



UNIVERZA
V LJUBLJANI

FF

Filozofska
fakulteta

Slika na naslovnici: Lado Kralj s knjigo
Das grüne Gesicht (Zeleni obraz) Gustava Meyrinka

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Lado Kralj

TREBA SE JE ODLOČITI

Kratki spisi o dramatiki in gledališču

Ljubljana
2024

LADO KRALJ
TREBA SE JE ODLOČITI
Kratki spisi o dramatiki in gledališču

Acta comparativistica Slovenica, št. 8
ISSN2335-3376 (tiskana zbirka) / ISSN 2738-4780 (elektronska zbirka)

Uredil: Igor Žunkovič
V sodelovanju z: Ivona Andres, Katra Bergant, Lea Cafuta Maček, Maja Günther,
Filip Hudej, Maruša Jaklič, Urška Kovač, Ana Medvešček, Matevž Rems,
Tajda Liplin Šerbetar, Tone Smolej, Anja Tomažič, Julijana Zupanič

Ostali avtorji: Tone Smolej, Tomaž Toporišič, Igor Žunkovič
Recenzentki: Vanesa Matajč, Florence Gacoin-Marks
Prelom in oblikovanje: Aleš Cimprič
Jezikovni pregled: Špelca Mrvar

Založila: Založba Univerze v Ljubljani
Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani
Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Prva izdaja, prvi natis
Naklada: 150 izvodov
Tisk: Birografika Bori, d. o. o.
Ljubljana 2024

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).



Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na
<https://ebooks.uni-lj.si>
DOI: 10.4312/9789612974862

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=217933571
ISBN 978-961-297-483-1

E-knjiga
COBISS.SI-ID 218027779
ISBN 978-961-297-486-2 (PDF)

Kazalo

- 7 Igor Žunkovič: Kraljeva gledališka poetika: beseda k izboru njegovih kratkih spisov
15 Tone Smolej: Lado Kralj, med gledališčem in komparativistiko
27 Tomaž Toporišič: Lado Kralj, reformator gledališke teorije in prakse

KRITIKE

- 47 Jezni mladeniči
50 Mire Štefanac: *Včeraj popoldne*, Prva letošnja uprizoritev Mestnega gledališča v Ljubljani
52 Jean-Paul Sartre: *Zaprta v Altoni*
54 *Birozavri*
57 *Za narodov blagor*
66 Miha Remec: *Delavnica oblakov*
75 Ivan Cankar: *Hlapci*, SLG Celje
79 *Švejk v drugi svetovni vojni*

KRITIKE SEZON, POROČILA S FESTIVALOV

- 85 Mednarodni festival študentskih gledališč v Zagrebu: Zapiski
93 Kaj je resnica
103 Mestno gledališče ljubljansko v sezoni 1968–1969
115 Sterijino pozorje 1972
122 Meddobje, še en pogled na Sterijino pozorje 1973

KRATKI TEKSTI

- 131 *Dolina neštetič radosti*
139 Umetniško vodenje gledališč: »Vroč tema« z letošnjega 12. goriškega srečanja malih odrov
147 Prevajanje za gledališče
151 Hipijevsko, čutno, razpuščeno
154 Dekadenca?
157 Hommage à Ristić
161 Prepričljiva podoba ali zvestoba tekstu

GLEDALIŠKI LISTI

- 169 O *Marionetah*
174 O *Lizistrati*
176 Gledališče akcije, gledališče magije
185 Tennessee Williams: *Stekleni zverinjak*
190 O profesorju Klepcu
192 *Milo za drago*
194 Italijanski Brecht
197 Moralizem na odru – da ali ne?
199 *Zlata čevljička*
204 *Troilus in Kresida*
207 Peter Turrini
209 O Bernhardu, višavah in miru
211 *Gospa iz Dubuqua*
212 Joe Orton, teaterski »poète maudit«
216 *Pohujšanje*
223 Tekst, igralec, srednja Evropa, smrt
225 Tragična zgodba o Hamletu, princu danskem
229 Restavracijska komedija
233 Dramska biografija o pesniku, nihilistu, požrešnem uživalcu življenja
236 Glejte, česar nočete videti
241 *Psychopatia sexualis*
245 Zakon kot etični problem
252 Ali so te osebe izmišljene ali realne

259 Repertoar SNG Drame Ljubljana v času umetniškega vodenja Lada Kralja
263 Seznam predavanj Lada Kralja na Filozofski fakulteti (1971–1979 in 1986–2009)
266 Seznam predavanj Lada Kralja na Univerzi na Dunaju (2006–2007)

Kraljeva gledališka poetika: beseda k izboru njegovih kratkih spisov¹

Monografija izbranih, urejenih in posodobljenih besedil Lada Kralja je plod prizadevanja Oddelka za primerjalno književnost, da osvetli delo enega najpomembnejših gledališčnikov dvajsetega stoletja na Slovenskem in dolgoletnega profesorja na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo. Uvršča se namreč v zbirko *Acta comparativistica Slovenica*, kjer sta nazadnje izšli knjiga zbranih spisov Evalda Korena *Od Antigone do Zolaja* in zbirka komparativističnih razprav Katarine Bogataj Gradišnik *Rahločutno in grozljivo*, ki ju je uredila Seta Knop.

Knjigi predstavljata pregled znanstvenih in strokovnih razprav, ki osvetljujejo raziskovanje posameznih osebnosti slovenske komparativistike, katerih pomembno delo še ni bilo zbrano in celovito urejeno ter objavljeno v knjižni obliki. Od tega se tretja knjiga v tem obdobju, sicer pa osma v zbirki po nečem razlikuje od drugih: Lado Kralj je namreč svoje komparativistične razprave izdal kmalu po upokojitvi, in sicer v knjigi *Primerjalni članki* leta 2006, ki je izšla v zbirki *Razprave Filozofske fakultete*. Obenem je posebnost še nek drug vidik: pomembno delo je Lado Kralj opravil zunaj univerzitetnih okvirjev, in sicer najprej kot »gledališki človek par excellence«² ter v zadnjih desetletjih kot pisatelj. Tu zbrani teksti zato niso znanstvena besedila, temveč kritiški, strokovni in poljudni spisi, namenjeni širši javnosti, in zadevajo probleme, ki presegajo ozka literarnoteoretična in literarnozgodovinska vprašanja.

Čeprav ga danes širša javnost najbolj pozna kot s kresnikom nagrajenega romanopisca, je bil njegov vpliv na slovensko kulturno krajino najbrž največji na področju gledališkega ustvarjanja v najširšem

1 Razprava je rezultat raziskovalnega programa P6-0265 Medkulturne literarnovedne študije, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

2 »Nagrada in priznanje Vladimirja Kralja 2020«; <https://www.dgkts.si/news/nagrada-in-priznanje-vladimirja-kralja-2020>.

smislu, in sicer od umetniškega vodenja gledališč do vpeljave novih vrst gledaliških ter uprizoritvenih praks. Toda prav zabeleženo obdobje formiranja tega izjemnega kritiškega, ustvarjalnega, prevajalskega, organizacijskega in teoretskega potenciala mlajšim generacijam ostaja skoraj povsem nedostopno, in sicer ne le zato, ker gre za težko ali docela nedostopna besedila. Značilnost Lada Kralja kot osebe je bila načelnost, zaradi katere ne le da ni rad govoril o izjemnem pomenu lastnega dela v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih preteklega stoletja v slovenski gledališki krajini, temveč tudi nikdar ni prehajal določenih meja vlog, ki jih je v življenju odigral, čeprav je menil, da so mu gledališke izkušnje med službo profesorja koristile prav tako kot profesorske izkušnje med umetniškim vodenjem Drame. Kot študent je pisal gledališke kritike, nekaj celo v obdobju asistenture na AGRFT (1967–1969), a jih je prenehal pisati, ko je soustanovil najprej Glej (1970) in potem Pekarno (1971). Takrat je delal kot režiser in dramaturg in s tem delom je delno nadaljeval še, ko je v sedemdesetih postal asistent na Filozofski fakulteti. Ko je nato leta 1978 zapustil Filozofsko fakulteto, da bi postal vodja programskega sektorja v SNG Drama Ljubljana, je prekinil svoje znanstveno delo, vrnitev na fakulteto z nastopom profesorske službe (1987) pa je pomenila odpoved vsakršni teatrski in kritiški dejavnosti, le sporadično je še prevajal in pisal prispevke za gledališke liste. Ta odnos do dela je mogoče pojasniti, upoštevajoč enega od intervjujev ob izidu njegovega proznega prvenca, ko je na vprašanje, zakaj se ni odločil za pisanje dramatike, odgovoril, da bi se mu to zdelo neprimerna, celo »incestna situacija«.³

Nehotena posledica tega je, da njegovi učenci o tem, kaj je počel kot vodja gledališč, kot dramaturg, režiser ali prevajalec ter ne nazadnje kot Schechnerjev asistent, od njega pravzaprav nismo izvedeli prav veliko, le posamezne spomine in anekdote. Tu je torej mogoče najti tudi odgovor na vprašanje, zakaj svojih kritiških, interpretativnih in drugih kratkih spisov ni izdal v knjižni obliki, kakor je izdal na primer svoje komparativistične razprave. A vsak, ki bo prebral pričujočo monografijo, bo bržkone lahko potrdil domnevo, ki sva si jo s Tonetom Smolejem zastavila ob prvih razmislekih o urejanju knjige Kraljevih krajših spisov – da gre morda celo za najzanimivejši in najbolj osebni del njegovega pisanja, v katerem ga je v resnici mogoče najbolje spoznati. To so

3 »Lado Kralj, dobitnik nagrade fabula: Mogoče sem bolj 'časni delavec na področju pisateljstva'« [intervju], *Književni listi, Delo*, 19. 4. 2011; <https://old.delo.si/kultura/knjizevni-listi/lado-kralj-dobitnik-nagrade-fabula-mogoce-sem-bolj-zacasni-delavec-na-podrocju-pisateljstva.html>.

namreč besedila, napisana v zanj značilnem, rahlo humornem in zelo pronicljivem jeziku, ki se ne omejuje z zakonitostmi te forme znanstvenih člankov in pusti kritični misli več svobode. Tudi naslov knjige – *Treba se je odločiti* – namiguje na to svobodo, ki s seboj prinaša določeno odgovornost. Kralj je sintagmo uporabil v eni od prvih kritik, prevzel pa jo je po knjigi Janeza Janžekoviča: *Smisel življenja*.

Že njegovo najzgodnejše besedilo o *Jeznih mladeničih* Johna Osborna, ki ga je pri enaindvajsetih letih objavil v *Tribuni*, priča o dobrem poznavanju teoretične podlage razumevanja sodobne dramatike, predvsem pa o živem zanimanju za aktualno dramatiko, ki zadeva aktualno družbo, v kateri išče značilne, strukturne, bistvene, provokativne – kasneje bi rekel ritualne – momente. Vseh osem kritiških besedil, ki jih tukaj objavljamo in jih je Kralj objavil med letoma 1959 in 1968, priča prav o teh značilnostih njegovega pisanja. To niso kritike uprizoritev, kakor so bile sicer v navadi ali kakor bi danes opredelili kritiški žanr. Teksti so sicer kritični, a so mnogo bolj kot konkretne predstave – ocene igre in postavitve so v njih bolj izjema kot pravilo – v središču njihovega zanimanja dramska besedila. Avtor jih secira in interpretira natančno in duhovito, kritično pa zareže z ostrino, ki ne pozna dvoma, na primer v kritiki drame *Včeraj popoldne*, kjer zapiše: »Motiv je torej dober in vsega odobravanja vreden. Drama pa je slaba.«

V kritiških zapisih, objavljenih v tej knjigi, je mogoče prepoznati Kraljevo ljubezen do dramatike, a je obenem treba izpostaviti še drugo značilnost njegovega kritiškega pisanja, to je neprizanesljivost do »pietetne«⁴ obravnave dramskih besedil. Kolikor se opredeljuje do režijskih in igralskih prijemov, so ocene zmeraj nenaklonjene uprizoritvam, ki klasičnih besedil ne prilagajajo sodobnim družbenim razmeram, obratno pa naklonjene tudi bistvenim spremembam besedil, ki uspešno izpostavljajo ost aktualne družbene problematike. To težnjo je zaznali v njegovih kritikah iz šestdesetih let, še preden se je podal k Richardu Schechnerju v ZDA, kasneje pa jo je pod vplivom Jerzyja Grotowskega še radikaliziral, na primer v uprizoritvi *Potohodca* Daneta Zajca v Pekarni leta 1972.

Kralj pravi, da se je z bivanja v ZDA vrnil »precej spremenjen, milo rečeno«⁵ in zdi se, da se je izostril njegov fokus na ritualno razsežnost gledališča, toda ne kot prelom s prejšnjimi prizadevanji, temveč kot njihova razjasnitev, ki ji je zdaj našel tudi teoretični in terminološki okvir – to je tretja značilnost njegovega kritiškega pisanja o dramatiki in gledališču.

4 Lado Kralj, »Birozavri«, *Tribuna*, 14/25 (1964), 6–7.

5 Lado Kralj, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«, v *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990), 6–8.

S tem je lahko ozavestil in vzpostavil povsem jasen odnos do sodobnega, ne le slovenskega in jugoslovanskega, temveč kar evropskega gledališča. To je mogoče posebej dobro videti v treh njegovih kritikah gledaliških festivalov, in sicer dveh s Sterijevega pozorja in enega zapisa o festivalu študentskih gledališč v Zagrebu. Česar v oceni zagrebškega festivala (1964) še ni mogel docela natančno izreči, saj še ni poznal ustreznega besedišča in se je trudil predvsem z eksistencialističnim filozofskim izrazjem, je v obeh ocenah s Sterijevega pozorja iz let 1972 in 1973 že lahko poimenoval. Če je v prvem še govoril o »družbeni biti«,⁶ v drugih govori o »ritualu« in »ritualni atmosferi«.⁷

S svojim teatrskim delom pa tudi s prevodi je želel biti del tega novega, ritualnega gledališča, ki ga je bistveno soustvarjal najprej z Glemjem in nato s Pekarno. Po tem obdobju je skoraj celotna sedemdeseta leta poučeval na Filozofski fakulteti in v tem času ni napisal prav nobenega kritiškega teksta. Za izjemi bi lahko imeli poročili s festivala Sterijevo pozorje v letih 1972 in 1973, ki vsekakor vsebujeta tudi gledališko-kritične elemente, vendar celovito gledano pomenita predvsem oris tedanje jugoslovanske gledališke krajine. V teh besedilih, ki sta z vidika razumevanja formiranja Kraljeve kritiške poetike in tudi njegovega širšega odnosa do dramatike in gledališča ključni, je ob navezovanju na Grotowskega in njegovo terminologijo mogoče prepoznati predvsem Kraljevo zavezanost novemu gledališču, in sicer bodisi na ravni potenciala dramatike bodisi v odnosu do režije.

Pravzaprav je škoda, da sta to njegovi zadnji vsaj deloma gledališko-kritiški besedili – ne pa seveda zadnji kritični –, saj se v času prvega službovanja na Filozofski fakulteti ukvarja predvsem z urejanjem Grumovih zbranih del, medtem ko se po odhodu v SNG Drama Ljubljana zanj prične obdobje gledaliških listov. Odtlej je namreč deloma prav gotovo zaradi narave službe v Drami in deloma zaradi njegove prevajalske dejavnosti ob uprizoritvah posameznih dram pisal zlasti prispevke za gledališke liste, kasneje pa je nadaljeval svoje znanstveno delo o Slavku Grumu, zgodovini slovenske dramatike in teoriji drame. Zdi se, da so prav zapisi v gledaliških listih tista forma pisanja o gledališču in dramatiki, ki jo je Lado Kralj pisal najdlje, od prvega zapisa leta 1967 do zadnjega leta 2014, in sicer za AGRFT, SNG Dramo Maribor, SSG Trst, SLG Celje, PDG Nova Gorica, Koreodramo in največ seveda za SNG Dramo Ljubljana. Ti zapisi orišejo svojevrstno zgodovino evropske (in deloma ameriške) dramatike, obenem pa so interpretativno izjemno zanimivi, morda najbolj »Zakon

6 Lado Kralj, »Kaj je resnica?«, *Problemi* št. 45–48 (1966), 1136–1143.

7 Lado Kralj, »Sterijino pozorje 1972«, *Naši razgledi* št. 9 (1972), 261.

kot etični problem«, kjer opozarja na pomen koncepta svobode za razumevanje Ibsenove dramatike.

Iz zapisanega je mogoče skleniti, da je Lado Kralj svoje kritiške in druge zapise o dramatici in gledališču pisal, upoštevajoč njegov lasten položaj v komunikacijski shemi, pri čemer se je izogibal konfliktu interesov, v katerem bi se znašel, če bi kot direktor gledališča pisal gledališke kritike ali kot profesor razprave o vodenju gledališč ter gledališki politiki. Ni pa si pustil vzeti besede o družbenih problemih in družbeni problematiki, v katere je gledališče vendarle zmeraj vpeto, saj je tudi differentia specifica dramatike njena namembnost uprizoritve. Upoštevajoč vsa tu zbrana besedila, ni mogoče prepoznati specifičnega vzorca, po katerem je izbiral dela, o katerih je pisal. Po eni strani je pisal o delih, ki jih je prevajal – na primer restavracijska komedija –, po drugi strani pa o sodobni dramatici. Gotovo je posebno pozornost namenil delu Mileta Koruna, ki mu je bil – četudi Korun ni bil del Gleja ali Pekarne in je bil vsekoli bolj »institucionalni« režiser – naklonjen. Posebno pozornost je namenil tudi Ljubiši Ristiću, Dušanu Jovanoviću, Draganu Živadinovu in mnogim drugim režiserjem, ki se pojavljajo v njegovih gledaliških spisih. Od dramatikov je v tem delu svojega razmišljanja največ pisal o Cankarju in Shakespearu, pa tudi o Brechtu in Ibsenu. Glede na našeta imena bi bilo mogoče sklepati, da se je zanimal za prevratno moč klasikov, še posebej za takšno moč v klasični dramatici, ki se zdi protejska v svoji zmožnosti pronicati v živo družbeno tkivo v različnih zgodovinskih trenutkih in prostorih. A po drugi strani je pisal o obrobnejih, pa tudi prvencih in popolnoma neznanih avtorjih, če so njihova dela (režije ali drame) vzbudila njegovo pozornost s tem, ko so prispevala h gradnji novega gledališča. Nazadnje je značilnost Kraljevega pisanja prav večplastnost mišljenja v najboljšem smislu: torej zmožnost pisanja o pomembnih in aktualnih temah ob sočasni refleksiji lastnega mesta in vloge v slovenski gledališki/kulturni sceni. Tako kot so se njegove vloge spreminjale, je spreminjal tudi forme svojega pisanja, kajti vsakršna drugačna pozicija bi pomenila določeno nenačelnost, ki se je je načrtno izogibal. Toda to je bilo mogoče le na trdnih in nespremenljivih temeljnih prepričanjih o strukturi, vlogi in pomenu dramatike in gledališča. Posledica tega je raznolikost tu zbranih tekstov, ki pomenijo obogatitev in obenem deloma tudi pojasnitev razvoja sodobnega slovenskega gledališča in dramatike.

Zbrane zapise bi bilo mogoče urediti tudi v historičnem smislu – da bi tako dobili zgodovinski pregled –, vendar se zavoljo konsistentnosti knjige in zaradi osredotočenosti na sledenje razvoju Kraljeve misli o dramatici in gledališču nazadnje za to nisem odločil. Pričujoča knjiga je

nabor krajših spisov, njegovih misli o dramatiki in gledališču, ki so zaradi številnosti form in zaradi časovnega razpona objav (1959–2014) raznoliki. Združuje jih osrednje tematsko središče – govorijo o gledališču in dramatiki. Zato smo iz nabora izločili njegove tekste o proznih besedilih, na primer o *Mefistu* Klause Manna, ki ga je tudi prevedel. Naslednji kriterij izbora je, da ne gre za strokovna in znanstvena besedila, saj je namen knjige osvetliti manj dostopen del njegove zapuščine, ki se bolj neposredno in praktično dotika tudi samega gledališkega dela. Tretji kriterij izbora pa je koherentnost celote, zato v knjigo nismo vključili posameznih besedil, ki znatneje odstopajo od prevladujoče forme besedil v zbirki. Tako smo na primer izločili Kraljev zapis *Struktura Grumove literature v Gledališkem listu* SNG Drame, ki je sicer res objavljen v gledališkem listu, a se obenem dobesedno ujema z avtorjevim prispevkom o ekspresionizmu v Literarnem leksikonu. Prav tako smo iz zbirke izločili določena besedila, ki se sicer vsaj obrobno dotikajo dramatike, vendar jih brez sobesedila ni mogoče zares razumeti, na primer Kraljev prispevek ob ponatisu slovenske avantgardistične revije Tank leta 1987, ob katerem se je vnela akademska razprava, ki je botrovala Kraljevemu drugemu zapisu na to temo. Oba imata smisel v okviru te razprave in ponatisu revije, česar pa seveda na tem mestu ni mogoče dovolj zvesto povzeti.

Knjigo tvorijo štirje sklopi besedil. Prvi sklop so – v širšem smislu – gledališke kritike, ki jih je pisal v šestdesetih letih. Takrat in v začetku sedemdesetih je napisal tudi nekaj ocen gledaliških sezon in festivalov. Te sem zbral v drugem sklopu besedil. Tretji sklop je najbolj raznolik, saj gre za besedila, ki govorijo o gledališču, o posameznih avtorjih, režiserjih, prevajanju itn. Nekatera od teh besedil, na primer *Dolina neštetihi radosti*, se že precej približajo formi znanstvenega članka, vendar nobeno od njih nima znanstvenega aparata in so napisana v esejističnem stilu. Zadnji, četrty sklop knjige tvorijo Kraljevi zapisi v gledaliških listih; njihova forma je enotna, izstopa pa *Pohujšanje*, ki je od vseh tu zbranih tekstov tudi edini opremljen z znanstvenim aparatom. Vsa besedila sem uredil ne le po omenjenih štirih sklopih, ampak tudi sukcesivno, glede na čas nastanka, tako da je z branjem mogoče dobro slediti razvoju Kraljeve kritiške, teoretične in teatrološke misli, in sicer zlasti do leta 1973. Sedemdeseta leta pomenijo določeno zev v tem razvoju in tudi v pričujoči knjigi. To je čas, ko se je ukvarjal s Slavkom Grumom, pa tudi z ekspresionizmom in zgodovinsko avantgardo, o čemer je pisal v svojih znanstvenih razpravah.

Besedil v uredniškem postopku nismo bistveno spreminjali, vsekakor ne vsebinsko in slogovno, prav tako ohranjamo določene neobičajne rabe ali zapise besed, ki Kraljev jezik slogovno in včasih zgodovinsko

določajo. Lektorsko smo popravili le zatipkane besede, ločila in nekatere besede, pri katerih prihaja do razlike med tedanjim in današnjim prapovpisom, nismo pa posegali niti v vrstni red besed niti druge slogovne postopke.

Taka ureditev knjige zagotavlja pregled nad razvojem Kraljeve gledališke poetike, upoštevajoč njeno kronologijo in žanrske značilnosti, mestoma za ceno historičnega vpogleda v razvoj evropske dramatike ali morda zgodovine uprizoritev na slovenskih odrih. Kot posebna dodatka objavljamo repertoar SNG Drame Ljubljana iz časa umetniškega vodenja Lada Kralja in seznam njegovih predavanj na Filozofski fakulteti, ki sega tudi izven horizonta zanimanja te knjige ter bralke in bralce vsebinsko napotuje k njegovim znanstvenim delom.

Pri urejanju knjige so v fazi zbiranja, analize in prvega razvrščanja gradiva sodelovale študentke in študentje druge stopnje primerjalne književnosti, pobudo za tovrstno knjigo in številne koristne napotke pa dolgujem Tonetu Smoleju, zato kolofon pričujoče knjige vsebuje uredniški odbor, kjer so imena našeta v abecednem vrstnem redu.

Knjigo zaokrožata spremni študiji Toneta Smoleja in Tomaža Toporišiča, ki podrobno osvetlita Kraljevo biografijo in njegov doprinos k teatrologiji, literarni teoriji in zgodovini. Številni podatki in ocene, ki sta jih našla in izpisala, so tu objavljeni prvič in so bili tudi zaradi Kraljeve nenaklonjenosti samohvali in govoru o njegovem imenitno razburljivem življenju doslej neznani. Vsakdo pa si bo na podlagi objavljenih spisov lahko ustvaril še lastno, z ustreznimi podatki in kontekstom podprto predstavo o Ladu Kralju, gledališkem človeku.

Posebej se zahvaljujem Jožici Avbelj. Njena neizčrpna energija, ki je soustvarjala gledališko sceno in pomeni enega njenih najvišjih stebrov, o kateri je pisal tudi Lado Kralj, se je prenesla na urednika knjige in omogočila ne le dostop do posameznih zasebnih gradiv Lada Kralja, ampak predvsem zanos in zavest o tem, da je to, kar v gledališčih in z gledališči počnemo, pomembno.

Za pomoč pri iskanju virov se zahvaljujem Andreasu Golobu, Mojci Kranjc in Bojani Bajec, za transkripcijo *Pohujšanja* in seznam predavanj Ireni Ipavec Dobrota, za uredniške nasvete Seti Knop, za zamisel o knjigi in strokovno pomoč pri njenem urejanju pa Tonetu Smoleju, brez katerega te knjige ne bi bilo.

BIBLIOGRAFIJA

Kralj, Lado, »Birozavri«. *Tribuna*, št. 25 (1964), 6–7.

Kralj, Lado, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«. *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990), 6–8.

Kralj, Lado, »Kaj je resnica?«. *Problemi*, št. 45–48 (1966), 1136–1143.

Kralj, Lado, »Sterijino pozorje 1972«. *Naši razgledi*, št. 9 (1972), 261.

»Lado Kralj, dobitnik nagrade fabula: Mogoče sem bolj 'začasni delavec na področju pisateljstva'« [intervju], *Književni listi, Delo* 19. 4. 2011. <https://old.delo.si/kultura/knjizevni-listi/lado-kralj-dobitnik-nagrade-fabula-mogoce-sem-bolj-zacasni-delavec-na-podrocju-pisateljstva.html>

»Nagrada in priznanje Vladimirja Kralja 2020«. <https://www.dgkts.si/news/nagrada-in-priznanje-vladimirja-kralja-2020>

Lado Kralj, med gledališčem in komparativistiko (1965–1987)¹

Lado Kralj se je rodil 27. marca 1938 v Slovenj Gradcu, kjer je imel njegov ded Franc Lobe veleposestvo. Mati Hilda je bila učiteljica strojepisja, oče Vladimir pa tedaj že devet let profesor na Trgovski akademiji v Mariboru, sicer pa tudi gledališki kritik ter urednik revije *Obzorja*. Po nemški okupaciji Štajerske je Kralj z družino pobegnil v Ljubljano, komaj triletnega sina so skrili v prtljažnik. Družina se je naselila v šišenskem okolišu Na jami v neposredni bližini gradu Jama, ki ga bo Lado Kralj pozneje opisal v svojem romanu *Ne bom se več drsal na bajerju*. Oče se je takoj priključil OF, kot član njenega Kulturnega plenuma je sodeloval z Josipom Vidmarjem in Lovrom Kuharjem. Februarja 1944 so ga aretirali in poslali v koncentracijsko taborišče Dachau oziroma v njegovo podružnico Kottern, kjer so izdelovali dele za messerschmitte. Trpljenje kotterskih taboriščnikov je pozneje popisal v knjigi *Mož, ki je strigel z ušesi*, katere izid pa je povojna oblast zavirala. Po osvoboditvi se je njegov oče vrnil v Ljubljano, kjer je postal profesor na Trgovski akademiji in bibliotekar v Ljudski skupščini. Lado pa se je vpisal na klasično gimnazijo, kjer so bili njegovi sošolci poznejši odvetnik Peter Čeferin, profesorja in ministra Andrej Umek ter Lovro Šturm, sošolka pa igralka Irena Prosen.² Poleg latinščine, grščine in nemščine se je fakultativno učil tudi angleščine, razredniki pa so ga označevali za nadarjenega in prizadevnega dijaka.³ Leta 1950 je oče postal izredni profesor teoretične dramaturgije na Akademiji za igralsko umetnost ter njen rektor, štiri leta pozneje pa se je družina preselila v nebotičnik v središču mesta.

1 Prispevek je rezultat raziskovalnega programa P6-0265 Medkulturne literarnovedne študije, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

2 *Zbornik ob 100-letnici šolskega pouka v zgradbi sedanje Osnovne šole Prežihovega Voranca, Ljubljana*, ur. Aleksandra Pirkmajer Slokan (Ljubljana: OŠ Prežihov Voranc, 1999), 173–174.

3 SI ZAL LJU 184. Klasična gimnazija v Ljubljani. Vpisnice. Akc. 2. T. e. 49. P. e. 86, 87; T. e. 50. P. e. 88, 89; T. e. 51. P. e. 90, 91.

Poleti 1956 je komaj osemnajstletni Lado maturiral (pripadal je pred-predzadnji generaciji maturantov kmalu nato ukinjene klasične gimnazije) in se podal na potovanje po Nemčiji, jeseni pa se je vpisal na ekonomijo. Gospodarsko zgodovino, gospodarsko matematiko in osnove knjigovodstva je po letu dni zamenjal s pravom, kjer mu je Viktor Korošec predaval rimsko pravo, Aleksander Bajt pa politično ekonomijo. V zimskem semestru 1959/60 se je Kralj prepisal na filozofsko fakulteto, kjer je študiral svetovno književnost in angleški jezik. Če so bila predavanja na anglistiki usmerjena v fonetiko in gramatiko (angleško literaturo je imel le pri lektorju Kennethu Richardsu), je Anton Ocvirk tedaj predaval Oris literarnih struj v Evropi v prvi polovici 19. stoletja, Evropsko romantiko, Evropski realizem ter Literarno teorijo. V času študija je delal v kulturni redakciji ljubljanske televizije in *Tribune*, objavljaj pa je tudi gledališke kritike in celo polemiziral z vodstvom Drame. Po zagovoru seminarske naloge o Thorntonu Wilderju je Kralj poleti 1962 opravljaj diplomski izpit iz angleškega jezika in književnosti, svojega stranskega predmeta. Za temo klavzurnega izpita je izbral Elizabetinski oder, na ustnem pa je dobil vprašanja iz *Hamleta*, Theodorja Dreiserja in gibanja Celtic revival. Jeseni 1965 se je prijavil še na diplomski izpit iz svetovne književnosti, svojega glavnega predmeta. Na klavzuri je pisal o značilnostih zahodno-evropskega sentimentalnega romana, na ustnem delu pa mu je Ocvirk postavil vprašanja o vplivnem delovanju antične dramatike na evropsko od renesanse dalje ter o alegorični poeziji v srednjem veku. Pirjevec pa ga je spraševal o slovenski moderni in evropski dekadenci ter o Camusovi teoriji absurda.⁴

Temo diplomske naloge, ki je nastajala kar nekaj časa, mu je določil mentor Ocvirk: Grum in ekspresionizem. Kralj je na koncu raziskave ugotovil, da slovenski dramatik ni ekspresionist, ampak simbolist.⁵ V diplomskem delu se je namreč natančno posvečal vplivom Maeterlincka na Gruma. Slovenski pisatelj je v svoji korespondenci omenjal »mistika Maeterlincka«, v nemškem prevodu je posedoval nekaj njegovih dram ter esejističnih spisov, hkrati pa je citiral njegovo misel, da je težko pisati drame, ker smo izgubili boga. Kralj je ugotovil, da je tako kot pri Maeterlincku tudi pri Grumu očitna nadržacionalna predstava o izpostavljenosti pogubnim silam. Glavnemu junaku *Trudnih zastorov* se delovanje sovražnih sil razkrije v podobi pajka.⁶ Zlasti pa je pri

4 ZAMU. Diplomaska mapa Vladimirja Kralja.

5 Diana Koloini, Ženja Leiler, »Na začetku je bil Aristotel. Lado Kralj. Intervju«, *Literatura* 7 (1995), 58.

6 Lado Kralj, »Literatura Slavka Gruma«, *Razprave – Dissertationes* VII/2 (1970), 53.

Maeterlincku prisoten simbolistični paralelizem, ki se vzpostavlja med naravnimi dogodki in človekovo usodo.⁷ Ko se v Grumovi mladostni drami *Pierrot in Pierrette* na zemljo zgrnejo sence in v veje butne veter, se junakinjine duše dotakne usoda, naravni pojavi pa napovedujejo prihodnost.⁸ Posebno Maeterlinckovo sredstvo je molk, ki prav tako napoveduje bodoče zle dogodke in ga je tudi Grum s takšnim namenom uporabil v *Trudnih zastorih*. Za diplomsko nalogo s končnim naslovom *Slavko Grum in evropska literatura* je leta 1965 prejel najvišjo oceno ter študentsko Prešernovo nagrado.

Po diplomi je Kralj krajši čas poučeval na srednji ekonomski šoli, nato pa je bil konec leta 1967 izvoljen za asistenta za gledališko dramaturgijo na AGRFT. Vodil je seminar in kot asistent dramaturgije sodeloval pri študentskih produkcijah. Iz tega obdobja sta ohranjena obsežnejša članka iz *Gledališkega lista AGRFT*, v enem omenja Jerzyja Grotowskega in Richarda Schechnerja, ustanovitelja The Performance Group. Kralj je bil v tem času med soustanovitelji Eksperimentalnega gledališča Glej, velja za očeta imena (poudarjen akt recepcije in vpliv imena revije *Look*),⁹ za začetni repertoar pa je v ljubljansčino prevedel kontroverzno igro *Rešeni* (Saved) Edwarda Bonda¹⁰ z motivom kamenjanja dojenčka ter Handkejevega *Kasparja*. Sicer je konec šestdesetih let veliko potoval v Beograd, kot član Tribine Sterijevega pozorja je imel leta 1968 ob petdesetletnici Cankarjeve smrti predavanje z naslovom »Savremeno scensko tumačenje Cankara«. Naslednje leto je na BITEF (Belgrade International Theatre Festival) gostoval Richard Schechner s svojo predstavo *Dionysus in 69'* in je Kralja povabil na podiplomski študij v Ameriko. Ko mu je bila odobrena štipendija ameriške organizacije IREX (International Research Exchange Board), se je avgusta 1970 odpravil v New York, kjer je bival v znameniti stavbi The Master apartments na 310 Riverside Drive na Manhattnu. Takoj po prihodu se je priključil gledališču The Performance Garage, kjer je Schechner režiral predstavo *Komuna* (*Commune*):

Sama predstava *Komuna*, pri kateri sem sodeloval, se je tematsko ukvarjala z Mansonovim umorom Sharon Tate in zakonskega para La Bianca. Idejno estetska predpostavka predstave je bila, da Mansonov umor ni bil grozovito naključje, ampak logična posledica družbe, ki se je formirala na

7 Prav tam, 57.

8 Prav tam, 65–66.

9 Lado Kralj, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«, v *20 let EG Glej* (Ljubljana: EG Glej, 1990), 6.

10 O problemu prevoda in Kraljevem odnosu do Bonda glej Lampret (1997: 152–156).

nasilju, se z nasiljem vzdržuje in nasilje propagira. Pri tem ni predstava zavzemala nikakršnega vrednostnega stališča, pa tudi hladne dokumentaristične objektivnosti ne. Z drugo besedo, motivi Mansonovega umora so bili prezentirani tako samo po sebi umevno, da se je marsikdo od gledalcev moral tik pred zaključkom, to je tik pred ritualnim umorom na silo iztrgati iz magije predstave in zavzeti svoje stališče. Takšen princip daje mnogo globlji vpogled v ustroj in funkcijo neke družbe, konkretno ameriške družbe, kakor pa moralično obtoževanje ali dokumentarna objektivnost.¹¹

Schechner je imel mnogo dilem v zvezi z zaključkom predstave, zato je igralce prosil, naj ostanejo tik pred koncem zamrznjeni. Kralj ga je pri takem zaključku podprl, kot lahko beremo v knjigi *Ambientalno gledališče* (Environmental Theatre): »After our first open rehearsal at Goddard, Lado said: 'The ending must stay as it is!' I explained that the freeze was a stop-gap. 'No, no,' Lado insisted, 'you have no answers to the questions of the play, why pretend? You are against pretending, yes? Throw the questions back to the audience!' Reluctantly I accepted his judgment.«¹²

V drugih newyorških gledališčih je Kralj režiral še dva kolaža faktografskega gradiva ob smrti slavnih osebnosti (Che Guevara, Janis Joplin) ter Handkejevo igro *Varovanec hoče biti varuh* (Das Mündel will Vormund sein). *Varovanca* je delal sam z eno od Schechnerjevih ekip, B-ekipo: »[T]o so bili pretežno mladi ljudje iz 'South of Houstons', tj. četrti južno od Houston Streeta, pa tudi iz Brooklyna. Prostor smo dobili v Brooklynu, v nekem opuščnem gasilskem domu, ki ga je krajevna skupnost preuredila v teater. Z nekim prizorom smo imeli problem: didaskalija narekuje, naj Varovanec hodi bos med črepinjami, mi smo to delali dobesedno, pa se je pritožil igralski sindikat. Ampak smo potem vseeno naredili tako.«¹³

Na newyorški univerzi (School of the Arts, Departement of Drama) je pri Michaelu Kirbyju¹⁴ poslušal zgodovino moderne drame, pri

11 Matjaž Zajec, »Razgovor z L. Kraljem. Zanima me razredno gledališče«, *Mladina* (21. 12. 1971), 21.

12 Richard Schechner, *Environmental Theatre* (New York: Hawthorn Books, 1973), 306. O poznejših stikih med mentorjem in študentom je malo znanega. Ob novici o smrti Lada Kralja je Schechner v sozljaju članom Oddelka 15. decembra 2022 zapisal zelo poetično misel: »A star on earth is extinguished, but perhaps one burns brightly elsewhere. Onward ...«

13 Mojca Kranjc, »Glej Handke. Pogovor z Ladom Kraljem«, *Gledališki list SNG Drama* 75/11 (1995/96), 25.

14 V zapuščini je ohranjeno Kirbyjevo posvetilo v knjigo *Art of time. Essays on the Avant-Garde* z 22. januarja 1971: »To Lado – for more good talks (not all loud in Italian restaurants). Best wishes.« Kralj se je s Kirbyjem v poznejših letih dejansko srečal med njegovim bivanjem v Italiji.

Schechnerju pa zgodovino modernega gledališča. Na Schechnerjevem oddelku je imel kot zunanji predavatelj tudi trimesečni seminar o Maxu Reinhardt. ¹⁵

V New Yorku pa se je Kralj srečal s še enim od svojih vzornikov – Jerzyjem Grotowskim, ko je decembra 1970 prisostvoval njegovemu večdnevnomu poslovilnemu predavanju pred Tammany Hallom blizu Union Squara:

[G]ovoril je in govoril, včasih so sledile dolge pavze, potem je nadaljeval. Ure in ure. Imel je steklenico navadne vode in kozarec, sem in tja je malo popil. Pozneje, ponoči, ko se je utrudil, se je zavil v spalno vrečo, se ulegel na pod in zaspal. Poslušalci so ga posnemali. Čez kakšno uro se je zbudil, vstal, se sprehodil tri korake sem in tri nazaj, potem se je usedel in govoril naprej, to je trajalo kakšne tri ali štiri dni. Poročal je predvsem o svojem dolgoletnem krčenju gledališke predstave na njeno bistvo, to pa je ritualni dogodek. Postopoma je ukinil dramsko dejanje in dramski značaj, gledališko dvorano in gledališki oder – ritual naj se dogaja v kar najbolj običajnem prostoru, v katerem so izvajalci in gledalci razpršeni naključno. Seveda je ukinil tudi sceno, kostume in rekvizite. ¹⁶

Grotowski je v šestdesetih letih 20. stoletja vplival tudi na Schechnerja, ki pa mu je odvzel avreolo religiozne zamaknjenosti in dodal prvine absurda, občasno tudi ironije in groteske. ¹⁷

Bivanje v Nixonovi Ameriki je bilo zaznamovano tudi s političnimi dogodki: Kralj se je leta 1971 udeležil znamenitega majskega pohoda na prestolnico Washington, kjer je skupaj s tisočimi demonstriral proti vojni v Vietnamu.

Čeprav so Američani želeli Kralju podaljšati štipendijo in se je menda sam Josip Vidmar spraševal, ali namerava tam ostati, ¹⁸ se je vrnil v Ljubljano, kjer ga je čakalo novo delovno mesto. Še pred odhodom v Ameriko se je namreč prijavil na razpis za mesto asistenta za svetovno književnost na Filozofski fakulteti. Že na začetku leta 1971 je komisija izbrala Kralja, ki da posebno dobro »pozna zgodovino evropske dramatike od simbolizma dalje« ter je »temeljito podkovan v novejši evropski literaturi in

15 Arhiv FF. Personalna mapa. Biografija L. Kralja.

16 Lado Kralj, Tekst na zavihku, v I. Svetina. *Gledališče Pekarna (1971–1978)* (Ljubljana: Mladinsko gledališče, 2016).

17 Prav tam.

18 Primož Kozak, Pismo Janku Kosu, 2. 3. 1971, v *Pisma slovenskih književnikov o književnosti*, ur. Marjan Dolgan (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001), 348.

dramaturgiji«. ¹⁹ Sicer pa je Kralj že pred odhodom prijavil tudi temo doktorske disertacije *Slovenski dramski ekspresionizem v luči nemškega ekspresionističnega gibanja* (del naloge je nameraval posvetiti tudi uprizoritvenim problemom ekspresionistične dramatike), ki je bila na Pedagoško-znanstvenem svetu fakultete potrjena novembra 1970, za ustni doktorski izpit pa določena snov s področja evropske dramatike od romantike do simbolizma. ²⁰ Februarja 1971 je bil Kralj izvoljen za asistenta za svetovno književnost in literarno teorijo. ²¹ Odločitev, zakaj se je udeležil razpisa, je rektoratu AGRFT takole pojasnil: »Dva sta razloga za ta moj korak: 1) prav zares menim, da bi moral univerzitetni učitelj čim večkrat menjati svoje mesto, in sicer ne samo po načelu reelekcije, ampak tudi svobodne fluktuacije; 2) seveda me tudi fascinira misel, začeti z dramaturgijo čisto na novo, na oddelku, kjer se doslej ni načrtno predavala, in poskusiti, kaj se da storiti.« ²²

Jeseni 1971 se je Kralj zaposlil na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo, na katerem so tedaj predavali Anton Ocvirk, Dušan Pirjevec in Janko Kos, stebri slovenske komparativistike. Zgodovina dramatike se tu že poldrugo desetletje ni predavala kot samostojen predmet, saj je bil tedaj v ospredju zanimanja svetovni roman. ²³ Kralj je najprej vodil seminarske vaje z naslovom *Evropska dramaturgija od naturalizma do danes*, ki so bile namenjene sistematičnemu pregledu pglavitnih dramskih in teatrskih smeri in tokov. V študijskem letu 1973/74 pa je historično metodo, zaporedno obravnavanje snovi, zamenjal s sinhrono primerjavo štirih utemeljiteljev sodobnega gledališča: Stanislavskega, Brechta, Artauda in Grotowskega. ²⁴ Med njegovimi slušatelji je bil tudi bruc Boris A. Novak.

Predvsem pa se je v prvi polovici sedemdesetih let ukvarjal z urejanjem zbranega dela Slavka Gruma, ki je izšlo leta 1976. Pri tem je imel

19 Arhiv FF. Personalna mapa. Predlog za asistenta. Utemeljitev, 10. 1. 1971.

20 Arhiv FF. Zapisnik skupne 6. seje Pedagoško znanstvenega sveta (PZS) in Fakultetnega sveta (FS) FF, 27. 11. 1970.

21 Arhiv FF. Zapisnik 7. seje PZS FF, 19. 2. 1971.

22 Arhiv AGRFT. Personalna mapa. Lado Kralj, Pismo rektoratu AGRFT, 8. 11. 1970.

23 Anton Ocvirk, ki je bil med obema vojnama tudi gledališki kritik, je to literarno vrsto sistematično predaval zlasti v prvi polovici petdesetih let 20. stoletja, ko je študentom zaporedoma predstavil zgodovino evropske dramatike srednjega veka, renesanse, baroka, realizma in 20. stoletja. Medtem ko Pirjevec nikoli ni predaval dramatike, je imel Kos v akademskem letu 1975/76 predavanje o evropski dramatik 18. in 19. stoletja. V zimskem semestru 1982/83 je predaval zgodovino evropske dramatike, v poletnem 1983 pa teorijo drame.

24 Arhiv FF. Personalna mapa. Dopolnilo k biografskim in bibliografskim podatkom.

veliko podporo prof. Ocvirka, glavnega urednika zbirke, ki je imel tudi sam korespondenco z Grumom. Opozarjal ga je, »kako utegnejo biti tra-dirana mnenja tem manj zanesljiva, čim bližje sedanjosti je doba, ki jo obravnavamo – in kako neizogibno je torej ponovno preverjati empirična dejstva«. ²⁵ Ker je urejal zbrano delo komaj sedemindvajset let po dramatikovi smrti, je bilo treba velik del rokopisnih materialov šele poiskati in zbrati. V anketno mrežo je urednik zajel nad 50 živih prič in tako zbrano delo predstavlja precej gradiva, ki ga prejšnja izdaja (v uredništvu Herberta Grüna in Milana Pritekelja) ne pozna. V prvi knjigi zbranih del je objavil Grumove pripovedne spise (prvič vrsto mladostnih črtic) in dramatiko, v drugi pa dnevnike in korespondenco. Posebna vrednost je objava 98 Grumovih pisem Joži Debelak, ki pa si je pridržala pravico, da nekatera mesta črta. Četrto stoletja pozneje je njegova ljubezenska pisma izdal še v posebni knjigi, kar je bila osnova za ciklus predavanj *Dnevnik in pismo*.

V tem času pa se je Kralj ukvarjal tudi z doktorsko disertacijo, raziskoval je tipologijo slovenskega literarnega ekspresionizma v primerjavi z nemškim.

Poleg akademskega dela je bil zelo dejaven v gledališki stroki, saj je bil med letoma 1972 in 1973 član žirije Sterijevega pozorja v Novem Sadu, tedaj najpomembnejšega letnega jugoslovanskega gledališkega festivala. Po vrnitvi iz Amerike se je razšel z Glejem, ki se mu je zdel preveč buržuj-ski, saj je kolegom očital željo po institucionalizaciji. ²⁶ Zato je leta 1971 po vzoru Grotowskega in Schechnerja ustanovil gledališče Pekarno (prostora je namreč našel v stari Vrtačnikovi pekarni na Tržaški). Kralj je Pekarno vodil štiri leta, v tem času je režiral Zajčevega *Potohodca* (v katerem je nastopal njegov poznejši kolega Janez Vrečko) in adaptacijo Šeligove novele *Ali naj te z listjem posujem?*. Ivo Svetina, Kraljev naslednik, v svoji knjigi *Gledališče Pekarna (1971–1978)* ni le izjemno natančno popisal Kraljeve režijske poetike, temveč je svojega mentorja upodobil kot dramski lik. V »skoraj dokumentarni drami« *Grobnica za Pekarno* (2009) nastopa profesor Vladimir (Kralj), ki mu pesnik Ivan (Svetina) očita, da je zapustil skupino, čeprav so se hranili z njegovimi besedami, ²⁷ hkrati pa se pogaja z Ljubišo (Ristićem) za režijo odrske adaptacije (v Srbiji tedaj anatemizirane) Kiševe novele *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Prav ta nerealizirani projekt je pokopal Pekarno.

25 Arhiv FF. Personalna mapa. Biografija L. Kralja.

26 Lado Kralj, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«, 6.

27 Ivo Svetina, *Grobnica za Pekarno*, v *Gledališče Pekarna (1971–1978)* (Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016), 444.

Kljub osiromašeni kadrovski strukturi Oddelka po Pirjevčevi smrti in Ocvirkovi dokončni upokojitvi se je Kralj poleti 1978 odločil za odhod. Novi ravnatelj Drame, igralec Polde Bibič, si je zaželel izobraženege vodjo programskega sektorja, »ki ima posluš za gledališkost in komunikativnost repertoarja, [...] ima estetski čut in je idejno napredno usmerjen«.²⁸ Ustanovitelj dveh eksperimentalnih gledališč je vstopil v Slovensko narodno gledališče skozi glavni vhod. V prvem intervjuju je Kralj poudaril, da si bo prizadeval ustvariti v prvi vrsti »dobro gledališče«:

To se pravi dober teater v smislu kar se da intenzivnega artizma, kar se da določno in jasno profiliranega, specifičnega »stila«, ki naj postane znova kolikor mogoče razvidna »legitimacija« Drame. Dober teater, to se pravi teater, ki odpira žive, akutne probleme, ki jih odpira v atraktivni in vznemirljivi gledališki optiki. In ker v dandanašnjem gledališču ne gre več v prvi vrsti za tekste oziroma za njihov bolj ali manj dekorativni odrski aranžma, pomeni »dober teater« najprej – izrazito, jasno profilirano novo interpretacijo, intenzivno »novo branje« dramskega besedila oziroma kar se da izrazito, prizadeto in izpovedno gledališko stvaritev.²⁹

V naslednjih sezonah se je ljubljanska Drama uveljavila kot najuglednejši prostor za uprizorjanje slovenske dramatike.³⁰ Ljubljanski oder je tedaj doživel številne krstne uprizoritve danes klasičnih del slovenske dramatike, od Jovanovičeve *Osvoboditve Skopja*, Zajčevega *Voranca*, Smoletovega *Krsta pri Savici* do Jančarjevega *Disidenta Arnoža*. Na velikem odru so se zvrstili gledališki klasiki od Shakespeara (*Milo za drago*), Goldonija (*Sluga dveh gospodov*), Gogolja (*Revizor*), Ibsena (*Mali Eyolf*), Strindberga (*Pelikan*) do Wedekinda (*Duh zemlje*). Na repertoarju sta bila tudi sodobna dramatika (Handke, Bond), ki ju je Kralj prevajal že v Gleju, posebno pozornost pa je naklonil češkima avtorjema, eden je bil izgnan iz domovine (Kohout), drugi pa tedaj že tretje leto v zaporu (Havel).³¹ V tem času je Mile Korun na oder postavil prelomno predstavo Cankarjevih *Hlapcev* z župnikom, preinterpretiranim v nosilca oblasti,³² kar tri igre pa je režiral Georgij Paro, s katerim je Kralj sodeloval nekaj let poprej pri postavitvi

28 Mojca Kranjc, »Kronologija«, *Almanah 1867–2017* (Ljubljana: SNG, 2019), 428.

29 Andrej Inkret, »Dobro gledališče. Iz pogovora z novim umetniškim vodjem ljubljanske drame, L. Kraljem«, *Delo*, 7. 7. 1978, 6.

30 Kranjc, »Kronologija«, 428.

31 Repertoar Kraljevega obdobja je sestavila Mojca Kranjc.

32 Lado Kralj, »Prepričljiva podoba ali zvestoba tekstu?«, v *Mile Korun* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002), 299.

Krleževih del na dubrovniškem poletnem festivalu. Janez Pipan je v Mali drami debitiral z Grumovimi *Pismi Josipini*. Joža Debelak, ki se je predstave lahko kljub starosti udeležila, je v igralcu Branetu Grubarju prepoznala Slavka, ki da je še živ.³³

Žal Bibičev naslednik po letu 1981 ni bil več naklonjen umetniškemu vodji, igralska ekipa pa se je zaradi domnevne nemoralnosti uprla uprizoritvi igre *Jaslice Zdravka Duše*. Kralj je moral skupaj s svojim dramaturgom Borisom A. Novakom pred preiskovalnega sodnika.³⁴ Neki igralec ju je ovadil, da z repertoarjem rušita bratstvo in enotnost.³⁵

Jeseni 1982 je Kralj zapustil Dramo in bil nekaj let v svobodnem poklicu. V tem času je poleg del Franza Kafke in *Mefista* Klause Manna poslovenil nekaj modernih avstrijskih (Turrini, Bernhard) in angloameriških (Harwood, Albee) dramatikov. In seveda Wycherleyjevo *Podeželanko* (The Country Wife), restavracijsko komedijo,³⁶ ki jo je prevedel v arhaiziranem Cankarjevem jeziku, v katerega je uvedel številne latinške in francoske tujke.³⁷ Predvsem pa se je v tem času spet lotil pisanja doktorata.

V luči dogodkov v Drami je Kralj že septembra 1981 zaprosil za delno spremembo naslova, in sicer *Slavko Grum in dramski ekspresionizem*, za referenta pa je bil po Ocvirkovi smrti določen Janko Kos.³⁸ Z novim naslovom se je priključil doktoratom starejših slovenskih komparativistov, ki so raziskovali evropsko literarno obzorje kakega slovenskega pisatelja. A koncept se je v naslednjih letih znova spremenil. Doktorsko disertacijo s končnim naslovom *Pojem ekspresionizem v nemški in slovenski literarni vedi* je Kralj pred komisijo Janko Kos, Evald Koren in Jože Koruza zagovarjal z uspehom 5. decembra 1986 in si pridobil pravico do promocije za doktorja znanosti. Pod naslovom *Ekspresionizem* je doktorat istega leta izšel kot 30. zvezek zbirke Literarni leksikon.

33 Boris A. Novak, »Stoja na glavi: poslovilni govor na pogrebu Lada Kralja«, *Primerjalna književnost* 46/1 (2023), 224.

34 Prav tam, 226.

35 Koloini, Leiler, »Na začetku je bil Aristotel«, 69. Najverjetneje je bil v *Jaslicah* sporen (seveda ironičen) pogovor o časopisni novici, da so se v samskem domu spet klali. Na vprašanje, ali gre za Bosance, ena od žensk pripomni: »Kaj pa! Kdo pa drug! / Če se kje koljejo, je brez skrbi kak Salih / ali Muhârem ali Suljo. Ti povem: / Bosanci bodo uničili državo! [...] / Do včeraj je še letal za ovcâmi / in cel dan frulil noter v piščal, / potem pa se spomni: ajd na sever, / v Slovenijo, v Nemčijo po kruh.« (Duša 1989: 8).

36 Že leta 1969 je v *Naših razgledih* podrobno analiziral slovensko praižvedbo *Rekrutov in ljubezni* (The Recruiting Officer) Georgea Farquharja. O angleški restavracijski komediji pa je pozneje večkrat predaval.

37 Lado Kralj, »Prevajanje za gledališče«, *Naši razgledi* 34/17 (1985), 517.

38 Arhiv FF. Odločba, 13. 1. 1982.

Po obširnem teoretskem uvodu Kralj v nemški literarni vedi obravnava zgodnji ekspresionizem (1910–1914) in aktivizem (1914–1920). V fazi zgodnjega ekspresionizma se pojavi odpoved tradicionalni metafizični transcendenci. Disociirani subjekt išče rešitev iz popolne dezintegracije, ki jo čuti okoli sebe. V drugi fazi, v aktivizmu, pa si najde novo transcendenco: množice, bratstvo, ljubezen vseh ljudi.³⁹ V tej fazi se Kralj posebej posveča t. i. dramatiki oznanjevanja, ki je zagovarjala pacifizem. Nadalje obravnava ekspresionizem kot mednarodni pojav, posebej pa ga zanima slovenski. Polemizira s tradicionalno slovensko literarno zgodovino, ki ji očita periodizacijske in terminološke zmote (npr. katoliški ekspresionizem). Ker v tekstualni bazi slovenskega ekspresionizma ugotavlja odsotnost dramatike in proze (Grumov nazor umešča med Freuda in Maeterlincka), analizira zlasti liriko. Poglejmo si nekaj primerov. Že lirika Antona Podbevška kaže tipična znamenja disociacije subjekta, predvsem sakralizirani in predimenzionirani nietzschejanski ego.⁴⁰ Za nezgrešljivo ekspresionistično pa razglasi zbirko *Pesmi življenja* Frana Albrehta, saj se v njej pojavi »Spev eternistov«. (Za eterniste so se šteli nekateri pesniki okrog revije *Die Aktion* in tako se je imenovala tudi ena njenih knjižnih zbirk – *Die Aktions-bücher der Aeternisten*). V pesmi »Skrivnostni hip« pa imamo opraviti s tipično ekspresionistično vizijo (Jaz sanjam veliki potres).⁴¹ Zbirko *Plamteči okovi* Mileta Klopčiča pa je mogoče povezati z nemško delavsko literaturo, ki se je spojila z ekspresionizmom, ko je ta prešel v aktivistično fazo. V tej zbirki se pojavljajo prevodi nemške delavske literature ter pesniške podobe barikad in rdeče zarje.⁴² Pri Miranu Jarcu pa je najti predstavo o sovražnem vesolju. Kozmičnost (Theodor Däubler je veljal za pesnika kozmičnega patosa) pa je tudi ena od značilnosti zgodnjega ekspresionizma, saj pomeni eskapizem iz socialnega okolja v neskončnost vesolja.⁴³ Kralj ugotavlja, da je tekstualna baza slovenskega ekspresionizma kvantitativno preskromna, da bi upravičevala poimenovanje celotnega obdobja s takšnim imenom. Pa tudi sam pojem ekspresionizem ni obstojen na ravni globalne literarne smeri, temveč predvsem na ravni gibanja ali toka.⁴⁴

Pol leta po zagovoru doktorata je bil Kralj izvoljen za docenta za primerjalno književnost in literarno teorijo⁴⁵ in se tako po devetih letih s

39 Lado Kralj, *Ekspresionizem* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986), 167.

40 Prav tam, 168.

41 Prav tam, 128, 172.

42 Prav tam, 175–176.

43 Prav tam, 180.

44 Prav tam, 186.

45 Arhiv FF. Zapisnik 10. seje FS FF, 26. 6. 1987.

številnimi gledališkimi izkušnjami vrnil na univerzo. V nekem intervjuju je povedal, da se mu gledališka in akademska kariera ne zdita tako zelo nezdržljivi: »Pravzaprav upam, da sem v gledališče prenašal nekaj akademske solidnosti, na univerzo pa nekaj gledališkega občutka, da so vse možnosti odprte.«⁴⁶

V akademskem letu 1987/88 je napovedal predavanja iz evropskega ekspresionizma ter teorije drame, ki ji je posvetil svojo naslednjo monografijo. A to je že druga zgodba!

BIBLIOGRAFIJA

- Duša, Zdravko, *Jaslice*. Koper: Založba Lipa, 1989.
- Inkret, Andrej, »Dobro gledališče. Iz pogovora z novim umetniškim vodjem ljubljanske Drame, L. Kraljem: kako do specifičnega odrskega sloga«, *Delo*, 7. 7. 1978, 6.
- Koloini, Diana, Leiler, Ženja, »Na začetku je bil Aristotel. Intervju. Lado Kralj«, *Literatura* 7/46 (1995), 53–74.
- Kolšek, Peter, »Z akademsko solidnostjo v teatru, z gledališkim občutkom na univerzi. Pogovor z Lodom Kraljem«, *Delo*, 18. 4. 1991, 13.
- Kralj, Lado, »Literatura Slavka Gruma«, *Razprave – Dissertationes VII/2* (1970), 39–111.
- Kralj, Lado, »Prevajanje za gledališče«. *Naši razgledi* 34/17 (1985), 517.
- Kralj, Lado, *Ekspresionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986. Literarni leksikon 30.
- Kralj, Lado, »Hipijejsko, čutno, razpuščeno«. *20 let EG Glej*. Ljubljana: EG Glej, 1990, 6–8.
- Kralj, Lado, »Ob prebiranju pisem, ki niso namenjena nam«, v Slavko Grum, *Pisma Joži*. Maribor: Obzorja, 2001, 169–189.
- Kralj, Lado, »Prepričljiva podoba ali zvestoba tekstu?«, v Mile Korun, ur. Vasja Predan in Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2002, 298–300.
- Kralj, Lado, Tekst na zavihku, v Ivo Svetina, *Gledališče Pekarna (1971–1978)*, Ljubljana: Mladinsko gledališče, 2016.
- Kranjc, Mojca, »Glej Handke. Pogovor z Lodom Kraljem«, *Gledališki list SNG Drama* 75/11 (1995/96), 24–27.
- Kranjc, Mojca, »Kronologija«, *Almanah 1867–2017*. Ljubljana: SNG Drama, 2019.

46 Peter Kolšek, »Z akademsko solidnostjo v teatru, z gledališkim občutkom na univerzi. Pogovor z dr. Lodom Kraljem«, *Delo*, 18. 4. 1991, 13.

- Lampret, Igor, »Dvojni understatement. Pogovor z Ladom Kraljem«, *Gledališki list MGL* 45/6 (1997), 152–156.
- Novak, Boris A., »Stoja na glavi: poslovilni govor na pogrebu Lada Kralja«, *Primerjalna književnost* 46/1 (2023), 219–224.
- Schechner, Richard, *Environmental Theatre*. New York: Hawthorn Books, 1973.
- Svetina, Ivo, *Gledališče Pekarna (1971–1978): Rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016a. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 167.
- Svetina, Ivo, Grobnica za Pekarno, v Ivo Svetina, *Gledališče Pekarna (1971–1978)*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2016b, 437–494.
- Zajec, Matjaž: »Razgovor z L. Kraljem. Zanima me razredno gledališče«, *Mladina*, 21. 12. 1971, 20–21.

Lado Kralj, reformator gledališke teorije in prakse¹

1. Povezovalac kreacije in teorije

Središči našega zanimanja in fascinacij bosta tako gledališko-reformatorsko kot znanstvenoraziskovalno delo Lada Kralja v njuni neločljivi povezanosti in dialoškosti. Panoramski pogled na njegovo kompleksno delo in delovanje na področju gledališča, uprizoritvenih praks, teatrologije, semiotike gledališča in primerjalne književnosti v najbolj žlahtnem smislu od konca šestdesetih let do konca prejšnjega stoletja, ki ga je badioujevsko živel kot stoletje gledališča, pri Ladu Kralju razkrije unikatni preplet umetniških praks in njihove tako teoretske kot zgodovinske refleksije. Preplet popotovanj od literature h gledališču, ki jih je začel v dialogu s transformatorji miselnih polj tako na filozofski fakulteti kot na akademiji za gledališče, hkrati pa ob intenzivnem dialogu s transformatorji slovenskega, evropskega in svetovnega gledališča od Jerzyja Grotowskega do Dušana Jovanovića in seveda sodelovanja z Richardom Schechnerjem v New Yorku, soustanoviteljstva najpomembnejših eksperimentalnih gledališč pri nas, EG Glej in Pekarna. To delovanje se je kasneje povezalo z raziskovanjem zgodovinskih avantgard, še posebej futurizma in ekspresionizma.

Lado Kralj je brez dvoma sinonim za sodobno slovensko, evropsko, in ne samo evropsko (ne več), dramatično in (ne samo) gledališče. Uteleša premene in prevoje obeh polj od poznih šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes, in to kot raziskovalec-teoretik in umetnik-praktik. Deloval je kot dramaturg, teatrolog in kritik, bil je soustanovitelj eksperimentalnega gledališča Glej in njegov prvi umetniški vodja, ustanovitelj avantgardnega gledališča Pekarna ter umetniški vodja ljubljanske Drame, pozneje profesor, zadnja leta pa predvsem avtor z izredno pripovedno močjo.

1 Razprava je rezultat raziskovalnega programa UL AGRFT Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Njegova zgodnja kreativna in angažirana pot je še vedno nekoliko zavita v meglo, a zato nič manj fascinantna. Po vrnitvi iz New Yorka, kjer je bil asistent Richarda Schechnerja v sezoni 1969/70, s skupino katerega je samostojno pripravil tudi eno uprizoritev, je takoj na začetku sedemdesetih let soustanovil kar dve in gotovo najbolj prelomni eksperimentalni gledališči na Slovenskem, Gledališče Glej leta 1970 in Pekarno leta 1971. Ob koncu sedemdesetih let prejšnjega stoletja se je iz izjemno kreativnega obrobja slovenske gledališke semiosfere prebil v samo osredje in postal umetniški vodja Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, znotraj nacionalke izpeljal poskus prave estetske revolucije in doživel politični pogrom. V drugi polovici osemdesetih se je usmeril v teoretično univerzitetne vode, se zaposlil na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske filozofske fakultete, kjer je kot profesor vse do upokojitve generacijam študentk in študentov z zavzetostjo in neverjetno erudicijo predaval o dramatiki, njeni zgodovini in teoriji. Svoje raziskave in spoznanja je strnil v številnih znanstvenih člankih, poglavjih za knjige mednarodnih založb ter v dveh zvezkih Literarnega leksikona: *Ekspressionizem in Teorija drame*, ki sta postali temeljni deli slovenske literarne teorije in teatrologije, ki povezujeta zgodovino in teorijo.

Ti kratko skicirani elementi njegove biografije in bibliografije nas napotijo na naslednjo misel, ki sva jo s kolegom Gašperjem Troho zapisala tudi v skupni slavnostni razpravi za revijo *Primerjalna književnost* ob avtorjevem jubileju, namreč, da je šlo v primeru Lada Kralja za v slovenskem prostoru skorajda unikatno preplet kreativnega gledališkega in uprizoritvenega na eni strani ter teoretično-zgodovinskega delovanja na drugi. Prav z njim je z izjemno intenzivnostjo kreativno polje vstopalo v interakcijo s teoretskim in obratno.

2. Ključna osebnost slovenskega eksperimentalnega gledališča 70. let prejšnjega stoletja

Če je njegovo literarno teoretično in tudi teatrološko delo v slovenskem prostoru relativno dobro usidrano, je neprimerno bolj nezaznavna njegova izjemno pomembna vloga pri razvoju sodobnega gledališča, dramatike in uprizoritvenih praks sedemdesetih let prejšnjega stoletja, časa performativnega obrata kot izjemno pomembne estetske revolucije, ki je do obisti spremenila geografijo slovenske umetnosti in kulture. Lado Kralj je ključna osebnost slovenskega eksperimentalnega gledališča tega

časa, ki je velikokrat delovala bolj iz ozadja oziroma nikakor ni ljubila soja družbenih žarometov. Ko se je po enoletnem podiplomskem študiju pri profesorju Richardu Schechnerju leta 1971 vrnil iz New Yorka, je v sebi nosil iz prve roke pridobljene koncepte Jerzyja Grotowskega in ameriške gledališke avantgarde, njenega levičarskega duha ter (post) brechtovske naravnosti in kritike (malo)meščanskega gledališča.

Najprej je skupaj z Dušanov Jovanovićem in sodelavci ustanovil gledališče Glej, a ker se mu to ni zdelo dovolj radikalno, je v svojem radikalizmu vztrajal naprej in skupaj z Ivom Svetino in Petrom Božičem ter sodelavci ustanovil »novi glej«, Pekarno, v kateri je pripravil prvo uprizoritev ritualnega gledališča na Slovenskem – predstavo *Potohodec*, nadvse nenavadno in radikalno postdramsko (Schechnerjevega pojma *postdramsko* razen Kralja takrat v Ljubljani verjetno ni poznal nihče, Lehmann pa ga je prevzel šele desetletja kasneje in uporabil v svoji sloviti knjigi *Postdramsko gledališče*) krstno praižvedbo poetične drame Daneta Zajca. Premiera je bila 2. marca 1972. Lado Kralj je še pred njeno uprizoritvijo pod vplivom grupnega gledališča, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča kot temelj novega gledališča postavil ritual in grupo. Kot je rad poudarjal, ga je zanimalo razredno gledališče, ki je estetska akcija (Rancière bi dejal estetska revolucija) nekega sloja, in sicer subkulture.

Nadvse poveden je pri tem Kraljev takratni koncept alternativnega gledališča, kot ga je formuliral v pogovoru z Matjažem Zajcem v reviji *Mladina* leta 1971, takoj po prihodu iz ZDA. Alternativno gledališče je po njegovem mnenju nekaj, za kar ni značilno, da »hoče biti boljše in naprednejše od tradicionalnega«,² temveč je »teater kot estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega«.³ V istem pogovoru je Lado Kralj ritual definiral kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen«.⁴

Tako kot pri Schechnerju in ameriški gledališki avantgardi nasploh je skupino, s katero je pripravil praižvedbo *Potohodca*, sestavil iz osmih neprofesionalnih igralcev, študentov primerjalne književnosti in AGRFT, z namenom, da bi se ukvarjal »s proučevanjem fenomena igre

2 Matjaž Zajec, »Zanima me razredno gledališče; razgovor z L. Kraljem«, *Mladina* (21. 12. 1971), 21.

3 Prav tam.

4 Prav tam.

kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa s proučevanjem rituala kot optimalne oblike igre«. ⁵ Tako kot pri Schechnerju so ritualne oblike gledališča izhajale iz radikalne kritike industrijske družbe, ki je posamezniku odrekala izkustva »celotnosti, procesa/organskih rasti, konkretnosti, religioznega, transcendentalnega izkustva«. ⁶ Na drugi strani pa je Kralj (seveda ne brez podobnosti z Grotowskim) bistveno ideologijo ritualnega gledališča utemeljil kot ukvarjanje gledališča predvsem samega s sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko storilnosti. Bolj kot končni rezultat ga je zanimal proces, eksperiment »o bistvu igralsva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim«. ⁷ Kraljev koncept gledališča je za slovenski prostor na prelomu iz šestega v sedmo desetletje prejšnjega stoletja prinesel radikalizirano obliko *performansa* oziroma *performance teatra*, kot jo je s skupino Pupilija Ferkeverk leta 1968 razvil Dušan Jovanović. Pri tem je izhajal iz teatrološko in estetsko jasno profilirane misli o sodobnem meščanskem gledališču, ki je lepo razvidna iz Kraljevega odgovora za anketo revije *Sodobnost* »Slovenska gledališka situacija leta 1969«, ki se ga zdi več kot vredno podrobneje predstaviti.

Kralj sodobno evropsko gledališče vidi kot del permanentne krize evropskega gledališča, ki se je začela s Strindbergom in nadaljevala z velikima reformatorjema svetovnega gledališča dvajsetega stoletja: Bertoltom Brechtom in Antoninom Artaudom. Moderni evropski teater vidi kot »definitivno meščanski teater – intimni teatri, ad hoc teatri, eksperimentalni teatri, vsi ti izveninstitucijski teatri z avantgardističnimi in revolucionarnimi ambicijami, ki bujno rastejo vse od leta 1907, pa so glasniki nastopa meščanskega teatra in obenem glasniki njegovega razkroja«. ⁸ Meščansko gledališče materialistično vidi kot »orodje ideološkega razrednega boja buržoazije«, hkrati pa opozarja, da je »izostal element slavnostnega, religioznega, ritualnega, ali, kakor bi rekel L. Goldmann, izostal je božji pogled«. ⁹ To je pripeljalo do »velikega končnega paradoksa meščanskega teatra: čim bolj je gledališče avantgardno in angažirano,

5 Prav tam.

6 Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativnega*. Prev. J. Drnovšek, (Ljubljana, 2008) 83.

7 Lado Kralj, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«. *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990), 6–8.

8 Taras Kermauner, Jože Koruza, Janko Koš, Lado Kralj, Vasja Predan, Borut Trekman, Josip Vidmar, »Slovenska gledališka situacija«, *Sodobnost*, št. 6 (1969), 591.

9 Prav tam.

tem bolj je intelektualistično in zato izolacionistično, tem bolj postaja gledališče 'družbene manjšine'.¹⁰

Bistveno za krizo sodobnega gledališča (tudi ali predvsem v Sloveniji) se mu zdi, da tako sledilci Artauda kot Brechta ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja »ne spreminjajo teatra tekstualno, z novimi dramskimi besedili, temveč spreminjajo same zasnove modernega evropskega teatra – forsirajo nov način igre, tj. postavljajo igro kot socialni fenomen, ki pokriva širše področje od gledališkega poslojpa.«¹¹

Pekarna in *Potohodec* sta bila v tem smislu poskus prebroditve krize sodobnega slovenskega gledališča, ki bi segalo onkraj koncepta eksperimentalnih gledališč 60. let, hkrati pa tudi mimo koncepta Eksperimentalnega gledališča Glej, ki se je Kralju zdel preveč meščanski po estetiki in mišljenju in preveč stremeč k institucionaliziranju. Gledališče Pekarna se je zavedalo, da izhaja iz dotedanjih eksperimentov slovenskega gledališča, predvsem pa, da se mora ostriti v ustvarjalnem dialogu s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin ...). Tudi to skušnjo najnatančneje povzema Lado Kralj v sprememnem besedilu na zavihku Svetinove knjige o *Pekarni*:

Richard Schechner, moj mentor, je Grotowskemu odvzel avreolo religiozne zamaknjenosti in dodal prvine teatra absurda, očitno tudi ironije in groteske, in še dodal antropološke raziskave plemen iz Nove Gvineje in Avstralije ter bizarnih vidikov ameriškega načina življenja (americana). [...] In kar sem se pri Schechnerju naučil in tudi po svoje predelal, sem prinesel v Slovenijo, kjer sva z Ivom Svetino ustanovila Pekarno.¹²

Ali, kot je v nekoliko drugačnih niansah povedal v intervjuju s Primožem Jesenkom:

Čeprav eden od ustanoviteljev Gleja leta 1970, sem postal ob vrnitvi v Ljubljano sektaš, ki je Gleju očital izrazito meščansko noto in preveliko potrebo po približevanju institucionalni metodi odrske produkcije. Zahteval sem samostojno pozicijo. Tako dolgo smo se prerekali, da sem naposled izstopil iz skupine. [...] Začetek Pekarne, ki sva jo vodila z Ivom Svetino, je bil usmerjen v kolektivni način ustvarjanja, ki presega storilnostno logiko (usmerjenost v rezultat) in veliko višje vrednoti procesno ustvarjanje, interakcijo vseh udeleženi. Nato pa se je skupina spreminjala

10 Prav tam.

11 Kermauner et al., Slovenska«, 592.

12 Ivo Svetina, *Gledališče Pekarna: (1971–1978): rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje* (Ljubljana 2016).

in je v poznejših predstavah postajala vse bolj kritika sistema. Teren za ustvarjanje gledališča se je spreminjal, kot je že sicer v temelju odstopal od ameriške izkušnje.¹³

Ta razkol v generaciji t. i. performativnega obrata je na zanimiv način (seveda s svojega gledišča) opisal tudi Dušan Jovanović, gotovo oseba in osebnost, s katero je bil Lado Kralj najtesneje povezan v svojih neo-avantgardnih akcijah. Tako je v biltenu ob 20-letnici ustanovitve Gleja zapisal:

Ko je prišlo do razkola med Pekarno in Glejem, sem imel še največ posluha za Lada Kralja, ostali so bili proti njemu. Šlo je za usodno kulturno-politično napako. Alternativa gledališkega medija je bila razklana in zato manj močna in učinkovita. Na nek način smo bili obrnjeni drug proti drugemu, v bistvu smo se borili za isto vrečo denarja. Ta boj je ustrezal kulturni politiki, ki je bila nezainteresirana za Glejeve zahteve. "Diaspora" je na nek način obračunala z Glejem kot s potencialnim poskusom kontinuirane in resno zastavljene alternative, ki bi se definirala kot robno gledališče na profesionalni ravni. Posledice čutimo še danes. Vsi eksperimenti so blažev žegen, so na skrajnem robu, izvajajo jih izključno mladi ljudje. V taki situaciji ne moreš zdržati dolgo časa. Zato je nujno to pozicijo slej ko prej zapustiti in se odpraviti na marš skozi institucije.¹⁴

Kralj je v Pekarni radikalno spodkopal temelje gledališča kot reprezentacije ter poudaril, da pri grupnem treningu ne gre za njihovo imitacijo čustev in stanj junakov, ampak za skrajno odprtost in soočanje z lastnimi čustvi. Izvajalec tako na eni strani »črpa maksimum svojih kreativnih moči iz igralskih razmerij z ostalimi člani«, na drugi pa se »do maksimuma razvijejo njegove individualne izvajalske sposobnosti«. ¹⁵ Hkrati Pekarna uvede v slovenski prostor teoretsko utemeljeno in zavestno uporabo avtopoetične feedback zanke med izvajalci in občinstvom, katere cilj je skupna udeležba v ritualu kot posledica že prej ustvarjene skupnosti izvajalcev, ki med izvajanjem rituala (predstave) sprejema nove člane. Spet v navezavi na Schechnerja in Grotowskega Kralj briše mejo med izvajalci in gledalci tako, da spremeni tradicionalni gledališki prostor, ukine četrto steno ter zavestno uveljavi menjavo vlog med izvajalci in občinstvom, ki je povabljeno, da aktivno sodeluje, sokreira predstavo-dogodek.

13 Lado Kralj, »Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja: pogovor z Ladom Kraljem« v *Prišli so Pupilčki* (Ljubljana, 2009), 117.

14 Jovanović, Dušan, »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen« v *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990).

15 Zajec, »Zanima«, 21.

Povedano z besedami Lada Kralja v intervjuju s Primožem Jesenkom: »Udeleženos gledalca v procesu predstave [...] [je] obstajala na nivoju atmosfere, [...] [šlo je] za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (Čutil 10). Hkrati pa je bil »igralce v doktrini newyorškega teatra, iz katerega sem izšel, dostikrat napadan. [...] Bilo je pomembno, da je med predstavo navzoč, saj je ta igrala nanj, na njegove odzive.«¹⁶ Drugače kot v meščanskem gledališču Pekarni ni šlo za »malce aristokratsko umaknjenost gledalca, ki opazuje, ampak bolj za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev in scene. [...] To mora biti malo schmutzig, občutek skupnosti, ta je bistven.«¹⁷ Prva predstava, ki je uveljavila ta princip, je bila prav krstna izvedba *Potohodca* leta 1972 v prostorih nekdanje pekarnice na Tržaški cesti v Ljubljani. Igralci oziroma izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten. Kot v spominski refleksiji zapiše Ivo Svetina, so bili gledalci povabljeni, da sodelujejo v ritualu, pravzaprav so bili »del rituala, ne glede na to, ali si to želijo ali ne, ali se tega zavedajo ali ne.«¹⁸ Lado Kralj je v *Potohodcu* v slovenski prostor vpeljal tudi princip ritualnih uvodov v predstavo, ki je kasneje z drugačnimi konotacijami postal pomemben segment poetike Gledališča sester Scipion Nasice Neue Slowenische Kunst: gledalce je (še preden so stopili v dvorano) uvedel oziroma vključil v predstavo ritual obveznega sezivanja čevljev oziroma natikanja »drsalke« iz blaga čez čevlje, s čimer so bili (spet po mnenju Iva Svetine) opozorjeni, »da vstopa[jo] v prostor rituala, v posvečen prostor«.¹⁹

Mate Dolenc je v *Mladini* slikovito opisal začetek predstave *Potohodec* s podobo gledalcev, ki vstopajo v prostor, ko se je predstava že odvijala: »V rjavo-zelene drese oblečeni igralci so peli stavek iz *Potohodca* 'Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim',«²⁰ sklepni stavek Zajčeve poetične drame, ki je v uprizoritvi Pekarne po mnenju Iva Svetine postal »ključno 'sporočilo' celotne predstave.«²¹ Uprizoritev je ohranila le približno tretjino teksta, ki je postal le eden izmed njenih sestavnih delov. Besedilo je le izhodišče za uprizoritev ali (kot opozarja Primož Jesenko) je le »pretekst,

16 Kralj, »Teater«, 122.

17 Prav tam.

18 Ivo Svetina, »Gledališče Pekarna (1971–1978)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* št. 78 (2002), 131.

19 Svetina, »Gledališče Pekarna«, 128.

20 Mate Dolenc, »Najdeno izgubljeno sporočilo«, *Mladina* (18. 4. 1972). Prim. 20 let EG Glej (Ljubljana, 1990), 2–3.

21 Svetina, »Gledališče Pekarna«, 124.

na osnovi katerega je sestavljen dogajalni scenarij«. ²² Predstava kot ritualni dogodek od gledalca terja drugačno zaznavanje, na drugi strani pa ga osvobaja kot kreatorja lastne zgodbe. Lado Kralj vidi osnovni namen predstave v posebni vrsti »ritualne terapije«, ki vodi gledalca in izvajalca iz objema shizofrenije proti 'duhovni svobodi'. ²³

Eksperimentalno gledališče, kot ga utelešata koncept in izvedba *Potohodca* iz zgodnje faze Gledališča Pekarna, ima nedvomno posebno funkcijo znotraj celotnega slovenskega gledališkega sistema sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Gre za komplementarnost njegovih poglobitvinih komponent, nacionalno-repertoarnega in eksperimentalno-alternativnega gledališča. Prvo je po Kralju namenjeno predvsem eksperimentu »na področju uprizarjanja, igre, ideje o gledališču, je razbijanje edine slovenske gledališke forme – burgtheatskega prenosa Stanislavskega – in nadomeščanje te forme z novim, nepreizkušenim, eksperimentiranje z mixed media, z radikalizacijo kretnje, besede, odrske tehnike itd.« ²⁴ Eksperimentalno gledališče je pomembno na področju, na katerem »osrednje gledališče zaradi svoje posebne, institucionalne zasnove ne more toliko tvegati. Njegovo sporočilo je (povedano z besedami Lada Kralja, »da je teater lahko zelo drugačen od tega, kar poznamo. Da je teater marsikaj od tega, kar si publika pod tem pojmom predstavlja.« ²⁵

Študentska in neštudentska eksperimentalna gledališča se po Kraljevem mnenju iz zgodnjega zapisa o mednarodnem festivalu študentskih gledališč v Zagrebu iz leta 1963 v samem bistvu razlikujejo od profesionalnih repertoarnih gledališč:

Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igrilstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledališča v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno

22 Primož Jesenko, »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem: (prvi fragment o Gledališču Pekarna)«, *Maska* št. 123/124 (2009), 24.

23 Svetina, »Gledališče Pekarna«, 131.

24 Kermauner, »Slovenska«, 593.

25 Kralj, »Teater«, 127.

približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju.²⁶

Naloga osrednjega gledališča pa je, da srka vse najboljše dosežke eksperimentalnih, pri tem pa se strogo drži svoje institucionalne forme: to naj bo predvsem nacionalno reprezentativno in informativno gledališče, ki uprizarja nove in tradicionalne slovenske dramske tekste, informira o tekstih svetovne klasike ter precizno in hitro informira o pravkaršnjih gledaliških »hitih«. Tu poudarek ni toliko na eksperimentalnosti kot na preciznosti in visoki akumulaciji forme.²⁷

Lado Kralj torej že pred nastopom druge faze slovenskih eksperimentalnih gledališč v sedemdesetih letih (Pekarna, Glej, Nomenklatura ...) natančno analizira slovensko gledališko situacijo, opozori na njene specifikke, hkrati pa jo vidi kot del evropske celote krize meščanskega gledališča v dvajsetem stoletju, kot »tematizacijo in radikalizacijo koncepta evropskega meščanskega gledališča«, poskus vzpostavitve »normalne korelacije med institucionalnim gledališčem in eksperimentalnimi«, ki se mu zdi pomembna predvsem zaradi dejstva, da je treba nujno definirati »'družbene manjšine' in 'družbeno večino' in da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih preprirov in utrudljivega stopicanja na mestu.«²⁸

Prav na tem mestu se Kraljeva pronicljiva analiza krize sodobnega in slovenskega gledališča najbolj zgosti in napove bistvene probleme nadaljnega razvoja t. i. institucionalne in neinstitucionalne kulture ter njenega paradigmatično konfliktnega in nerazrešljivega položaja znotraj slovenske kulturne politike ter umetniških in kulturnih praks, ki so na žalost aktualne in nedokončno razrešene še danes. Družbene manjšine in družbena večina še danes ostajajo ne dovolj definirane, predvsem pa z nobeno od kulturnih politik na žalost ni bila omogočena njihova dokončna in ustrezna afirmacija.

3. Izhajanje iz evropskega in svetovnega konteksta

Lado Kralj je z ustanovitvenim dejanjem dveh gledališč, Eksperimentalnega gledališča Glej in Gledališča Pekarna, samo še stopnjeval izhajanje

26 Lado Kralj, »Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu«, *Sodobnost* št. 12 (1964), 1239.

27 Kermauner, »Slovenska«, 593.

28 Prav tam.

iz evropskega in svetovnega zemljevida gledališkega eksperimenta, ki je bilo sicer očitno že pri Odru 57, Eksperimentalnem gledališču Balbine Baranovič in gledališču Ad hoc Drage Ahačič, a je bilo še vedno predvsem stvar gledališko manj drznih in prelomnih privzemanj ter adaptacij evropske dramske (gledališče absurda, eksistencializem) in gledališke avantgarde (Living Theatre). Tako je Lado Kralj v programu Gledališča Pekarna zapisal:

Gledališče Pekarna se skuša naslanjati na tradicijo slovenskih eksperimentalnih gledališč, predvsem Odra 57, Eksperimentalnega gledališča [Balbine Baranovič] in gledališča Ad hoc, pri tem pa iskati današnjemu trenutku ustrezen izraz predvsem v takih posebnih metodah, kot so: participacija publike v igri; poseben psihofizičen trening igralcev; ritualni elementi gledališča; teamsko (grupno) ustvarjanje predstave; nove možnosti, ki jih nudijo vizualni in avditivni elementi predstave; takšne gledališke metode so sestavni del sodobnih gledaliških trendov, kakor se uveljavljajo tako na vzhodu kot na zahodu, vendar pa jim skuša gledališče Pekarna najti in določiti domača tla, jih prevetrirati, preoblikovati v skladu s potrebami naše publike in družbenega prostora, jih pri tem spremeniti ali pa morda nekatere od njih celo zavreči.²⁹

Iz Kraljevih opazk je lepo razvidno, da se je Pekarna v procesu kreacije kot tudi igranja oziroma diseminacije svojih predstav zavestno vklapljala v geografije kompleksnih, včasih tudi kontrastnih in izključujočih se ikonografij, fabul, podob sodobnih uprizoritvenih praks med vzhodom in zahodom, socializmom in kapitalizmom, ter premikala meje recepcije in interpretacije sodobne umetnosti. V nekakšnem mozaičnem *melting potu* so te meje recepcije pomagale ukiniti hierarhijo in dihotomijo med visoko in popularno kulturo, kar je hvaležen, a še neobdelan zgodovinski fenomen znotraj slovenskega gledališča. O radikalnem rezu znotraj zgodovine slovenskega gledališča, ki se je zgodil s prvo predstavo Gledališča Pekarna, Zajčevim *Potohodcem*, premierno uprizorjenim 2. marca 1972, pričajo že sama dejstva, ki jih ob svoji lucidni interpretaciji niza Svetina, a so še danes premalo prisotna znotraj poskusov pisanja zgodovine slovenskega sodobnega gledališča. Lado Kralj je pod vplivom tega, kar je sam imenoval »grupno gledališče«, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča za temelj novega gledališča postavil ritual in skupino. Zanimalo ga je nekaj, kar je bilo neprimerno bolj radikalno od Glejevega koncepta: razredno gledališče, ki je estetska

29 Navedeno po Rok Andres, *Gledališče Pekarna: (1972–1978)*, Diplomsko delo (Ljubljana, 2014), 112.

akcija nekega sloja, in sicer v Sloveniji takrat še neozaveščene subkulture. Ni ga zanimal eksperimentalni ali avantgardni teater, ki si po njegovem mnenju umišlja, da je »teater, ki hoče biti boljši in naprednejši od tradicionalnega«,³⁰ temveč novo gledališče, ki ne bo več samo gledališče, ampak bo estetska revolucija ali »estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega«. ³¹

Poudarjanje rituala je bilo zato za Kralja kritika družbenih vrednot. Z njim je hotel, kot je to takrat zelo natančno povedal v intervjuju za Mladino, ki pa najbrž ni bil pravilno razumljen oziroma zaznan in je nanj slovenska gledališka zgodovina pozabila, ritual in gledališče opredeliti kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam). Gledališče je za Pekarno pomenilo »proučevanje fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa proučevanje rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam).

4. Gledališče kot avtoterapevtska izkušnja

Tako kot Richard Schechner in ameriške gledališke avantgarde tistega časa je tudi Pekarna izhajala iz radikalne kritike industrijske družbe, ki posamezniku odreka izkustva celotnosti, procesa, organskih rasti, konkretnosti, religioznega, transcendentalnega izkustva. Na drugi strani pa je Lado Kralj zavzel temeljni položaj Grotowskega: ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko ustvarjanja predstav kot proizvodov. Bolj kot končni rezultat je bil torej pomemben proces, eksperiment. Hkrati pa je Pekarna stavila na to, kar Erika Fischer-Lichte prepozna kot temeljno lastnost performativnega dogodka oziroma gledališča po performativnem obratu: avtopoetično feedback zanko. Na lastnost predstave kot performativa, ki jo je Kralj poimenoval »udeleženosť gledalca v procesu predstave, [...] občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene«. ³² Z ukinitvijo četrte stene se je odprla možnost za močno avtopoetično

30 Zajec, »Zanima«, 21.

31 Prav tam.

32 Lado Kralj, »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip. Pogovarjal se je Primož Jesenko«, *Dialogi* št. 11–12 (2009), 10.

feedback zanko, ritual, v katerem so gledalci postali aktivni udeleženci gledališke predstave. *Potohodec* je to zanko udejanjil v najbolj čisti obliki: izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten, ujeti v zanko povratnega učinka in povabljeni k sodelovanju v ritualu, hkrati pa so ne glede na to, ali so si to želeli ali ne, postali del rituala.

Kraljeva Pekarna je bila tako nekakšna tovarna podob. Gledališki stroj, ki je produciral načine gledanja, ti pa so vplivali na širšo kulturo. Ta verjetno največji Kraljev gledališki konceptualni in režijsko-dramaturški projekt je pokazal in izpostavil dejstvo, ki je bilo bolj ali manj spregledano: Pekarna je bila najbolj provokativen znanilec performativnega obrata in antropološkega gledališča, ki je v sedemdesetih letih pomagal prevetrili tudi pojem nacionalne identitete. Prav to tovarno podob, ki je vtisnila močan pečat v slovensko kulturo in državo zadnjih desetletij prejšnjega stoletja, se zdi, da danes skušajo zamenjati nove (»množičnomedijske«) tovarne, ki producirajo nove in nove simulakre na videz provokativnih podob. Status sodobne umetnosti in uprizarjanja znotraj že tako minimaliziranega kulturnega obrata v postsocialistični Sloveniji je tako ponovno postal izrazito ranljiv.

Leta 1978, ki označuje konec Pekarne in hkrati začetek Kraljevega umetniškega vodenja Drame SNG v Ljubljani do leta 1982, je ena najbolj izpostavljenih osebnosti eksperimentalnega gledališča v Sloveniji prevzela umetniško vodenje nacionalnega gledališča, katerega ravnatelj je bil Polde Bibič. Ta veliki met za eksperimentalne gledališke prakse se je repertoarno ljubljanski drami izjemno obrestoval, sledila so leta izredno koncipiranih in več kot uspešno izvedenih ter mednarodno odmevnih sezon, hkrati pa leta političnih in estetskih bojev z mlini na veter samoupravnega socializma. Ta leta, v katerih se je Kralju kot dramaturg pridružil mladi Boris A. Novak s svojimi izkušnjami Nomenklature, so bila burna, estetsko prebojna in politično težavna. Kralj je z novo ekipo (po besedah Novaka) »po dolgi krizi Drame ponovno peljal iz provincialne zatohlosti v mednarodno odprtost in v uprizarjanje družbenokritične domače dramatike. [...] Kar je na zgodovinskem prelomu 70-tih in 80-tih let tako lepo zraslo na plodnem odru ljubljanske Drame SNG, je bilo Lado tovo maslo, a je Lado glede svojih zaslug bil zmeraj gosposko diskreten in tih.«³³ Vrhunec novega koncepta drame je bila premiera drame *Disident Arnož in njegovi* Draga Jančarja v režiji Zvoneta Šedlbauerja januarja 1982. A to je bil hkrati že čas, ko so se takoj začele čutiti posledice izteka

33 Boris A. Novak. »Stoja na glavi: poslovilni govor na pogrebu Lada Kralja«, *Primerjalna književnost* št. 1 (2023), 225.

direktorskega mandata Poldeta Bibiča, ki je odločno podprl Kraljevo gledališko poetiko. Zalomilo se je (podobno kot že pri Odru 57 z Rožančevo *Toplo gredo*) spet ob slovenski noviteti, načrtovano krstno uprizoritvijo besedila predstavnika nove generacije, Zdravka Duše, igre *Jaslice*, ki naj bi jo v Mali Drami režiral mladi Vinko Möderndorfer. Boris A. Novak slikovito opiše usodno dogajanje in kasnejše zasliševanje in prepoved igre:

Na prvi bralni vaji, ko sem ob Kraljevi navzočnosti kot dramaturg razlagal besedilo, je igralska ekipa izvedla udar zoper nemoralnost teksta. Lado je mirno, a odločno zagovarjal kvaliteto tega dramskega besedila in Vinčkovega režijskega koncepta. Neimenovana igralka je nato izjavila: »Jaz nisem kurba, ne bom igrala kurbe!« – Odvrnil sem: »Kolikor mi je znano, morilka tudi niste, Lady Macbeth bi pa igrali!« Zbrana igralska ekipa, okrepljena s predstavniki nove direkcije, Delavskega sveta in sindikata, je izbruhnila v strastno, strašno, samoupravno zaklinjanje zoper družbene sovražnike, čaravnice in črne mačke ...³⁴

Sledil je začetek montiranega političnega procesa, ki se je na srečo hitro končal z ugodnim razpletom za udeležene: Lada Kralja kot umetniškega vodjo, Petra Božiča kot člana programskega sveta Drame in Borisa A. Novaka kot dramaturga. Preiskovalni sodnik se je na srečo le cinično nasmehnil in ustavil kazenski postopek, igra Zdravka Duše pa je bila »neformalno prepovedana« in izvedena šele leta kasneje, ne v ljubljanski Drami, temveč v Eksperimentalnem gledališču Glej. Lado Kralj je ta buren in neprijeten zaključek svojega mandata v Drami v intervjuju komentiral:

Boj s politiko mi je začel presedati. Doživel sem celo ovadbe na sodišču, kjer sva se morala z Borisom A. Novakom, ki je bil takrat hišni dramaturg, zagovarjati zaradi obtožbe nekega igralca, češ da z repertoarjem rušiva bratstvo in enotnost. Hodila sva na zaslišanja k preiskovalnemu sodniku, Borisov oče pa naju je učil, kako se morava obleči – namreč, nič drugače, kot po navadi, saj naj bi neobičajno uglajeno ali slabo oblačenje govorilo o slabi vesti ipd.³⁵

34 Novak, »Stoja«, 226.

35 Lado Kralj, Diana Koloini, Ženja Leiler, »Na začetku je bil Aristotel«, *Literatura*, št. 46 (1995), 7, 69.

5. Znanstvenoraziskovalno delo kot intenziven dialog z dramatiko in gledališčem

Usmerimo se zdaj še h Kraljevemu primerjalnemu in teatrološkemu opusu. Lado Kralj je izredno široka ustvarjalna osebnost, ki je nenehno prehajala med teorijo in prakso. Avtor, s katerim se je kot zgodovinar, teoretik in urednik njegovih zbranih del najbolj intenzivno ukvarjal, je nedvomno Slavko Grum, ki mu je posvetil že zgodnje raziskave v okviru diplomskega dela pri prof. Ocvirku z naslovom *Evropske pobude proze in dramatike Slavka Gruma* (1956). Svoj pristop je opisal nekoliko kasneje, v razpravi *Literatura Slavka Gruma* (1970), kjer je opisal svojo metodologijo: »Pri pisanju tega spisa sem se Grumove literature, njegove literarne zapuščine in izvenliterarnih (časopisnih itd.) tekstov lotil s primerjalno literarnohistorično metodo.«³⁶ Hkrati se je ukvarjal z raziskavo literarnih tekstov ter umestitvi v širši evropski kontekst. H Grumu se je vračal še večkrat ter vztrajno raziskoval njegove povezave s simbolizmom Mauricea Maeterlincka, rusko gledališko avantgardo, npr. Aleksandrom Tairovom, Freudom ... Slednjega je izbral kot temo svoje doktorske disertacije in ga je kasneje temeljito obdelal v okviru posebnega zvezka zbirke *Literarni leksikon*. Lahko bi rekli, da so bile prav avantgarde v svoji povezljivosti in kompleksnosti temeljno polje njegovih raziskav, npr. razprav o Kosovelovem konstruktivizmu (»Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma«, 1986), »Jaz sem barbar«: Barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi, 1998; temeljne razprave o futurističnih sintezah za zbirko *Dramatikon*, ki jo je konceptualno zasnoval za založbo Beletrina. Inovatorje začetka 20. stoletja je raziskoval tudi v spremni besedi h knjigi *O gledališki umetnosti* Edwarda Gordona Craiga, ki jo je tudi prevedel.

Drugo polje, ki se mu je izjemno inovativno in temeljito posvetil, je bila teorija drame: od predstavitve in analize aktantskih modelov in semiološkega sistema Anne Ubersfeld do temeljnih razprav o dramskem in gledališkem prostoru in času (»Drama in prostor«, »Čas drame je zmeraj sedanost«). In izjemno pomembne knjige, svoje druge monografije za zbirko *Literarni leksikon* *Teorija drame* (1998), ki je postavila trdne temelje za vse nadaljnje raziskave sodobne teorije drame in teatrologijo na Slovenskem. Izhajajoč iz koncepta absolutnosti drame Pétra Szondijsa, ki je svojo tezo razvil v knjigi *Teorija sodobne drame 1880–1950*, je Kralj svojo hibridno teorijo drame izgradil v močnem dialogu s

36 Lado Kralj, »Literatura Slavka Gruma«, *Razprave*, Razred za filološke in literarne vede, VII, (1970), 39.

(post)strukturalizmom, fenomenologijo in semiotiko gledališča (Ingarden, Barthes, Pfister, Ubersfeld, Fischer-Lichte, Pavis, Feral, Klotz). Kot osrednjo točko si je tudi tokrat izbral aktantske modele. Njegova teorija se odpre široki paleti teoretiziranih pogledov na dramo kot posebno strukturo besedne umetnosti ter njeno posebno vezljivost z odrskimi praksami, primarno gledališčem.

Toda ob vsem tem ni pozabil na zgodovinenje in teoretizacijo evropske in slovenske literature ter gledališča, ki ju je izpeljal v še danes temeljnih razpravah o slovenskem ekspresionizmu (»Od Preglja do Gruma. Slovenska ekspresionistična dramatika«), simbolistični dramatiki postaj in njenih vplivih na slovensko dramatiko in gledališče (*Maeterlinckov model moderne drame*, 1999) ter temeljni tekst teoretičnega zgodovinenja povojne slovenske dramatike *Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)*, 2005, v katerem je postavil novo tipologijo in model zgodovinenja.

6. Zaključek: Edinstveni dialog med teorijo in prakso

Lado Kralj je pomembno zaznamoval slovenski gledališki ter literarno-teoretični in teatrološki obrat. Njegovo delo predstavlja edinstveno in dosledno prehajanje med teorijo in prakso, kar je tudi v evropskem kontekstu redke in dragocene pojave, pomemben za ustvarjanje dialoških odnosov med umetniškimi, kulturnimi in teoretsko-zgodovinskimi praksami. Ta prehodnost mu je omogočila širino in vpoglede, ki so pomembno obogatili razvoj sodobnega gledališča, literarnih ved ter teoretizacij sodobne umetnosti.

Tako sta Kraljevo zgodnje zanimanje za Slavka Gruma in njegov kasnejši raziskovalni fokus na prehode od realizma in simbolizma k literarnim in gledališkim avantgardam tvorno prispevala k njegovemu delovanju v alternativnih gledaliških gibanjih, kar je spet vzvratno vodilo k oblikovanju pomembnih radikalnih umetniških gest v slovenskem prostoru.³⁷ V svojih konceptualizacijah in kreacijah je izhajal iz del sodobnih gledaliških praktikov, kot so Jerzy Grotowsky, Richard Schechner in Peter Handke, pri čemer je razumeval njihove prakse v kontekstu szondijskega odtujevanja absolutni drami in dramskemu gledališču nasploh.

Izkušnje v eksperimentalnem gledališču Glej in Pekarni, prelomnih institucijah sedemdesetih let, so mu omogočile vpogled v pomembne

³⁷ O tem piševa z Gašperjem Troho v razpravi »Lado Kralj med gledališko teorijo in prakso«, *Primerjalna književnost* št. 3 (2018).

estetske revolucije stoletja ter meje kulturnega in političnega delovanja. Kralj je spoznal, da je delovanje v Pekarni pomembno oblikovalo njegove analize gledališkega in kulturnega obrata socializma v Sloveniji ter ideje za izhod iz zapletenih situacij. Hkrati pa je zgodovina pokazala, kako se je prav z generacijo Pekarne in Gleja začelo intenzivno, najbrž ključno delovanje tega, kar je teatrologija označila s pojmom evropeizacija slovenskega gledališča: delovanje navzven, zunaj Slovenije, po evropskih festivalih. O tem priča npr. uspeh Gledališča Pekarna, ki je s predstavo *Tako Tako!* v režiji Ljubiše Ristića konec 1970-ih let gostovalo na prestižnem festivalu v francoskem Nancyju. O tem je na zelo zanimiv način poročal zagrebški časopis *Vjesnik* v izdaji *Vjesnika* u srijedu:

Na samem robu propada je Pekarna ponovno oživila. [...] Jurišala je na največje uspehe, gostovala v Zagrebu, Beogradu in Sarajevu ter prejela nagrade, zlati lovorjev venec. Zdaj pa so jo povabili še na renomirani festival svetovnega gledališča v Nancy. [...] Pekarna je tako postala sinonim žilavosti in vzdržljivosti malih gledaliških skupin, ki jih je vse več in ki zmagujejo tam, kjer težka, dobro dotirana gledališča s tradicijo in elitno obravnavo padajo na kolena. Strateško vojno tako dobiva »gledališka gverila«, in ne paradna »gledališka konjenica.³⁸

Svoje raziskave historičnih avantgard je oblikoval na podlagi lastnih izkušenj v eksperimentalnih gledališčih, kar mu je omogočilo daljnosežnejši vpogled v to področje. Tudi njegovo delo v ljubljanski Drami in na Filozofski fakulteti je temeljilo na prejšnjih izkušnjah, kar mu je omogočilo sistematično raziskovanje teorije drame in zgodovinenje slovenske, evropske ter ameriške dramatike, ob njej pa tudi gledališča in uprizoritvenih praks.

S tem se je izoblikovala edinstvena zgodba o Ladu Kralju kot osebnosti, ki je intenzivno prepletla kreativno gledališko delovanje s teoretično-zgodovinskim pristopom. Ob dramatiki in gledališču se je njegova teoretska misel usmerjala tudi na druga področja literature in gledališča, npr. raziskovanje fenomena dnevnikov, v zadnjem obdobju njegovega ustvarjanja pa se je izjemno odmevno in z neverjetno energijo usmeril v beletristiko, ki bo v bližnji prihodnosti nedvomno postala predmet nadaljnjih literarno zgodovinskih in teoretskih raziskav. Te bodo lahko z zavzetostjo opravljali njegovi nasledniki iz generacij, ki jih je navdušil za literaturo in gledališče.

38 »Kazališna gerila dobiva rat«, nepodpisani članek, *Vjesnik*, 12. 8. 2016.

BIBLIOGRAFIJA

- Andres, Rok, *Gledališče Pekarna: (1972–1978)*, Diplomsko delo (Ljubljana, 2014).
- Cornis-Pope, Marcel in John Neubauer (ur.), *History of Literary Cultures in East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 4 (Amsterdam, Philadelphia, 2010).
- Dolenc, Mate, »Najdeno izgubljeno sporočilo«, *Mladina* (18. 4. 1972), 2–3, in *20 let EG Glej*, (Ljubljana, 1990).
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetika performativnega*, prev. J. Drnovšek (Ljubljana, 2008).
- Fischer Lichte, Erika, *History of European drama and theatre*, prev. J. Riley (London, New York, 2008).
- Graham-White, Anthony, »Ritual in Contemporary Theatre and Criticism«, *Educational Theatre Journal* št. 3 (1976), 318–324.
- Jesenko, Primož, »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem: (prvi fragment o Gledališču Pekarna)«, *Maska* št. 123/124 (2009), 20–49.
- Jovanović, Dušan, »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen« v *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990), nepag.
- Kermauner, Taras, Jože Koruza, Janko Kos, Lado Kralj, Vasja Predan, Borut Trekman, Josip Vidmar, »Slovenska gledališka situacija«, *Sodobnost* št. 6 (1969). <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QL6YT-APQ>
- Kralj, Lado, »Literatura Slavka Gruma«, *Razprave, Razred za filološke in literarne vede*, VII, (1970), 37–111.
- Kralj, Lado, *Primerjalni članki*, (Ljubljana, 2006).
- Kralj, Lado, *Ekspressionizem*, (Ljubljana, 1986).
- Kralj, Lado, »Aktantski modeli«, *Primerjalna književnost* št. 1 (1998), 21–34.
- Kralj, Lado, »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«, *Slavistična revija* št. 2. (2005) 101–17.
- Kralj, Lado, *Teorija drame* (Ljubljana, 1998).
- Kralj, Lado, »'Goli otok' literature«, v Cornis-Pope, Marcel in John Neubauer (ur.), *History of Literary Cultures in East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 4. (Amsterdam, Philadelphia, 2010), 478–483.
- Kralj, Lado, »Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu«, *Sodobnost* št. 12 (1964). <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-0N4JXWEA>

- Kralj, Lado, »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip, pogovarjal se je Primož Jesenko«, *Dialogi* št. 11–12 (2009), 5–37.
- Kralj, Lado, »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«, v *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990), nepag.
- Kralj, Lado, »Program za Pekarno Lada Kralja. Zasebni arhiv Mojce Krefc«, v Rok Andres, *Gledališče Pekarna* (Ljubljana 2014), 112.
- Kralj, Lado, Koloini, Diana, Leiler, Ženja, »Na začetku je bil Aristotel«, *Literatura* št. 46 (1995), 53–74. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NB-N:SI:doc-LSQCPGU8>
- Kralj, Lado, »Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja: pogovor z Ladom Kraljem«, v Aldo Milohnič (ur), *Prišli so Pupilčki* (Ljubljana, 2009), 111–131.
- Pavis, Patrice, *Gledališki slovar*, (Ljubljana, 1997).
- Novak, Boris A., »Stoja na glavi: poslovilni govor na pogrebu Lada Kralja«, *Primerjalna književnost* št. 1 (2023), 219–229.
- Rozik, Eli, *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin* (Iowa City, 2002).
- Svetina, Ivo, »Gledališče Pekarna (1971–1978)«, *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* št.78 (2002), 111–132.
- Svetina, Ivo, *Gledališče Pekarna: (1971–1978): rojstvo gledališča iz duha svobode: pričevanje* (Ljubljana, 2016.)
- Toporišič, Tomaž, »Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?: ob knjigi Iva Svetine Gledališče Pekarna (1971–1978)«, *Amfiteater* št. 1 (2017), 106–113.
- Zajec, Matjaž, »Zanima me razredno gledališče; razgovor z L. Kraljem«, *Mladina* 21. 12. 1971, 20–21.

KRITIKE

Jezni mladeniči

Za Françoise Saganovo, za Minou Drouet se je v svetu pojavila nova literarna senzacija: Angry Young Men – jezni mladeniči. John Osborne, najmlajši, najjeznejši in – vsaj denarno – najuspešnejši predstavnik te generacije se pojavlja na londonskih ulicah v elegantnem, modernem avtomobilu z oznako AYM I – jezni mladenič številka ena.

Ni pa še dolgo tega, kar je mislil drugače: stanoval je v opuščeni baroki na Temzi, njegov videz pa je po besedah nekega njegovega prijatelja izdajal mešanico oxfordskega absolventa in lačnega stezosledca v sandalah v pragozdu. Takrat je tudi izjavljal, da ljudi, ki ne nosijo sandal, ne mara in ima z njimi najraje čim manj opravka.

John Osborne, 27-letni dramatik, ki je v enem tednu postavil na oder dve premieri in z njima v literarnem svetu sprožil plaz nasprotujočih si diskusij, je jezen na vso svojo okolico. Junak njegove prve drame *Ozri se v gnevu*, Jimmy Porter, se prebije skozi tri dejanja drame ježno zmerjaje, pri čemer vzame v poštev vse, kar ga obdaja in česar ne pozabi. Ima visokošolsko izobrazbo, vendar v nobenem poklicu ne vzdrži dolgo – in tako se poskuša kot žurnalist, vodja jazz orkestra, nabiralec oglasov, zastopnik tovarne sesalcev za prah ipd. – kar, mimogrede, ni tako zelo verjetno, v kolikor je ta način življenja pristna tradicija dela ameriških literatov – od Jacka Londona in Paula Whitmana naprej – ki pa se je v današnjem času že nekoliko preživel in za kar je končno Anglija kljub vsemu še vedno nekam premalo amerikanizirana. V času, ko se drama dogaja, je Jimmy lastnik malo obetajoče prodajalne bonbonov, revnega mansardnega stanovanja in lepe, potrpežljive žene iz aristokratskih krogov, česar ji nikoli ne more odpustiti. Na Alison in na njeno mater usmerja precejšen del svoje jeze, pri čemer seveda ne izbira besed: »Zaradi mene lahko stara čarovnica crkne – črvi bodo potrebovali precejšnjo dozo soli, da se bodo prežrli skoznjo! Oh, ubogi črvički, kako vas bo bolel želodec! Alisonina mati je na pohodu. Odšla bo od nas, prijatelji moji, in za njo bo gomazela množica črvov, ječočih od odvajalnih sredstev ...«

Prvič objavljeno v: *Tribuna* št. 1–2 (1959), 7.

Alison pričakuje otroka in odide od Jimmyja. Na izpraznjeno mesto stopi Helena, njena prijateljica, vendar ne zdrži dolgo in tudi ona odide, vrne pa se Alison, bolna in ponižana, »z obrazom v blatu«, igra je prišla v svojo izhodiščno točko in se lahko spet nadaljuje.

Ta Osbornova prva drama je dala literarno ime celi generaciji njegovih več ali manj sovrstnikov, katerih dela so več ali manj uporna, več ali manj ekstravagantna, ki pa na vsak način vsa vnašajo v angleško literaturo nekaj novega. Čeprav sami načelno ne priznavajo pripadnosti k tej skupini, lahko po karakterju njihovih del sem prištevamo še pripovednike Kingsleya Amisa, Johna Waina, Johna Braina, Doris Lessing, kritika Kennetha Tynana in morda še Colina Wilsona. Vsi ti so sicer manj strupeni kot Osborne, vendar jim je skupen v več ali manj pretirano grotesknost zaviti protest proti konvencionalni angleški družbi, proti ekskluzivnosti angleške »upper class« – zgornje plasti družbe, proti njeni premoči in proti konfekcioniranosti družbenega udejstvovanja.

Če si natančneje ogledamo Osbornovo življenje, se nam nehote vsiljuje paralela z glavnim junakom njegove prve drame, Jimmyjem Porterjem. Oba sta iste starosti, oba izhajata iz istega družbenega sloja. Osbornov oče je bil delavec in je umrl za tuberkulozo, mati pa je bila natararica v neki beznici. Osborne je posečal malo znan kolidž, ki ga je sam označil za »poceni«. Kmalu ga je moral zaradi prej omenjene jeze zapustiti in se je nato uveljavil ne sicer tako na široko kot Jimmy, vendar je bil nekaj časa žurnalist pri nekem krajevnem lističu, nato pa se je priključil eni izmed potujočih igralskih družin. Medtem je spisal svojo prvo dramo, se poročil, izgubil službo in se drugič poročil in končno v čolnu na Temzi pričakal ponudbo zastopnika Royal Court Theatra, nekakšnega eksperimentalnega gledališča.

Prav tako kot on izhajajo tudi ostali jezni mladeniči iz srednje in nižje plasti angleške družbe. Šolali so se na državne stroške – kar v Angliji pomeni toliko, kot da niso zmogli stroškov za privatno šolanje – na novih, netradicionalnih univerzah, ki jih Angleži v razliko od elitnih univerz, kot so na primer Oxford in Cambridge, imenujejo »opečnate univerze«, ker so pač zgrajene iz rdeče opeke in ne iz stilno bolj vase zaprtega rezanega kamna. Vendar obstoja tu seveda še neka druga razlika: medtem ko so absolventom oxfordske ali cambriške univerze visoki položaji v družbi že vnaprej zagotovljeni, pomeni diploma za absolventa opečnate univerze mnogo manj; nikakršno mesto ga ne čaka vnaprej, za svoj položaj v družbi se mora šele boriti in bo ali uspel – pri čemer se bo skušal nekako izenačiti z upper class absolventi – ali pa bo propadel. In ravno to spoznanje, ta potreba borbe za polnopravno mesto v

družbi, je povod tej veliki zagrenjenosti in pretirani agresivnosti jeznih mladeničev.

Vendar bi bilo krivično, če bi skušali s tem ozadjem okarakterizirati celotni vzrok delovanja jezne generacije. Tu je nedvomno še nekaj drugega. Že sam pojav te generacije kaže na dejstvo, da se je v okoreli angleški družbi zganilo nekaj novega. Jezni mladeniči so še mladi, zato zaenkrat samo protestirajo, se norčujejo in v tej svoji vnemi včasih pretiravajo do grotesknosti. Niso še našli izhoda, ne podajajo še rešitve problema, ki ga sami tako živo občutijo. Toda upamo, da bo vsaj del njih to tudi storil. Kajti »jezno pisanje« se bo hitro preživelo – kakor vsaka modna senzacija – in utonilo v pozabo. Od generacije jeznih mladeničev bo uspel le tisti, ki ne bo znal samo protestirati, temveč iz svojega protesta oblikovati tudi svojo lastno podobo o svetu.

Mire Štefanac: *Včeraj popoldne*, Prva letošnja uprizoritev Mestnega gledališča v Ljubljani

Predvsem najprej priznanje avtorju za izbor snovi. Tema je izrazito sodobna, posega v dogajanja in trenja današnjega dneva, današnjih ljudi. Je torej v nekem smislu to, kar smo si v slovenski dramatiki že dolgo tolikanj želeli, tolikanj pričakovali in – o čemer smo toliko pisali.

Živimo v novem času, sami pa še nismo povsem novi. Bolj kot na zunaj se bije novo s starim v nas samih: v našem delovanju, reagiranju, življenjskem nazoru. Ni vse pozitivno, kar ima pozitivno fasado. Pod zunanjo obliko se marsikdaj skriva popolnoma nasprotno bistvo.

In ni vedno res in odločujoče to, kar govorimo. Važno je to, kar delamo. Včasih pa se niti sami ne zavedamo, da govorimo eno, delamo pa drugo. Bolj kot se dviga osebni življenjski standard, večja je nevarnost, da zatajimo čas, v katerem živimo. In samega sebe.

Vsak pojav je moč ocenjevati z več strani – odvisno od zrelosti in osveščenosti posameznika, ki ocenjuje in se v pojavu udelejuje. In vsak pozitiven pojav lahko postane v svoji skrajni konsekvenci negativen.

Težnja po boljšem življenju je lahko tudi neobvladan lov za denarjem.

Neomejena svoboda je lahko anarhija.

Prizadevanje za osebno srečo je lahko sebična težnja po užitku in oddaljevanje od dolžnosti do družbe.

V naši stvarnosti prav gotovo ni vse v redu. Spet in spet naletimo na pojave, ki dokazujejo, da nekateri člani današnje družbe še niso dozoreli za čas, v katerem živijo. Svoja dejanja usmerjajo za dosego čim večjega osebnega uspeha, pri tem pa zanemarjajo koristi celotne skupnosti ljudi ali pa jim celo prikrito nasprotujejo.

To je motivni okvir, v katerega je posegel avtor drame *Včeraj popoldne*. Postavil je pred gledalca ta dogajanja, kakor jih vidi in doživlja Alenka, dekle, ki je danes staro sedemnajst let. V njenem domu ne manjka nobenega pripomočka za udobno življenje, za denar je v vsakem oziru poskrbljeno in na videz je vse v redu. Pa vendar so Alenka, njen oče in

Prvič objavljeno v: *Mladina* št. 41 (1960), 7.

mati tipičen primer razpadajoče družine v našem času. Njihovega doma pravzaprav že dolgo ni več. Ostal je le udoben prostor, kjer spijo in se kdaj pa kdaj vidijo. Oče živi v popolnoma svojem svetu resničnih in navideznih službenih dolžnosti. Mati je kar nekako mimogrede postala član novega družbenega razreda – našega novega malomeščanstva z vsemi njegovimi drobnimi skrbmi, čenčami, nobleso in afericami. In hči je prisiljena, da sama, brez pomoči presoja in se udeje v dogajanjih okoli sebe, da postane to, kar bodo iz nje izoblikovali trenutni, pozitivni in negativni vplivi.

Motiv je torej dober in vsega odobravanja vreden.

Drama pa je slaba.

Avtorja le delno opravičuje dejstvo, da je *Včeraj popoldne* njegov dramski prvenec. Snovi se je lotil tolikanj nespretno in s tolikšnim pomanjkanjem vsakršnega znanja dramske tehnike, da je žal ustvaril dolgočasno, ponavljajočo se poučno štorijo.

Zavedati bi se moral, da zahteva oder povsem tipična, do potankosti izdelana izrazna sredstva. Dobra fabula še nikakor ni zagotovilo za uspešno dramsko delo.

Vsakršno pomanjkanje dramske akcije, poučni recitativi in utrudljivo, »retrospektivno« ponavljanje istih prizorov nam sproti pobija dober vtis, ki smo ga dobili zaradi pogumnega izbora snovi.

Zato je težko govoriti tudi o uspešnosti režije in igralskih kreacij.

Kljub vsemu: *Včeraj popoldne* je pogumno, simpatično delo. Upam, da avtor poguma ne bo izgubil in bo še in bolje pisal.

Jean-Paul Sartre: *Zaprta v Altoni*

Sartre pri nas poznamo malo ali pa narobe.

Sartrova filozofija ni šola in je prenehala biti moda. Niti je ne moremo ozko opredeliti kot pozitivno ali negativno.

Nujno je, da njegovo filozofijo enačimo z njegovo dramatikom in prozo. Sartre ne piše za zabavo občinstva, in, bojim se, tudi ne za najširše kroge občinstva. Mislec je. Ukvarja se s poslom, ki ni niti najmanj prijeten ali lahek. In kritika, esej, roman, novela, drama – so mu le sredstva za izražanje idej, do katerih se je dokopal. Občinstvo pa, kot vsako občinstvo – delo sprejme ali ne sprejme, ga razume ali ne razume, ga hoče razumeti ali noče razumeti, ali pa se kratko malo z njim že vnaprej strinja ali pa ga že vnaprej odklanja.

Jasno in logično je, da je mislec takšnega formata in takšne usmerjenosti mogel zrasti le v družbi, ki zaključuje svojo zgodovinsko funkcijo. Po drugi strani pa moramo pomisliti na dejstvo, da so v toku zgodovinskega razvoja prav družbe, ki so se bližale propadu svoje epohe, dale človeštvu največje mislece in duhove. Zdi se, kot da bi jim prav okolje, v katerem so živeli, podarilo izredni čut opazovanja in sklepanja, zmožnost presoje in intenzivnega mišljenja. Stvar je povsem drugačna, če se te zmožnosti potencirajo do bolnosti. Toda Sartre ni bolan duh.

Njegova skrajno individualistična metoda mišljenja nam je tuja. In vendar – s to metodo je nekajkrat prišel do dosežkov, ki nam ne smejo in ne morejo biti tuji. Kajti Sartre razmišlja o stvareh, ki so že od nekdaj drastile in uničevale človeški rod, o stvareh, ki gibljejo ta planet.

Tok svojega mišljenja je reguliral z dogajanjem, ki so le relativno veljavna:

- vsak je odgovoren (= kriv) že s svojim rojstvom,
- pravico do presoje je moč dobiti le z izkustvom,
- vsakdo je sam pred seboj in sam pred drugimi.

Prvič objavljeno v: *Mladina* št. 42 (1960), 6.

In če vzamemo v obzir tale relativno veljavna merila, nas Sartre pripelje do spoznanj, ki so pošastna zaradi svoje preciznosti in utemeljenosti.

Zaprta v Altoni je tezno delo, kot vsako drugo Jean-Paula Sartra. Tokrat se je – zopet skozi prizmo skrajno individualiziranih subjektov – lotil sodobne nemške družbe. S spoznavanjem, ki temelji na bridkem izkustvu, je razprostrl pred gledalci sliko zopet prebujajočega se, od vse Evrope tisočkrat prekletega tevtonskega naroda, ki mu nekje na dnu množičnih možganov že stoletja in stoletja tli blazna sla po organiziranem uničevanju. Žal je poleg tega poglavitnega problema, ki bi moral poglaviten tudi ostati, nanizal vse preveč drugih, tipično sartrovskih vzporednih razmišljanj: o degeneraciji osamljencev, o blaznem ponosu oziroma ponosu blaznosti o odgovornosti za svoja dejanja, o relativnosti resnice.

Družina plemenitih Gerlachov, ki se žre in spopada pred nami na odru, je žepna izdaja nemškega naroda. Druži jih le sovraštvo enega do drugega in vseh do vse človeške družbe.

Celotno dramsko delo je eno samo razmišljanje. Situacije med osebami se menjujejo bliskovito, vsako navidezno napredovanje vodi do novega še bolj bolestrnega problema. Konflikti se kopičijo eden za drugim in pod rešenim problemom se pokaže novi, hujši.

To ni odrsko delo, ki bi ga bilo moč gledati za zabavo.

Lik blaznega, do prekletosti bistrumnega skrivača, vojnega zločinca, množičnega rablja, žrtve in mučilca svoje družine, degeneriranega Franza von Gerlacha je dovršeno, z vso potrebno intenzivnostjo in z vsemi niansami upodobil Janez Albreht. To je vloga, ki zahteva neverjeten psihičen in fizičen napor in Albreht ji je bil v vsakem oziru kos.

Pod vodstvom režiserja Jožeta Galeta so dokaj dobro zaživali v svojih vlogah tudi Vladimir Skrbinšek kot oče, Judita Hahnova kot Leni, Nika Juvanova kot Johanna in Franek Trefalt kot Werner. Čudovito, naravnost izredno sceno je ustvaril arch. Sveta Jovanović.

Birozavri

Po Dariu Foju iz lanske sezone je skušala Drama SNG z letošnjo tretjo neustrezno premiero v ponovnem zaletu afirmirati italijansko sodobno dramatiko, torej prav tisto dramatiko, ki se nam že pri površnem vpogledu v evropski in svetovni dramski prostor izkaže za najšibkejšo in najmanj obvezno. Pri tem se je vodstvo Drame manj kot na lastno presojo zaneslo na oceno Italijanskega inštituta za dramo in s tem doseglo nič več kot to, da je delček krize italijanskega gledališča uspelo uvoziti tudi na slovensko že tako prenatrpano tržišče. Takoj je seveda potrebno poudariti, da nam ni v mislih kriza idejnega ali estetskega izhodišča, da torej ne gre za kakšno veliko, sociološko zanimivo in pretresljivo zмотo pri iskanju današnjim potrebam ustrezne dramske podobe, ampak čisto preprosto za odsotnost vsakršnega obveznejšega, socialno zavestnega odnosa do gledalištva nasploh.

Potrebo po prisotnosti Ambrogijeve igre v slovenskem gledališkem prostoru je v gledališkem listu Drame SNG namesto vodstva te ustanove razjasnil italijanski gledališki teoretik Ruggero Jacobi. Ker temu zagovoru ni dodan noben komentar, ga moramo pač jemati za sočasno stališče vodstva. Tam zvemo predvsem, da je odlika te igre njena skromna zahtevnost, da je po žanru satira, »ki pa na vso srečo ni zaprta v meje zgolj mračnega gledanja na svet«, temveč da »skuša biti človeška«. To so vrednostne sodbe, ki jim ne moremo niti oporekati niti pritrjevati, zato z njimi ne bomo polemizirali, ampak skicirali spoznanje, ki se ob ogledu te igre vsiljuje: predvsem je jasno, da tu ne gre za birokracijo kot družbeno plast, ki ima neke realne možnosti in nujo po družbenem delovanju, ampak gre za mentalno osiromašenje ljudi v nekem nekoristnem poklicu. Ker pa Ambrogi vztraja pri opisovanju njihovega klavrnega vegetiranja in jih ne sooči z nosilci kakšnih dejanskih, živih človeških prizadevanj, niti ne odkriva protislovnosti v osebah samih, manjka tekstu vsakršna komična dimenzija. Pokaže se nam torej spoznanje, da nimamo opravka z dramskim delom, ampak z dialogizirano humoresko, ki ne ustreza niti

zahtevi po zabavi, ki torej ni primerna niti za povprečno komercialno gledališče, kaj šele za gledališče, ki si je zastavilo izraziti družbeno soustvarjalen program.

Režiserju Jožetu Babiču je zameriti predvsem to, da se je do teksta vedel, kot da bi imel opraviti s Čehovom. Pri tem imam v mislih tako režiserjev pietetni odnos do teksta in prizadevanje, kako kar najbolj verno realizirati avtorjeve skromne intencije, kakor tudi celotni odrski izraz, ki si ga je v ta namen izbral: to je nekakšen rahlo razjeden, rahlo razpojen odrski realizem, ki odteka v razkroju nekega človeškega ambienta in ki mu ne manjka neke svojevrstne poezije. Ko bi nas ta Ambrogijev ambient kakorkoli pritegnil s svojimi odnosi navznoter in navzven, s svojo prepričljivostjo, bi bil Babičev prijem zanimiv in ustrezen. Tako pa je režiser videl v tekstu več, kot ta more nuditi, in po tej poti še bolj razkril njegovo popolno neobveznost.

Vloge so bile porazdeljene med igralce, od katerih skoraj vsakogar poznamo kot invencioznega odrskega oblikovalca. Ob tej priložnosti pa očitno ni šlo drugače, kot da so se reševali s spretnim rutinerstvom. Posebej velja omeniti le Branka Miklavca, ki je ustvaril izredno zanimiv, samostojen mimičen lik, ki pa presega mesto, kakršnega tej osebi določa tekst.

Kako se je ta neobvezni dokaz znašel na osrednjem slovenskem odru? Direktor odra je v televizijskem intervjuju zastopal stališče, da dramsko delo v različnih geografskih širinah izzove pač različne kritične reakcije. Domnevati torej smemo, da je jedro Drame spravilo *Birozavre* na slovenski gledališki trg z instacijskim namenom: morda bo ugajal, morda pa tudi ne, da je ta konsekvence izpeljana pravilno, pa se nam razkrije na moč obžalovanja vredno mesto vodstva osrednje gledališke hiše v slovenskem kulturnem prostoru. Pričakovati bi namreč smeli, naj vodstvo Drame ne stoji ob slovenski kulturni situaciji ali nad njo, ampak da je hkrati tudi njen integralen del. Potemtakem bi moralo prav dobro poznati socialni kontekst in reakcijski register te situacije in tudi aktivno prisostvovati v tem kontekstu. Praktični nasledek takšnega lenega odnosa si predstavljamo takole: gledališče, ki si je zadalo nalogo živeti sredi družbe in biti njen soustvarjalni del, nikakor ne sme funkcionirati po načelu eklektičnega informiranja publike, kakor imamo priliko razvideti v Gledališkem listu št. 1. letošnje sezone: »Nikakor ni odveč, če spoznamo Sartra, Camusa, Osborna, Dürrenmatta, Brendana Behana, Frischa in mnoge druge. Prihodnost bo izrekla sodbo o delu teh in drugih avtorjev, toda prav in koristno je, da jih spoznamo.« Bolj kot sodba prihodnosti nas zanima sodba vodstva Drame, ki bi si moralo po mojem mnenju biti povsem na jasnem,

zakaj prav danes še uprizarja prav ta in ne kakšna druga dela s prav takim in ne kakšnim drugim odrskim izrazom. Koncept repertoarnega izbora naj bi bil družbeno kritičen koncept, ki s povsem določeno intencijo skuša razgibati neka sočasna odrska dogajanja in ki je pripravljen in sposoben to intencijo tudi zagovarjati. Ob kriteriju »nikakor ni odveč, če imamo prav, in koristno je, če spoznamo« in ob izkušnji premier letošnje sezone pa nas obide spoznanje, da so v lanski sezoni tako ustrezni kot neustrezni teksti padli na ta oder po logiki čistega naključja oziroma nekega splošnega informativnega zaporedja.

Po vsem tem se nam vsiljuje nuja po naslednjih spremembah v razmerju pod vodstvom Drame in slovenskim kulturnim prostorom:

1. v slovenskem kulturnem življenju naj se vodstvo Drame spusti na raven enakovrednega partnerja. To pomeni, naj ima za svojo dolžnost, da ob začetku nove sezone zavzame načelno stališče do mnenj, kakor jih je o njegovem delu ob posameznih uprizoritvah izrazila kritika. Prvi korak je bil že storjen, ko smo v prvi številki gledališkega lista zasledili sistematizacijo kritikov po moralnih vrednotah njihovih stališč. Zakaj bi si želeli le še dialoga s temi stališči.
2. vodstvo Drame naj opredeli svoje stališče do odnosa med družbenim dogajanjem in sodobnim gledališčem tako, da ob vsaki premieri pojasni svoje načelno stališče do dramskega dela in razloge za uprizoritve. Zdi se nam, da prav tu tiči možnost njegove družbene funkcije, zato naj tega opravka ne prepušča Ruggerju Jacobiju niti Johnu Russellu Taylorju, niti naj ne išče avtentične opredelitve zgolj z biografskimi prikazi o avtorjih.
3. vodstvo Drame naj uvede posvetovalni organ, kjer bi imelo možnosti poučiti se o repertoarnih stališčih in željah neposredno zainteresiranih udeležencev slovenskega gledališkega življenja.

S temi premiki bi morda bila ukinjena absurdna nuja, ki nas trenutno obvladuje, da smo namreč prisiljeni ugotavljati repertoarno neustreznost odrskih del, namesto da bi razpravljali o njihovem učinku na naš družbeni prostor.

Za narodov blagor

»Komedija *Za narodov blagor* je naperjena proti frazam in frazerjem, ki imajo danes pri nas vso oblast v roki. Izraženo je pa vse skupaj tako rezko in jasno, da se bo gotovo marsikdo zgražal – na moje veliko veselje.«

(Iz Cankarjevega pisma Govekarju)

Cankarju se je torej zdelo, da je »naperjenost«, apel te njegove drame, izražena tako rezko in jasno, da o njeni naravi ne more biti nobenega dvoma in bo publiki v trenutku razvidna. Ni pa se tako zdelo režiserju nedavne celjske uprizoritve te komedije, M. Korunu: njegov namen je bil to Cankarjevo dramo aktualizirati, jo približati današnjim razmeram, z drugimi besedami, skušal je obnoviti in revalorizirati apel, ki je – bržčas zaradi razdalje, ki jo vsiljuje pretečeni tok zgodovine, bržčas zaradi spremenjenih družbenih razmer – postal v času od l. 1900 do danes po njegovem mnenju medel, premalo udaren in premalo obvezujoč. To Korunovo prizadevanje samo po sebi še ne bi zahtevalo posebnega obravnavanja, če ne bi bilo v zvezi z nekim širšim sklopom slovenskih odnosov do Cankarja, s sklopom, ki bi ga lahko imenovali: problematičnost neposredne, humanistično-aktivistične uporabnosti Cankarjevih tekstov. Ta problematičnost se razkriva v zmeraj prisotni, čeprav nikdar natančno izraženi in do kraja izrečeni dilemi: ali je Cankar slovensko ljudstvo že odrešil, enkrat za vselej, kolikor mu je pač to bilo dano in omogočeno v okviru tesnih in onemogočujočih razmer, ali torej Cankarjeva prizadevanja spadajo predvsem na častna mesta v učbenikih slovenske literature in zgodovine – ali pa naj bodo nekakšen model permanentne revolucije, enako obvezen za slovensko preteklost kot za sodobnost, model, ki ga je pač treba znova in znova oživljati, si ga klicati v spomin in se ob njem odreševati. V tem drugem primeru – če ga sprejmemo – je seveda povsem dopustno, da poustvarjalci in glasniki Cankarjevega apela ta apel spreminjajo tako, da bo tudi danes kar najbolj zadel svoj cilj, da bo torej kar najbolj »naperjen proti tistim, ki imajo vso oblast v rokah«. Takšen

Prvič objavljeno v: *Problemi* št. 49 (1967), 169–176.

odnos do Cankarjevih tekstov pa obenem terja tudi neki stalen okvir sveta, neko zgodovinsko konstanto, usodno nespremenljivost slovenske zgodovine ter usodni, vedno navzoči razkol med deklaracijama (narodovim blagrom) in resničnostjo.

Ta okvir sveta mora ostati stalen, kajti le v njem je mogoče zagovarjati humanistično-aktivistični napor, ki s pomočjo Cankarjevih tekstov (konkretno *Narodovega blagra*) skuša opredeljevati nezadostnost našega današnjega življenja in obenem postavljati odrešitveni model, ki večno teži k izpolnitvi, se nikdar ne izpolni, pa je prav zaradi te svoje naravne težnje globoko humanističen in slovenski. Ko smo se že lotili razmišljanja o naravi tega modela, nas seveda vodi pot nazaj do Cankarjeve komedije in do premišljanja o avtentičnosti njegovega, primarnega modela, ki je postal kalup kasnejšim.

»Obrcal sem vse slovensko naprednjaštvo, liberalnost, patriotično navdušenost (fej!) in globoko ljubezen do 'preprostega' naroda (barab),« sporoča Cankar 1. 1899 svojemu bratu Karlu. Te vrednote so se torej Cankarju zdele tako zelo zaničevanja vredne, tako neresnične in nevredne, da jih je sklenil obrcati, torej nasilno razkriti njihovo neavtentičnost. Za vse te neavtentične vrednote uporablja Cankar v drami tudi izraz »ideali«, »narodni ideali«, in to na očitno zaničljiv in ironičen način. In vendar – zakaj naj bi bilo nekaj narobe z ideali? Kako morejo biti ideali zaničevanja vredni, ko pa vendar vemo, da se vsa Cankarjeva literatura poganja za ideali, prav tako pa se za ideali poganjajo vsa slovenska literatura, družbena misel, znanost in politika, skratka vsa slovenska zgodovina, od Samove države pa prek NOB do danes, ko se prav tako na vso sapo poganjamo za ideali?

Ideali, ki bi jih Cankar rad obrcal, torej očitno niso pravi ideali, in prav zato jih je treba obrcati. Vpogled v Cankarjevo strukturo idealov in ne-idealov dobimo v II. dejanju *Narodovega blagra*, v prizoru med Grudnovko in Ščuko: »To so bili tisti časi – takrat ste bili idealen človek – v tistih časih – « »Da, in ostalo mi ni drugega iz tistih časov nego fraze ... Kar je bilo lepega in resničnega, je sicer izginilo za zmerom, toda plašč je pustilo v sobi ... Tiste lepe besede, ki so nekdaj pomenile, in ki so zaradi tega uživale upravičeno spoštovanje, so zdaj samo še fraze; spoštovanje pa je ostalo ... Jaz sem nesrečen človek ... Ničesar si ne sme človek želeti, ničesar želeti! ...« Grudnovka mu na to odgovori zelo stvarno: »Ali dihati je treba tisti zrak, ki je človeku na razpolago.«

Ideali so torej nekaj, česar ni. Ideali so nekaj, kar je bilo načrtano, projektirano, izmišljeno in planirano v prihodnost, zamišljeno pa je bilo kot nekaj »lepega in resničnega«, kot nekaj, kar je »nekaj pomenilo in zaradi

tega uživalo resnično spoštovanje« – in vendar tudi v času njihovega projektiranja teh idealov ni bilo v svetu, bili so zunaj njega, bili so le čista želja, in v svetu tudi takrat ni bilo nič, kar bi jim ustrezalo. Ti ideali so bili torej lepa in čista, vendar popolnoma abstraktna fikcija – vendar pa so strnili okrog sebe skupino ljudi, projektantov idealov, ideali so torej v nekem preteklem trenutku imeli navidezno integrativno funkcijo. Vendar ideali morajo ostati abstraktni in neuresničljivi, če hočejo ostati ideali, svet pa pri tem vseskozi ohranja svojo trdnost in neidealnost. Kmalu po času projektiranja idealov se torej ideali začno razkrivati kot ideali, kot neuresničljivi in fiktivni, začno se prazniti in izgubljeni svoj odrešeniški zagon, projektanti idealov pa začno sprejemati svet, kakršen je, namesto idealnega zraka dihajo tisti zrak, ki je pač na voljo, ideali zgube svojo nadzemeljsko naravo in postanejo preprosti zagovori, uporabni v boju vseh zoper vse, v boju za moč in oblast. V procesu deziluzioniranja ideala izgubi torej ideal svojo nadčloveško dimenzijo, iz nadčloveške absolutne norme se sprevrže v človeško normo, v sredstvo moči, ideal se torej dezidealizira, iz pravega ideala postane nepravi ideal, pri tem pa še vedno ohranja zunanji videz ideala.

V takšni družbi, ki jo opredeljujejo nepravi ideali, se giblje žurnalist Ščuka. Tudi on je bil sodeloval v procesu praznjenja in sprevačanja idealov, tudi on je sprejemal svet moči in oblasti, svet nepravih idealov. Vendar le do neke meje: neka njegova posebna poklicanost, neka temeljna zavezanost resnični idealiteti mu ne dovoljuje, da bi v tem svetu še nadalje sodeloval: ker se svet ne podreja pravim idealom, ker jim ne ustreza, postaja to zanj nesmiseln svet in prisiljen je, da stopi na svojo, posebno pot, pot negiranja nesmiselnega sveta in iskanja pravih idealov.

Ščuka se je torej iztrgal iz sveta tipičnih vsakdanjih ljudi in postal poseben, netipičen človek. Prežema ga domotožje po pravih idealih, zato je njegov pogled usmerjen nazaj, v preteklost, v trenutek, ko so ideali še imeli svojo možnost idealnosti, ko praksa še ni pokazala njihove neuresničljivosti in jih umazala z uporabo v vsakdanjem življenju. Ščuka se torej spremeni iz neidealnega tipičnega človeka nazaj v idealnega netipičnega človeka, v restavratorja prav tiste idealitete, za katero je čas pokazal, da je ni mogoče realizirati.

Tu se Cankarjeva drama končuje. Ščuka je odšel na svojo pot iskanja pristinih idealov, nosilci nepravih idealov pa so ob tej priliki strnili in uredili svoje vrste. Preostane nam, da razmislimo, kaj se utegne še dogajati naprej po logiki tega dogajanja samega, po logiki Ščukovega vedenja in vedenja neidealnih politikantov ter njihovih posnemalcev. Kaj se lahko še zgodi po Ščukovem idealnem manifestu?

Nič. Nič, zakaj ves ta svet, o katerem govorimo, je strukturiran tako, da s svojo bipolarnostjo reproducira sam sebe. To je svet, ki nujno potrebuje planiranje idealov, propad idealov in zopetno oživitev idealov. V tem krožnem dogajanju ta svet živi in le s permanentnim ponavljanjem teh treh fraz lahko ohranja svoj način eksistence, to je dvojne eksistence: na ravni nerealnih, abstraktnih, pravih idealov in na ravni stvarnih, degradiranih, pragmatških, od prakse izpraznjenih idealov. Odrešeniški Ščukov zagon je potreben zato, da obnavlja idejo o nujnosti idealov, da daje družbi idealov tako rekoč vedno originalni model. Ob tem zagonu bo netipični človek seveda propadel, ali pa se mu bo vsebina njegovih idealov izmuznila med prsti – vendar pa bodo ideali ostali in ostala bo norma o življenju v idealih, takšnih ali drugačnih, in ostala bo usodna potreba po zopetnem obnavljanju idealov, to pa bodo počeli posebni, netipični ljudje, ki bodo ob tem svojem naporu ali propadli ali pa se konformirali. To je svet dialektičnega usihanja in restavriranja idealov, in v tem svetu so natanko razdeljene funkcije nosilcev pravih in nepravih idealov.

Cankar je bil netipičen predstavnik tega tipičnega sveta idealov, zato se je njegova misel seveda lahko gibala le v območju tega sveta in tudi skrajni napor jo je lahko le približal njegovi meji, a ne čez. Zato se tudi njegova drama konča ob Ščukovi spreobrnitvi, ob njegovem odhodu na idealno pot – od tu naprej Cankar o resnici Ščukove pozicije ni mogel več misliti. Cankarjev napor se je zbral v restavriranju pravega ideala in se pri tem izčrpal, zato ni mogel zaobseči globalnejše vizije, vizije o zgodovinski resnici idealnega sveta in sveta idealov. Vsekakor pa se mu je ob stiku drame *Za narodov blagor* z občinstvom zgodilo prav to, kar izhaja iz logike te globalne resnice o usodi uporniških borcev za prave ideale:

»Spravil bom na oder tisto ljubljansko družbo, o kateri pravijo, da je cvet naše inteligence, kvintesenca slovenske kulture in poklicana vodnica v naših literarnih in političnih – predvsem političnih – težnjah,« je pisal Cankar 1. 1900 K. Slancu. To družbo je na oder tudi spravil in ji dal v imenu svojega emisarja Ščuke oster moralični nauk o pravih in nepravih idealih, obrcal jo je torej po vseh pravilih, kakor je obljubil. Pričakovati je bilo, da bo prav ta »cvet naše inteligence, kvintesenca slovenske kulture in poklicana vodnica v naših literarnih in političnih težnjah«, da bodo prav te skupine, ki jih je Cankar pripel ob sramotilni steber, predstavljale obenem tisto publiko, ki se bo znašla v parterju in ložah na dan slovesne premiere. Prav te iste skupine – in ne morda zastopniki tistih skupin, ki pod Ščukovim vodstvom ob koncu drame razbijajo šipe, ne »hlapci in zavrženci«, ne »kralji v cunjah«. Prav te konformistične in neidealne skupine so se zares znašle na premieri in zasedle dvorano do zadnjega

kota. In pričakovati bi bilo, da bodo protestirale in skušale onemogočiti predstavo, ko jim Ščuka v sklepnem manifestu zabrusi v obraz, da niso nič drugega kot »ljudje, ki se jim zde fraze o narodovem blagru, o narodovih idealih, o avtoriteti, tradicijah, zakonih in tako dalje svete in nedotakljive«. Pričakovali bi, da bodo ti ljudje protestirali, ko jim Ščuka resnično vrže rokavico v obraz: »Zakaj začenja se boj – proti blagru naroda – proti narodovim idealom!« Če pa ne bodo protestirali, bi bilo vsaj pričakovati, da se bodo potuhnili in se prenaresjali, da se to njih sploh ne tiče, ker manifest pač ne leti nanje, temveč na koga drugega.

Zgodilo se je vse drugače. Takole poroča o premieri časnikar *Slovenskega naroda*: »Bil je to pravi triumf, navdušenje se ni poglelo, kakor pri 'Kralju', marveč je od dejanja do dejanja raslo, spontano se izlivajoče v viharne aplavze ... Ščukova govora v tretjem dejanju sta izzvala pri odprti sceni demonstrativne gromske aplavze, ki so se ponavljali, ko je padel zastor.«

Inauguracija narodnih idealov! Publika je Cankarju priredila nekaj, česar verjetno ni pričakoval, a je zaslužil: z »gromskim aplavzom« je ustoličila novega nesebičnega bojavnika za prave ideale in s tem potrdila – kot je potrdila tudi uprizoritev – način svojega obstoja, način sveta idealov. Nesebični propad nosilca pravih idealov bo namreč znova restavriral mit ideala, omogočil njegovo ponovno izpraznitev in ponovni idealistični zagon.

To pa obenem pomeni, da publika, ki prihaja v gledališče na množični obred produkcije in porabe idealov, ni svobodna publika, in da svet produkcije in potrebe idealov ni svoboden svet. Ne more biti svoboden, če ga obvladuje natančno determinirana mitologija idealov, ki natančno odmerja njegove socialne manifestacije, pa celo čustvena stanja. In v tej nesvobodnosti se prav na isti način giblje Cankarjeva komedija *Za narodov blagor*, komedija, ki svoje publike ne razume kot svobodno publiko, kot ustvarjalno moč, kot neobremenjeno dejavnost, ki ima možnost izbire, temveč se obrača k njej kot k neki izpraznjeni ustvarjalnosti, k pasivnosti, ki jo je zdaj treba s svetlim zgledom, z emocijami srda in želje zbuditi, razburiti in ogreti za svoj model. In ker tudi ta model ni nič novega, temveč je le del mitologije, v kateri žive avtor, komedija in publika, zato se bo tudi publika odzvala na nesvoboden način: ploskala bo in to je tudi vse. Svet produkcije in poraba idealov je potrdil svojo skladnost in sklenjenost. Mitologija idealov se bo razvijala naprej.

Umetniško dejanje se torej v tem primeru ne obrača na gledalčevo svobodo, njegovo svobodno presojo, temveč na njegovo mitološko nesvobodo, zato tudi umetniško dejanje izgublja svojo svobodo in se spreminja v

sredstvo, po katerem naj na gledalca učinkujeta mržnja in želja. In takšno, kakršno je, se vključuje v širšo mitološko nesvobodo zgodovinskega dogajanja nekega sveta. Rekli smo že, da je Ščukovo vedenje v tej komediji neki sublimiran model, ki se je pozneje še večkrat ponavljal v tem svetu in ki se je ob vsakem ponavljanju dogajal prav tako netematizirano, to je prav tako brez vednosti o svoji ujetosti in nesvobodi.

Če si ogledamo najnovejšo, tj. Korunovo uprizoritev *Narodovega blagra* v tej luči in če se nam razkrije, da tudi v njej te »zavesti o sami sebi« še ni, potem to ne pomeni nič drugega kot to, da slovenska zgodovinska usoda še vedno ni zmožna tematizirati samo sebe, da še vedno ni zmožna misliti svoje ujetosti in mitologije. Kajti vso pravico imamo do domneve, da gledališkega dogajanja v nekem svetu, načina uprizarjanja in izbire repertoarja nikakor ne gre razumeti kot gole, bolj ali manj inventivne, bolj ali manj »pogumne« itd. domisleke in ideje, uspehe in neuspehe režiserjev in načrtovalcev repertoarja, temveč da je vse gledališko dogajanje – z domisleki, neuspehi in še mnogimi drugimi eksternimi zadevami vred – v neki zelo občutljivi in skoraj seizmografsko natančni zvezi z zgodovinskim dogajanjem tega sveta. V tem pogledu je morda gledališko dogajanje celo natančnejši indikator kot proza ali poezija, ki se obračata k posameznikom, proti njim ali mimo njih: množično obredni značaj gledališča, njegova izrazito institucionalna struktura in poudarjena obremenjenost z aktivističnimi humanističnimi in socialnimi nalogami ga opredeljujejo za dovolj zanesljiv indikator dimenzij, v katerih trenutno poteka dogajanje tega (slovenskega) sveta.

Celjska uprizoritev je kljub svojim poskusom aktualizacije in prav z njimi precej natančna reprodukcija tistega nesvobodnega in nesvobodni publiki namenjenega modela, ki ga je v sublimarni obliki postavil Ivan Cankar. Režiserjeve aktualizacijske težnje gredo pač za tem, da prenesejo gledalčevo pozornost od politikantske, oblastniške in nehumane družbe iz l. 1900 k tisti iz l. 1966, ki je prav tako družba nečistih, nepravih idealov. S tem, da je režiser razbil in razkrojil potek dejanja, vpeljal groteskno scenerijo in mizansceno, je odvrnil gledalčevo pozornost od Ibse-
novske dramaturgije Cankarjeve drame, ki bi utegnila gledalcu asociirati predstavo o preteklih, v zgodovino položenih in zatorej morda neobveznih dogodkih. Obenem pa je s to groteskno postavitvijo tako zelo karikiriral nosilce izpraznjenih, nepravih idealov, da je šel v nesvobodni mržnji in želji za korak dlje od Cankarja samega: Cankarjevi politikantje so namreč kljub svoji nečednosti vendarle na moč spretni, pretkani in zviti v svojih oblastniških manipulacijah in nam zato zbujejo neko povsem strokovno občudovanje, s tem pa oddaljen občutek istosti in pripadnosti. Korunovi

bestializirani politikantje nam tega občutka ne morejo več zbuhati – zato pa so vse njegove simpatije strnjene ob nosilcu pravih idealov, žurnalistu Ščuki. Ščuka zažari tako čisto, jasno, logično in idealno v nečisti, nelogični, razdrobljeni in neidealni okolici, da postane njegova odločitev do kraja nesvobodna, avtomatična in edino mogoča. Izbire ni več, možnost izbire, ki jo je Cankar svojemu junaku dal vsaj deloma, v neki najmanjši meri, je Korun Ščuki popolnoma odvzel.

Predstava je bila ob ljubljanski uprizoritvi toplo sprejeta, to pomeni, da je občinstvo s svoje strani potrdilo tisto resnico današnjega trenutka slovenske zgodovine, ki so jo z odra podajali gledališčniki: potrebo po permanentni mitološki restavraciji idealov. V zvezi s tem smo morda upravičeni, da stopimo še korak nazaj in si zastavimo še bolj globalno vprašanje: kaj naj pomeni ta celjska uprizoritev v kontekstu dveh drugih uprizoritev letošnje slovenske gledališke sezone, Boltovega Thomasa Mora in Mrakove *Marije Tudor*? Za vse tri predstave je namreč značilen neki poudarjeno humanistični aktivizem, forsiranje angažmaja v imenu nekih idealov, skratka, neko poudarjanje razkola med neveljavnostjo neidealnega in stvarnega sveta in večno odrešeniško veljavnostjo idealnih, uporniških akcij, ki pa so vselej predpisane izbranim, posebnim nosilcem idealov, netipičnim ljudem, ki s svojim odrešeniškim zagonom na nestvaren, vendar veljaven način izboljšujejo svet – in pri vsem tem ta svet po vsej priliki ostaja isti. Ta poudarjeni humanistični aktivizem velja tako za izbor teksta teh treh predstav kot za ustreznosti dosledni način uprizoritve.

Omenili smo že, da poteka zgodovinska ujetost sveta v mitologijo idealov, kakor se nam razkriva v drami *Za narodov blagor*, in ob njej, v treh krožnih in ponavljajočih se fazah: načrtovanje idealov – izpraznitev idealov – restavracija idealov (ki je poverjena natanko določenemu izvajalcu in ki ostaja za ostali svet neobvezna, vendar v obrednem aktu ta svet znova potrjuje in omogoča). Prva faza se dogaja v trenutku navidezne integrativne moči idealov, takrat se okrog njih, ne v imenu njih strne neka skupina in jim podredi svoje delovanje. Druga faza pomeni razkrievanje abstraktnosti, neobstoynosti in akcijske neuporabnosti idealov, iz tega sledi praznjenje teh idealov, izgubljanje dimenzije nadčloveške norme in aplikacija idealov v resničnost, pri tem ideali izgubljajo svojo idealiteto, ostajajo pa še vedno norme, vendar kot sredstva, deklaracije in fraze, in v tretji fazi sledi protisunek: natanko določeni posameznik (ali skupina ali sloj) se odpravi na pot restavracije izvirnega modela idealov, na pot deklarativnega humanističnega uporništva in negacije, pri tem najverjetneje propade, vendar ustvarja videz zopetne integrativne

možnosti idealov, videz, ki pa je neobvezen: s tem njegovim aktom je bil mitološki obred nesvobodnega sveta že odpravljen, opravil ga je eden za vse. Sam svet pa je ostal takšen, kot je, vendar se mu je obudila in potrdila njegova temeljna in determinantna zavest o njegovi hiliastični usodi, o absolutnem idealu Prihodnosti, Cilja in Izvoljenosti, idealu, ki se ohranja in je v ta svet položen nakljub neidealni, pragmatiski vsakdanji praksi, ki pa postaja idealna sub specie aeternitatis. Netipični posamezniki, uporniki v imenu idealitete, pa so tisti svečeniki, ki jim je poverjen ta neobvezni obred in ki vsemu navkljub ohranjajo izvoljenemu ljudstvu idealno naravnost.

Če razumemo slovensko gledališko dejavnost kot samo-zavest o temeljni in odločujoči participaciji v slovenski Kulturi, to pa za samozavest o temeljni in odločujoči participaciji in soustvarjanju slovenske Zgodovine (in v takšnem sklepanju nas potrjujejo uvodne besede B. Štiha na nedavnem predavanju o »Slovenskem gledališču doma in v tujini«), potem se nam v zvezi s tem zastavlja cel niz dodatnih vprašanj: Ali ni to poudarjanje humanizatorstva in moralizatorstva, kot ga je mogoče opazati v slovenski gledališki dejavnosti, v neki zvezi s pristojnostjo druge faze modela produkcije in porabe idealov v slovenski zgodovini, kakor se nam je razkril ob *Narodovem blagru*, tiste druge faze, za katero je značilno praznjenje in dezidealiziranje idealov? Ali ni ta gledališki idealistični zagon v zvezi s praznjenjem idealov o totalnem človeku, komunizmu, ideji, skupinsko-historičnem subjektu, skupinski volji, ali ni v zvezi z nekim vse manj idealnim uveljavljanjem avtonomije stvarnosti, avtonomije, ki postulira individualno, vse manj integrativno voljo po moči, vplivu, uspehu, voljo vseh zoper vse? Ali se ne vsiljujejo vzporednice med Cankarjevimi »frazerji, ki imajo danes vso oblast v rokah« in današnjim našim srednjim slojem, ki živi in deluje v naporu realizirati svojo posamično moč in sklepa trenutna zavezništva ter deluje v medsebojnem rivalstvu, vse to pa še vedno v imenu nekdanjih integrativnih idealov, idealov vere, zaupanja, edine ideje in daljnega cilja? Ali ne gre za isti razkol med ideali in surovo resničnostjo z njenimi degradiranimi ideali? In ali se ne razkriva v mitološkem obredu humanističnega aktivizma tudi zopetna porazdelitev vlog, zopetna nesvobodna delitev sveta na nosilce nepravil in pravih idealov? Kaj se ne razkriva slovenska kultura, ta mitična slovenska kultura, kot zopetni edino zveličavni odrešeniški element, ki je spoznal neidealnost stvarnega sveta, nemožnost nadaljnega vztrajnega v izpraznjujočih se idealih, ki so še včeraj bili absolutni, vseobvezni in nadčloveški, in potrebo po zopetnem moraličnem, humanizatorskem obrednem aktu? In ali se v tem modelu ne razkriva

permanentna nesvobodnost slovenske zgodovine, v kateri si je slovenska kultura vnovič naložila na rame križ moralističnega uporništva in spreobračanja sveta po modelu večnih idealov, pri tem pa bo ta njen napor vnovič ostal na ravni čiste, neobvezne fikcije, ki pa bo pri tem dobil spodbudno ploskanje, saj s svojim zaganjanjem v nemožnost ohranja in potrjuje osnovno nesvobodno strukturo sveta, sveta produkcije in rabe idealov, ki ostaja idealen nakljub vsak dan degradiranim idealom?

Miha Remec: *Delavnica oblakov*

»Samo zoper kaj bi se uprla?« Tako sprašuje proti koncu te drame bivši uporniški aktivist Sivi, zdajšnji upokojenec, svojega bivšega terenca, kmeta Drejca, ko mu ta zagotovi, da bi bil pripravljen iti še enkrat z njim v upor. Zoper kaj bi se ta dva lahko še uprla? Očitno zoper nič. Zato je igra končana, lahko gremo domov.

Kdo in kaj sta Sivi in Drejc, da se nimata več čemu upreti? Zakaj bi se morala? Zakaj se ne moreta več? Čemu bi se morala? Ta povpraševanja nas utegnejo približati pomenu in smislu te izvirne slovenske drame v letu 1967.

Drama je po formalnem vidiku grajena na način epske retrospektive, ki zajema čas od revolucije pa vse do današnjega trenutka, v katerem naj vsi pretekli dogodki na usoden način rezultirajo. Gre torej za dramatiziran epski prikaz neke specifične dobe ali izseka iz naše zgodovine, torej za prikaz nekega »objektivnega« družbenega procesa, in jasno je, da bo v taki dramatski zvrsti imelo mnogo večjo vlogo in težo dramsko dejanje samo, mimohod situacij, kakor pa dramski karakterji, ki bodo morali nastopati bolj ali manj kot funkcije dramskega dejanja.

In res je *Delavnica oblakov* igra o vedenju in čustvovanju prizadetih junakov v dolgem in spremenljivem času od revolucije do danes. Čas in železne zakonitosti časa so glavni nosilci dejanja te igre, sama junaka pa ostajata dramska karakterja le toliko, kolikor se tako ali drugače odzivata na te železne »objektivne« zakonitosti.

Podoben tip drame je sovjetska agitka, ki pa jo vselej spremlja neka bistvena lastnost: v sovjetski agitki je doslejšnja zgodovina, je čas pravičen, ker je objektivni in neizogiben, objektivni in neizogiben pa je, ker je pravičen. Pretekli čas ima prav in to je izpričano s tem, kako z današnje časovne točke gledamo nazaj nanj: vse se je zgodilo tako, kot je bilo vnaprej zapisano v usodi sveta, kot se je lahko vnaprej pričakovalo glede na stanje v razvoju razredov in ideologiji in zato so bile žrtve upravičene v imenu napredka in zmage. Od tod tudi optimizem agitke, saj

Prvič objavljeno v: *Problemi* št. 50 (1967), 313–320.

agitka izpričuje optimizem predstavnikov tistega razreda, ki je v zgodovinskem dogajanju kljub težavam in oviram izpričal svoj zgodovinski prav. Treba je le pravilno izbrati pravo stran. In gledalcu, ki je ideološko in moralično dovolj krepko naravnani v prihodnost, k nadaljnjemu razvoju in napredku – takšnemu gledalcu agitka ne more biti zoprna, saj mu potrjuje, kako prav in smotrno živi in kako je svet pravilno usmerjen.

Agitka je torej takšen tip drame, ki utemeljuje gledalca iz zgodovine njegove skupine oziroma njegove družbe, pri tem pa izhaja iz trdne postavke, da je zgodovina pravična in neizogibna obenem. V takšni drami gledalec spoznava pravično smotrnost zgodovine, ki je (ali bo vsak čas) njegovemu družbenemu razvoju podelila pravično povračilo za pravilno in smotrno vključevanje v zgodovinsko dogajanje: ta razred ni »zaviral kolesa zgodovine«, temveč ga je v pravem trenutku poganjal naprej, zato je zdaj (ali bo vsak čas) nagrajen z oblastjo in močjo in vso pravico ima do optimizma.

Gledališče je v tem primeru instrument skupine, ki ji omogoča uveljaviti se pred drugimi skupinami, če jih že ne skuša prevladati. In ta skupina je tista, ki se v pravičnem zgodovinskem času pravično in pravilno vede, zato se ji po zaslugi obeta nagrada.

Ta struktura pa se bistveno spremeni, če je v drami zgodovinski čas sicer še vedno nosilec dejanja in so junaki še vedno funkcije tega časa, vendar ta čas, gledan z današnjega trenutka, ni več pravičen. Sivi: To je bilo morda nujno, ni pa pravično.

V Remčevi drami zgodovina ni več pravična. Krivična je. Tako ostaja drama sicer še vedno v moraličnem odnosu do zgodovine, vendar se je ravnotežje agitke v njej temeljno porušilo. Če čas ni bil pravičen, agitka izgublja svoja osnovna izhodišča, pa tudi smoter in tako vsakršno upravičenost. Čas ni bil pravičen, torej tudi ne more prinesti nagrade, torej tudi pretekla dejanja niso bila upravičena, današnji trenutek pa v tej luči izgublja svojo snovnost in tvornost in se spreminja v nekaj, česar ni, v nekaj, kar naj bi bilo, pa krivična usoda tega ni dopustila uresničiti.

Torej tudi tista skupina, ki naj bi ji bila ta drama instrument afirmacije, ne bo doživela afirmacije, saj bo apelirala na prostor, ki naj bi bil, pa ga ni. Ali ta skupina sploh želi afirmacijo? Katera je ta skupina?

O njej moremo sklepati iz tistih oseb v tekstu, ki so nam očitno predstavljene kot nosilci vrednot ali kar kot vrednote same. To sta predvsem revolucijski aktivist Sivi ter terenec, kmet Drejc. V revoluciji sta očitno oba člana iste interesne skupine, čeprav ju dileme revolucionarne akcije nekaterikrat ločujejo na tisti način, kot ga najbolje opisuje E. Kocbek v *Tovarišiji*: »Voditi osvobodilni boj pri nas se torej pravi, ne le z orožjem

boriti se proti okupatorju, temveč spoprijeti se tudi z zaostalim ljudstvom samim. Doživljamo politični paradoks, da osvobajamo ljudstvo skoraj proti njegovi volji in da izražamo svojo napredno koncepcijo prav v imenu tistega ljudstva, ki smo trenutno z njim v nasprotju.« Drejčeva navezanost na zemljo, na družino, njegov prvinski humanizem in patriotizem se na nekem mestu drame spopade z direktivami Sivega, ki ga vodi predvsem revolucijska volja do moči, vodijo ga konkretne potrebe akcije, neusmiljene, vendar pravične metode v boju za oblast, kajti šele po prevzemu oblasti se bo mogoče ukvarjati z osebnimi, humanističnimi problemi. Vendar se Drejc v imenu revolucijske pokorščine in vere v revolucijski projekt vda in izvršuje dejanja, ki se sicer upirajo njegovi zasebni vesti: likvidira izdajalca, čeprav ni prepričan o njegovi krivdi, in varuje umik brigade, čeprav mu srce veleval varovati družino in dom pred bližajočim se sovražnikom. In v tem svojem dejanju se kmet Drejc, človeški material revolucije, zopet spoji z aktivistom Sivim, ki je oblastnik revolucije, nasprotje med subjektom in objektom je izgajeno in oba, oblast in objekt, spet zaživita v srečni, strnjeni, zaokroženi in »avtentični« enotnosti, v enotnosti revolucionarnega odrekanja in pokorščine na eni in revolucionarnega mesijanstva na drugi strani. To je enkratno in nepovljivo sožitje, ki naj bi trajalo večno, ali vsaj vse dotlej, dokler se oblast po dokončni zmagi tudi sama ne bo razpustila med človeški material.

Avtorjeva moralna identifikacija velja torej dvema skupinama, ki pa ju temeljno združuje in enoti neka bistvena skupna lastnost: vera.

Drejc: Verjamem v našo skupno stvar. Zato sem z vami, ker verjamem tako, kot sem svoj čas verjel v boga.

Sivi: Verjel sem, brez vere v našo stvar bi ne mogli zmagati.

Temelj te drame je torej vera, vera v skupno stvar, v projekt, ki daje smisel vsakokratnim angažmajem, naj se ti še tako upirajo osebni vesti. In čeprav je oblastnik tako rekoč nosilec in namestnik božji te vere na zemlji, kmet Drejc pa le njen sprejemnik, ta njuna naravnost v isti cilj briše razliko med njunima skupinskima pripadnostma in ju enoti v višjo, integrirano skupnost, v občestvo. Oblastnik in ljudstvo bosta živela v srečni in uspešni enotnosti, vse dokler bosta pod istim skupnim pritiskom zgodovine in usode lahko utemeljevala in razvijala svojo skupno vero in z njo predirala obod svojega vsakdanjega življenja, v katerem sta sicer prisiljena početi celo nemoralne reči. Oblastnika in objekt oblasti družijo njuna vera, ki se združuje v transcendenci. Oblastnik in ljudstvo še živita v zlati dobi človeštva. Dejanja imajo kljub nesmiselnosti smisel, zakaj posvečuje jih cilj, in zgodovina je pravična, saj omogoča srečno integracijo in obeta pravično povračilo.

Avtor je v čustvenih strukturah svojih dramskih junakov zvesto obnovil tipično slovensko vero, kakor se razkriva v slovenski mesijanski politični misli in v njenem sredstvu, literaturi, in kakršna je bila prisotna tako včeraj, kot je prisotna danes. Ta vera ni nujno konfesionalna – je predvsem zaupanje v avtoriteto usode, je predajanje, želja, projekt, zaničanje tega, kar je, v imenu tega, kar ni, pa bo. Ta vera ustvarja integriteto in osebno srečo, odsotnost te vere pa peha človeka v brezup in ne srečo. Razočaranja in padci so nujni spremljevalci te vere, in prav oni jo kljub vsemu znova in znova restavrirajo.

Zato je v strukturi Remčeve drame povsem logično in prav, da ta vera obsega in združuje v svojem naročju tako konfesionalne kot nekonfesionalne vernike, tako zbor religiozno zamaknjenih žensk, ki molijo za rdeče, kot Sivega, pragmatičnega vernika v revolucijo. Tako eni kot drugi so nosilci temeljnih vrednot, zakaj temelj tega sveta je vera, ki presega dani svet in ustvarja iz njega to, kar ni. In dokler zgodovinski čas dopušča vero, se moraličnemu pogledu razkriva svet kot pozitiven svet, kot svet odprtih možnosti, kot varno zatočišče, kot zlata doba.

Nasproti svetu vere in vrednot, ki nam ga prikazuje v retrospektivi, je avtor postavil svet brez vere in brez vrednot: današnji, zdajšnji, bivajoči, stvarni in oprijemljivi svet: naš svet. Predstavljajo ga brezosebni in brezoblični uradniki in kruhoborci, grozljivi zaradi svoje praznosti, ničevosti in majhnosti, in odurni zaradi svojih nečednih malih opravil: abortiranja, kulinarčne prizadevnosti, avtomobilizma, sumljivo domiselnega koitiranja, paragrafarske pravičnosti in potrošniške pohlepnosti. Zgodovina se je izkazala za nepravilno, saj je svoje obete spremenila v farso, in namesto da bi bila ohranila, okrepila in potrdila svet integriranih vernikov, je ustvarila svet neosebni in nečloveških mehanizmov, razpuščen svet.

Pred tem razpuščenim svetom se je včerajšnji avtentični svet znašel kot poraženec, kot žrtev. V drami nismo priče tragičnemu spopadu obeh svetov, spopada sploh ne more biti, saj ima neavtentični svet vse adute v rokah: v drami smo samo še priče zadnjemu dejanju žalostnega propadanja in minevanja včerajšnjega sveta, sveta vrednot in vere. Tudi propada revolucijskega oblastnika Sivega, zakaj on je iz istega sveta: čeprav se je bil po koncu revolucijske akcije povampiril in za nekaj časa prestopil v neavtentični svet ter »si pred vrata postavil čuječnega vratarja, da ni bilo več mogoče k njemu«, mu vrednote, ki jih je nosil v sebi, niso dale, da bi v tem svetu vztrajal. Svet brez vere ni zanj: »V kakšno kolesje sem padel ... Nisem mogel ... Bil sem brez moči. Zmagal je aparat ... Potem ko mi je spodletelo, sem zaprosil za upokojitev.« V svetu volje do moči,

našem svetu, se vera kaže kot gola nemoč, kot neustreznost in pomanjkljivost. Zato pridobi Sivi svojo izgubljeno avtentičnost šele tedaj, ko se pusti temu svetu premagati, ko ga kolesje aparata stre in izvrže: šele poraz mu omogoči, da se vrne v svoj pravi, sklenjeni in resnični svet.

Svet, ki ga živimo, je torej razpadla, dezintegrirana skupnost, je aparat, ki deluje nečloveško in samogibno. Na ta svet pa avtor apelira, ga roti, zaklinja in skuša vplivati nanj v imenu skupine, ki je iz resničnega, integriranega sveta. Katera je ta skupina? Ta skupina ni le poražena, temveč je v tem današnjem svetu preprosto ni: zakaj gmota te skupine, kakršna se prikazuje avtorjevemu retrospektivnemu pogledu, pogledu želje, je sestavljena iz dveh temeljno divergentnih elementov: iz revolucijskih oblastnikov in revolucijskih objektov oblasti, in le skupno breme revolucijskega časa ju v imenu in na način vere nasilno spaja v integrirano skupnost. Če ju res spaja: če ju ne spaja le na način želje in vere, če ju ne spaja le v zenici avtorjevega hrepenečega pogleda, pogleda, ki zre iz današnje perspektive na revolucijsko občestvo, zre na način želje in vere?

Tu se krog vrača vase. Vprašanje revolucijskega aktivista, ki ga ta postavi ob koncu drame svojemu bivšemu terencu: »Samo zoper kaj bi se uprla?«, ne more najti odgovora. V razpuščenem svetu, ki je naš tukajšnji svet, se na način vere in projekta ni čemu upirati. In čemu se upira avtor kot ustvarjalec te drame? Upira se svetu, ki je tu in ki se mu prikazuje kot neavtentičen in nesmiseln, upira pa se mu v imenu sveta, ki je integriran na način vere in projekta, in pri tem se avtor upira na način vere in projekta.

Zakaj avtor za svoj upor potrebuje vero: vero, da njegovo dejanje ne bo zaman. Kaj pa, če bo vendarle zaman, saj je zgodovina vendar pokazala, da je krivična in da ne nagraduje vrednot in pravičnih naporov? Kljub temu. Zakaj res je zgodovina spet pokazala svojo krivičnost, vendar prav to dejstvo navsezadnje vendarle dopušča nekaj mesta za vero in upanje: kjer je krivičnost, se more naseliti tudi pravičnost. V bližini zla utegne prebivati tudi dobro. Vera je pripravljena čakati na pravično povračilo tudi ob zlu, čeprav prevarana in ogoljufana. Le tam ni prostora za vero, kjer ni ne dobre ne zle zgodovine, temveč le čas, ki v njem živiš in ki te do kraja izroča tvojim dejanjem.

Kaj se dogaja v avditoriju ob predvajanju te drame? Gledalci so potisnjeni pred alternativo: ali naj se identificirajo s svetom revolucijskega bratstva, ki ga ni, ali pa s svetom brez vrednot in vere, ki je njihov svet. Po vsej priliki si bo gledalec moral, če je dovolj nepristranski, skesano priznati: »Ta svet brez vrednot in vere, ta razpuščena skupnost, to sem jaz.« In gledalec bo tudi z bolj ali manj grenkim smehljajem, z večjo ali

manjšo mero velikodušnosti požrl vse nečedne in grenke attribute, ki jih avtor temu svetu pridaje: kljub temu, si priznava gledalec, in ne glede na vse to: tudi to sem jaz, to je moj svet. Ob vsem tem pa poteka še neko dogajanje, bolj skrito, vendar ne nepomembno: avtorjevo očitno brezupno in brezuspešno prizadevanje obuditi svet vere in skupnosti, njegov apel na neavtentični svet v imenu avtentičnega sveta, ki ga ni – ta apel resda pada v prazen prostor, resda ne bo obrodil sadu, vendar pri tem na neki poseben način kvalificira neavtentični svet, ki sedi v avditoriju. Vsi skupaj, avtor, odrski interpreti in gledalci se namreč ob tej priliki udeležujejo nekega posebnega obreda, ki sicer ni tematiziran, ki pa mu mi vsi po nekem prirojenem in pridobljenem nagonu znamo slediti, ga spremljati, srkati vase in se prepuščati njegovemu vplivu. Ta obred je magično zaklinjanje, magični klic po resničnem svetu, po svetu, ki ni tak kot ta, v katerem živimo. Bistvena značilnost tega obreda je neobveznost, igravost na eni strani in – okrog ovinka – konec koncev vendarle sprejemanje sveta takšnega, kakršen je. Klic po resničnejšem svetu se namreč dogaja v atmosferi igre, brezobveznosti, kulta brez dejanske vsebine, zato ta klic tudi ne bo uresničen, saj je po svojih osnovnih intencijah in strukturi neuresničljiv. Vendar prav ta neobvezna igra, ta neobvezna magija potrjuje gledalca v neki neizrečeni slutnji, da njegov neresnični, vendar stvarni svet, svet brez vere in resničnih vrednot, kljub vsemu nekje v sebi skriva možnost projekta v boljši, integriran, resnični svet, ki je nekje daleč, vendar vedno obstoji želja po njem – saj gledalca prav ta igra, ki jo gleda na odru, opozarja, da je želja po takšnem svetu velika, pravična in ohranjajoča vrednota. Igra pa mu obenem razkriva, da je ta želja neuresničljiva, da obstoji le kot želja – in tako mu je tudi vseč: neresnični, razpuščeni in dezintegrirani svet ohranja svojo neresničnost s pomočjo večno neuresničljive želje po boljšem, neobstoječem svetu. Želja po resničnosti in ostajanje v neresničnosti si nista nasprotna: sta le dve maski istega obraza. V tem aktu se združujeta mitološka preteklost in mitološka prihodnost. In zadoščeno je tako duši kot telesu.

Potemtakem je avtor projektant želja, ki z večno neuresničljivostjo svojih želja ohranja obstoječi svet zato, da bi se lahko v njem večno počutil kot tujec.

Gledalec ob tej igri ohranja in pogloblja svojo osnovno moralčno strukturo. Kako dolgo jo bo še ohranjal? Na ta način še dolgo. Zadeti ga bo morala kaka bolj temeljna, bolj usodna stiska, da se bo nekega dne znašel na koncu poti, in tedaj bo moral storiti to, kar trezno predlaga dr. Janez Janžekovič v poslednjem poglavju svoje nenavadno predirne knjige *Smisel življenja* (Mohorjeva družba 1966): »Treba se je odločiti.«

Treba se je odločiti in se okleniti, dokončno in zares, trdne in nevarljive konfesionalne vere, ali pa – ali pa vzeti nase svet, kot je, onkraj vere in nevere, projektov in propadov, projektov dobrega in zla.

Avtorju igre bi naredil krivico, če ne bi na tem mestu razkril tudi svojega vedenja ob predstavi *Delavnice oblakov*. Med predstavo sem namreč na več mestih občutil ginjenost, zanos ali sočutje. In mar niso prav ta čustva tista, ki jih dramski pisec utegne pričakovati od svojega občinstva? Kakšna je bila torej narava teh mojih čustev, katera dimenzija igre jih je vzbudila?

1. Snov ali motiv, po katerem je avtor posegel, namreč nepravilno, krivično in kratkovidno ravnanje s kmeti, in posebej še z gorskimi kmeti, do katerih je, kakor vsi vemo, ljudska oblast po zmagi revolucije zavzela razredni odnos z vsemi posledicami takšnega odnosa. Podatki o tem ravnanju so danes že obče znani, vendar v človeku še vedno vzbujajo razkačenost. *Delavnica oblakov* mi je na epski način obudila spomin na to neupravičeno in z ničimer opravičljivo prakso, katere posledic še vedno ne moremo razbrati. Vendar avtorjevo sklicevanje na te dogodke ne more imeti tragičnih mer in skozenj se ne razkriva resnica te drame, saj dosega podoben učinek, kot bi ga sociološka študija, članek ali pamflet o istem problemu.

2. Avtorjev svet vere, projekta in upanja, ki je skozi njegovo željo projiciran z odra vame, nahaja v meni relativno odmevnost zato, ker sem sam prav tako bolj ali manj v svetu, razpetem med stvarnostjo in željo. Ali bolje: želel bi biti tam. Prostor, ki v njem živim, njegova obremenjena zgodovina, resnica mojega sveta, ki se mi razkriva kot neresnica – vse to me žene v željo po tej strukturi razpetosti, v željo po tem, da ne bi bil, kar sem, v željo po absolutnosti in po avtoriteti dokončne in nespremenljive resnice. A ob istem času mi nekatera znamenja razkrivajo konec te poti, in v tej meri sem le to, kar sem, in v tej meri spoznavam, zakaj in kako gre ta drama mimo mene in občinstva okrog mene, zato mi avtorjev tekst resnico biti odkriva in zakriva obenem.

Ansambel Slovenskega narodnega gledališča je svojo nalogo opravil nenavadno spretno, skoraj dovršeno. To seveda pomeni, da so gledališki ustvarjalci neizogibno v isti temeljni strukturi kot avtor in občinstvo, v isti strukturi kot fenomen, ki mu pravimo slovenska kultura. Zato ni čudno, da se večina boljših ali celo zelo dobrih igralskih stvaritev, ki delujejo kot lepi kamenčki v sicer nerazvitem mozaiku, realizira prav v tekstih, ki izhajajo iz te temeljne strukture in jo obnavljajo in potrjujejo.

Dominantna figura drame *Delavnica oblakov* je kmet Drejc. Njegov dramski razvoj poteka v prenašanju krivične usode, zato tragičnih ali

dramatično usodnih dimenzij tako rekoč nima, vendar je to človeška figura, ki utegne zbuditi sočutje in ginjenost. Drejčeva vera v pravičnost končnega smotra in v smotrnost žrtvovanja revoluciji mu onemogoča, da bi izzval svojo usodo k bitnemu sporu, zato se tudi v njem samem ne more zbuditi usodnejši spor, spor med njegovimi protislovji, ki bi na individualnem moralnem nivoju obnavljal veliki spor moralnih protislovij revolucije. Drejc je ves iz enega kosa in v njem pravzaprav ne vlada protislovje, temveč enotnost med zavestjo o moralni dvomljivosti dejanj, ki mu jih nalaga pokornost ideji revolucije, ter vero v jutrišnji svet, ki bo pravičen in bo zato dal odvezo vsem preteklim dejanjem. Zato Drejcu revolucijska disciplina ne nalaga prevelikih bremen in prepir med njim in aktivistom Sivim je pravzaprav le epizoda, ki v drami ne nastopa in ne učinkuje kot usodnejši zaplet. Drejčeva pozicija seveda postane žalostna, brezupna in brezizhodna, ko zgodovina ne izkaže svoje pravičnosti, temveč njegovo prizadevnost celo kaznuje. Drejčeva vera v pravičnost zgodovine je izgubila temelj, Drejcu se je zgodila krivica, zato se nam razodeva kot sočutja vredna, nikakor pa ne kot tragična oseba. – Bert Sotlar je odigral to vlogo z izrazito tenkočutnostjo, psihološko prepričljivo in povsem brez patosa, ki bi utegnil zrušiti vso zgradbo lika. Sotlarjeva interpretacija more zbudjati v gledalcih ustrezno sočutje. Nekakšna čustvena distanca do vloge in neosebni odnos, ki ga je igralec včasih razodel ob koncu igre, ko se dopolnjuje Drejčeva žalostna usoda, pa po drugi strani priča, da igralec svoje vloge ni igral brez neke slutnje o zaprtosti sveta, iz katerega je bil ustvarjen ta lik in v katerega se je skozi njegovo igralsko poustvarjanje vračal.

Drugi eminentni prebivalec sveta vere in zaupanja je revolucijski oblastnik Sivi, ki ga je pritisk usodnega časa integriral z Drejcem in drugimi objekti oblasti v idealno skupnost. Sivi, aktivist in realizator nujnosti revolucije, tiste nujnosti, ki zahteva pokorščino in disciplino, ki podrejačasne interesne zasebne vesti edini resnični vrednosti, končnemu cilju, zmagi v boju za oblast. Takšne narave je tudi epizodični spopad med njim in Drejcem, in po teh lastnostih Sivi od daleč spominja na Komisarja iz Kozakove *Afere*. Vendar se podobnost tudi tu konča, saj ta dimenzija Sivega nima nobenih bitnih posledic ne za Drejčevo ne za njegovo lastno ravnanje. Po zmagi revolucije Sivi kot nosilec vrednote, to je še vedno prisotne vere, ne more obstati v birokratskem aparatu, zato se iz njega umakne, da ob koncu igre izpriča svojo pripadnost pravičnejšemu svetu in doživi žalostni propad tega sveta. S tem dejanjem Sivega avtor z vso silo svoje želje ohranja vero v občestvo, kjer bi vladala enotnost med oblastniki in objekti oblasti, čeprav naj bo ta enotnost dosežena s

propadom obeh partnerjev tega občestva: drugega izhoda ni, zakaj nasproti mu stoji svet, ki je trden in realen, pri tem pa dezintegriran, brezčuten in nehuman. Vlogo Sivega je odigral Stane Sever z vso potrebno prizadevnostjo, ki naj zbuja v gledalcih odpustljivost, velikodušnost in, če je le mogoče, sočutje.

Režiser Mile Korun se z idejno členitvijo teksta ni ukvarjal, ker bi si bil s takim posegom v temelju otežil delo. Tematiziranje dejanskih dimenzij teksta bi ga bilo namreč vodilo v tragikomedijo ali celo parodijo, zato se je raje odločil za korektno, solidno in tekstu v vseh pogledih ustrezno interpretacijo. Z mizansceno zboru žensk je dosegel pravo odrsko mojstrstvo. Predstava se bo po vsej priliki občinstvu priljubila in jo bodo radi gledali.

Predstava *Delavnice oblakov* je skrbno obnovila in potrdila neko temeljno zaprto strukturo sveta, ki v njem živimo. Pri tej obnovi in potrditvi so vsak po svoje sodelovali avtor, odrski interpreti in gledalci. In tako ves ta obred resnico našega sveta zakriva in razkriva obenem.

Pa vendar: treba se bo odločiti.

Ivan Cankar: *Hlapci*, SLG Celje

Dejstvo, da se v jubilejnem letu slovenskega gledališča pojavljata v dveh gledaliških hišah dve uprizoritvi *Hlapcev* zaporedoma, nas kljub skopemu okviru tega zapisa sili vsaj k obrisnemu sklepanju o nekaterih domnevah: očitno je Cankarjeva dramska literatura še vedno tista, ki skozi slovensko gledališče še vedno najobvezneje funkcionira, in ne na primer sodobna dramska literatura. Cankarjanstvo je torej še vedno tisti poglobitveni temelj slovenskega gledališča, od katerega sta funkcija in smisel tega gledališča na neki način odvisna, in to gledališče potemtakem komunicira s svetom iz tako ali drugače modificiranih, vendar v poglobitvenem cankarjanskih temeljev. Vendar pa sta si bili predstavi obeh gledališč v temelju vseskozi različni in z ohlapno (začasno) oznako bi ju lahko označili takole: režiser ljubljanske uprizoritve se vêde kot do mitološkega vrednostnega modela, ki ga je potrebno razstaviti in v luči današnjega trenutka pokazati njegovo mitologičnost. Režiserja pojmujeta in izvajata Cankarjevo misel torej diametralno nasprotno in to v času, ko pogostost uprizoritev Cankarjevih tekstov ni niti naključna niti reprezentančna in ko malone vsaka uprizoritev izzove najrazličnejše, tudi ogorčene odmeve. To pa nadalje pomeni, da je Cankarjeva misel postala sicer spet prevladujoč model gledališkega in v širšem pomenu kulturnega obstoja in ukrepanja, vendar ta model ni vsezavezujoč in sakralen v tistem smislu, ki ne dopušča niti možnosti niti zamisel možnosti različnih interpretacij. Gre torej za degradiran model, ki že po svoji zamisli ne dopušča v svojem okrilju polne integracije in identitete s svetom. V tem smislu bi veljalo razumeti vse češče ukvarjanje s Cankarjevo mislijo v slovenskem ljudskem prostoru, pojave procankarjanstva in anticankarjanstva, in v tej luči tudi ne moremo meriti predstave *Hlapcev* z merilom »razkrivanja ... današnjega obraza resnice Cankarjevih *Hlapcev*«, kakor formulira svoj režijski koncept režiser Mile Korun v »Zapisu ob uprizoritvi« (Gledališki list SLG Celje 20. okt. 1967), temveč se nam predstava kaže le kot ena od eksplikacij degradiranega, desakraliziranega vrednostnega modela.

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 21 (1967), 608.

Svoj polemični odnos do sakralnosti Cankarjevega teksta uresničuje Korun z grotesknimi poudarki, pospešenim tempom, nenavadnimi rekviziti in nevrotično mizansceno. Te prijeme poznamo že iz njegovih prejšnjih uprizoritev Cankarjevih tekstov, pri *Hlapcih* pa je imel opravka z bistveno novo postavko: s figuro osrednjega junaka. Jerman je namreč prav v svojem bistvu izrazil dvojna, ambivalentna narava, ki bi lahko skladno funkcionirala le tako, da bi polno in hkrati uveljavila oba svoja temeljna pola, to pa je v temelju nemogoče in neizvedljivo. Dilema med hlapcem in gospodarjem namreč sploh ni nekaj, kar bi lahko Jerman razrešil z močjo svoje volje ali čistostjo svojega značaja, temveč je to njegova bistvena situacija v svetu. Če hoče Jerman spreminjati družbo, in njegov program spreminjanja je minimalen, potem mora nanjo vsaj v nekem obsegu pristajati in se vanjo vključiti, sicer njegova namera ne bo uspešna. Brž ko pa se vanjo vključuje, zahteva ustaljeni družbeni red od njega žrtve, ki bistveno onemogočajo izpeljavo njegovega načrta in odpor do takšnih žrtev ga iz družbe spet izključuje. Pri vsem tem je od dobre volje družbe odvisna njegova materialna eksistenca, torej se Jerman že v temelju nahaja v »hlapčevski« poziciji. Nihanje med vključevanjem v družbo in begom iz nje, med »hlapčevstvom« in »protihlapčevstvom«, je značilno za vse Cankarjeve osrednje literarne like in v neki meri tudi za vse Cankarjevo življenje, najbolj eksplicitno pa se na primer kaže v noveli »Profesor Kosirnik« iz *Knjige za lahkomišelnje ljudi*: »Kako bi uravnaval svoje življenje, da bi bil hlapec in gospodar ob enem? Kako bi ukrenil, da bi družbi služil in jo obenem podiral?«

Režiserju celjske uprizoritve se Jermanova razumniška pozicija ne prikazuje več kot nerazrešljivo nihanje med ambivalentnimi poli, temveč kot stopnjevana konsekvence: kot popolna shizofrena situacija. Jerman Branka Grubarja sploh ne deluje več voluntaristično, temveč ga situacija bliskovito požira in v njej deluje le še kot degradirana funkcija humanističnega intelektualca, na dogodke se torej odziva po logiki čiste inercije. Na izzivanja svoje usode se odziva shizofreno in po učinku komično, bodisi manično kot po odhodu župnika iz učilnice ali v gostilniškem prizoru, bodisi depresivno kot v večjem delu petega dejanja.

Grubarjev Jerman je degradiran in komičen sklep neke intelektualne pozicije, ki je v svojem začetku, v literarnem tekstu, koncipirana tragično. Ta likvidacija nam je prikazana na način igre, ali, kot pravi režiser v gledališkem listu, »pozerstva«, in je torej popolnoma neobvezna in neobvezujoča. Voluntaristični aktivistični humanizem se nam ne kaže več kot nekaj neuspešnega in naivnega, temveč celo kot nekaj popolnoma neeksistentnega, kar nikdar ni zares bilo in na kar je ostal le še smešen

anekdotičen spomin. Branko Grubar je izdelal naporen in stopnjevan nevrotičen lik, vendar pa se kljub silovitemu igralskemu zagonu ta vloga zaradi opisane neeksistentne koncepcije skoraj popolnoma umika svoji nasprotni vlogi, ki v tej spremenjeni strukturi prerašča v glavno vlogo. To je župnik.

V Cankarjevem tekstu je župnik dokaj nekoherentna figura. »Visok je, rejen in ponosen,« predstavnik je bojujoče se cerkve, brezobzirno uveljavlja svojo voljo, Jermana skorajda fizično onemogoči, vendar v konkretnih odnosih do Jermana vseskozi uveljavlja nekak fair play in mu celo izkazuje spoštovanje, kakršno pritiče popolnoma enakovrednemu in častnemu nasprotniku. Tudi sicer ni nikjer v tekstu izpričano, da prav župnik vodi in načrtuje vsa nečedna dejanja ljudstva proti Jermanu in na koncu izreče celo besede, ki so popolnoma tuje tradicionalnemu pojmovanju slovenskega klerikalizma: »In če bi vam srce olajšala ta beseda: kakor ste vi storili, bi storil jaz, nevredni služabnik božji.« Eno je jasno iz teh besed, še bolj pa iz drugih dimenzij župnikovega teksta: župnikovo oblastniško delovanje ni motivirano niti po materialni koristi, niti po želji za močjo zaradi moči same, niti po ideološkem fanatizmu. Župnik v Cankarjevem tekstu ne deluje psihološko, temveč popolnoma funkcionalno: oblast je potrebno varovati in ohraniti zaradi trdnosti družbenega reda samega, potrebno je ohraniti trden in soliden družbeni okvir, kajti le v njem imajo vse stvari svoj smisel. Oblast je zanj edino sredstvo integracije v svetu, ki po svojem bistvu teži k dezintegraciji, in pristajanje na sistem vrednot je edini način družbenega življenja.

Prav iz tega, doslej skoraj vedno zanemarjenega vidika je režiser izhajal pri koncipiranju lika župnika, ki ga je odiral Stanko Potisk. To je izrazito funkcionalna, ideološko neobremenjena, vitalna, uspešna in perspektivna politična figura, ki ji ne manjka niti neka doza človeškega šarma, kakršna je uspešnemu politiku potrebna. Potisk je tako zasnovano vlogo odigral skorajda briljantno, brez vsakršne antiklerikalne polemike, in je s svojimi nastopi dejansko obvladoval ves oder. Župnik je postal edini relevantni nosilec dramskega dogajanja. Drama o tragičnem prizadevanju humanističnega aktivista se je prestrukturirala v dramo o uspešnem in perspektivnem delovanju politika župnika, ki je na terenu nenavzoče transcendence edina realna moč.

V tej prestrukturaciji dobiva bistveno nove razsežnosti tudi Hvastja in Kalandar. Po režiserjevi zasnovi naj bi Hvastja postal tretji pendant v dogajanju, skozenj naj bi se v razliko od oblastniške ter humanistično aktivistične pozicije prikazovala nihilistična pozicija v odnosu do sveta. Vendar pa Cankarjev tekst daje takšni zasnovi dokaj skromno podporo,

pot od odrekanja participaciji v svetu pa do nihilizma je namreč dokaj dolga in Sandi Krošl je bil prisiljen svojo vlogo opraviti bolj formalno kot vsebinsko. Kalandar (Jože Pristov) je ob vseobvladujoči župnikovi figuri skorajda popolnoma izgubil tradicionalno mesijansko funkcijo.

Po vsem tem se torej predstava dogaja v odsotnosti svojega bitnega eshatološkega jedra in če je naša začetna shematična ugotovitev o degradaciji Cankarjevega vrednostnega modela natančna, potem se tej nenavzočnosti ne bo mogla ogniti nobena predstava Cankarjevega teksta, pa najsi bo skušala biti še tako zvesta izvorniku.

Švejk v drugi svetovni vojni

Celjska uprizoritev Brechtovega teksta nas znova opomni na dejstvo, da je Brecht, ta radikalni klasik včerajšnjega gledališča, ki je tako ali drugače zapustil v evropski dramatik in gledališki praksi zelo močno sled, pravzaprav komajda močneje in odločilneje odjeknil v slovenskem gledališču. V času administrativne dramaturgije so bili vzroki za Brechtovo odsotnost na slovenskih odskih deskah po vsej verjetnosti tistega značaja, kakršni so v vzhodnem Berlinu celo še l. 1951 privedli do prepovedi uprizoritve *Zasliševanja Lukula*; v času dramaturgije osamosvojenega humanističnega subjekta je Brechtova groba in plebejska dialektika verjetno težko našla svoje ustrezno mesto sredi obujajočega se lirizma; za dramaturgijo dohajanja in preseganja viškov sodobne evropske gledališke prakse pa je Brecht po vsej verjetnosti prepozen. To velja tako za Brechtovo dramatik kot za njegovo gledališko tehniko.

S temi ugotovitvami smo se seveda dotaknili samo zunanjih vzrokov skromnega deleža, ki ga je v slovenskem gledališču odigral Bertolt Brecht, nismo pa odgovorili na vprašanje o vsebini in pomenu takšnega stanja. Tega nam okvir tega zapisa tudi ne dopušča. Vsekakor pa moramo pristati na shematično ugotovitev, da se je Brecht na slovenskih odrih pojavljal slučajno, nenačrtno in brez tiste povezave s temeljem slovenskega gledališča, kakršno bi pričakovali v socialistični deželi po zmagi proletarske revolucije.

V tem kontekstu se v l. 1967 vsaka predstavitev Brechta dogaja po logiki naključja in po tej logiki jo občinstvo tudi sprejema, ne sprejema je torej s tisto vnaprejšnjo vednostjo in naravnostjo na sakralnost, kot se na primer vede do Cankarja, Shakespeara, Rostanda ali Molièra. Ta naključnost velja seveda še posebej za takšen izjemno aktualističen tekst, kot je *Švejk v drugi svetovni vojni*, ki je »prikaz fašizma kot zgodovinske faze kapitalizma, proti njemu pa se bojuje tako, da ga prikazuje kot nekaj, kar je podvrženo spremembam in obvladljivo«.

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 1 (1968), 16.

Ta obvladljivost fašizma, ki jo je Brecht v emigraciji v l. 1941–1943 vrgel v svet kot željo in uresničljiv projekt obenem, je danes podatek iz zgodovine, torej se zavezanost gledalca s tekstom ne bo mogla dogajati na tej ravni, in tudi Hitler, Himmler, Goebbels in Göring, ki se osebno pojavljajo na odru, ne bodo mogli ubesediti s čisto silovito blasfemično in demistifikatorsko ostjo, kot bi učinkovali za svojega vzpona in veljave. Omenjeni nastopi predstavljajo zunanji, formalno ideološki ustroj igre, v njem pa poteka epska pripoved o plebejskem, neideološkem, necelovitem, celo renegatskem nejunaku Švejku, neprostovoljno prostovoljnem Hitlerjevem vojaku, in obe ravnini igre strmo vodita v zadnji prizor, ko Švejk-spontaniteta sune Hitlerja-ideologijo v zadnjico.

Sam lik Švejka je značilen primer Brechtove neortodoksne dialektike: je rezultanta določenih zgodovinsko konkretnih in razredno omejenih sil, kar pomeni, da je Švejk oportunist malih oportunitet zato, ker ga tako določajo zgodovinski odnosi sil, to je vojna, po drugi strani pa so ti splošni odnosi med ljudmi, ta vojna, prav takšni zato, ker Švejkova razredna zavest ne sega čez drobni plebejski oportunizem. Na srečo pa so medčloveški odnosi spremenljiva količina in v razmerju med ideološkim, oblastniškim na eni strani in naivno plebejskim na drugi bo vedno zmagalo nepozitivno stališče malega človeka, kajti ta mali človek je edina pozitiviteta tega sveta in ne more torej biti pozitiven do ničesar drugega.

Tekst torej ni antimilitarističen v običajnem pomenu te besede, saj niti ne svari pred vojno niti ne polaga vere v zmago malega človeka, kakor to zmotno počne odrski Hitler, ki v malega človeka vseskozi do konca polaga svoje upe in nanj gradi svoje načrte. Ta mali človek je nepolitičen oportunist malih razsežnosti in težišče Brechtovega teksta je na zgodovinskem dogajanju samem, ki je po svoji razredni naravi takšno, da je podvrženo spremembam v škodo ideologiji in v prid spontaniteta, ki jo predstavlja mali človek. Razumljivo je torej, zakaj se je režiser celjske predstave Franci Križaj odrekel nevarnemu miklu antimilitaristične interpretacije teksta in interpretacije Švejka kot humanističnega nosilca resnice.

Predmet Brechtovega prikazovanja je torej sklop splošnih družbenih odnosov med ljudmi in ne individualnih usod, in takšno prikazovanje je na odru nekaj neobičajnega, zato so potrebni tudi posebni odrski prijemi, ki naj poudarijo to neobičajnost in odvrnejo pozornost gledalca od poteka individualnih usod. Temeljno Brechtovo odrsko načelo, ki naj prepreči identifikacijo gledalca z igralcem in skozenj z dramskim likom, je nenehno vztrajanje na *predstavljanju* teksta in celo predstavljanju predstavljanja samega. Ta dobro znana dramaturška in odrska novost je

mimo Brechtovih ideoloških intencij zapustila močne sledove v evropski dramatik, pa tudi današnjih avantgardnih dramskih tekstov si ne moremo predstavljati na odru brez tistega posebnega igralčevega odmika od vloge, ki ga je v svoje dialektično gledališče uvedel Brecht.

V konkretnem tekstu, *Švejku v drugi svetovni vojni*, pa bi ti potujitveni efekti seveda predvsem opozarjali na ozko omejeni zgodovinski čas, v katerem je tekst pisan, na časovno vezano aktualističnost, torej na današnjo nezadostnost teksta. V tej luči je razumljivo, zakaj se je celjski ansambel odrekel brechtovskemu prikazu Brechtovskega teksta, odmisлил ideološko polemiko in poudaril čutno, naivno, plebejsko, praktično, obešenjaško, humoristično dimenzijo igre, tisto dimenzijo torej, ki se ukvarja z malim človekom. Režiser F. Križaj je igralce postavil na oder brez zahtevanih mask, eliminiral je zastoje, prekinitve, opozarjanje na predstavljenost predstavljanja, skoke iz monotone dikcije v fortissimo, vse geste, ki naj poudarijo, da se dogaja nekaj neobičajnega, neko »dogajanje za dogajanjem«. Tisti element ljudske igre, ki je Brechtovi dramaturgiji vseskozi za podlago, stopi torej v celjski predstavi kaj najbolj v ospredje. S tem pa se zgodi še en premik: nosilci ideologije, gestapovci, šarfirerji in esesovci, so namreč v tekstu komajda negativni liki in vse prej so žrtve Švejkovega naivno obešenjaškega plebejstva, čeprav nas naj potujitveni efekt nenehno opozarja, da to ni dejansko razmerje sil in da je zaenkrat vse le igra, ki se bo uresničila šele ob zlomu ideologije. V celjski uprizoritvi pa postanejo ti nosilci ideologije izrazito negativni liki in poraz hitlerjancev ni več objektivni zakon razredne družbe na določeni stopnji razvoja, temveč kazen za greh, za negativnost, in triumf morale nad nemoralo.

Razkrajanje in izginjanje elementov Brechtove neortodoksne sociometrične dialektike in osamosvajanje njegovih elementov ljudske igre v slovenski uprizoritvi l. 1967 je vsekakor pojav, ki mu bo potrebno posvetiti globljo pozornost, kakor jo dopušča obseg tega zapisa, in razčlemba bo vsekakor morala raziskovati v smeri posebne usode Brechta na Slovenskem, posebnega odnosa današnje gledališke situacije do ideologije in posebnega položaja ideologije v današnjem prostoru, ne pa v smeri artistske neustreznosti celjskega ansambla. V celjski predstavi, v kateri sodeluje 18 igralcev, je najzanimivejšo vlogo izdelal Branko Grubar, ki je oblikoval lik požrešnega in komajda še patriotičnega fotografa Balouna. Grubarjeva igra je v mnogočem pripomogla predstavi, da ni zdrsnila z nivoja artistske spretnosti, uspel je poleg Švejka ustvariti sekundarno težišče dogajanja in tako preprečil preprostost in enodimenzionalnost tradicionalne ljudske igre. Vlogo Švejka je oblikoval Pavle Jeršin

s poudarkom na humorju, prebrisanosti, navidezni zabitosti, obstojnosti Švejka iz Haškove literarne predloge, v skladu s konceptom predstave same pa je v mnogo manjši meri razkril negativnost Švejkovega oportunizma in njegovo dialektično krivdo za II. svetovno vojno. Vlogo krčmarice Ane Kopecke je oblikovala Marija Goršičeva, mladega Proházkovo pa Borut Alujevič.

KRITIKE SEZON,
POROČILA S FESTIVALOV

Mednarodni festival študentskih gledališč v Zagrebu: Zapiski

Nazorska struktura študentov kot socialni pojav je eden svojevrstnih indikatorjev razvojnega stanja neke družbe. Zgodovina nam dopoveduje, da je iz razgibanosti te strukture mogoče sklepati na bodoče premike v družbi, da je ta struktura torej lahko rezultat in odsev nakopičenih konfliktnih situacij in včasih tudi gibal njihovih razrešitev. Pri tem je lahko razgibanost znak za izredno demokratično družbeno atmosfero, ki omogoča in načelno uveljavlja sprotno angažirano reševanje ozkih grl, lahko pa je tudi simptom za nujo po razbijanju zaprte, sakralno vase zagledane atmosfere. Polarno nasproten pojav je spokojna pomirjenost mlade generacije z vprašanji svojega bivanja v svoji družbi: to je dokaz popolne, čepravčasne zmage ideologije na račun družbe, ki si je dopustila naprtiti iluzijo absolutnega, optimalnega, nespremenljivega družbenega stanja: začrtan je evforični enačaj med ideologijo in vsakim posameznikom posebej.

Ta razmislek se je sam po sebi vsiljeval neravnodušnemu opazovalcu letošnjega IV. mednarodnega festivala študentskih gledališč v Zagrebu (od 6. do 13. septembra). Tu se je zbrala kar najbolj raznorodna družčina študentskih gledališčnikov, med katerimi sta bili le dve skupini z gledaliških šol, v večini pa so to bile združbe entuziastov, ki jih kljub različnemu študiju ali poklicnim usmeritvam družijo skupna izpovedna volja. Povsem posebna je ta plast igrilstva, prav tako različna od profesionalnih kot od amaterskih gledališčnikov: za poklicnega igralca je značilna njegova vezanost na lastno *delo*, ki je kot vsako delo neizogibna družbeno nujnost *in* sredstvo osebne realizacije obenem. Pri poklicnem igralcu, ki ga lastni poklic ni profesionaliziral, gre torej za simbiozo neke zunanje, objektivne in notranje, psihološke nujnosti. Med Scilo in Karibdo teh dveh nujnosti bo v idealnem primeru iskal tretjo dimenzijo: svoj družbeni korelat, korespondenco z družbeno bitjo. Za igralca amaterja pa je

Prvič objavljeno v: *Sodobnost* št. 12 (1964), 1238–1243.

zvečine značilna socialna neobveznost njegovega delovanja: ukvarja se s prosvetljensko dejavnostjo, ki je sicer koristna in potrebna, pa vendar tej dejavnosti ni vzrok eksistencialna nepotešenost po bližini družbene biti, temveč vse bolj psihološka nepotešenost po najustreznejši osebni realizaciji v prostem času. Največkrat ga determinira prizadevanje po formalnem približevanju »resničnemu«, poklicnemu gledališkemu izrazu. Študentska gledališča pa se vključujejo v tisto večjo skupino gledališč, ki jih bom v pomanjkanju primernejšega izraza imenoval »eksperimentalna«. V študentskih in neštudentskih eksperimentalnih gledališčih se združujejo tako poklicni kakor nepoklicni teatrski ljudje. Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igrilstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledalištva v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju.

Zagrebskega festivala se je udeležilo 17 študentskih gledaliških skupin. Od teh so le dve skupini sestavljali izključno študenti gledaliških šol in tem je šola pomenila tudi njihov formalni organizacijski okvir. Vse druge skupine so bile neformalne interesne združbe, čeprav tudi v njih ni manjkalo teatrskih študentov ali poklicnih mladih gledališnikov.

Enfants terribles festivala so bili Slovaki, Poljaki in Čehi. Izgorevali so v ikonoklastičnem ognjemetu zmagoslavne družbene odjuge. Vmešali so nas v tisti družbeno kritični teater, ki obračunava s svojo publiko kar najbolj neposredno, brezobzirno in s kar najbolj komunikativnimi teatrskimi sredstvi.

Igralski ansambel bratislavske igralske akademije Divadelne študio VŠMU je v spopadu z domačim naturalističnim uradnim gledališkim izrazom izoblikoval svoj lastni izraz, ki je njegovo popolno nasprotje. Je poskus sinteze deromantizacije in poetičnosti, parodije in racionalne analitike, moralitete, commedie dell'arte in akrobatike. Svojim izpovednim težnjam ustrezno so temeljito adaptirali simbolično politično bajko ruskega dramatika Jevgenija Švarca, ki je svojega *Šarkana* napisal proti hitlerizmu okrog leta 1938, danes ga v Novi Huti na Poljskem igrajo proti stalinizmu, bratislavski študentje pa kar proti tistemu oblastništvu, ki jih

najbolj skeli. Švarcova zamisel o troglavem zmaju Šarkanu, ki strahuje mesto, je doživela aktualizacijo toliko, da osrednje zanimanje Bratislavčanov ne velja več zmaju, ampak županu. Zmaj postane ideja oblastništva, župan pa mediator med njo in ljudstvom, njen groteskni realizator. Popolno deheroizacijo doživi lik tradicionalnega ljudskega junaka: ta iz bratislavske vrednostne perspektive postane akcionarski avanturist, ki pomanjkanje zavesti o svoji socialni dimenziji nadomešča s simpatičnim, a neustreznim prebudniškim patosom in sentimentom. Simbolično zgodovinsko dogajanje ni interpretirano po merilih neke objektivne zgodovinske dialektike, ampak po predstavah in izkušnjah skupine huliganov, ki se sporazumejo, da bodo na opuščnem gradbišču po svoje obnovili staro sladko bajko. Le zase – vstop ostalim prepovedan! Zmagovalec v konfliktu je vendarle župan: ideja oblasti je sicer obglavljena, župan razkrinkan in opominjan, ampak nadzorstvo nad položajem zaenkrat le še obdrži v rokah.

Bratislavčanom je popolnoma uspel njihov namen razplastiti uprizoritev v več jasno ločenih soodnosnih plasti: v odnos med simbolično bajko in zgodovinsko nujnostjo, med huligani (to je družbenimi *outsiderji*) in simbolično bajko, med neresnico bajke in neresnico outsiderske pozicije, in končno, odnos med interpretom vloge in njegovo vlogo. Vsaka plast je učinkovala posebej, kot posebna zareza na puškinem kopitu dojemanja. Za videzom sproščene improvizacije so bili skriti velik ustvarjalni napor, neprestana samokontrola in kritična distanca do lastne vloge. Bratislavska gledališka koncepcija lahko velja za nadvse zanimiv poskus v iskanju konkretni družbeni atmosferi ustreznega odrskega izraza.

Teatr 38 iz Krakova je eno célo razburljivo, pohujšljivo uro razbijal mit poljskega nacionalizma, slavne zgodovinske kontinuitete in panslavistične determiniranosti. Krakovčani so se lotili nacionalističnega cikličnega epa *Stare legende* izpod peresa Józefa Ignacyja Kraszewskega (1812–1887), ki je bil napisal čez 600 zgodovinsko prebudniških romanov, katerih glavni junaki so sakralni Črtomirji, Tugomeri in Iztoki poljske zgodovinske zavesti. Razumljivo torej, da so bili ti epi že večkrat prekovani v druge izrazne medije, med njimi tudi v opero. In prav tak vzneseno sladostrastni operni libreto so člani Teatra 38 vzeli za osnovo svoje dramatizacije, pri tem pa inscenirali poljsko zgodovino kot kavbojsko-gangstersko avanturo z divjega zahoda. Predstava je oscilirala med groteskno tragiko in blasfemično parodijo. Demitizacijo poljske zgodovine konča dodana oseba, ki je v tekstu Kraszewskega ni: legendarni *stranger in town*, ki je ves čas z roba odra s puško v roki dobrohotno, a budno nadziral tako oder kot dvorano, uveljavi ob koncu zgodovinsko pravičnost s fizično likvidacijo.

Od vse poljske zgodovine, ki mu pomorjena leži ob nogah, ostane na odru le »zgodovinsko upravičeni« tujec s puško.

Že ob slovaški uprizoritvi, še bolj pa ob tej poljski, je udarilo na dan dejstvo, da so gledališka prizadevanja študentov socialističnih dežel ostala popolnoma nerazumljiva in nedoganljiva »zapadnjakom«. Sodobno družbeno problemsko gledališče očitno terja neko enotnost družbene izkušnje. In medtem ko ontološko, filozofsko in gnozeološko orientirani teksti še lahko najdevajo neki skupen odzivni prostor kot nekakšna enotnost nasprotij, ima konkretna družbena kritika mnogo ožjo odzivno sfero. Ta pomanjkljivost pa se po drugi strani izravnava z mnogo večjo komunikativnostjo in možnostjo realnega družbenega vpliva. Poljski, slovaški in češki študentje so se odločili prav za to načelo. Značilna za kulturno življenje teh dežel je množica študentskih eksperimentalnih gledališč, ki težijo za sodobnim gledališčem predvsem v treh smereh: z razbijanjem konvencionalne teatarske oblike in uvajanjem sodobni družbeni atmosferi ustreznega odrskega izraza; z dramaturškim prevrednotenjem tekstov, kar naj bi omogočilo odzivnost na to atmosfero; in z uveljavljanjem družbene satire, ki naj postane samostojna, enakovredna odrska zvrst. Kar zadeva to poslednje, so posebej opozorili nase Divadlo pantomim iz Brna, politični kabaret Dren 59 iz Lublina, zlasti pa odlični kabaret Divadelko pod okapem iz Moravske Ostrave. V vseh treh omenjenih deželah je študentskim gledališčem danes že priznано mesto pod družbenim in kulturnim soncem. So nepogrešljiv element kulturnega in družbenega dogajanja in njihova prizadevanja ne ostajajo brez vpliva na profesionalna gledališča.

»Zapadnjaki« so se ukvarjali predvsem s prizadevanjem po čim ustreznejših interpretacijah del gledališke avantgarde. Videli smo Albejevo *Zgodbo iz živalskega vrta* (*Student Spektakel Vereniging »De Zingende Traktor«*, Wageningen), *Smrt Bessie Smith* in *Zaboj za pesek* (oboje C. U. T. *Teatro dei 172*, Palermo), Ionescovo *Učno uro* (*Théâtre 45*, Pariz), Renéja de Obaldie *Krvnikovo žrtev* (*Théâtre 45*) in *Dušik* (*Stockholms Studentteater*), pa tudi dramsko delo danes zopet odkritega Alfreda Jarryja, ki je ob prelomu stoletja vznemirjal publiko s svojim doživetjem animalno demonske, kalibanske človeškosti. Študentsko gledališče C. U. T. Parma je uprizorilo prvi del njegove monstre-trilogije, dvodejanko *Ubu kralj*, in z marionetno mizansceno in popolnoma razčlovečenimi kreacijami likov kot bioloških mehanizmov mu je uspelo najti ustrezna vrata v Jarryjev razdimenzionirani svet, razklan med čutnostjo in razumom. Tako glede dramskega teksta kot tudi glede uprizoritve pa je bila najbolj zanimiva predstava skupine University of Manchester Drama Group. Na oder so

postavili delo angleškega avantgardnega dramatika Jamesa Saundersa *Prihodnjič ti bom jaz zapel*. Po dramaturški strukturi se v delu prepletata dve prvini: nadaljevanje Pirandellovega izhodišča v raziskovanju odnosa odrske iluzije in realnosti, kar Saunders razvije v raziskovanje odnosa med igralcem in vlogo in od tod v vprašanje o resnici in družbeni opravičljivosti igrilstva. Druga prvina, ki se odvija v nenehni soodvisnosti s prvo, je gnozeološko eksistencialni problem posameznikove komunikacije z družbo in s svojo lastno bitjo. Dialog poteka v dobrohotno ujedljivi, umirjeni shawovski tradiciji, ki pa jo prekinjajo hipni izbruhi, estradna igra na publiko ali padanje v mrtev beckettovski prostor. Režiser se sestane s svojimi štirimi igralci, da bi se pogovorili, kako koncipirati uprizoritev življenjske zgodbe puščavnika Jamesa Alexandra Masona, ki je umrl v Essexu leta 1942, pred tem pa preživel 36 let v popolni samoti. »In če je Mason živel popolnoma izoliran, pozabljen od družbe, na katero je tudi sam pozabil, ali je tedaj sploh mogoče trditi, da je zares obstajal, in če je le tako, kakšen je smisel njegovega obstajanja?« Igralci si prizadevajo s pomočjo lastnega izkustva prodreti v neki izrazito tuj izkustveni svet, obenem pa se bolešno zavedajo, da je njihova igralska eksistenca odvisna le od ohranitve stika s publiko. Oboje se jim ponesreči: vedno bolj se razhajajo med sabo in vedno bolj se oddaljujejo od publike. Izgubljajo tako svojo igralsko kot tudi človeško funkcijo. Neko groteskno rešitev najde le igralec, ki si je že spočetka izbral vlogo puščavnika. Zanj edinega njegova vloga ni tuj objekt, v katerega mora racionalno prodreti, ampak ima svojo igralsko povezanost s puščavnikom za svojo zdajšnjo eksistenčno nujnost, na katero mora v celoti pristati in se ji odpreti. In medtem ko se okrog njega razblinjajo vsi vrednostni in spoznavni kriteriji, prihaja sam vedno bolj v jedro svojega problema in puščavnikova eksistenca se vključuje v njegovo lastno zavest. Umetna brada mu priraste h koži, in ne da bi kdo njegovih tovarišev igralcev to opazil, umre v ekstatični mistični blaženosti.

Saundersov tekst priča o gnozeološkem premiku v družbeni filozofski misli, ki ga evocira konkretna družbena atmosfera in ki neizogibno odseva tudi v dramski poeziji in gledalištvu. To dramsko delo je grotesken traktat o neustreznosti tradicionalnega pojmovanja gledališča, odnosa subjekt-objekt, konča pa s spoznanjem o komunikacijski nezmožnosti in torej moralni neupravičenosti tradicionalne koncepcije drame. Gledalec ima vtis, kakor da je priča sodnemu dnevnu te koncepcije, njenemu poslednjemu neuspelemu naporu, kako stopiti čez svoj lastni rob. Obenem pa je ironična kritika danes že spoznavnih prizadevanj po prenovitvi tega tradicionalnega nazora o gledalištvu.

Druge »zahodnjaške« uprizoritve so se ukvarjale z verističnimi reprodukcijami tekstov iz železnega repertoarja poljubnega samozadovoljnega gledališča in so bile torej v zagrebški atmosferi popolnoma nerazburljive. Najbolj razburljivi na tem festivalu so namreč le bili »vzhodnjaki«. Njihovi nastopi so bili neposreden dokaz, v kakšnih polarnih diferenciacijah se je znašlo sodobno gledališče. V tri skupine so se delili. O prvi smo že govorili. Drugo so predstavljali Vzhodni Nemci. Tretjo Rusi.

Berlinska študentska skupina Bodenkammerspiele je uprizorila moraliteto *Zgodba o starem vdovcu iz leta 1937* avtorja Petra Hacksa, nadaljevalca Brechtove teorije o drami, ki se ji danes ne more izogniti noben vzhodnonemški dramatik. V nasprotju z Brechtom je tekst moraliteta v najčistejšem smislu, brez aluzije na kakršnokoli družbenopolitično situacijo. Je diskurz o dobrem in zlem v človeku kot takem in o mejah možnosti njegovega prizadevanja. Njegova etično normativna tendenca kaže močno sorodnost s Camusovim humanizmom iz *Mita o Sizifu*. Sama uprizoritev je bila izredno čista, stroga, podkrepila je potujitveni učinek z uporabljanjem efektov originalne moralitete, simultanim predvajanjem, nizanjem zaporednih simboličnih prizorov. Premik od Brechta nazaj do Hacksa je velik. Medtem ko so Brechtove moralitete pouk o dialektiki in priprava na revolucijo, je Hacksova drama moraliteta v svoji originalni dimenziji, to je odrsko izredno učinkovit pouk o tem, kako se ima posameznik vesti do božjih in zemeljskih absolutov v tisti družbi, ki se ima za ustaljeno. Temu vtisu ustrezen se mi zdi tudi položaj študentskih gledališč v Vzhodni Nemčiji: so maloštevilna, njihova gledališka prizadevanja se ne razlikujejo od profesionalnih, pri izboru repertoarja jim skrbno pomagajo in svetujejo zadevni izvedenci.

Ruski študentje, člani leningrajskega instituta Leninsovjet, so vzhodnonemško predstavo takoj ostro napadli. Očitali so, da je to gledališče, ki ne vzbuja emocij, še huje, da tega niti ne poskuša. »S tem pa je zane-marilo svoje osnovno poslanstvo. Tudi v SZ se igra Brecht, a v maniri Stanislavskega, kajti cilj posvečuje sredstvo.« Po koncu javne debate se je razpravljanje še dolgo nadaljevalo v ožjem krogu. Leningrajčani so branili svoje stališče zelo spretno, z veliko, čeprav enostransko erudicijo in neomajno vero v upravičenost svoje pozicije. Moralna zmaga je bila njihova, kajti mi take trdne, dokončne vere nismo imeli.

Različnost mnenj je najostreje prišla do izraza pri pogovoru o repertoarni politiki. Zagovarjali smo nenormativen odnos do dramskega pesništva, kjer bodi merilo avtentičnost dramatikovega odziva na njegovo bivanje v družbi. Takšno stališče se je Leningrajčanom zdelo

nesprejemljivo za vsako zdravo družbo: dramatika mora biti v skladu z idejnimi in estetskimi normami, kakršne v prid svoje samoohranitve kodificira »zdrava družba«. Od tod neizogibno sledi potreba po nekakšnih vrhovnih razsodnikih. Ti skrbijo za stik med ideologijo in kulturo. Po mnenju ruskih študentov so to lahko le takšni ljudje, ki mentalno v kar največji meri izhajajo iz *naróda* (ne razreda!) in so torej vsrkali njegove najbolj pozitivne vzgibe. Njihova in samo njihova naloga je, da pri izboru dramskih del poskrbe, da pridejo na oder le tista, ki bodo te vzgibe evocirala in utrjevala, druge pa zavrže.

Naslednji dan smo videli rusko predstavo. Uprizorili so Alekseja Nikolajeviča Arbužova *Zora nad mestom*. Avtorja poznamo po njegovi *Irkutski zgodbi*, ki jo je v preteklem letu uprizorilo Mestno gledališče ljubljansko in ji v gledališkem listu dalo na pot programatsko polemično pojasnilo, da se komad »v imenu ČLOVEKA bori ... zoper črno kugo, ki skuša okužiti svojo okolico pod videzom raznih estetskih in filozofskih teorij«. *Zora nad mestom* je *Irkutski zgodbi* v marsičem podobna. Tudi ta se ne ukvarja z avtentičnim človeškim konfliktnim odnosom ali odnosi, ampak je epopeja idealnih čustvenih stanj. Konflikt se prenaša na borbo z naravnimi silami, »stihijo«, planom. Merilo avtorjeve vrednostne perspektive je stopnja junakove totalitarizacije v kolektivu. A način uprizoritve tega teksta je pokazal, zakaj je bila presaditev Arbužova v Mestno gledališče manj uspešna. Pustimo ob strani dejstvo, da Leningrajčani uprizoritve niso mogli predstaviti v originalni obliki, ker je bil na meji zadržan njihov 1500 kg težki vagon z vsemi kostumi, kuliserijo in rekviziti, vključno s pripravami za umetni dež, sneg in veter. Čeprav sem tudi ta element v Mestnem gledališču pogrešal, imam v mislih trenutno predvsem igralski izraz ruskih študentov. To ni bil poskus interpretacije vloge, niti *poskus* identifikacije z njo – ne, bili smo priče resničnim emocionalnim identifikacijam igralcev z dramskimi osebami in spremljali so jih fiziološko psihološki pretresi, ki so za takšne identifikacije značilni. In tako se ob ustrezno vzgojeni publikli spremeni predstava v kulturni obred, kjer fizične emocionalne katarze na odru vse do zasičenosti evocirajo ustrezne katarze v dvorani. Problematskega odnosa med igralcem vloge in igralcem individuom ni več. Tudi Stanislavskega ni več, je le še njegovo ime. Igralec se radostno, ekstatično, do konca pusti odnesti svoji vlogi, ki je naravnana v serijo fizičnih pretresov. Ob ustreznem občinstvu povezuje dvorano z odrom nepretrgana emocionalna vez, kjer skoraj ni več važno, kdo je igralec in kdo gledalec – oba drug drugemu omogočata kulturno opravilo. Takšno gledališče je najboljši možni družbeni purgativ ideološko strukturirane družbe. Gledališče v tem primeru ne terja več eksistencialnega

odnosa do bivanja v družbi, ampak popolno totalitariziranje z danim, nespremenljivim družbenim stanjem. Teatarska predstava torej pomeni soudeležbo v križevem potu človeških tegob, križanje in zopetno vstajenje. Utrujen od preobilice čustvenih pretresov in do izpraznjenosti pomirjen z družbo in sam s sabo se gledalec vrne k svojemu delu.

Dvorana se je naglo praznila. Le nekaj najvztrajnejših nas je še ostalo. Pomislil sem, da sem priča neki zelo tragični lekciji. In nenadoma sem se zalotil, kako me je prebodla nostalgična žalost za lastnim izgubljenim otroštvom, kakršno se je odigravalo na odru v vsej demonstraciji svoje pomirjenosti, zaščitenosti, zaupljivosti ... In preplavila me je strastna želja, da bi vsaj za hip nenadzorovane ekstaze mogel v radostnem sožitju začutiti utrip cele dvorane.

Kaj je resnica

Resnica pomeni enakost, prileganje med duhom (duhovnim spoznavanjem) in bitjo (*adaequatio intellectus et rei*), pomeni neko popolno prepletenost duha in biti – Najprej se nam resnica predstavlja kot resničnost našega spoznavanja. Ta resničnost spoznavanja (logična resnica) zavzema območje sodbe in obstoji v tem, da se mišljenje prilega biti, da torej mišljenje pripomore k izrazu resničnega stanja stvari. Naša človeška resnica torej ne določa biti, temveč obratno, resnica se meri ob biti in izpoveduje, da bit določa mišljenje, da je torej mišljenje »bitno resnično«. Prava resnica je torej »splošno veljavna«, to se pravi, da velja za vsakega spoznavajočega duha. Kar je za nekega duha resnično, ne more biti za drugega neresnično. V tem smislu je vsaka resnica absolutna in ne obstoji nobena »relativna resnica«, to se pravi, resnica zaradi drugačnosti spoznavajočega subjekta ne more biti drugačna.

Od resničnosti spoznavanja razlikujemo resničnost biti (ontološko, ontično resnico), ki zadeva področje bivajočega. Ta izpoveduje prileganje biti duhovnemu spoznavanju. Resničnost biti skupaj z enostjo in dobroto štejemo k transcendentalijam; s tem je mišljeno tisto prileganje vsega bivajočega mišljenju, zaradi katerega lahko bivajoče postane predmet mišljenja. Resničnost biti nam torej transcendentalno določa vse bivajoče, Spoznavnost (*intelligibilitas*) vsega bivajočega je torej določena tako, da je vse nebožje bivajoče ustvarjeno po božji ideji. Tako torej resničnost biti pomeni končno to, da ima vse bivajoče svojo mero v božji ideji in je tudi na ta način z njo presvetljeno. Resničnost spoznavanja in resničnost biti vseh človeških bitij imata torej svoj poslednji bitni vzrok v božji resnici, v kateri sta bit in spoznavanje popolnoma eno in isto. Stavek »Bog je svetloba« prinaša to misel v čutno predstavno podobo. Iz filozofskega slovarja jezuita W. Bruggerja.

Ta tekst dovolj izčrpno pojasnjuje svojo lastno resnico oziroma neresnico, zato ni potreben posebne razlage. Sem sem ga postavil predvsem

Prvič objavljeno v: *Problemi* št. 45–48 (1966), 1136–1143.

zato, ker nas more dovolj hitro in nasilno potopiti v bližino tiste problematike, ki jo načinja drama Roberta Bolta – *Človek za vse čase*.

Kaj je resnica Thomasa Mora in njegovega ravnanja, kaj je torej resnica te drame? Bolt nas v obširnem uvodu posebej opozarja, da ima ta njegova drama izrazito moralističen značaj in namen, da torej ne gre za shakespearsko obravnavanje silovitih razponov in pretresov vitalnih človeških značajev, temveč za zgled, zgled humanističnim normam ustreznega »posameznika« sredi »družbe, ki nas navaja k tistemu, kar je najnižje, se pravi najmanj zadovoljivo v nas«. Pred seboj imamo torej moraliteto in kot tako jo bo tudi potrebno obravnavati. Thomas More je, kot pravi Bolt, »človek z neomajno trdnim občutkom o samem sebi«, je torej v posesti neke resnice o svetu in o svojem mestu v svetu, in ta posest resnice ga na neki poseben način izvzema, ga ločuje iz njegove okolice in ga tira na posebno pot, težko in mukotrpno, vendar edino mogočo. Pri vsem tem pa More v svojem življenju ni bil nikakršen asket ali religiozni dogmatik – nasprotno – znal je iz družbe, v kateri je živel, iztisniti kar največ mogoče, bil je čaščen, bogat in slaven. In vendar je bilo v nekem trenutku potrebno, da je zapustil to svoje vsakdanje življenje in se podal na pot mučeništva in svetništva. Kdaj je nastopil ta trenutek? Očitno takrat, ko se je svet ene in nedeljive resnice, absolutne resnice, pred njegovimi očmi razklal, je bil More naenkrat postavljen pred izbiro med dvema resnicama: med tisto prejšnjo, enotno, absolutno in božjo in neko novo resnico, ki pa ni večna in statična, temveč je prav po človeško pragmatična, ki je torej orodje neke akcije, nekega projekta.

Obe resnici sta na neki način »humanistični«: božja resnica je tisto jamstvo, ki zagotavlja svetu njegovo trdnost, smiselnost in obstoj. V božjo resnico je svet pravzaprav položen, narejen je po njeni meri in šele ona mu omogoča biti to, kar je. Če se torej človekova resnica ne prilega božji resnici, bo izguba samo na človekovi strani: človek ne bo več človek, svet ne bo več svet, svet in človek bosta izgubila vez s samim seboj in se spremenila v nekaj samemu sebi nasprotnega, to je nečloveškega. – Po drugi strani pa si je More kot državni kancler moral biti dovolj na jasnem o dimenzijah in praktičnih posledicah tiste »druge«, torej neresnične, človeške resnice: monarhija potrebuje naslednika. Če kralj ne dobi naslednika, je pred vrati resna in popolnoma realna nevarnost nove vojne dveh rož, novega večletnega pokola, po katerem bo seveda v svetu ostalo zelo malo človeškosti in v katerem se bo tisočkrat kršila božja resnica. Vendar pa je More v tem trenutku že prestopil meje pragmatične človeške pameti in na vprašanje, kaj misli ukreniti glede naslednika, odgovarja preprosto in prepričano: »Vsak dan molim za to.« Vsekakor pa Morova božja resnica

tudi v tem primeru ni povsem v nasprotju s praktičnimi človeškimi koristmi države, to je svetá, le da je dolgoročnejša, torej resničnejša: »Mislim, če se državniki zavoljo svojih javnih dolžnosti odrečejo svoji zasebni vesti, pripeljejo svojo deželo po najkrajši poti v zmešnjavo.«

Opraviti imamo torej z neko zasebno vestjo, zasebno resnico kot participacijo pri božji resnici, ki stoji nasproti neki drugi, nebožji, vendar »objektivni« resnici. More se kot čisti, z resnico razsvetljeni subjekt znajde v spopadu s trdnim, brutalnim, božjo resnico zavračajočim objektom. Božja resnica se mora spopasti z vsakdanjo človeško resnico in v tem spopadu neizogibno propade. Še več: prav s tem propadom z dokončno žrtvijo dokaže nosilec božje resnice njeno resničnost in nedeljivost. Kaj pa objektivni svet, svet kratkoročnih načrtov, akcije in politike? Ta živi naprej. Ta živi kot tak pravzaprav v perpetualizaciji spopada božje in človeške resnice, subjekta in objekta, humanizma in pragmatizma in se potrjuje z vsakokratnim propadom božje resnice, s tem istim propadom, s katerim se tudi ona sama vsakokrat znovič potrjuje.

Če si zadevo ogledamo iz malce bolj oddaljene perspektive, ki presega horizont obeh temeljnih resnic, potem se nam izkaže, da je to dialektično prileganje in spopadanje splošne in posebne resnice, subjekta in objekta, vesti in pragmatizma, oblasti in upornikov proti oblasti, dobrega in zla – da je ta nenehni spopad pravzaprav skrajšani kurz evropske humanistične moralke. Subjekt in objekt, dobro in zlo sta drug drugemu neobhodno potrebna, kajti šele v tem vnaprej začrtanem spopadu se metafizična moralka sploh lahko realizira. Absolutna ideja se dokončno potrjuje s svojim perpetualiziranim poginom, objektivni svet pa se prav tako ohranja s perpetualiziranim uničevanjem te iste absolutne ideje.

Če je torej Morova neomajna zvestoba njegovi resnici obsojena na pogin, pa je moralistični poduk te igre v tem, da je prav tako: absolutna resnica potrebuje svoje mučenike. Perverznost te moralke je pravzaprav samo v tem, da gre spopad subjekta in objekta mimo nas po pravilih te igre same: nosilec čiste resnice se žrtvuje za nas, vendar mimo nas. Pravila igre so vedno ista: žrtev, rabelj in gledalci. Žrtev in rabelj sta si med seboj potrebna, obema so potrebni gledalci, in oba sta potrebna gledalcem. Kristusu so potrebni rablji, gledalcem pa je potreben Kristus, kajti z ogledovanjem njegove žrtve so to, kar so, in njegova žrtev je pravzaprav njihov način udeležbe v svetu, njihova kazen in njihova radost obenem, njihova edina dejavnost, skratka, način njihovega bivanja. In pri tem žrtvovanje nosilca čiste resnice nikdar ne more biti obvezujoče, saj je vendar ta božja resnica nekaj nadčloveškega, nedojemljivega; v tej resnici sicer po malem participiramo vsi, vendar pa nam postane tuja, kadar

se v nekom od nas koncentrira v taki meri, da prizadeti odide na usodno pot: pravila igre pač določajo, da se nosilec resnice žrtvuje za resnico, ki je tudi naša, to pa je tudi vsa naša funkcija. Ker bo po njegovem dejanju ostalo vse, kot je bilo, ni storil pravzaprav nič. In to je tudi vse, kar ob njegovem dejanju občutimo: nič.

S tem v zvezi je v Boltovi moraliteti zanimiva pojava Navadnega človeka, ki spokojno opazuje Morovo mučeniško pot, se okorišča z njo, kolikor je pač mogoče, pri tem pa ga tudi večkrat zlorabi in izda. Avtorjev namen je očitno bil, da z Navadnim človekom pokaže publiki ogledalo: pogledajte se, taki ste. Vendar je tak poziv po vsej strukturi te moralistične drame zgrešen, kajti k čemu pa naj poziva? Mar k temu, da bi se tudi kdo iz publike odločil za pot Thomasa Mora? Hvala lepa. Kako se naj odločim za neko resnico, ki je v osnovi nespoznatna, ki je spoznatna samo na način vere, popolnega prileganja absolutni ideji, jaz pa te vere nimam in pri tem sem v tej igri vnaprej določen, da je nimam, kot sta vnaprej določena spopad in izid spopada? Spopad med humanistom in oblastjo naj se opravi brez mene. Obred absolutne resnice naj se še vnaprej dogaja v obredno določeni shemi, na način, ki potrjuje tako humanista kot oblast in gledalca. Po vsem tem je torej očitno, da ni Thomas More tisti, o katerem govori naslov: *Človek za vse čase*. Človek za vse čase je Navadni človek, kajti edino on bo v tej shemi preživel vse čase, vse tiste čase, v katerih bodo humanistična žrtvovanja omogočala ohranjevanje metafizične strukture sveta.

To je struktura sveta, kjer so trdno določene vse tri vloge: humanistova, oblastniška in gledalčeva. Vsak ima svojo resnico: humanist božjo, absolutno, oblastnik človeško, relativno in »objektivno«, gledalec vsakršno, to je nobene. Po neki vnaprejšnji urejenosti bo humanistova resnica vselej splošno veljavna in obvezna vse dotlej, dokler ne bo oblastniška resnica zaslutila nekih novih, uspešnejših in »objektivnejših« poti. V luči te nove resnice, ki je neobhodnejša od absolutne, dobe vsa dejanja neki svoj »objektivni« značaj: tudi humanistov pogin je objektivno nujen, prav tako pa dobe vsa dejanja oblasti značaj »objektivne zgodovinske nujnosti«.

To objektivnost« demonstrira tudi angleška zgodovina: Morov pogin je bil v luči njegove humanistične resnice »objektivno nujen«, prav tako pa je bilo »objektivno nujno« dejanje Henrika VIII.: s tem dejanjem se je odtrgal od katoliške cerkve in zgodovina je pokazala, da je ta razkol prinesel Angliji nesluten razvoj, ki se je začel kmalu po Henrikovi smrti z elizabetinsko dobo.

Vendar pa svet verjetno ni tukaj niti na način subjektivne niti na način objektivne resnice niti na način nikakršne. Resnica sveta se v tej shemi ne

more razkrivati, v njej se lahko razkriva samo neresničnost sheme same. Zatorej tudi ne moremo govoriti o upravičenosti ali avtentičnosti Morove resnice, temveč samo o njeni neresnici.

Boltov tekst, kakršen je, je vsekakor spolzek in neprozoren predmet za roke vsakega režiserja. Vendar pa je režiser Slavko Jan v celoti podlegel perverzному šarmu Morove žrtvene pozicije. Ta ugotovitev ni nikakršna obsodba niti ni vrednotenje režiserjevih estetskih ali moralističnih sposobnosti. Težko si namreč zamišljam danes na Slovenskem režiserja, ki temu šarmu ne bi zapadel, zato torej ta ugotovitev samo evidentira neko prevladujoče nagnjenje v slovenskem duhovnem ozračju in torej tudi na gledališkem področju. Boltov tekst je v ljubljanski uprizoritvi v celoti postal moraliteta o dobroti dobrega in zlohotnosti zla. Ta vtis je kar najbolj krepila neka vznesena himnična atmosfera, ki si je dala duška v prizoru usmrnitve: ta prizor je dobil naravnost značaj obrednosti. Stane Sever je v svoji nehvaležni vlogi podčrtal svetniške, vznesene in blagohotno vdane poteze Morovega značaja, Morov dogmatizem je dobil značaj nekakšnega priljudnega in odpustljivega martirija, kar je osnovno ubranost predstave še krepilo. Vsekakor je treba pripomniti, da je Severja sam tekst gnal v takšno interpretacijo in da mu je dajal relativno malo možnosti, kjer bi lahko razvil Morovo trmoglavo dogmatsko pozicijo. Vendar tudi teh možnosti ni izrabil. Morova protiigra je bila uravnana v zlu in v onemogočanju dobrega, zatorej je bila shematizirana in potisnjena ob stran, kot se v moraliteti spodobi. Edina izjema je bil Henrik VIII. Jurija Součka, kajti temu igralcu njegov indirektni, intelektualni, suhi in emocionalno odmaknjeni odnos do igrilstva že v osnovi onemogoča vsakršno totalno identifikacijo z igranim likom in vsakršno čustveno prenapenjanje: interpretacija Henrika VIII. je bila stvarna in neobremenjena, dajala je ustrezno predstavo o močnem, razumnem, ciničnem in samopašnem vladarju, ki prav toliko ceni Morovo izobraženost in poštenost, kot mu je nerazumljiva in zoprna njegova moralistična poza.

»Kje je pravzaprav resnica?« se v Mrakovi himnični tragediji *Marija Tudor* sprašuje komornik Thomson. »Ta je odločen za katoliški prav, onile spet za anglikanski res bridko smrt storiti.«

V tem primeru ne gre za nasprotje med absolutno božjo resnico in pragmatično, človeško resnico, temveč za nasprotje dveh božjih resnic. Obe sta absolutni in dogmatični, vendar sta tudi obe spremenjeni, devalvirani. Marije Tudor, imenovane tudi Krvava Marija, ne žene na njeno pot samo čista neodjenljiva sla po resnici, temveč še cela kopica posvetnih, človeških nagibov: njena zatrta mladost, v kateri je morala skrivati svojo vero in se tresti za življenje, gnus in sovraštvo do očeta, ki ji je

odrekel legitimno rojstvo in ustanovil anglikansko cerkev, sramota in bolečina zaradi jalovosti in končno nepotešena ljubezen ostarele ženske do moža, princa Filipa, ki ji ljubezni ne vrača. Pa tudi Cranmerjeva božja resnica je nečista in devalvirana: njegova odločitev za anglikansko vero se je začela iz povsem koristoljubnih namenov in tudi kasneje je v svoji veri še mnogokrat omahoval in nihal, v popolni resnici je njegova vera zagorela šele v dokončnem spopadu z nasprotno božjo resnico.

Gre torej za spopad dveh absolutnih božjih resnic, ki pa sta obremenjeni s človeškimi dimenzijami in v istem hipu prehajata iz božje v človeško akcijsko sfero, pri tem pa še vedno ohranjata svoje formalne božje dimenzije. Z drugimi besedami: ker je božja resnica ena sama, lahko kot taka obstoji samo sama po sebi ali pa v žrtveni poziciji nasproti brutalni človeški resnici. Ne moreta pa obstajati dve božji resnici: takoj se bosta obe devalvirali in postali človeški na način akcije in borbe za prevlado, čeprav bosta pri tem obe še vedno ohranjali formalno božjo podobo, na katero se bosta sklicevali. Čista ideja je torej čista le dotlej, dokler ne trči na oviro ali dokler se je voljna žrtvovati. Brž ko postane ideja na način boja in uveljavljanja, takrat postane njena resnica samo še neko sredstvo, ki pa ni večno in vseobvezujoče, temveč na moč gibljivo in pragmatično.

Po vsem tem bi pričakovali, da bomo v Mrakovi drami priče boja dveh razveljavljenih božjih resnic, torej razveljavljanju neke večne resnice, ki se dogaja v dinamični pragmatični strukturi, kjer ostaja božja resnica samo še izgovor za neko totalno in brezobzirno akcijo.

Vendar pa ni tako. Mrakova Marija Tudor kakor da si ni v svesti svoje človeške, aktivistične pozicije, saj kar naprej ostaja v obeh sferah: človeški in božji. Njena čista zavezanost božji ideji na neki čuden način vseskozi ostaja prisotna, čeprav jo je že tolikokrat devalvirala z brutalnimi človeškimi dejanji. Podobna reč je s Cranmerjem: čeprav je znan pragmatik in koristoljubnež, ga kraljičina trdnost in neusmiljenost na koncu vendarle na čudežen način pripravi, da se ponovno in dokončno zaveže božji resnici in gre zanjo v pogin.

Kje je torej resnica te drame?

Pri Thomasu Moru nam je bilo vsaj razloženo, v katerem trenutku in zakaj je odšel na pot resnice. Tega pri Mariji Tudor ne zvedemo. Ona katoličanka enostavno je, njena resnica je katoliška resnica, in v to je treba verjeti. Tudi Cranmer anglikanec enostavno je, tudi pri njem ne moremo zvedeti za njegov dejanski odnos do njegove resnice. Zato si moramo pomagati z rezonerjem in razlagalcem, komornikom Thomsonom: »Za karkoli pod soncem si se od srca in zares razvnel, po pravi poti si jo mahnil.« Ta izpoved pa nas seveda navdaja z dvomi: kje je potem tragični

konflikt, kje moreta sploh tragično trčiti druga ob drugo dve taki pravi poti? Izid takšnega boja bi bil tedaj odvisen le od večje ali manjše vitalitete ene od teh poti, od večje ali manjše srčne razvnetosti, ne pa od zavezanosti resnici.

Avtor nas v gledališkem listu posebej opozarja, da je bila drama zasnovana v letu 1948–50. Misliti moramo torej na to, da se mora v tej drami nekako razkrivati dinamizem dveh močnih ideoloških akcijskih struktur, od katerih ima vsaka svojo programatično resnico, in propad ene od teh struktur. Pri tem naj bi se razkrili relativnost in neresničnost obeh akcijskih programatičnih resnic.

Če gledamo na dramo v tej luči, nam postane pod pogledom še bolj motna in neprozorna. Kje se nam razvidi tragična dimenzija Marijinega in Cranmerjevega spopada? Nikjer, saj je spopad že končan, in sicer v kraljičino korist. Kje udarja na dan ustreznost ali neustreznost njune resnice? Nikjer, saj ju ne vidimo delovati v razmerju do njune resnice.

Cranmer svoje človeške aktivistične dimenzije nima, vendar pa ga pred koncem vidimo v njegovi zavezanosti božji, absolutni resnici; kraljičina nepopustljivost mu je odprla oči. To njegovo dejanje pa ima vse premalo osnove v njegovi celotni strukturi, zato dobi prizvok nekakšne zasebne psihološke zmage nad kraljico. Ta zmaga pa na neki čuden način zaveže tudi kraljico samo, da doživi ekstatično katarzo, ki je nekakšen tragičen poraz in zmaga obenem. Se vedno pa nam ni jasno, kaj je resnica te katarze, od kod pride in kam vodi.

Odgovor je vse preveč preprost: resnica te katarze, resnica očiščenja obeh protagonistov, tako rablja kot žrtve, ki je bila še pred kratkim rabelj (saj je Cranmer iz koristoljubja in konformizma baje dal zažgati mnogo katoličanov), njuna skupna in zavezujoča resnica je mesijanizem človeškega trpljenja, trpljenja »gole kreature«: »A vendar, v poslednji trzaj takšna strašna sladkost. Ne, ni ga krika, ki je bil zaman zavpit! Poslušaj, človek! Ne zatiskuj si ušes. Ne ogibaj se trpljenja. Mozgaj do norosti ta prečudno lepi svet. Ko se ti bo zvrtelo v glavi, ko bo tvoje roke in noge zvil v pošastni krč vidov ples ... ko te bo slednji s prezirom v jarek kraj ceste odsunil, pa vedi, da si vekovečni res zaslutil.«

Trpljenje, nasladno in ekstatično trpljenje, to je tista univerzalna in vsezavezujoča resnica, ki se pojavlja kot božja resnica in ki je višja od anglikanske in katoliške dogmatične resnice. Ta resnica podeljuje človeški eksistenci smisel, obenem pa jo tudi odvezuje vseh poprejšnjih grehov in zločinov. To je tista resnica, ki jo doume Cranmer na grmadi, ko se nasmiha milo in strmi žalostno vprašujoč v nas: »Doumel je nekaj, kar mi še ni dano razumeti.« To je tista resnica, ki jo doume tudi Marijin konj,

ko »se vzpne, slabotno vzdihne in jo s tistimi presunljivimi očmi vprašujoče pogleda«. To je tudi Marijina resnica, ki ji je čudežno dana tik pred smrtjo: to je univerzalna, integrirajoča resnica rabljev in žrtev, ljudi in živali. V tej luči je tudi razumljiva tista modrost komornika Thomsona: »Za karkoli pod soncem si se od srca in zares razvnel, po pravi stezi si jo mahnil.« Po pravi stezi zato, ker pač pelje na grmado in od tam v ekstatično odrešitev v trpljenju.

Tako smo zopet prišli do žrtvene pozicije, kakor smo jo zasledili pri Boltu, vendar s pomembno razliko: medtem ko je Boltov svet rabljev in žrtev trdno določen in je tudi trdno določeno, kdo in zakaj se mora žrtvovati in kdo in zakaj mora ostati, tako da razmerje božje in človeške resnice ostaja čisto, je pri Mraku to razmerje nekako zamazano, ti dve resnici, božja in človeška, se poljubno mešata in menjujeta, zamenjujeta in nadomeščata, kajti njuna naloga ni več ohranjanje tega in omogočanje božjega sveta: njuna naloga je pravzaprav popolnoma neobvezna, je potrjevanje tega sveta z nekim neobveznim, vendar ekstatičnim in mesijanskim trpljenjem, in to trpljenje samo na sebi se naenkrat razodeva kot tisti resnični svet, h kateremu velja težiti. Težiti, vendar kdo? Tretji partner, gledalci, ostajajo v igri zopet neudeleženi, kajti to je poziv na trpljenje na način vere, ta vera pa nam z ničimer ni bila utemeljena. Zanimiva je primerjava obeh navadnih ljudi, tistega iz Boltove igre in Thomsona iz Mrakove igre: medtem ko si je bil Boltov Navadni človek vseskozi v svesti svoje neresnične, to je opazovalske, in torej v odnosu do nosilcev resnice konformistične in parazitske situacije, pa se Mrakov Thomson vede drugače: njemu z nekakšno prizadeto resnicoljubnostjo vseskozi uspeva, da na neki način participira pri delitvi resnice, kljub temu pa ostaja popolnoma neudeležen pri naslednjih te participacije, torej pri trpljenju. Zanimiva figura.

T. S. Eliot pravi v svojem eseju o dramatičnem pesništvu, da je maša sicer res popolna drama na malem prostoru, da pa vendar naše želje po dramu nikakor ne smejo in ne morejo najti zadovoljitve v maši. Maša, gledana kot drama, zatrjuje Eliot, nam posreduje samo najbolj zunanje, skoraj nespodobno zadovoljstvo, ki že meji skoraj na orgiastično. Če lahko prebijemo brez religije, potem se držimo teatra, ne da bi si umišljali, češ da je religija; in če lahko prebijemo brez drame, potem si nikar ne umišljajmo, da sta drama in religija eno in isto.

Podobni pomisleki so me obhajali ob uprizoritvi Marije Tudor. Režiserju V. Molki je tekst resda vsiljeval kar največ priložnosti za gloriozen, obreden in povzdignjen način uprizarjanja – režiser jih je skrbno skoraj v celoti tudi realiziral. Na nekem mestu sem se moral zalotiti, da sem

padel v pravo confusion des genres: ta ganljiva lepota, ki sem jo občutil pri liturgičnem petju – mar je to lepota gledališke predstave ali nečesa, kar je zunaj predstave? Duša Počkajeva kot Marija Tudor je imela na razpolago dve varianti: ali poskus psihološkega utemeljevanja kraljičinih postopkov ali pa ekstatični naturalizem. Odločila se je za drugi način, iz katerega se je reševala z občudovanja vrednim igralskim naporom.

Resnica Marije Tudor je resnica vere v trpljenje in v odrešeništvo trpljenja. To je neobvezna in nezavezujoča resnica, ki pa bo našla svoje vernike. Gotovo prej kot kakšne drobnohumanistične resnice mnogih slovenskih dramatikov.

Tretja igra, ki se na odru Slovenskega narodnega gledališča ukvarja z mozganjem o resnici, je Pirandellova, ki jo je prevajalec prevedel kar s programatičnim naslovom *Kaj je resnica*. Ta igra je na metafizični hierarhični lestvici o resnicah na najnižjem mestu – gre za goli [...] spoznavajočega subjekta dejanskemu stanju stvari: adaequatio intellectus et rei. In ob tem pomerjanju intelekta ob stvari se lahko zgodi, da se nam stvari enostavno izmikajo, da nikakor nočejo pokazati svoje resnice, ali pa je ta vedno drugačna, torej je ni. Opravka imamo s tipično krizo pozitivizma, racionalizma in objektivizma, s krizno situacijo, ki pa ne beži nazaj v varnost trdnih dejstev, temveč z neko kirurško zvedavostjo brska po svojih spoznavnih nezadostnostih. Ta pozicija je še najdalj od moralne, in res pravi Pirandello na nekem mestu, da sovraži simbolizem, ker je ta tu samo zato, da bi prikazoval neko moralistično resnico. V popolnem agnosticizmu vsekakor tudi moralizmu ni več mesta. Spoznavajoči subjekt se krčevito trudi, da bi pod videzom, ki zakriva bit sveta, našel to bit – vendar pa pod videzom vedno znova odkriva nekaj neobstoječega, nekaj, česar ni. Ljudje niso več nosilci svoje resnice, temveč so le nekakšne neobvezne konstrukcije, pa še te konstrukcije so poljubno zamenljive. Nihče nima trdne, oprijemljive substance, vendar pa se vsakdo krčevito trudi nekaj biti, če ne v resnici, pa vsaj v očeh drugih. In ker so resnice o človeških značajih poljubno zamenljive, zatorej tudi tisti nič, ki ga morda odkrijemo pod videzom, ni zanesljiva resnica, ni absoluten – tudi ta nič je zamenljiv, kot so zamenljive blaznost z normalno pametjo in sanje s stvarnostjo.

Ta Pirandellov nihilizem je spoznavnoteoretski, mnogo manj pa je uspešen kot dramska poezija. Pirandellova dramaturška inovacija je danes že davno izgubila svoj mik, skromnost zastavljene problematike pa je več kot očitna. Zato je morda tem zanimiveje, da je osrednje slovensko

1 Zapis v izvorniku je nejasen in ga ni mogoče nedvoumno rekonstruirati. Najbrž manjka vrstica, ki se je med tiskom izgubila (opomba urednika).

gledališče čutilo potrebo, da dvema igrama o božji resnici pridruži še igro o spoznavnoteoretskih problemih resnice.

Kje je resnica te igre? Njena resnica je pač samo ta, da resnice na ta način ne gre iskati. Človeška duševnost je dinamičen element, ki se sproti izmika pozitivističnim posegom in raziskovanjem, zasidranim v tradicionalni metafiziki. Zato se resnica v tej strukturi ne more razkrivati. To pa je tudi vse.

Mestno gledališče ljubljansko v sezoni 1968–1969

Ob razpravljanju o pretekli sezoni v tem gledališču si velja obuditi v spomin gledališke ambicije tega ansambla, kakor jih načrtuje dramaturg Lojze Filipič v *Gledališkem listu* št. 1, 1968/69: delovni napor Mestnega gledališča so slej ko prej, kot že v prejšnjih sezonah, bili usmerjeni v »sodobno, novo, aktualno domačo in tujo tvornost«. Temu cilju je Mestno gledališče vsekakor vztrajno sledilo in konec sezone je pokazal, da je takšna usmeritev uspešna. Pri tem imam v mislih širši kontekst Mestnega gledališča v slovenski teatrski konstelaciji, kot je na prvi pogled razviden iz dramaturgove napovedi.

To programsko napoved namreč Mestno gledališče že nekaj let načrtno realizira tako, da je postalo danes edino slovensko gledališče s stalnim, socialno popolnoma definiranim občinstvom.

Če hoče gledališče ostati gledališče, torej asociacija poklicno usposobljenih ljudi, ki v sklopu moderne družbe uspešno opravlja svojo posebno strokovno umetniško funkcijo, in ima ambicijo, da na to družbo funkcionalno vpliva – potem mora takšno gledališče imeti natanko predstavo o tem, kateri publiki želi igrati. Gledališča za vse namreč v današnji družbi ni več. Današnje gledališče je mesto, kamor prihajajo določene grupe (publika) po svojo specifično socialno realizacijo in afirmacijo. Takšno gledališče je torej homologno iz dneva v dan porajajočim se mentalnim strukturam grupe, za katero se poteguje, in prebija obod teh struktur samo v tolikšni meri, da ohranja potreben socialni stik z drugimi, tujimi skupami. Druge gledališke ambicije, ki seveda kar mrgolijo v današnjem teatrskem svetu, prepušča drugim gledališčem za druge grupe.

Socialna grupa, h kateri se je usmerilo Mestno gledališče, je najštevilčnejša plast v današnji slovenski socialni stratifikaciji: to je tako imenovani »novi srednji sloj«, ki ima od vseh socialnih grup verjetno relativno najmočnejšo potrebo po specifični teatrski realizaciji. Obenem pa je gledališka forma Mestnega gledališča takšne narave, da je sprejemljiva tudi

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 15 (1969), 448–449.

ta vse nedefinirane, teatrsko ne povsem prebujene socialne grupe z izjemo ekstremističnih in radikalnih.

Mestno gledališče se torej nikdar ni spogledovalo z ambicijami, da bi bilo narodnoobrambno, reprezentativno, obenem pa še angažirano, eksperimentalno in avantgardno. To je verjetno edino slovensko gledališče, ki ima nezamegljeno predstavo o svoji lastni funkciji in ki to predstavo tudi dosledno in dovolj uspešno realizira. In takšna usmerjenost se kaže tudi v specifični akumulaciji gledališke forme tega gledališča, forme, ki ostaja podobna v sezoni 1967/8, ko se je Mestno gledališče ukvarjalo predvsem s tako imenovanimi »angažiranimi« teksti, kot v letošnji sezoni, ko je bil repertoar usmerjen v bolj umirjeno družbenokritično moralno problematiko. To je forma nenapadalne informacije z zelo izenačenim kreativnim potencialom, pa najsi bo njen namen moralna kritika ali pa razvedrilo. Napadalna (tj. eksperimentalna) informacija, ki ruši rampo med odrom in avditorijem in nosi seboj vprašljivost o teatru na samem, bi bila namreč nezdržljiva s socialno grupo, ki je vezana na to gledališče, saj je takšna teatrska informacija namenjena socialno bolj ekstremističnim in zato maloštevilnejšim grupam. Jasno je seveda, da imajo tudi te pravico do svoje realizacije in slej ko prej bo treba ustanoviti gledališče, ki bo namenjeno tudi njim – še posebej zato, ker imajo institucionalna gledališča od takšnih eksperimentalnih »laboratorijev« samo korist, saj se tam na manjšem odmevnem področju preizkuša tvegana, nevalorizirana gledališka forma, katere boljši del bo slej ko prej našel pot v institucionalna gledališča.

Mnenja sem, da je zgoraj opisana teatrska struktura Mestnega gledališča vzrok, da se je letošnja gledališka kriza te hiše komaj dotaknila in da nima res nikakršnih težav s publiko.

In v okviru takšne strukture je šele mogoče začeti govoriti o kreativni moči posameznih uprizoritev.

Repertoar

Pregled repertoarja sezone 1968/69 nam pokaže, da je ta skušal učinkovati trodelno: s sodobno slovensko dramatiko (Mira Mihelič: *Dan žena* – Tone Partljič: *Ribe na plitvini*), s sodobno tujo dramatiko že preverjene dramaturške forme (Friedrich Dürrenmatt: *Prekrščevalci* – Rolf Hochhuth: *Vojaki* – Arthur Miller: *Cena*) in s sodobno bulvarsko komedijo (Neil Simon: *Zares čuden par* – Alan Ayckbourn: *Polovične resnice*). Za poslednjo predstavo v sezoni je bilo uprizorjeno delo angleškega restavracijskega

komediografa Georgea Farquharja z naslovom *Rekruti in ljubezen* (*The Recruiting Officer*), vendar te repertoarne odločitve ne moremo ocenjevati kot plasma gledališke klasike, kajti uprizoritev je izzvenela kot briljanten dosežek tretje od zgoraj navedenih zvrsti.

Dan žena

Še najmanj sreče je Mestno gledališče imelo s slovensko dramatiko, ki je bila zastopana s satirično komedijo (*Dan žena*) in družbeno-kritično igro realistično-naturalistične forme (*Ribe na plitvini*). *Dan žena*, sedmo dramsko delo Mire Miheličeve, je motivirana varianta Aristofanovih *Žensk v skupščini* in tudi idejno problemski sklop drame se zgleduje po Aristofanu: boj proti neenakosti spolov razkriva človeško nesposobnost pravičnega urejanja medsebojnih odnosov, kajti zatiranke postanejo po zmagi zatiralke. Klasično komičnost Aristofanove igre, ki dosega komične učinke s prikazovanjem absurdnosti človeških nravi in kontrastov plemenite ambicije in banalne, vulgarne realizacije, variira avtorica v treh zaključenih, vendar prepletajočih se in istoznačnih fabulah: dogajajo se v starih Atenah, v sodobni pisarni in nekje v prihodnosti. Prav ti časovni preskoki so verjetno ena najšibkejših dramaturških točk te igre, kajti načeloma vzbujajo temporalni premiki iz sedanjosti v prihodnost izrazito nekomedijske, mnogokrat tragične učinke (npr. Priestley: *Čas in Conwayevi*, Wilder: *Dolgo božično kosilo*). Za tragikomedijo pa je osnovni dramaturški zaplet te igre mnogo preskromen.

Glavni očitke tej igri bi veljal prešibkemu, preveč enosmernemu osnovnemu zapletu, ki ni v skladu z ambiciozno dramsko formo in ki ima za posledico zelo spremenljivo intenziteto dejanja, ki včasih upade do razvlečenosti in praznin. Odlikuje pa se igra z duhovitim, domiselnim dialogom. Uprizoritev, delo Matije Milčinskega, je bila najbolj učinkovita v prizorih iz Aten in pisarne, težje pa je našla ustrezno odrsko podobo za dramaturško ohlapne futuristične prizore. Prizori iz pisarne, tega tolikokrat uporabljenega alienacijskega monstruma v dramskih satirah ali družbenokritičnih dramah socialističnih držav, so bili odigrani v solidni tradiciji satiričnega kabareta MG. Od interpretacij velja omeniti Toneta Kuntnerja kot Adama in Zlatka Šugmana, ki je zanj značilna, drobna, precizna, zastrta, sramežljiva in malce pikolovska.

Režiser se je izkazal še najbolj pri svetlobnih in tonskih rešitvah prehodov iz scene v sceno, sicer pa mu tekst ni dajal dovolj možnosti, da bi pripravil res živo predstavo. Zaradi pomanjkanja komedijskih

prvin v tekstu je uprizoritev sem pa tja kazala znake, da se bo nagnila v moraliziranje.

Ribe na plitvini

Ribe na plitvini, dramski prvenec Toneta Partljiča, je dramska igra v petih slikah z družbeno-kritično ambicijo, ki se v zasnovi glavnega akterja vzoruje po Osbornovi neonaturalistični tehniki, v orisu okolja pa skuša biti dedič cankarjanskega izročila. Predmet avtorjeve zagnane porterjevske ihte je Jelovje, hribovski kraj v slovenski provinci, ki je simbol za majhnost, poniglavost, zaostalost in slabištvo, skratka za popolno družbeno invalidnost. Takšen dramaturški prijem narekuje ostro izrisane psihološke profile akterjev z natančno določenimi, verifikabilnimi socialnimi funkcijami in intencijami – in ta naloga se je avtorju posrečila zdaj z večjim, zdaj z manjšim uspehom. Predvsem šepa dramsko dejanje na poljubnosti in se ne poganja do zaključka v enem samem, neizbežnem in nezamenljivem loku, kar psihološko realistična dramaturgija zahteva – ta pomanjkljivost pa seveda govori tudi o tem, da družbena atmosfera današnjega časa komajda omogoča psihološko, tj. enoznačno definicijo dramske osebe, kakor je to omogočala Cankarju njegova doba. *Ribe na plitvini* torej ne morejo zadeti svojega sedanjika v njegovo problemsko jedro, temveč ostajajo nekje na obrobju, so bolj prikaz nenavadnega, osupljivega kot pa usodnega in bistvenega. Kljub ostremu polemičnemu angažmaju in sodobnim replikam tej igri manjka socialni korelat sodobnosti – njena mentalna struktura je enako poljubna za katerokoli socialno grupo – torej bi jo prej lahko označili za dramsko fabulirano pričevanje o deformiranih medsebojnih odnosih v nekem posebnem okolju slovenske sedanjosti, polpreteklosti ali preteklosti.

Režiser Janez Vrhunc je dober mojster psihološko realistične in naturalistične odrske tehnike (to je dokazal v isti sezoni z Millerjevo *Ceno*, prej pa npr. s Camusovim *Nesporazumom* itd.). Delo je uprizoril solidno in strokovno in mu poskusil dati čim več ritma in psihološke doslednosti. Od interpretov je treba omeniti Franca Markovčiča, ki je jeznega mladeniča in verbalnega aktivista Jožeta uprizoril z dobršno mero igralskega napora, čeprav mu je nejasnost te figure onemogočala, da bi se opredelil med urbaniziranim mladim človekom porterjevskega tipa, ki se je nepripravljen znašel v civilizacijsko nižjem okolju, ter med polurbaniziranim cankarjevskim junakom, ki se je pravzaprav samo za hip iztrgal iz svoje Betajнове in zdaj spet samoumevno tone vanjo. Njegovega

pasivističnega pendanta Tomaža je uprizoril Franček Drofenik, po sili razmer konformistično Veroniko pa Milena Zupančičeva.

Prekrščevalci

Eden najvplivnejših dramatikov nemškega jezikovnega področja, Švicar Friedrich Dürrenmatt, je naši gledališki publiki dobro znan (*Meteor, Fizi-ki, Obisk stare gospe, Dobrnik in požigalci, Romulus Veliki*). Njegove *Prekrščevalce* nam je Mestno gledališče posredovalo izredno naglo po krstni uprizoritvi. Dürrenmatt sicer ne povzroča več teatarskih škandalov, kakor se je to zgodilo po premieri prve različice *Prekrščevalcev* z naslovom *Zapisano je* (1947), niti ne velja več za absolutnega teatarskega inovatorja, kakor je še veljal ob prvi uprizoritvi *Zakona gospoda Mississippija* (1954), mešanice filmskih in radiofonskih efektov, marionetnega gledališča in političnih govorov. Kljub temu pa je še vedno ena od eminentnih figur sodobne dramatike. »Neprijetni Dürrenmatt«, »pesimist Dürrenmatt«, »ljudomrznik Dürrenmatt« je nesporni in deklarirani dedič nemškega ekspresionizma, predvsem Wedekinda in Brechta. Ob vzoru Brechtovega potujitvenega efekta je razvil specifično teorijo o moderni drami z na videz paradoksalno tezo, da v današnji civilizaciji samo še komedija dosega tragične in torej komunikativne učinke, medtem ko se tragedija sprevača v smešno. Z groteskno, paradokсно komedijo skuša odvrniti gledalca od identifikacije z vlogo in ga prisiliti h kritičnemu, razumske-mu sodelovanju. V takšni komediji, ki jo Dürrenmatt drugače od karakterne in situacijske komedije imenuje »komedija dejanja«, je absurdno stanje sveta tisto, ki je komično, medtem ko se osebe same prej nagibajo k tragiki.

V skladu z ekspresionistično tradicijo se Dürrenmatt sicer polemično ukvarja z vsemi pojavnimi oblikami sodobne civilizacije, bodisi neposredno bodisi v alegorični ali zgodovinski preobleki, kljub temu pa ga ne zanima družbeno-politična kritika, zato tudi ne daje odgovorov na vprašanja, ki jih zastavlja. Svet je zanj le vrelec človeških »pra-situacij«, »pra-konfliktov«. Ne zanimata ga psihologija ali sociologija, temveč *moralita*. Dürrenmattov človek je izvendružbeno, k zlu nagnjeno bitje, ki ga v drastično tipiziranih kontrastih sestavljajo elementi odgovornosti, izdaje, krivde, greha, zvestobe, svobode in pravice. Dürrenmattove drame so *moralitete*.

Prav takšna je drama *Prekrščevalci*, obsežna epska kvazihistorična kronika o ničevosti, perfidnosti in komedijantstvu volje po oblasti; konča

se s tipično moralistično repliko: »Ta nečloveški svet mora postati bolj človeški. Samo kako! Kako!« Izredno komplicirano in obsežno dramsko zgradbo z 20 prizori in 41 igralci je v uprizoritvi mojstrsko obvladal režiser Miran Herzog. Pri tem velja poudariti predvsem njegovo pozornost do mizanscenskih rešitev in opuščanje vsakršnega psihološkega definiranja. Z vrsto spretno poantiranih brechtovskih učinkov je dosegel izredno teatraličnost predstave. Očitati bi mu veljalo morda le, da ni te teatraličnosti močnejše izkoristil v prid osnovne strukture te igre, ki je slej ko prej moraliteta, tj. skrajno čutno prikazovanje skrajno religiozних idej in svaril. Tako pa je historičnost te igre morda za spoznanje preveč stopila v ospredje.

Zelo dobro vlogo je ustvaril Dare Ulaga, ki je interpretiral Bockel-sona, komedijanta, prevaranta, slavohlepneža, razuzdanca, licemerca in lopova, ki s pomočjo svoje spretnosti postane voditelj prekrščevalcev v Münstru in se da oklicati za kralja. Že za osnovno Ulagovo igralsko fakturo je značilna neka fragmentarnost in navidezna nedoslednost med kretnjo in besedo, ki trga iluzionistično identiteto med njim in vlogo in torej onemogoča takšno identifikacijo tudi gledalcu. Izredno moderen in izviren igralski koncept, ki pa seveda ni uporaben za vsakršno vlogo.

Škofa je uprizoril Vladimir Skrbinšek, župana Knipperdollincka pa Saša Miklavc, oba z dobršno mero teatarskega znanja in napora.

Impresivna scena je bila delo Avgusta Lavrenčiča.

Vojaki

S Hochhuthovimi *Vojaki* je Mestno gledališče tega dramatika že drugič predstavilo v dveh zaporednih sezonah. (*Namestnik božji* v sezoni 1967/68). Tudi Hochhuthove dramske ambicije so moralistične narave, vendar se pri tem poslužuje povsem drugačne tehnike kot Dürrenmatt. Medtem ko Dürrenmatt psihologizem izganja iz gledališča, ga Hochhuth vanj zopet vnaša. Hochhuth namreč ne operira s tipiziranimi, posplošenimi liki moralitete, temveč s skrajno agresivnim aktivizmom agitke. Od klasične agitke sovjetskega tipa se loči po tem, da ne priznava zgodovine kot »objektivne zakonitosti« in mu zatorej manjka tisti optimizem sovjetske agitke, ki izpričuje optimizem predstavnikov razreda, ki je v zgodovinskem dogajanju kljub težavam in oviram izpričal svoj zgodovinski prav. Sovjetska agitka zgodovino potrjuje in jo zato fabulira, Hochhuthova in njegovih pristašev pa jo negira in s pomočjo natančnih dokumentov zahteva njeno revalorizacijo – ker pa dokumenti še

ne delajo drame, jih je slej ko prej treba medsebojno psihološko povezati in torej tudi fabulirati.

Hochhuth se ne ukvarja z velikimi osebami polpreteklosti zato, ker bi ga zanimalo kot nosilke idejnih teženj, kot so npr. Schillerja, ali kot karakterno zanimiv konglomerat zla, kot so npr. Shakespeara. Hochhutha kot moralista zanima zgodovinski *greh*, ki ga je treba dokumentarično dokazati v nasprotju z ustaljenim mnenjem o pozitivni vlogi velike osebe, ki jo obravnava.

Drama *Vojaki* dokazuje zgodovinsko krivdo bivšega britanskega predsednika Churchilla. Njegova krivda je v pretirani vnemi po ohranitvi lastnega naroda, ki ga je gnala, da je dal bombardirati civilno prebivalstvo nemških mest in umoriti poljskega ministrskega predsednika Sikorskega, da bi ohranil stike s Stalinom.

Moč takšnega gledališča seveda ni v dramskem zapletu ali odrski dinamiki, temveč samo in predvsem v prepričljivosti in pretresljivosti dokumentov, ki jih dramatik niza pred nami. Oder pri tem služi le kot tribuna, ki je mnogo uspešnejša in neposrednejša od literarnih oblik. Dojemljivost publike za takšno dokumentarno sporočilo pa je zelo spremenljiva, tako časovno kot tudi geografsko.

Režiser Franci Križaj je delo uprizoril s skorajda klasicistično strogostjo in neosebnostjo in se s tem uspešno izognil nevarnostim, ki jih predstavljajo fabulistične prvine (predvsem pri stranskih osebah) takšne dokumentarne dramske zvrsti. Ker so akterji tega dela glasniki dokumentarnih sporočil, je ekspresivnost igralcev omejil predvsem na govor in reduciriral mizansceno na minimum. Takšna rešitev uprizoritvenega problema *Vojakov* se mi zdi ustrezna.

Churchilla je uprizoril *Dare Ulaga* s poudarkom na težkosti, neupogljivosti, mogočnosti, nepremakljivosti te figure, ki ji je zaupano breme zgodovine, to zasnovo pa je cepil z drobnimi odtenki čutnosti, frivolnosti in prekanjenosti. Velik igralski dosežek. Poročnika je oblikovala Alenka Svetelova, generalnega blagajnika Vladimir Skrbinšek in Škofa Saša Miklavc.

Cena

Z uprizoritvijo A. Millerjeve *Cene* se je ljubljanska publika spet srečala z avtorjem, ki ji je skorajda v celoti in že dolgo znan, saj je bil Miller eden tistih dramatikov, s katerega deli je SNG v Ljubljani kmalu po vojni začelo lomiti ozki krog socrealistične in klasične dramatike, ki jo je narekovala »partijna« dramaturgija, in uvajati sodobno svetovno dramatiko.

Ameriško gledališče je mnogo bolj kot evropsko ostalo pod vplivom Ibsenove dramaturgije, in to velja tako za njegov realistični odrski izraz kot za psihološko definiranje dramskih motivov, analitično scensko tehniko in celo nekatere Ibsenove teme. Te stroge okvire so ameriški dramatikci sicer razširili z doslednim uvajanjem freudističnih psihoanalitskih, psiholoških motivacij, sicer pa ostaja (z izjemo radikalno avantgardnih eksperimentalnih odrov) edino veljavni ameriški teaterski teoretik Stanislavski, in to velja tako za Millerjevo kot npr. za T. Williamsovo ali Albeejevo dramatikko.

Cena (1968) je izrazit primer takšne dramske orientacije. To je analitična družbenokritična drama, podrejena enotnosti kraja, časa in dejanja, skopa in dozirana v odrskem dogajanju, ki z matematično natančnostjo vodi do končnega tragičnega spoznanja. Tragična zmeta vsakega treh akterjev, tj. bratov Walterja in Victorja ter njegove žene Esther, je vera v mit o uspehu: tako služba temu mitu kot tudi žrtveno odrekanje privedeta akterje do popolne življenjske izolacije in propada vsakršnega življenjskega smisla.

Uprizoritev J. Vrhunca je bila prepričljiva. Naturalistično stopnjevanje napetosti do končnega spoznanja je opravil precizno in brez ustavljanja ob podrobnostih, z zadržanostjo v mizansceni je povzročil efekt vse bolj moreče psihološke atmosfere. Najbolj se je optimalnemu vzorcu ameriškega odrskega naturalizma približala Mira Bedenkova kot Esther, kajti znala je dozirati travmatska stanja svojega lika z nevrotično napetostjo, mučnim zadrževanjem patoloških izbruhov, skratka, s tisto formo nevrotično izjalovljene osebnosti, ki ima kaj malo opravičiti z emocionalnimi ali celo patetičnimi izraznimi sredstvi evropskega naturalizma. Policaja Victorja je odigral Janez Škof kot ne povsem orientiranega, od sodobne civilizacije malce zmedenega malega človeka, polintelektualca, ki se mu niti izolacija popolnoma ne posreči. Interpretacija je bila smiselna, vendar ji je manjkalo občasne brutalnosti. Izjalovljenega in zlomljenega vitalista Walterja je uprizoril Janez Eržen. Oba sta opustila priložnost, da bi nakazala možnost zatrtih homoerotičnih želja med bratoma, kar je v ameriški naturalistični drami skorajda nujna psihoanalitična poanta.

Dramska oseba Žida Solomona je v tekstu zasnovana kot neuničljivi življenjski antipod frustrirane Amerike. Vladimir Skrbinšek ga je uprizoril s takšno zavzetostjo in močjo, da je skorajda zasenčil osnovni akterski trio. Vloga je zares prepričljiva v svojem drugem delu, v začetku uprizoritve pa ji gre očitati prehudo mero burkaštva ali celo grotesknosti, ki se ne sklada s strogo racionalno strukturo te dramatikke.

Zares čuden par

Bulvarska komedija *Zares čuden par* Američana Neila Simona je tipična mešanica situacijske in besedne komike, ki jo je broadwayska tovrstna produkcija znala v nekaterih primerih dognati do perfekcije. Zaplet te igre je preprost – efeminizirani moški, ki ga je žena zapustila, tudi v stanovanjskem sožitju s prijateljem ne zna živeti kot moški z moškim, temveč podlega vlogi soproge, žene, gospodinje, podvržen ničevim ženskim opravkom, skrbem in zavistim. Vrsta zapletljajev se ravna po tehniki filmskega gaga in dosega komičnost preprosto tako, da vzbuja v gledalcu občutek razumske premoči in pomilovalne simpatije do junaka, ki neprenehoma zapada v nezgode.

Režiser Andrej Hieng je primerno izbral kar najbolj realističen in verističen stil uprizoritve, saj bi vsakršno groteskno poantiranje natrgalo skromni in neobvezni okvir te igre. Predstava je bila civilizirana, uglajena in je potekala v primernem ritmu. Skorajda vsa interpretacijska teža te igre je položena na ramena efeminiziranega Felixa, ki ga je upodobil Zlatko Šugman. Ustvaril je izjemno komično figuro, ki bo gledalcem verjetno še dolgo ostala v spominu. Kot bi mu bila vloga pisana na kožo: uprizoril je celo skalo znansiranih komičnih reakcij, ki so bile vse pod pečatom rahle frustracije tega psihološko načetega lika. Šugman ima izreden dar za manipuliranje z drobnim, nepomembnim, skoraj ničevim materialom, ki pa nikoli ne postane do kraja klovnovsko, saj mu še tako komične efekte slej ko prej kontrolira njegova osnovna introvertna igralska faktura. Publika je predstavo sprejela z izredno naklonjenostjo, zanimanjem in odobravanjem. Omeniti je treba odličen prevod Dušana Tomšeta, ki je vrsto idiomov in žargonskih fraz poslovenil brez purističnega strahu, v naraven, okreten, odrezav in nepapirnat pogovorni jezik.

Polovične resnice

Polovične resnice (Relatively Speaking), komična igra maložnanega angleškega avtorja Alana Ayckbourn, je primer dobro napisane moderne »komedije zapleta«; ta povzroča komične učinke s kopičenjem nesporazumov in zamenjav, ki se šele ob koncu vse naenkrat razpletejo. Ta komedijska zvrst je dobro znana in pogosta v vsej zgodovini evropske drame in vse kaže, da tudi danes ni izgubila svojega mika. Nesporazumi in zapleti v *Polovičnih resnicah* se dogajajo med dvema erotičnima paroma, mladim in ostarelim, ki medsebojno vzpostavljata resnične, namišljene

ali pa resnično-namišljene erotične trikotnike. Igro je režiral Igor Pretnar morda preveč v strahu pred frivolnostjo in manj sproščeno, kot bi bilo želeli. V spletu *qui pro quo* situacij se je odlikoval Zlatko Šugman, ki je interpretiral naivnega in goljufanega Grega, s spretno doziranimi komičnimi učinki. Druge vloge so igrali Tina Leonova, Franci Presetnik in Marija Lojk-Tršarjeva.

Rekruti in ljubezen

Za konec sezone je Mestno gledališče uprizorilo komedijo iz obdobja angleške restavracije, dramo *Rekruti in ljubezen* (*The Recruiting Officer*) avtorja Georgeja Farquharja (1678–1707).

Znano je, da angleška restavracijska drama in celotna sledeča ji dramska produkcija 18. stoletja ne kotira posebno visoko v svetovni dramaturgiji, saj z izjemo R. B. Sheridan ta doba ni dala pomembnejših, polnokrvnejših dramskih stvaritev, proti koncu pa se je njena dramatika celo razvodenela v sentimentalno moralizatorskih igrach, v tako zvani »lachrymose comedy«, solzavi komediji.

Oživljeno zanimanje sodobnega gledališča za G. Farquharja je treba razumeti predvsem zaradi senzualnosti, moralistične neobremenjenosti in skorajda obscenosti, ki je značilna za del restavracijske dramske produkcije od leta 1660 do konca 17. stoletja. Ko se je namreč po zlomljeni puritanski revoluciji aristokracija leta 1660 vrnila iz emigracije, je v reakciji do puritanizma spreobrnila vse ustaljene moralne norme. Razpuščenost in razuzdanost sta postali nova socialna norma, nekonvencionalno je ostalo konvencionalno in obscenost je postala znak socialne diferenciacije. Gledališče se je spremenilo v izključno domeno »razreda izobilja«, predstave pa so služile predvsem in samo čutno dražljivi zabavi. Večina teh iger je po dramski formi šibka in neprepričljiva, nekatere so tako vztrajno obscene, da postajajo dolgočasne, vendar se vse odlikujejo z briljantnim riskantnim dialogom, s skrajno senzualno vitalnostjo in radoživo svobodo, ki ni obremenjena z ničimer na svetu in uživa v svoji lastni reprodukciji.

Takšna je tudi Farquharjeva igra o oficirju za novačenje in njegovih ženscarskih pustolovščinah. Tekst je dramaturško izredno šibak in ob konvencionalni uprizoritvi bi povzročil pravi polom. Zasluga režiserja Zvoneta Šedlbauerja je, da je znal vzpostaviti stik med restavracijsko atmosfero totalne moralne nevezanosti, neobremenjenosti in manifestativnega uporništva proti vsakršnemu moralnemu redu ter današnjo

atmosfera mladostniškega rasizma, ki je prav tako totalna in neopredeljena, radikalna in neobrzdana, zanikujoča tradicionalno moralo, ki pa se seveda nikakor ne uveljavlja samo na erotično seksualnem področju.

Režiser se je osvobodil strahu pred morebitnim neuspehom in dopustil, da mu je v predstavo vdrlo nekaj mladostne anarhične spontanosti. To se mu je posrečilo z večjim številom mladih igralcev, ki jih je skušal čim bolj odvrniti od ustaljene teatarske šablone in izvleči iz njih maksimalno količino njihove zasebne vitalnosti in radoživosti, njim nasproti pa je spretno postavil in uporabil teatarsko izkušnost in znanje starejših igralcev. Tako je v trenutkih dosegel igro, ki je svet zase, ki je sama sebi namen in je v tem spontanem zanosu ne zanima nič drugega kot lastna reprodukcija: igralci so začeli v igri vidno uživati. Takšna predstava nima nobenega definiranega ali celo perfekcioniranega odrskega stila, saj je slej ko prej sklop improvizacij, ki včasih spominja na izredno uspešno amatersko predstavo (zelo zabavno komično figuro, ki deluje kot žanrska sličica, je interpretiral amaterski igralec!). To je nekonvencionalna, estradna in glumaška zvrst komike, popolnoma nepretenciozna, mnogo bolj od bulvarske, saj ta sloni na psihološkem motiviranju, in takšna komika vse bolj pridobiva veljavo na današnjih odrih, od daleč pa še najbolj spominja na oživljeno tradicijo *commedie dell'arte*.

Režiser je namreč tekst do kraja podredil predstavi, ga tako rekoč izničil in ga uporabil kot predlogo za musical. Pri tem si je našel izvrstnega sodelavca, skladatelja Darijana Božiča, in cele dele predstave sta spremenila v vokalno-tonsko-svetlobnogestično igro, spontano, dionizično in nadvse privlačno.

Nosilca takšne uprizoritve sta bila Janez Vajevec kot donjuanski oficir Plume in Marijana Brecljeva kot erotično emancipirana Silvia. Njuna igra je bila skoraj enakovredna v razsipanju spontane virtualnosti, širokopoteznih izraznih sredstev, v mešanici naivnosti in izvedenosti, v izražanju neobrzdane igralskega veselja in svobode, ki si včasih daje duška v skoraj zaletavem kipenju. Skorajda isto velja za Svetlano Makarovičevo, lepotičko Rose. Zaradi večje igralske rutine sta bila bolj rafinirana Dare Ulaga kot seržant Kite in Majda Grbčeva kot hišna, njuna izrazna sredstva so bila bolj obrzdana, vendar so vsekakor podpirala osnovni ton predstave. Pantomimični deli predstave so bili zasluga Andresa Valdesa. V uprizoritvi so sodelovali še (po vrstnem redu v gledališkem listu) F. Drofenik, F. Kumer, A. Cigojeva, F. Markovčič, M. Kalan, M. Brezigar, J. Lončina, S. Strnad, J. Guštin, A. Arčon, V. Perova, T. Kuntner, L. Šerjak in K. Brišnik. Sceno je zasnoval Jože Spacal, verze je prevedel Ervin Fritz.

Po tem pregledu uprizoritev lahko skušamo ugotoviti, kakšna je tista mentalna struktura, ki veže MG na njegovo publiko, katero sestavljajo, kot smo že domnevali, predstavniki najštevilnejše slovenske socialne grupe: očitno gre za razpon med moralno problematiko in urbanizirano zabavo. Poudarek je vsekakor na moralni problematiki, ki se [pogosto pusti pre]vesiti¹ v moralizatorstvo. Izstop iz težnje po moralni realizaciji se dogaja samo na tistem področju, ki se današnji moralni atmosferi že skoraj v celoti izmika: to je na področju erotike in seksa.

1 V izvirni objavi nejasno mesto. Po smislu sem dopolnil urednik.

Sterijino pozorje 1972

Vratar mi je odtrgal vstopnico in stopil sem v dvorano, pa je bila prazna. Na drugi strani, levo od zagrnjenega odra, sem zagledal odprta vrata, napotil sem se tja, šel še malo levo in desno in gor in dol po stopničkah in nenadoma padel v velik prostor, temačen in močno osvetljen obenem, ki me je s svojimi reflektorji bodel v oči, tako da mu nisem mogel videti omejitev. Po prostoru je stala, sedela, se premikala, se pomenkovala, odhajala in se vračala cela množica ljudi. Pomešal sem se mednje, potem sem opazil neko žensko, ki je pletla, in potem sem opazil štiri moške v nevsakdanjih uniformah. Natančneje: nemških in ljotičevskih. Igralci. Od nekod me je poklical prijatelj in sedel sem poleg njega. Ti, ki smo sedeli, smo obkrožali prostor od vseh štirih strani, pravzaprav smo ga utesnjevali s svojimi telesi.

Čakal sem na začetek predstave, ampak ta se je že začela, ne samo pred mojih prihodom, ampak pred prihodom prvega obiskovalca. Igralci, izvajalci predstave, se niso osredotočili na dejanje, prirejeno zame kot gledalca, ampak so nadaljevali simultano izvajanje svojih akcij na vsem igralnem prostoru. Predstavo sem si moral začeti graditi sam, usmerjati pozornost zdaj k tej, zdaj k oni skupini ali posamezniku, razbirati fragmente pogovorov, preprirov, pomiritev, vseh teh mnogoštevilnih akcij, ki so se dogajale, kot da sploh ne bi bile igrane, ampak kot da se dogajajo kar tako, spontano, improvizirano, v stalnem prehajanju – pri tem pa so bile tudi zelo daleč od realističnega tipa igranja.

To je bila predstava *Apel za večnost* kragujevskega gledališča Joakim Vujić v režiji Bode Markovića. Tekst te predstave, pravzaprav montaža dokumentarnega materiala, izpovedi preživelih prič itd., delo Dimitrija Tadića, se ukvarja z masovnim streljanjem sedem tisoč Kragujevcianov dne 21. oktobra 1941, pravzaprav s poslednjo nočjo dvaindvajsetih delavcev, dijakov, profesorjev itd., ki so zaprti v barako in ne vedo, ali pa samo slutijo, kar vemo obiskovalci – da gredo zjutraj na morišče. – Do gledališča, ki obnavlja tragične dogodke polpretekle zgodovine, sem

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 9 (1972), 261.

vedno čutil odpor; to je pač moj odpor do propagande, do manipuliranja z zgodovino, in ne nazadnje moje prepričanje, da se velike bolečine ne da podoživeti in da pravzaprav nima meja: od Kragujevca je bil strašnejši Mauthausen, od tega Vietnam itd. Kragujevska predstava je bila torej pri meni kot obiskovalcu vnaprej obsojena. Vendar sem moral svoje mnenje spremeniti.

Ta predstava, ki se je z gledalci vred dogajala na golem, izpraznjem prostoru odra, predvsem ni ničesar vsiljevala, ponujala ali sporočala; jaz sam sem se moral vključiti vanjo in sodelovati v njej po svojih dispozicijah in nagnjenjih. Zadnja noč pred streljanjem, to ni bila vsebina, temveč samo izhodišče, skupna vednost, ki je ustvarjala možnost za ritualno dogajanje. Vsa kompleksnost sveta se je strnila na ozki prostor barake, obiskovalci (ali morda soudeleženci?) predstave smo bili živi zid tega utesnjenega prostora in čim bolj nepatetično, nedeklarativno, neteatralično sta potekali poslednji dve uri izvajalcev, tem bolj so se obiskovalci spreminjali v zavezance, soudeležence dogajanja – v kongregacijo.

Predstava nima formalnega konca in tudi ne začetka – konča se, ko se izvajalci do kraja posvetijo samo samim sebi in je publiki jasno, da nima več kaj iskati. Ena od štirih sten prostora se odpre, to je pravzaprav zavesa, in pred sabo zagledamo prazno gledališko dvorano. In takoj je seveda ritualne zavezanosti konec: udeleženci se spet spremene v publiko, odidejo s prizorišča, komentirajo predstavo, jo analizirajo, jo konsumirajo. Ritualne atmosfere je bilo konec, takoj ko smo izstopili iz rituala. In tako je seveda tudi prav.

Apel za večnost je bila od štirih predstav, ki so izrazito negativno spremenile strukturo letošnjega Sterijinega pozorja, bodisi režijsko bodisi tektualno – ostale tri sunke so opravile *Predstava Hamleta v vasi Mrduša Donja, občina Blatuša* (Itđ, Zagreb), *Na norem belem kamnu* (Atelje 212, Beograd) in *Norci* (SLG Celje). Poudariti je treba, da nobena od teh predstav ne prihaja iz velikih, osrednjih nacionalnih gledaliških institucij, temveč bodisi iz manjših tradicionalnih bodisi iz eksperimentalnih oz. komornih gledališč.

Ta ugotovitev seveda ne more biti kvalitativna, ne more takoj pomeniti, da ustvarjajo jugoslovanske osrednje gledališke hiše slab ali nezanimiv teater. Udeležba na Sterijinem pozorju je seveda v prvi vrsti odvisna od odločitve selektorja in letošnji novi selektor in umetniški direktor, Georgij Paro, se je pač odločil preusmeriti pozornost od poklicne dovršenosti k poskusom prenavljanja jugoslovanskega gledališča, k novim tendencam, in to predvsem na področju predstave kot integralnega gledališčnege dejanja, pa tudi na področju teksta. Pri tem ga je manj

zanimala formalna popolnost predstav kot stopnja kreativne inovacije, zato je pripeljal v Novi Sad tudi predstave, ki jim je mogoče marsikaj hudo očitati.

In k temu mu je treba dati popolnoma prav. Priznati si namreč moramo, da je jugoslovanska gledališča kultura ne samo še vedno, ampak celo bolj in bolj nizka, da je tako rekoč neodmevna in neudeležena v gledališkem dogajanju današnjega sveta (kar je težko pripisati zaostalemu civilizacijskemu potencialu, saj sta npr. češki ali romunski teater danes povsem suvereno vključena v današnjo svetovno gledališko situacijo); da naša nacionalna gledališča ne vedo, kam bi s svojim poslanstvom, ostala pa se, prepuščena sama sebi, brez povezave, brez integritete, eklektično lovijo za to ali ono iniciativo; da jugoslovanskega gledališča tako rekoč ni in da ga je morda mogoče doseči samo z izrecnim stimuliranjem prenovitvenih teženj in samo s prizadevanjem po ustvarjanju kompaktnega, na novo formuliranega gledališkega prostora.

Na Sterijinem pozorju je bil najostrejši kritik jugoslovanskih narodnih gledališč prav vodja enega takih gledališč, to je Miroslav Jančić, direktor Narodnega gledališča v Sarajevu: »Menim, da so tako imenovana narodna gledališča proizvod precej nerazvite gledališke zavesti in so kot taka za gotovo že nehala živeti; od imena prek dejanja do cilja ... Kaj, kako in za koga naj počnemo v narodnem gledališču? In – čemu?« V svojem predavanju na Javni tribuni Sterijinega pozorja je skoraj do kraja raztelesil institucijo narodnih gledališč, pri tem pa se mu je kriza te institucije kazala predvsem kot kriza repertoarja in igralcev. – Kragujevska predstava pa je to stališče: tekst je tu kot literarna predloga tako rekoč irelevanten, oživlja ga šele režiserjeva adaptacija, oz. tekst postane za predstavo pomemben šele v trenutku, ko kot samostojen činitelj v predstavi potone; in med igralci ni tako rekoč nobenega prvaka, pa tudi vse vloge so enakovredne in slaba mesta predstave so prav tam, kjer izvajalci začno »igrati«.

Kragujevske predstave seveda ni mogoče postavljati za primer reševanja krize jugoslovanskih gledaliških institucij, saj je po svoji teatrski formi enkratna in neponovljiva; nakazuje le eno od smeri, kam bi veljalo iskati v prizadevanju po sodobnejšem, naši situaciji primernejšem gledališkem izrazu. Vendar pa je ta predstava, v kontekstu z drugimi tremi omenjenimi, zbudila živahne razprave na javnih zasedanjih žirije ter razgovorih okrogle mize kritike, razprave o igralcu, o tekstu in o režiserju v današnjem jugoslovanskem gledališču. Ti naši pogovori, razmišljanja, polemike in ugotovitve se mi zdijo eno najpomembnejših dogajanj na letošnjem Sterijinem pozorju.

O igralcu: že kmalu na začetku pogovorov se je pojavil izraz »amaterski odnos do igre« kot priznanje za kvalitetne igralske dosežke in kot zahteva po reformiranju našega današnjega igrilstva. Izraz, ki se je pojavljal tudi v variantah »igranje pod tonom« in »reducirano igranje« nima prav nič skupnega z amaterstvom v smislu diletanstva tj. bodisi pomanjkanja strokovnega znanja bodisi pomanjkanja talenta. Prav tako ne gre za kakšen poseben teaterski stil, pa naj bo ta realističen à la Stanislavski, ekspresionističen á la Grotowski ali epsko odtujen à la Brecht. »Amaterski odnos do igre«, ki so ga člani žirije opazali kot kvalitativno novost v nekaterih predstavah in ki so ga v veliki meri vzpostavili kot kriterij za nagrajevanje igralskih dosežkov, je pravzaprav igralčevo preskušanje meje med igrilstvom in neigrilstvom, med predstavljanjem in vsakdanjim življenjem, (ne pa med igralcem in vlogo!), med vnaprej pripravljeno emocijo in spontano prisotnostjo. Gre pravzaprav za ugotovitev, da se igrilstvo giblje med golo prisotnostjo na eni strani, kjer samo referenčni okvir igralnega prostora daje tej akciji karakter igrilstva, in med skrajno emocionalno angažiranostjo na drugi, kjer bi taka akcija delovala igralsko tudi zunaj igralnega prostora, v tem primeru seveda »teatralično«. Vrednostnega predznaka nima ne ena ne druga stran: oboje je igrilstvo; na eni strani se približujemo happeningu, na drugi skrajno profesionalizirani igralski formi. Kreativno področje sodobnega igrilstva pa se po mnenjih ocenjevalcev novosadskih predstav giblje prav v mejni coni med enim in drugim, prav tu se nahaja kreativni riziko, ki postavlja igrilstvo na nivo sodobne senzibilnosti. Predvsem po takšnih kriterijih je bila nagrajena letošnja igralska peterica. Med njimi je predvsem treba omeniti Špira Guberino, ki »predstavlja Mačka, predsednika upravnega odbora zadruge v vlogi Laerta, in ki suvereno obvladuje vse odtenke, kakršne mu narekuje permanentna vloga v vlogi Djordja Jelisića in Vlastimirja Stojiljkovića in enodejanke *Generali* (*Na norem belem kamnu*), katerih izvajanje poteka v postopnem privajanju osebnih vedenjskih karakteristik svojega soigralca, to je v istočasnem spreminjanju enega igralca v drugega, in Boža Šprajca kot Duksa v *Norcih*, ki je po mnenjih ocenjevalcev poleg determinant, ki mu jih narekuje vloga, vnesel v svoj lik skrajno kontrolirano, pa vendar povsem neposredno atmosfero nove generacije, psihično in telesno dinamičnost, sproščenost in agresivnost, kakršno poznamo npr. iz disco klubov.

O tekstu: o tekstualni inovaciji lahko govorimo pravzaprav samo v dveh primerih, pri Brešanovem *Hamletu* in Jovanovičevih *Norcih*. Zanimivo pri tem je, da sta oba teksta zelo dolgo čakala na uprizoritev, 6 oziroma 8 let. Ker Jovanovičevo igro o manipulativni naravi zgodovine in o

osebnem nasilju kot o surogatu avtentičnega vključevanja vanjo poznamo, se ustavimo nekoliko ob Brešanovem tekstu o diletantski predstavi *Hamleta* v zaostali vasi v Dalmatinski Zagori nekaj let po drugi svetovni vojni. Tekst je izrazito večplasten. Najprej je tu zaplet med vaščani samimi, ki v grobem spominja na situacijo v Shakespearovem *Hamletu*. Potem so tu deli dogajanja, kjer vaščani dejansko igrajo Shakespearovega *Hamleta*, čeprav v svoji barbarizirani varianti. In potem je tu še tretja plast dogajanja, sinteza obeh prejšnjih, to so prizori, kjer izvajalci uidejo iz vsakršnega časovnega ali krajevnega konteksta in kjer tekst dejansko dobi nekaj elizabetinske atmosfere; dramske osebe postanejo nosilci do skrajnosti pretiranega individualizma in vitalizma, ki pri Brešanu seveda prehaja v popoln primitivizem in barbarstvo, okrog pa zgublja vsako koherenco svet, ki se je od včeraj zdel trdno in pravilno urejen. »Neka ide vse do vraga!« pojejo v zadnjem prizoru vaščani in plešejo okrog predsednika zadruga, ki jim kljub svoji razkriti moralni propalosti vendarle edini zagotavlja minimalno orientacijo v nerazumljivem dogajanju sveta, potem ko so morali odvreči svoje maske prizadevnih vaščanov, pa tudi maske Shakespearovih oseb: »Neka ide vse do vraga!« je refren skoraj kulturnega obreda, ki se ukvarja z žretjem in spolnim občevanjem, s tem pač, kar se iz sveta še da iztrgati, ko so vsa ostala razmerja propadla. Pri teh plasteh teksta ima poseben pomen dialog, ki je vseskozi skrajno naturalističen, pri tem pa stalno prehaja v nekako barbarsko poetičnost psovovanja in zmerjanja. Značilna za oba teksta, *Norce* in predstavo *Hamleta*, je njuna odprtost predstavi: ne eden ne drugi ne definira dokončno svojih dramskih likov, ne uvaja neke dosledne psihološke logike, temveč pušča razvoj svojih likov tako rekoč nedokončan, namenoma fragmentaren. S tem omogočata avtorja ansamblu ustvarjanje predstave preko meja teksta samega, omogočata »kolektivno igro« in grupno logiko, v Brešanovem primeru celo tekstualne improvizacije. In v obeh primerih sta avtor in režiser bolj ali manj tesno sodelovala pri ustvarjanju predstave. Ostali teksti letošnjega Pozorja so manj zanimivi ali celo naravnost slabi. Edina izjema je izvrstni komedijski tekst Borislava Pekića, *Na norem belem kamnu*, oz. prva teh dveh enodejank, *General ali sorodstvo po orožju*. Pripomniti pa je treba, da so k uspešnosti tega, sicer tradicionalno psihološkega teksta precej pripomogle črte režiserja Ljubomira Draškića, ki mejijo že skoraj na adaptacijo.

Režija: Najmanj dve predstavi letošnjega Pozorja sta pokazali skladnost s sodobnimi dogajanja v današnjem gledališkem svetu, in to je Markovićeve režija *Apela za večnost* in Violićeve režija *Predstave Hamleta*. V javnih pogovorih o režijah Sterijinega pozorja se je kmalu pojavila

ugotovitev o vertikalnem oziroma horizontalnem režijskem konceptu in v zvezi s tem o (anti)estetskem in (anti)ideološkem gledališču na eni ter o »ideogramskem gledališču« na drugi strani. Z »vertikalnim konceptom« so ocenjevalci imeli v mislih kavzalno, psihološko logiko dogajanja, kjer vizualni in fonični dogodki na odru potekajo eden iz drugega in bolj ali manj jasno vodijo k zaželenemu cilju. Isti efekt, samo na horizontu destrukcije, bo režiser dosegel, če se bo skušal s tem principom načelno spopasti: režiserjev spopad z ideološkim gledališčem bo pripeljal do esteticistične režije, spopad z estetskim pa do ideologizirajoče. Režiser v takem gledališču je nosilec sporočila teksta, v ideologizirajoči predstavi je interpret teksta igralcem, v estetizirajoči pa posrednik med tekstom in publiko, v prvem se obrača predvsem na obiskovalčev razum, v drugem pa na njegove emocije.

Pri horizontalnem režijskem konceptu in »ideogramskem gledališču« kot optimalni realizaciji takega koncepta gre za spremenjeno razpostavo osnovnih vizualnih in foničnih elementov predstave: ti se ne nizajo drug iz drugega, temveč so razpostavljeni priležno, dostikrat celo simultano, z delnim prekrivanjem, in tako ustvarjajo mrežo predstave, v kateri se morata sproti orientirati tako igralec kot obiskovalec. Takšna predstava se obrača tako na obiskovalčev razum kot na njegove emocije, vendar skuša kar najbolj skrajšati pot obiskovalčeve reakcije med enim in drugim, in mu pri tem omogočiti kar najširšo možnost izbora. Igralci pri tem sproti, tako rekoč spontano ali celo improvizirano grade predstavo, obiskovalcem pa ta predstava ni servirana kot dokončen produkt, kot predmet zanje, temveč so samo navzoči pri nekem dogajanju, kjer si morajo sami tolmačiti kavzalne zveze in torej prav tako sproti ustvarjati predstavo. Takšen pristop omogoča zelo široke možnosti realizacije, od Markovičevega kolektivnega ritualnega izvajanja pa do Violičevih nihanj, od naturalistične forme prek ritualnih insertov do alegoričnih prizorov. Obe režiji pa kažeta bistven premik v odnosu med predstavo in občinstvom: vzpodbujata spremenjen horizont gledališke percepcije, kjer se igralec spreminja v izvajalca, publika pa v soudeležence. Takšen režijski koncept tudi bistveno spreminja naše predstave o prostoru igranja, tj. o »sceni«. Ideogramsko gledališče že po svoji osnovni formi teži k tako imenovanim »ambientalnim predstavam«, to je k predstavam v najbolj primernem naravnem okolju, ki je lahko bodisi »najdeno« bodisi prirejeno. V Markovičevem primeru gre za goli oder z živim zidom publike, v Violičevem pa za dejansko pisarno SZDL nekje na robu Novega Sada.

Pri tem pa je treba poudariti, da ideogramskega tipa režije spet ne gre jemati za edini meritorni vrednostni model, temveč samo za upoštevanja

vreden poskus prenavljanja našega gledališča, za sunek v novo smer. Po drugi strani pa smo na Sterijinem pozorju videli tudi dve režiji, ki po svoji tipologiji nikakor ne spadata k zgornjima, pa sta s svojo visoko profesionalnostjo vendarle vzbudili precej pozornosti: to sta Šedlbauerjeva režija *Norcev* in Draškićeva režija *Generalov*.

Od sedmih predstav letošnjega uradnega programa Pozorja sem se v tem razmišljanju ukvarjal samo s štirimi. To pa zato, ker o drugih ni kaj reči. Tako ali drugače so bile odsev stanja v današnjem jugoslovanskem gledališču. Počakajmo na Sterijino pozorje 1973.

Meddobje, še en pogled na Sterijino pozorje 1973

Lani je razpoloženje na jugoslovanskih gledaliških igrah bilo evforično: videli smo vrsto dobrih predstav, občinstvo, ki se je udeleževalo javnih razgovorov žirije, je živo in naklonjeno sodelovalo, žirija je bila složna in je opravila svoj zadnji, odločilni razgovor, ki je potekal brez navzočnosti občinstva, v kar najkrajšem času. Čutili smo moč jugoslovanskega gledališča in se nekako krepili ob njej, festival je potekal živahno in razigrano, udeleženci in spremljevalci smo v tistih devetih dneh festivalskega dogajanja živeli v sproščeni in prav nič nerealni zavesti teatra del mundo, igre, ki se ji reče svet.

Letos je bilo precej drugače. Glavni, pa tudi nekateri republiški selektorji so čutili potrebo po opravičevanju svojega izbora, občinstvo na razgovorih je bilo skrajno kritično do predstav in tudi do žirije, poskuse eksperimentalne režije so nekateri skušali postaviti pod vprašaj ali jih celo označiti za sumljive, govorilo se je o izneverjenju Krleži ali pa je občinstvo drugo eksperimentalno režijo odpravilo z ledenim molkom. Eden izmed tekstov, ki je bil pred tem nagrajen s prvo nagrado natečaja velikih treh jugoslovanskih gledališč, Zupanove *Bele rakete*, je doživel popolno raztelesenje. Simpatije občinstva je požela bodisi povsem tradicionalno realistično zasnovana predstava (*Ekvinokcij*) bodisi tekst, ki v jugoslovanski dramaturgiji docela zapoznelo obnavlja humanistično kritiko oblastništva, pokrito in zavarovano z alegorično obliko (*Job*), ali pa predstava, ki je po profesionalno igralski ravni sicer zares briljantna, ki pa je vendarle samo sijajen primerek kabareta oz. TV showa (*Svinčnik piše, piše s srcem*).

Ker je občinstvo na Sterijinem pozorju, posebej pa na javnih razgovorih žirije, v večini sestavljeno iz zbora jugoslovanskih gledaliških delavcev in le v manjši meri iz novosadske gledališke publike, je vedenje tega občinstva seveda prav tako simptomatično za današnji jugoslovanski gledališki trenutek kot predstave, ki smo jih letos videli na Pozorju.

Kaj se dogaja?

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 10 (1973), 257–258.

Zdi se, da nekakšen trenutek resnice, ki pa ga spremlja, kot je to pač običajno, zmeda v kriterijih, na hitro roko zamišljene rešitve, nostalgija po dobrih starih časih in dobršna mera splošnega nezaupanja.

Trenutek resnice o tem, da gledališče preprosto ni več to, kar smo od njega pričakovali, da vsaj v večini primerov ne zadovoljuje več naših potreb. In da to še posebej velja za gledališče, ki se ukvarja z domačo dramatiko.

Pri tem je seveda treba posebej pibiti, da so bili vsi dvomi o upravičenosti selekcije umetniškega direktorja Georgija Para povsem neutemeljeni: kot je pokazalo njegovo poročilo, je zbral, upoštevajoč seveda predvsem vidik gledališkosti, bolj ali manj najboljše od tega, kar so jugoslovanska gledališča mogla ponuditi. Letošnje Sterijino pozorje je treba ocenjevati predvsem kot strnjen prikaz položaja jugoslovanskega gledališča, in ne kot svojevoljno sestavljen repertoar ali celo kot zavračanje takšnih in podpiranje drugačnih v tem gledališču.

Lani smo se, z menoj vred, navduševali nad režijskim principom grupnega gledališča (*Apel za večnost*), nad sintezo naturalizma in ritualnih elementov v režiji *Hamleta v Spodnji Mrduši*, nad moderno, po tipu nevrotično, emocionalno odtujeno igro v *Generalih*, nad dramaturškimi in jezikovnimi inovacijami in kreativno močjo besedila tega istega *Hamleta* in *Norcev*. V vsem tem smo videli zagotovilo za novo, svežo usmeritev jugoslovanskega gledališča, za teater, ki bo občinstvu všeč, in si bo to naklonjenost pridobival s prepričljivostjo svoje vitalnosti in kreativne ekspanzije, ne pa z lažno »čilim« in mehničnim komercialnim prostituiranjem. Očitno smo pričakovali preveč, saj je od vsega tega do letošnjih iger zelo malo ostalo. Ne smemo pa pozabiti, da se je letošnje neljubo presenečenje že pripravljalo med našo lansko evforijo: v času Sterijinega pozorja so v glavnem končani že vsi repertoarni načrti za naslednjo sezono, pa tudi nekatere predstave se že začno pripravljati. In takrat, ko smo se veselili napredka jugoslovanskega gledališča, se je letošnje že pripravljalo: da se pokaže po svoji drugi, morda resničnejši, manj reprezentativni plati.

Letošnje gledališke igre so namreč pokazale samo nedvomno moč in profesionalno kvaliteto igrilstva, pri tem pa nobenih izjemnih dosežkov v režiji, čeprav sta bili režiji *Kolumba* in *Skaka* ne samo solidni, temveč tudi ambiciozni in profesionalno izglajeni. Prav tako nobenih izjemnih dosežkov v dramskih besedilih, čeprav je treba pristaviti, da se je Šeligov tekst izkazal tako rekoč za neprevedljivega in da je simultani prevod v srbohrvaščino poslušalcem v osnovi izpodsekalo vso besedno magijo, ki jo Šeligo dosega s svojim stvarnim, neemocionalnim, po drugi strani

pa že kar alkimističnim ravnanjem s slovenskim besednim gradivom. Kakorkoli že, letošnje Pozorje je pokazalo, da zaenkrat jugoslovansko gledališče sloni predvsem na igralcih in da sta režija in dramatično pesništvo postala šibkejša stran tega gledališča. To dejstvo pa samo na sebi ne pomeni nobene katastrofe za Pozorje kot institucijo, vse dokler te institucije ne pojmujejo kot reprezentativno, temveč predvsem kot delovno telo: vse dotlej ima namreč podoba Pozorja tudi značaj neposrednega delovanja nazaj na gledališko prakso, vzpodbuja nas k razmišljanju o jugoslovanskem gledališču in o načinih, kako to gledališče spremeniti po meri naših gledaliških potreb.

Kako razložiti to redukcijo jugoslovanskega gledališča na igralca? Mislim, da se prav v tem času precej drastično končuje neko posebno obdobje jugoslovanskega gledališča: obdobje skoraj izključnega interesa za dramski tekst, to je obdobje gledališča, katerega skoraj edino merilo je bil repertoarni načrt. Skoraj 15 let se je jugoslovansko gledališče ukvarjalo predvsem z informiranjem o tekstualnih gledaliških novostih po svetu, interes za sam gledališki izraz, za »režijo«, pa je bil mnogo manjši, podrejal se je tem novostim; režija si je prizadevala seveda po profesionalni popolnosti, ni pa se skušala afirmirati kot samostojno, neposredno izrazilo gledališča. In vsi domači teksti so bili bolj ali manj pod vplivom takšne usmeritve; hote ali nehote so skušali ostati v koraku z veljavnimi dramaturškimi smermi in modeli, kakršni so se uveljavili v svetu. V polpreteklem času smo bili priče odmiku od takšnega interesa v smer samostojnejšega režijskega prenavljanja tekstov klasičnega dramskega repertoarja, od antike do Shakespeara ali Cankarja. Tudi ta premik se je dogajal vzporedno s podobnimi dogajanja po svetu in prav to je čas, ko je gledališki izraz v povojnem jugoslovanskem gledališču prišel najbolj do veljave, čas, ko so se pojavile izrazite režiserske osebnosti. Naslednjemu premiku v sodobnem gledališču pa jugoslovansko gledališče ni več sledilo: v mislih imam premik k totalnemu gledališkemu izrazu, k aktiviranju vseh možnih gledaliških sredstev, h grupni igri, ritualnim elementom, preverjanju meja gledališkosti, skratka h gledališču, ki na poseben, gledališki način preverja samo sebe, svoj položaj v današnjem svetu in svoje komunikacijske možnosti. O takšnem sodobnem gledališču – pa najsi se imenuje »revno«, »odprto«, »grupno« ali »ritualno« – smo se imeli možnost informirati zadnja leta na beograjskem festivalu Bitef, vendar pa so vse te informacije ostale skorajda brez učinka na jugoslovansko gledališko situacijo; odpori do asimilacije takšnih gledaliških teženj so bili bolj ali manj očitni: takšnega radikalnega preloma s tradicijo marsikdaj nismo več mogli vzeti nase; dejstvo, da je tekst izgubil

svojo funkcijo kot pglavitni faktor gledališkega dogajanja, nas je spravljalo v zadrego; povsem neupravičeno smo bili pripravljeni takšnemu gledališču očitati hermetizem in nekomunikativnost, pri vsem tem pa je šlo le za našo konservativnost in strah pred nepreverjenim in marsikdaj nepreverljivim.

Jasno je, da je percepcija gledališča v osnovi od svojih historičnih začetkov naprej, mnogo bolj konservativna kot percepcija katerekoli druge umetnostne zvrsti npr. slikarstva ali glasbe. Jasno je tudi, da sodobne gledališke smeri, kakor sem jih bil omenil, ne pomenijo nobene apriorne kvalitete, da utegne radikalnost teh teženj v sodobnem gledališču polagoma izgubiti svoje ostre robove, se integrirati v tradicijo in tako nakazati nadaljnjo smer v razvoju. To se v sodobnem gledališču že dogaja. Pri vsem tem pa se mi vendarle zdi, da nas je naša gledališka ksenofobija pustila na pol poti: gledališče velikega teksta se je pri nas iztrošilo, nismo pa še izumili možnosti, kako obuditi integralni, totalni gledališki izraz, v katerem bo besedilo v novem kontekstu spet našlo svoje mesto. Nezaupanje do dramskih tekstov je očitno, obstali pa smo ob prenavljanju dramske klasike ali pa ob povsem neobveznem, komercialnem gledališču.

Tako se mi zdi, da so bili razveseljivi dosežki lanskega Pozorja predvsem zagon v novo smer, ki pa je imel premalo zaledja in podpore, da bi mogel postati trajnejša usmeritev. In letos smo uzrli realnejšo podobo jugoslovanskega gledališča: meddobje. Razvoj bo šel verjetno v dve smeri: na eni strani težnje po sodobnejšem gledališkem izrazu, na drugi pa vrnitev k tradicionalističnemu tipu režije, vendar v sodobnejši, »neonaturalistični«
varianti.

Takšno dvojno usmeritev namreč nakazuje že letošnje Pozorje. Na eni strani smo gledali predstavo Krleževega *Kolumba* (Narodno pozorište Zenica, režiser Tomislav Durbešić) in Šeligovega *Skaka* (Eksperimentalno gledališče Glej, režiser Dušan Jovanović), na drugi pa Vojnovičev *Ekvinox* (Narodno kazalište Dubrovnik, režija Ivica Kunčević) iz Zupanove *Bele rakete* (Jugoslovansko dramsko pozorište, režija Dimitrije Jovanović).

Durbešičeva režija in režija Dušana Jovanovića sta si v marsičem enakosmerni, čeprav je vseskozi vidna razlika v delovnih postopkih: Durbešić je svoj princip grupne igre realiziral z ansamblom neosrednjega gledališča in njegove igralce je vezala bolj disciplina, manj kreativna afiniteta. Za obe režiji pa je značilen poudarek na kolektivni igri, ritmu, zvočni plati besednega gradiva, na neki posebni orkestraciji uprizoritve, ki ne izhaja samo iz mizanscene, temveč tudi iz bliskovitega prehajanja skupinskih kreacij v individualne in iz režijske zasnove, ki zavrača dramski karakter, vztraja pa na predstavljanju vloge. Osnovni znak takšnega

gledališča ne izhaja iz sporočila teksta in kot sredstvo ne uporablja emocije, marveč obema, sporočilu in emociji, išče teaterski korelat. In prevladujoče razpoloženje take predstave je nekakšna profesionalna igrivost, odprta, nesentimentalna in samokritična, ki pa jo je pri Durbešiću zaradi posebne narave njegovega ansambla včasih precej nasilno ogrožala patetičnost.

Režiser *Ekvinokcija*, po drugi strani, se je kljub svoji mladosti odločil za izrecno tradicionalno režijo, katere poglobitni interes je usmeril v oba protagonista, dva izmed najimenitnejših jugoslovanskih igralcev, Milko Podrug-Kokotović in Miša Martinovića. Napravil je tipično zvezdniško predstavo, ki jo s svojo neprisiljeno igralsko prepričljivostjo nosita oba protagonista. Predstava zaradi njune briljance mora ugajati, tako da smo skorajda pripravljeni odpustiti konservativnost celotnega koncepta. Igro ansambla, ki je seveda degradiran na komparzerijo, je režiser razmeroma moderniziral s hitrim tempom prehodov in z rahlo nevrotizirano mizansceno. Mladi režiser *Belih raket* se je prav tako odločil za tradicionalno, ibsenovsko režijo. Skušal ji je dodati tone latentnega nasilja in ogroženosti, ki naj proseva skozi navidezno neprisiljenost, skratka tehniko, značilno za angleško neonaturalistično šolo, vendar pa mu Zupanov tekst pri tem prizadevanju ni mogel pomagati.

Poseben nesporazum je bila uprizoritev Ferencovega *Joba* (Narodno pozorišče Subotica, režiser Szabo Istvan). Poetično dramo, ki skozi sveto-pisemsko Jobovo zgodbo alegorično izreka kritiko oblastništva, je režiser skušal uprizoriti s sredstvi ritualnega gledališča, pri tem pa je vztrajal na osnovnih humanistično kritičnih pozicijah, na karakterjih, logično kavzalni zgodbi itd. Hibridni rezultat je bila povsem netematizirana predstava, ki učinkuje operetno in komično takrat, ko bi želela učinkovati tragično ali katarzično. Ta predstava je značilen zgled nemoči gledališkega eklekticizma, najsi bo ta tradicionalističen ali modernističen.

In nazadnje je treba spregovoriti še o predstavi, kjer je o režiji pravzaprav težko govoriti. *Svinčnik piše, piše s srcem* (Atelje 212, Beograd, režiser Pavle Minčić). Gre za odrsko adaptacijo istoimenske knjige, v kateri sta avtorja V. Rupnik in B. Nešić zbrala statistično obdelano gradivo otroških odgovorov na vrsto vprašanj, ki so bila otrokom anketno zastavljena. Surrealističnost, naivnost, zadrževani erotizem in nasilje, lirizem, porazno odkritosrčnost teh odgovorov je režiser, ki je obenem glavni igralec, spretno adaptiral v odrski tekst, ki ima vse prednosti pa tudi pomanjkljivosti kabaretnega programa. Ta program izvaja sam in s pomočjo soigralke, ki pa mu (seveda) ostaja popolnoma podrejena. Predstava je sproščena in igriva, pri tem pa tako očitno spada bolj na TV zaslon kot

na odrske deske, da za razvoj jugoslovanskega gledališča ne more imeti večjega pomena.

Kako dolgo bo trajalo meddobje, v katerem je jugoslovansko gledališče ta trenutek, in kam se bo nagnilo močnejše, v konservativno ali sodobnejšo smer – o tem je zaenkrat težko govoriti, saj je takšna usmeritev odvisna od cele vrste zadev, ne samo od volje in zmožnosti gledaliških ustvarjalcev.

KRATKI TEKSTI

Dolina neštetihi radosti

1.

To razmišljanje si bo prizadevalo, da bi ob pojavu farse Mirka Zupančiča *Dolina neštetihi radosti* seglo skozi pojav sam, mimo literarno teoretične in gledališko praktične kritične odobritve ali odklonitve in se soočilo z vprašanji, ki jih vzpodbuja to Zupančičevo delo v februarju leta 1965 in ki se zde vznemirljivejša od golega kritiškega posla. Vprašanja, ki nas tako obletavajo, so tale: kakšna splošna struktura, torej kakšna kulturnopolitična situacija, in kakšna posebna struktura dramskega avtorja Zupančiča je ustvarila to farso? In naprej: kaj ta farsa za to splošno in to posebno strukturo pomeni?

Temeljna postavka, iz katere to razpravljanje izhaja, je neki poseben odnos do sodobne literarne in še posebej gledališke ustvarjalnosti. Ta odnos postavlja v prvo vrsto stopnjo in mero avtorjevega tveganja pri snovanju besedne umetnosti. To tveganje je bralcu ali gledalcu pristopno in razvidno že ob prvem neposrednem srečanju z literarnim delom in ga ni mogoče ujeti v okvir oblikovne ali vsebinske analize.

Mišljeno je tveganje, ki ga ustvarjalec upravlja, ko s svojim snovanjem prestopa meje, kakršne mu postavlja družbena in zasebna nujnost, ki je njegovo življenje: pa najsi se bo lotil poskusa prevrednotiti neke ustaljene družbene norme ali neki okameneli odnos do literarnega snovanja, ali pa bo začutil neko lastno nezadostnost v odnosu do sveta in bo šel na pot iskanja novega odnosa. Takšno spreminjanje lastnega odnosa do sveta je še posebej tvegano, odločilno in vznemirljivo, kajti ko je ustvarjalec ta odnos podvrgel preizkusu sveta, je z njim podvrgel in tvegaval pravzaprav vse, kar mu je doslej omogočalo duhovno ustvarjalno eksistenco.

Literarna ustvarjalnost, ki opušča omenjeno tveganje, ostaja v okvirih reprodukcije sveta, kakršen se avtorju prikazuje, ponuja, vsiljuje ali nanj pritiska. Takšna je ta ustvarjalnost bodisi zaradi pomanjkanja ustvarjalne potence, zaradi posebnega popustljivega, spravljlivega ali razočaranega

Prvič objavljeno v: *Problemi* št. 26 (1965), 262–268.

koncepta do literarnega ustvarjanja, ali pa zaradi zvičajnega mešetarskega spoznanja, ki literarnemu ustvarjalcu odsvetuje prizadevanje po preseganju, če hoče ohraniti svoj posebni družbeni in materialni stanovski položaj.

Poudariti je treba, da kriterij tveganja ni istoveten s kriterijem estetskega vrednotenja. Res je sicer, da literatura, ki opušča tveganje, redkokdaj doseže omembe vredno estetsko kvaliteto, vendar se ji lahko kdaj posreči, da ustvari bolj ali manj spodobno branje v okvirih normativne estetike. Po drugi strani se lahko literarno delo hvali še s tolikšnim tveganjem, pa vendar kot celota ni nič drugega kot torzo, nedorečenost, polom besedne umetnosti. Pa vendar: čeprav je takšna besedna umetnost polomljena in okleščena, čeprav je skorajda poražena, je še vendar lahko močno, pristno pričevanje o svojem avtorju in svoji dobi, še vedno omogoča doživetje in ustvarja komunikacijo. Zatorej bomo na tem mestu literaturi, ki opušča tveganje, odvzeli naslov besedne umetnosti. Ostali del prekletstva bo opravil čas.

O Zupančičevi farsii *Dolina neštetihi radosti sodimo*, da jo opredeljuje element tveganja, ki rezultira iz razvoja avtorjevega odnosa do položaja umetnika v družbi.

2.

Oglejmo si ta razvoj od leta 1960 do 1965, od alegorične igre *Rombino, žalostni klovn*, do *Doline neštetihi radosti*. Vmes se v letu 1962 pojavi ibsenovska *Hiša na robu mesta*, ki za naše premišljanje nima večjega pomena, razen posameznih znakov razkroja romantično zaupljivega odnosa do sveta.

Zupančičev odnos do umetništva in družbe, kakor se ta izkazuje v *Rombinu*, je mogoče najbolje opredeliti z izrazom romantični humanizem. Pri tem skuša ta oznaka zgolj kar najbolj ustrezno zaobseči Zupančičevo ustvarjalno pozicijo in se vzdržuje namena, da bi ideološko razvrednotila ali blagoslavljalala.

Ko označujemo Zupančičev ustvarjalni odnos do sveta z romantičnim humanizmom, imamo v mislih tisti romantični odnos umetništva do družbe, ki je dediščina slovenske literature in s katerim se je najuspešneje bojeval in z njim skorajda opravil Ivan Cankar. Ta odnos se je, razumljivo, močnejše spet pojavil v slovenski povojni literaturi, zakaj prav vzpodbujala ga je disonanca med revolucijskimi iluzijami in dnevno prakso. Ta odnos podstavlja, da se v jedru pojavov in razmerij, torej družbe, skrivata imanentna dobrota in pravičnost – saj vendar ne more biti drugače, ko

družbo sestavljajo ljudje, ljudje pa ne morejo biti a priori slabi. Osnovno izhodišče torej ni takšna ali drugačna, veljavna ali zaradi popačenih medčloveških odnosov neveljavna družba, temveč abstraktni dobri človek. To osnovno izhodišče je tudi ustvarjalčev credo, je po njegovem mnenju edina trdna točka, ki mu omogoča umetniško eksistenco.

Tak avtor torej ne registrira družbenih odnosov neposredno, z evindenco, temveč z nekim vnaprejšnjim vedenjem o sestavnih delih te družbe, tj. dobrih ljudeh. Vendar pa se mu ta sestav prikazuje kot vseskozi neprimeren in nečloveški. Tu je avtor prispel do Rubikona: ali se bo zvičajno odločil, da je nadaljnje prodiranje nevarno tako za njegovo duhovno kot za njegovo materialno eksistenco, in bo zasnoval svoj umetniški svet tako, da bodo v njem nastopali »človeški«, dobri posamezniki, ki jih ogroža neko metafizično, nečloveško, tuje zlo, in bodo pri tem ostajali posamezniki zaradi pravilne zunanje ideološke usmeritve skoraj vedno zmagoviti; ali bo prenesel princip dobrega človeka povsem vase in prepuščal ideološkemu principu, naj uravnava metafizično zlo; ali pa bo začel iskati neveljavnost, nezadostnost tako v sebi kot v družbi.

Zupančičev Rombino, »žalostni klovn in pajac«, je »čustveno razgibana natura«, ki pride v rodno Aretino ponudit in darovat svoje umeetništvo. To pa je Aretincem tuje in zoprno, zakaj po besedah enega njihovih starešin je »največji humanizem služiti domovini«. V rodnem kraju torej Rombinu ni mesta, zato se napoti »v prihodnji svet iskat ljudi (in kos sreče zase) in za svojo Kolombino«. Pri tem svojem romanju zaide v svet »supercivilizacije, superekonomizacije in superstandardizacije«, kakor ga označuje Zupančič v spremni besedi. Tudi tu ni prostora za tiste Rombinove humanistične prvine, ki mu jih nalaga avtor: »ljubezen, prijateljstvo, navdušenje nad poezijo«. Superstandardizirani svet je zelo nezaupljiv do »človekovega intimnejšega, notranjega in čustvenega sveta«, če ga njegov nosilec ni pripravljen prilagoditi in staviti v službo. Tudi na tej postaji romanja pade Rombinov humanizem pod stražo in v zapor, na svobodo pa se ne reši morda zaradi lastnega delovanja ali zaradi spremembe v zunanjem svetu, ampak mu omogoči pobeg docela romantično naključno posredovanje Kolombine, večnega ženskega in erotičnega principa, in celo to z dopustitvijo dveh dobrih predstavnikov zlega sveta, nevojaškega vojaka Duma in vojaka Buma.

Ta rešitev romantičnega humanizma iz zlega sveta je komajda verjetna in prepričljiva, še bolj utopičen pa je končni, pravi humani svet, ki ga Rombino po napornem romanju vendarle najde: »naselje kovačev«, svet, v katerem so ljudje »človeški zaradi blagostanja, pa ne dovoljujejo blagostanja brez človečnosti«. Tu si mora Zupančič sam priznati: »Utopija?

Morda, Rombino se je zanjo odločil.« V tem svetu se znajdejo vsi dobri ljudje iz prejšnjih svetov, za zle pa v njem ni prostora. Ta »svet je za Rombinov obstoj, oziroma za obstoj humanizma, ki ga nosi s seboj, nujen. Človek ob človeku – to je bistvo.« (Spremna beseda)

Zupančičev romantični humanist je v iskanju sveta, ki bi našel mesto za njegov humanizem, prepotoval dva stvarna, neustrezna svetova in jima komaj ušel, ter si je izvolil utopični svet, »svet, v katerega verjame, a še ni ustvarjen«. Ob soočenju romantično humanega odnosa do sveta in realnega sveta si prvi lahko najde eksistenco le v utopiji. Da pa ta utopija, v kateri umetnik Rombino »ni več pajac in klovn«, temveč človek, ni Rombinova poslednja, pomiritvena postaja romanja, daje slutiti sklep igre: Rombino ne namerava ostati v varnem zavetju tega sveta, v svoji pesmi napove, da gre spet naprej, »v svet, v novi svet, kos sreče iskat«.

Zupančičev umetniški odnos do sveta, kakor se kaže v alegoriji o Rombinu, smo torej imenovali romantični humanizem zato, ker temelji na klasičnem dualizmu umetništva in družbe, obenem pa predpostavlja apriorno pravilno uravnanost sveta, ki jo je treba le prav poiskati, prav najti. Osnovna vrednostna kategorija tega sistema je človek kot vnaprej dober človek. Vse družbene deformacije, ki se zaletavajo ob romantičnega humanista, so le začasne in naključne postaje na poti do absolutne človeškosti. Osnovna je torej neka mistična vera v namišljenega, nebiva-jočega človeka, in ta vera se ne vprašuje po vzrokih konkretnih družbenih deformacij okrog sebe. Ta humanizem komaj vidi družbo, kakršna je, kajti ves že živi v družbi, kakršna bo. Umetniška poštenost pa mu ne dopušča, da bi se s to utopično, čeprav na videz eksistenčno nujno pozicijo zadovoljil ali jo celo postavil v službo ideologije. Zato se vprašuje po ustreznosti svoje pozicije, in preizkusi mu dokažejo, da je ta mogoča le v utopiji, torej nična. Zaključek alegorije o Rombinu nam napoveduje nadaljnje iskanje.

Povsem realistično zasnovana ibsenovka *Hiša na robu mesta* iz leta 1962 je v tem iskanju celo korak nazaj, saj se zdi, da se v celoti ujema s slovensko povojno mešetarsko-sentimentalno dramsko produkcijo. Novo je pri njej le neko čehovsko občutje vsesplošnega razpadanja vsakršne življenjske vrednote in komajda pričujoč delež obveznega tributa ideologiji, kakršen je sicer za tako dramatiko značilen. Na nekaterih mestih se v dramo že vtihotaplja spoznanje, da je romantično humanistična pozicija le neustrezna fikcija, ki omogoča, da z njo uspešno trgujejo manipulanti resničnega, stvarnega sveta: »Tujci smo, tujci. Humanizem so vzeli v zakup akademiki in zdaj vneto razpravljajo, kateri od vseh humanizmov je najbolj humanističen.«

3.

Farsa *Dolina nešteti radosti* pa je popoln prelom s pozicijo romantičnega humanizma, tragičen, boleč obračun in spoznanje o neustreznosti, neresničnosti te pozicije. Je odprto, neposredno, zaradi bolečine groteskno pretirano zrenje. Pogled se je iz daljne meglene perspektive zapičil naravnost v bestialni mikrokozmos situacije.

Osrednje spoznanje tega kreativnega akta velja razkritju, da je bil ves skrbno in naporno zgrajeni sistem o dobrem človeku, ki je bil vse doslej po umetnikovem mnenju nujen in neodtujljiv njegovi socialni in moralni eksistenci, da je bil ves ta sistem predmet in sredstvo najbolj banalnega prekupčevanja z dušami. Vsa dolinska »elita«, vsa dolinska »sublimacija narodove bodočnosti« terorizira in mešetari s pomočjo principov, ki jih je posredno in nehote pomagal afirmirati on sam. In medtem ko je Rombino, povrnjenec v Aretino, propagiral in iskal »človeka«, mora Andrej, povrnjenec v Dolino, sprevideti, da se v imenu tega abstraktnega človeka in iz njega izvedenih abstraktnih principov dogajajo kar najbolj nečloveške reči, cinično brutalen teror in barbarsko primitivno politikantstvo. Princip dobrega človeka in princip ohranitve dobrega človeka sta se spremenila v ljudožerskega boga, ki se mu v prid nesmiselnega višjega principa darujejo živi ljudje, Rombinova zahteva po dobrem človeku pa je bila cinično zlorabljena in groteskno sprevržena v lastno nasprotje: »Človek je človek samo, če je človek.« »Lahko poginejo ljudje, ampak principi morajo ostati.« Da bi ohranila te principe, grize dolinska »izvršna oblast« »vratove, noge, ušesa«. Kajti: »Kdo bo koga požrl, to je dandanes narodna poezija.« Dolinska elita je »storila, kar se je dalo: nekaj smo že pokončali, ostalo še bomo! ... Potihoma vladamo, a krepko!«

Zupančičev iskalec humanizma je torej spremenil zorni kot zrenja sveta, in tam, kjer si je bil poprej zamišljal vnaprej dobro in človeško uravnani svet, ki ga vodi in uravnava neka višja človeška ideja, bodisi telesna bodisi metafizična, je uzrl infernalni, groteskno spačeni mikrokozmos dejanskega sveta. Lirična alegorija se je sprevrgla v farso, Naselje kovačev v Dolino nešteti radosti. Himnično sprejemanje sveta se je spremenilo v tragično groteskno. Peter, pomočnik pri intrigi, ki ga prav tako kot Andreja, iskalca humanizma, lahko štejemo za delnega izpovedovalca avtorjevega odnosa do sveta in njegovih intencij, je prišel do grenko uporniške odločitve: »Rad bi se maščeval za nekaj, kar so napravili drugi. Intriga, ki smo jo skovali, je zame protest. V današnji igri sem postranski, a zdržal bom v Dolini, mislil bom naprej.« In tik za tem

ugotavlja še z grenkejšo ironijo: »Kar vidimo zdajle, je le drobec dolinske resnice. Ta je še hujša, veliko hujša.«

Pri pogumnem in tveganem preizkušanju ustreznosti romantično humanističnega principa o dobrem človeku je Zupančič doživel polom tega principa, zatorej tudi prelom v sprejemanju sveta, in priče smo avtorjevi grozi in osuplosti nad novo razkritim svetom. To je dosledno izvedeno in tvegano ustvarjalno dejanje, ki spreminja ustaljene dimenzije in obvezuje tako njega kot publiko, ustvarja torej v tej sferi neko močno in prvobitno komunikacijo. Vendar je Zupančičevo reagiranje na ta svet, katerega groteskno popačenost je razkril, ostalo še malone docela romantično.

To drugo, romantično sfero farse, ki jo Zupančič zavestno in namerano ohranja, si bomo najlaže ogledali, če farso primerjamo s Cankarjevim *Pohujšanjem v dolini šentflorjanski*, kajti tu si je Zupančič ne samo sposodil motivni okvir, šlo mu je očitno za nekaj veliko pomembnejšega: nadaljevati problematsko temo razmerja med intelektualcem in vladajočo plastjo družbe, in to v novih, socialno in ideološko spremenjenih razmerah. Primerjava nam kaže, da je Cankar prav v tej farski v letu 1907 skoraj docela prešel svojo romantično uporniško pozicijo in jo prenesel na neki višji, mnogo bolj suveren in celosten nivo. Primerjajmo Cankarjevega Petra in Zupančičevega Andreja: oba so bili rojaki v mladosti pregnali in oba se zdaj vračata. Cankarjev Peter se vrača zato, da bi napravil dokončni obračun, opravil s preteklostjo, s svojim odnosom do dolinske elite, se poslednjič suvereno spoprijel z njo, in nato za vse večne čase zaživel v nekem drugem odnosu, mimo nje in nad njo: »Zamalo je umetniku, da bi nad to golaznijo kraljeval!« In še: »Sovražil sem in ljubil; zdaj so smejem, ker sem sám!« V navodilih gledališkemu intendantu opisuje Cankar Petra takole: »Patetičen ni nikoli, tudi ne v tistem verzju drugega akta, ko se nenadoma zasveti v njegovem spominu srd in bolelost preteklosti (... domovina, ti si kakor vlačuga: kdor te ljubi, ga zasmehuješ! itd.); tudi v teh verzjih je poleg vsega srda še zmerom nekaj ironije.« Opis Petra v seznamu oseb prav tako priča, da Cankar ni imel v mislih takšnega grotesknega spopada, ki bi bil porojen iz bolnega srca in neutešene romantične podobe o položaju umetnika, temveč nekaj povsem drugega: »Redi in debeli se od akta do akta.« Gre torej za farso, ki postavlja stvari na njihovo mesto, in umetnik Peter dobiva pri tem uteho in zadovoljstvo, bolelosti toliko kot nič, kajti ves že živi v neki novi, pristnejši, bolj celostni človeški sferi, in v odnosu do banalno-nevarnih običajev šentflorjanske elite je kar najbolj suveren.

Zupančičev povrnjenec Andrej je drugačnega kova: ta ne bi hotel Dolincev zgolj osmešiti, jim v zrcalu pokazati njihovo podobo, temveč se

ukvarja tudi z mislijo, kako bi jih ob tem spreobrnil. Mnogo bolj stvarna Milena, pendant Cankarjeve Jacinte, ga pred tem poskusom svari: »Ti bi rad pomagal Dolincem, jaz bi rada pomagala tebi. Svet ni sestavljen po tvoji podobi. To bi ti rada dopovedala, zato se udeležujem igre ... Ti si vernik, zato boš prej ko slej končal na vislicah.« Takšna Andrejeva uporniška dimenzija seveda v spopadu z mikrokozmično dolinsko elito ne more najti ustreznega suverena mesta, zato Andrej v tekstu skorajda ni prisoten in se omejuje le na posamezne patetične izbruhe. Njegovo vlogo v celoti prevzame Milena, ki pri Zupančiču ni niti simbolizirana umetnost niti pohujšanje, temveč predvsem praktično in razumno žensko bitje, ki se ukvarja z Dolinci »iz gole radovednosti ... Ljubim igro in pustolovščine.« Na Dolince je ne veže noben globlji eksistencialni odnos, zatorej se vede kot radoveden turist in kot krotilec v cirkuški maneži obenem. Kot nosilka realnega spopada tudi ona ni prisotna.

Docela romantično naiven nasledek tega neprisotnega spopada je dejstvo, da se Andreju končno vendarle izpolni želja: pod bestialno prekanjeno in primitivno skorjo dolinske mentalne strukture je Zupančič vendarle ohranil kanček principa dobrega človeka, kajti ob koncu si dva Dolinca vzameta nauk k srcu in se spreobrneta. Andrejeva romantično humanistična misija je dosegla torej ustrezen utopično neveljaven uspeh.

4.

Čeprav nekako ne spada v okvir tega razmišljanja, pa je celotni podobi v korist vendarle potrebno pridati še pridržek tradicionalno dramaturške narave: gre za odrsko funkcioniranje dramskih oseb. Primerjajmo še enkrat *Rombina* in *Dolino*, alegorijo in farso. Alegorija in farsa sta si v sorodu kot pridna in objestna sestra, sta istovrsten izraz dveh povsem različnih življenjskih občutij. Obe uporabljata izražanje v podobah, v nasprotju s simboličnim izražanjem pa to izražanje ne »pomeni« neke zadaj skrite reči, temveč je ta reč sama, prestavljena v čutno dojemljivi predmetni svet. Ta zvrst torej zahteva, naj bo vsaki izmed dramskih oseb ostro določen in začrtan njen alegorizirani obseg: človeškost, nečloveškost, ljubezen (ali v klasični alegoriji: krepost, ošabnost itd.). Pri *Rombinu* se je Zupančiču to prav dobro posrečilo, in odrsko dogajanje je mikavno in učinkovito. Tam je imel namreč Zupančič še opraviti z urejenim, torej skladno diferenciranim, čeprav utopičnim svetom. Ob *Dolini neštetih radosti* pa je bil prisiljen skočiti iz urejenosti v kaos, ki ga žal ni zmožal zadovoljivo obvladati. V zverinjaku popačenih medčloveških odnosov

so se mu osebe izmuznile iz rok, izgubile medsebojne različnosti in se zlile druga z drugo ter tako odtegnile možnost močnejšega odrskega učinkovanja. Vsi Dolinci so z malenkostnimi izjemami zamenljivi drug z drugim, prav tako Andrej in Peter. To dejstvo bi samo na sebi lahko bilo imeniten dramaturški domislek, vendar bi ga bilo treba izpeljati z docela drugačnimi sredstvi. Tako pa vzbujata občutek nepreglednosti, neobvladovanja in odvečnosti oseb, in resno ovira odrsko učinkovitost.

5.

V tem poskusu kritičnega razmišljanja smo se zavestno ogibali komunikativnega odnosa med avtorjevo farso in občinstvom in se osredotočili na odnos med avtorjem in njegovim delom. Skušajmo povzeti sklepe:

- avtor je s tveganim vdorom v lastni doživljajski svet pogumno in pošteno izpričal svojo socialno-eksistencialno stisko, torej pričuje tudi o stiski dobe, v kateri je delo ustvarjal;
- avtor pri reagiranju na to stisko ohranja svojo romantično uporniško pozicijo, ki ni v skladu s perspektivami preraščanja te stiske, kakor se nam kažejo danes in kakor jih je ob podobnem primeru nakazal že Ivan Cankar;
- obe komponenti se izražata v umetniški vrednosti in učinkovitosti Zupančičeve farse *Dolina nešteti radosti*. Ta je pristna in prepričljiva pri grotesknem, drznem, bolečem prikazovanju popačene družbene situacije, in docela neustrezna pri zapletanju in razpletanju akterjev te situacije.

Umetniško vodenje gledališč

»Vroč tema« z letošnjega

12. goriškega srečanja malih odrov

Čeprav bo beseda tekla o slovenski oz. jugoslovanski gledališki situaciji, mi dovolite, da začnem z anekdoto s tujega področja, natančneje, iz Zahodnega Berlina, ki je danes morda os gledališkega dogajanja na svetu. V mislih imam tri gledališke hiše v tem mestu (kjer jih je seveda mnogo več): Die Schaubühne, Die Freie Volksbühne in Schillertheater. Prvi dve gledališči uživata notoričen sloves, tretje, Schillertheater, pa po svoje tudi: tam so namreč zbrana najbolj slavna nemška igralska imena. Pojdite si ogledat predstavo v vsakega od treh. V prvi dve gledališči ne boste prišli, če nimate izjemno močnih zvez, sicer pa boste morali čakati tudi mesec dni. V Schillertheater pridete takoj. Občinstvo, ki ga boste tam našli, bo šolska mladina (organizirana) in starejša populacija srednjega sloja. Obiskovalci v Freie Volksbühne in v Schaubühne pa bodo študentska mladina, intelektualci ter intelektualna in politična šikerija, vendar iz vse Nemčije. Freie Volksbühne in Die Schaubühne sta, kot je znano, v svojih predstavah usmerjeni levičarsko, prav takšne so vodstvene skupine teh dveh gledališč. Vodstvena skupina v Schillertheatru je usmerjena tradicionalno.

Kaj ta anekdota govori o teatrski, estetski kvaliteti predstav vseh treh gledališč? Nič kaj dosti, teatrska, estetska kvaliteta je približno ista v vseh treh. Die Schaubühne in Die Freie Volksbühne pa se razlikujeta od Schillertheatra po večji stopnji vznemirljivosti. Toda vznemirljivost je modna reč, boste rekli, podvržena trenutku in celo cenenim senzacijam. Verjetno je to res, toda o tem kasneje. Zaenkrat: oba tipa gledališča strpno živita drug ob drugem. Kaj ima anekdota opraviti z umetniškim vodenjem gledališč? Tudi o tem kasneje oz. sproti.

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 4 (1983), 100.

Dejavniki odločanja pri umetniškem vodenju gledališč

Teh je v jugoslovanski gledališki instituciji izredno veliko. Če vzamemo za ključno dejanje umetniškega odločanja repertoar gledališč, potem o repertoarju odločajo naslednji dejavniki:

1. najprej repertoar sestavi umetniški vodja, pogovori se (načelno) tudi z režiserji in z avtorji (če so živi),
2. programski svet (sestavljen napol iz članov gledališča in napol iz predstavnikov družbe),
3. občinska kulturna skupnost,
4. mestna kulturna skupnost,
5. republiška kulturna skupnost (vse te skupnosti najprej na svojih gledaliških odborih, potem pa na svojih skupščinah).

Repertoar se potem vrne v gledališče, in o njem razpravljajo:

6. osnovna organizacija sindikata,
7. osnovna organizacija ZK,
8. delavski svet,
9. zadnja instanca: razširjeni delavski svet oz. svet institucije.

Če je institucija dvodomna (drama plus opera in balet), mora nekje vmes repertoar potrditi tudi svet obeh domov. Poleg tega imajo nekatere institucije nekje vmes še eno instanco, tj. umetniški svet.

Pustimo zaenkrat ob strani vprašanje, ali je tako široko odločanje dobro ali slabo. Tukaj je in vemo, kako je nastalo: nastalo je kot spremni pojav demokratizacije oz. podružbljanja vsakršnih odnosov v naši družbi.

Pravim kot spremni pojav, ne kot bistven: kajti bistvo samoupravljanja bi se moralo kazati vse drugje kot pa v črki statuta in v mehanski reprodukciji. Za zdaj si oglejmo ta pojav tak, kot je: številni dejavniki, ki posegajo v repertoar, res dajejo vsem zainteresiranim, torej tudi družbi kot celoti, satisfakcijo, češ da se je zgodila socialna pravičnost, pri umetniškem vodenju so sodelovale kar najširše plasti. Ta občutek socialne pravičnosti je brez dvoma pozitiven pojav. Manj pozitiven pa je v naslednjem: vsaka od instanc, ki posegajo v repertoar, izraža in uveljavlja splošne interese okolja, iz katerega izhaja. Splošne, ne posebne, kajti tudi znotraj sebe se mora vsaka instanca dogovoriti o naravi posegov in že med seboj mora izločiti posebne, radikalne ukrepe. Repertoar torej od instance do instance zgublja svoje posebnosti, svoje ostre robove, in postaja vse splošnejši. Na koncu je povsem splošen, na koncu postane zlata

sredina. Tudi to ne bi bilo nič hudega, če bi bil tudi namenjen zlati sredini, se pravi občinstvu, ki si v gledališču ne želi vznemirljivosti. Tu pa je problem. Občinstva, ki si ne želi vznemirljivosti, temveč samo lagodno estetsko reprodukcijo, je vse manj. Občinstvo si poleg estetike želi tudi vznemirljivosti. Z drugo besedo: občinstvo, ki ga vznemirljivosti ne zanimajo, ostaja doma. V gledališče pa hodi oziroma bi hodilo občinstvo, ki ga zanimajo odgovori na bistvena vprašanja.

Drugi problem je v naslednjem: število in možnost posegov retrogradno vplivata na same člane gledališča, na delavski svet, ki je zadnja in odločilna instanca. Tudi potem, ko bo repertoar dokončno sprejet, si po tej logiki utegne privoščiti nove in nove spremembe. Tak teater je seveda brez vsakršne vidne rdeče niti, s katero bi se občinstvo lahko identificiralo. Poudariti pa moram ob koncu tega poglavja, da vsi prizadeti opravljajo svoje posege z najboljšim namenom: če si poklical delegata, naj odloča oz. soodloča, bi bilo poniglavo in neumno pričakovati od njega, naj molče dvigne roko. Pošteno in prav je, da pove, kar misli, in pošteno in prav je, da ima njegova misel šanso, da vpliva na repertoar, da ga torej spremeni.

Motivacije pri določanju repertoarja

Ko umetniški vodja sestavlja repertoar, ga vodijo določene motivacije, in ko vsa osmerica instanc za njim spreminja repertoar ali ga potrjuje, jo spet vodijo določene motivacije. Ker se motivacije teh instanc med sabo multiplicirajo, jih je težko zasledovati. Pač pa lahko natančno opazujemo motivacije v prvi instanci, pri umetniškem vodji. Precej jih je in mnogokrat se med sabo izključujejo. Oglejmo si jih:

1. skrb za razvoj vsakega posameznega igralca,
2. skrb za razvoj ansambla v celoti (ni zmeraj v skladu s točko 1),
3. skrb za domačo dramatiko, posebej sodobno,
4. skrb za razvoj in delovne možnosti režiserjev,
5. skrb za sprotne informacije o tuji sodobni dramatikiki (tako imenovana »evropeizacija slovenskega gledališča«),
6. skrb za usklajenost med sodobno domačo, tradicionalno domačo, sodobno tujo in tradicionalno tujo dramatikiko; znotraj tuje dramatikike: skrb za enakomerno usklajenost med nacionalnostmi,
7. skrb za usklajenost med tragedijo, igro in komedijo,
8. skrb za sprotno informacijo o razvoju gledališkega stila ali stilov v svetu,

9. skrb za estetsko vrednost predstav,
10. skrb za vznemirljivost predstav,
11. skrb za gledališko blagajno: predstave naj bodo po možnosti ekonomsko rentabilne.

Čeprav so skoraj vse od teh motivacij obvezujoče, pa vendar niso vse skladne med sabo, mnogokrat ali največkrat si med seboj celo nasprotujejo. Tu pa nastopi paradoks: čeprav je umetniški vodja po svoji službeni dolžnosti zavezan, da ustreže vsem tem motivacijam, pa bi za dobrobit gledališča bilo najboljšo, ko bi vse te motivacije čim bolj reduciral, da bi ostale le dve ali tri. Še več: najboljšo bi bilo, ko bi odrekel pokorščino vsem tem motivacijam in vodil gledališče v luči enega samega spoznanja oz. maksime: *gledališče je umetnostna zvrst, ki izraža takšne stvari in na takšen način, kot jih v tem trenutku ne zmore in ne zna nobena druga umetnostna zvrst* (ne literatura ne glasba ne film ne upodabljajoča umetnost). Le gledališče, ki ustvarja izključno v tej luči, je živo gledališče. Ampak ta maksima je instituciji včasih dobesedno nedosegljiva.

Kdo je umetniški vodja gledališča

Zdaj, ko smo si bežno ogledali funkcije in disfunkcije umetniškega vodenja, je verjetno čas, da si odgovorimo na vprašanje, kdo je pravzaprav oseba, ki umetniško vodi gledališče. Tudi na to vprašanje ni enostavnega odgovora. Ker mi je v tem pogledu najbolj znana situacija v slovenskem gledališkem prostoru, se bom omejil nanj: pod vplivom enega najznamenitejših slovenskih gledaliških delavcev, Lojzeta Filipiča, je zamisel umetniškega vodje kot posebne funkcije začela prodirati od poznih 60. let naprej. Po njegovem vzoru je torej glavni dramaturg gledališča prevzel umetniško vodenje oz. obratno: direktor se je lahko odločil, da funkcijo umetniškega vodenja zaupa glavnemu dramaturgu, ki tako postane umetniški vodja. To pa nikakor ni edina možnost. Direktor lahko ohrani tudi funkcijo umetniškega vodje, je torej lahko oboje hkrati, glavni dramaturg pa je njegov sodelavec ali svetovalec. Nadaljnja možnost: kolektivno funkcijo umetniškega vodenja opravlja umetniški svet. In še ena možnost, uporabljana malo ali nič: v gledališčih, ki imajo stalno zaposlene režiserje, bi eden od njih – glavni režiser – lahko bil ali celo moral biti umetniški vodja.

V vsaki od teh kombinacij veljata dve konstanti: med direktorjem in umetniškim vodjem mora vladati popolno in stvarno zaupanje, zaupanje

in enakost v pristojnostih, sicer je krah neizogiben. Gre za tip visoko kvalificiranega teamskega dela.

Druga konstanta: v vsakem primeru se bodo pojavile zelo močne težnje, tako gledališča kot družbe, da bi funkcijo umetniškega vodje definirala kot usklajevalca v paralelogramu sil, torej kot povsem uradniško in nekreativno funkcijo. Te težnje so posledica pojavov, kot smo jih opisali v poglavjih 1) in 2), torej gre za legitimne in objektivne težnje, ne pa za zaroto hudobnežev. In spet pridemo do paradoksa: prav tisti ljudje in forumi, ki se zares in z dušo borijo proti birokratizmu, bodo po naravi svojega legitimnega delovanja spreminjali umetniškega vodjo v birokrata.

Manipulacija v gledališču

V današnjem gledališkem življenju vsi vsevprek obtožujemo drug drugega in si očitamo manipulacije. Igralec meni, da ga manipulirajo režiser, umetniški vodja in direktor, manipuliranost pa se kaže v izboru repertoarja, v zasedanju vlog in v določanju, kakšno podobo bo predstava imela. Režiser meni, da ga manipulirajo umetniški vodja, direktor in programski svet (manipulacija je v določanju, ali bo delal ali ne, in v zahtevi programskega sveta, naj obrazloži koncept). Umetniški vodja meni, da ga manipulirajo vse instance, ki se ukvarjajo z repertoarjem (sam je namreč sestavil repertoar po motivacijah, ki se mu zdijo nujne in neizogibne, dogovoril se je tudi z režiserji, saj se je moral, ker bi se sicer režiserji terminsko dogovarjali drugje. Zato šteje vsakršno spreminjanje repertoarja za podiranje celotne zgradbe, tudi besedo režiserju bo moral požreti, kar manjša njegovo funkcijsko verodostojnost). Direktor meni, da ga manipulira umetniški vodja (pri izboru motivacij – razen kadar sta res do kraja usklajena). Programski svet in vse nadaljnje instance menijo, da jih manipulira umetniški vodja (ta trmasto vztraja na svojem in jim torej onemogoča, da bi uveljavili svoje legitimno mnenje; umetniški vodja jih torej de facto postavlja v položaj dvigovalcev rok). Totalna zmeda nastane v trenutku, ko katerakoli od naštetih prizadetih strank zaradi občutka manipuliranosti začne iskati zaščito in pomoč pri katerikoli od ostalih strank. Nastanejo koalicije, mesalianse in začasna zavezništva, ki imajo lahko za posledico, da se program določa tudi eno celo leto.

Prizadete stranke v tem sporu nimajo moči ali sposobnosti, da bi dojele dve konstanti ali celo dva zakona v tem dogajanju:

- vmešane so tako različne interesne skupine, da je spor nujen in trajen. Polomija nastopi v trenutku, ko katera od strank meni,

- da je spor posledica hudobnega karakterja, oblastniškega nagona, torej »manipulacije«. Šele trdna zavest, da je oblast v kulturi smešnica in da je spor v takšni strukturi trajen in nujen, bo pripomogla k mirnemu in urejenemu sprotnemu reševanju spora – ali pa k spremembi strukture.
- manipulacija je bistveno in legitimno gledališko sredstvo, odkar je ob koncu prejšnjega stoletja vojvoda Friderik meininški uvedel funkcijo režiserja ali z drugo besedo: delitev dela znotraj gledališča. Režiser mora tako ali drugače zmanipulirati igralca, da ga ogreje za svoj projekt: bodisi z žarom svoje osebnosti, z avtoriteto, z zaupanjem, ki ga vzbuja. To lahko počne javno in nasilno ali pa zelo prikrito, lahko torej tudi vodi igralca od strani in selekcioniira ponujene prvine, da igralec tako rekoč komaj opazi. Čeprav seveda igralec to zmeraj opazi in se tega globoko zaveda – in v zdravi gledališki strukturi mirno jemlje nase. Igralec seveda prav tako manipulira režiserja: namesto zahtevane prvine bo ponudil zelo podobno, vendar bistveno drugačno, in skušal peljati v svojo smer. Če bo nova smer kreativna in če bo režiser pameten, se bo vdal. Manipulacija je torej obojestranska in samo nestabilen partner bo imel občutek, da je na škodi. Struktura naših gledališč seveda ne vzpodbuja k stabilnosti. Ni zaman, da so psihologi tolikokrat primerjali gledališke odnose z erotiko. Kajti gledališki položaji v svojem bistvu so erotični. To pa tudi pomeni: kjer se mora ljubezen prevečkrat preskusiti in na preveč mehanski, birokratski način, tam je ljubezni konec. Nastopi praznina.

Ideologija in gledališče

Ideologija je, kot vemo iz Marxa, spačena zavest. Vendar je ideologija tako v naši družbi kot tudi v drugih realno stanje, še daleč je do carstva popolne svobode, in zato je neumno sprenevedati se, kot da je ni in kot da se je mogoče pretihotapiti mimo nje. Hočem reči: vsako gledališče, vsaka gledališka predstava je v določeni meri ideološka. Tudi predstava ali gledališče, ki si na moč prizadevata, da bi služila samo »estetiki« ali »kulturi«, sta na svoj način ideološka. Zato je seveda prav tako neumno, če se gledališče pritožuje, češ, hoteli smo se ukvarjati samo z estetskimi, umetniškimi vprašanji, naleteli pa smo na ideološko intervencijo. Problem je drugje: ideologija je masovna distribucija etike oz. morale in ker je ta distribucija masovna, postaja splošna, zamenljiva, nekonkretna,

brezoblična. Obenem proizvajajo po svoji naravi večjo ali manjšo mero avtocenzure, ki še prispeva k nekakšni zamegljeni splošnosti. Do konflikta pride, kadar se sredi te splošnosti, ki z leti lahko postane poljubna, pojavi konkretna ideologija, ki jo narekuje konkretna personalna etika gledališkega delavca ali gledališke skupine. Tak primer je pravkar med nami, mislim na Golubnjačo, in verjetno jih bo še kaj, čeprav pregled slovenske situacije kaže, da slovensko gledališče pozna relativno malo ideoloških posegov. Prvi ideološki poseg po osvoboditvi je bila ukinitve Javorškovega *Povečevalnega stekla* po eni predstavi (zaradi modne zahodnjaške dekadence in eksperimentalnosti), kasnejši vidni poseg je bila prekinitve Rožančeve *Tople grede* (med premiero). So pa seveda še manj vidne in subtilnejše oblike posegov: tekst lahko cela leta leži v predalih gledaliških uprav ali pa roma od sestanka do sestanka in je zmeraj preglasovan z nekaj glasovi. Še ena možnost je: tekst lahko dobi vsa privoljenja vseh instanc, a se zaradi ideoloških razlogov upro igralci in ga odstranijo iz repertoarja (primer *Jaslic Zdravka Duše*).

Bistveno pri vsem tem je, da vsaj Slovenci vsak ideološki poseg spremljamo z osuplostjo in ogroženostjo, ker se pač nočemo zavedati, da je vsakršno gledališko dejanje že po svoji naravi ideološko in da je torej treba za njim stati z vso svojo etiko, torej s srcem, ne pa samo z uradniško dolžnostjo. Vse to velja tudi za umetniško vodenje gledališč: to je tudi ideološko dejanje. Če je dovolj trdno in prepričljivo in če zmore prepričati vse dejavnike gledališča o svoji obstojnosti, bo prevladalo. Če pa je v teh dejavnikih preveč avtocenzure ali če se skrivajo za plaščem umetnosti, bo prišlo do pat pozicije.

Konservativnost gledališke institucije

Brž ko je gledališče institucionalizirano, bo postalo v svojem bistvu konservativno in včasih celo regresivno. Kaj to pomeni? Gledališka institucija se bo v vsaki situaciji predvsem ravnala po svoji historični skušnji (recimo, zadnjih dvajset let) in bo imela manj odprte oči za dogajanje krog sebe.

Zakaj je tako? Predvsem zato, ker se gledališkim delavcem zdi, da je pretekla praksa veliko bolj poučna od sprotnega dogajanja, ki se zdi vse bolj nepregledno. V pretekli praksi je že vse bilo: vé se, kakšni komadi občinstvu najbolj ugajajo, kakšen stil igre, kakšen repertoar, kakšen stil režije. Treba je samo ponavljati tipologijo preteklih uspehov in se izogibati tipologiji preteklih napak. To je seveda popolna zmeta,

kajti spremenil se je bistveni faktor v tem odnosu, in to je čas, ali moda, če hočete.

Nadalje: ostali umetniški žanri so historično verifikabilni, po predstavi pa ne ostane nič razen nekaj fotografij in kritiških zapisov, ki pa so spet podvrženi estetskemu oz. ideološkemu pogledu tedanjega časa.

V gledališkem življenju se dostikrat povsem neupravičeno pojavi očitek modnosti. Tak očitek pozablja, da je gledališče najmanj večno in da je od vseh umetnosti najbolj trenutno in zato pokvarljivo blago. Stari filmi o starih gledaliških predstavah nas lahko stimulirajo, ne morejo pa nam pomagati pri odločitvi, kaj in kako naj igramo.

Gledališki delavec potrebuje torej zvrhano mero personalne etike in poguma, da se ne vda konservativni atmosferi, s katero ga po svoji naravi prežema institucija. In še posebej to velja za umetniško vodenje. Poglavitni problem našega gledališča je potemtakem narava institucionalnosti, kakor smo jo z leti zgradili. Kako iz nje z enim samim skokom, mi ni jasno, morda je celo nemogoče. Morda pa je mogoče znotraj te institucionalnosti bistveno drugače ukrepati.

Prevajanje za gledališče

Te téme bi se pravzaprav moral lotiti s historično filološko metodo. To pa pomeni, da bi bilo treba preučiti gledališke prevode naših starejših prevajalcev, recimo od Otona Župančiča naprej. To je seveda obsežen opravke in za namen nocojšnjega pogovora se ga nisem mogel lotiti, slovensko teorijo prevajanja pa še čaka. Takšna analiza bi verjetno potrdila mojo domnevo, ki bi jo lahko trdno podprl vsaj ob zgledu Župančičevega prevoda Shakespearjevega *Julija Cezarja*, da je namreč Župančič prevajal Shakespearja po prevodih Ludwiga Tiecka. Če pomislimo na posebno, zelo svobodno teorijo prevajanja oz. »prepesnjevanja«, ki jo je imela nemška romantika, si moramo priznati, da ima Tieckov vpliv na Župančičevega Shakespearja zelo dalekosežne posledice.

Pač pa bom izhajal iz načelne razlike, ki sem o nji prepričan, med teatrskim in knjižnim prevodom. Razlika se mi je zdela sama po sebi umevna, odkar se s prevajanjem ukvarjam: da ni po vsej sili treba, da je tako, sem se zavedel šele ob pogovoru z uglednim slovenskim prevajalcem, ki mi je zatrdil, da prevaja prozne in teatrske tekste z isto dispozicijo. Do tega pogovora nisem skušal definirati te razlike, skušal jo bom zdaj.

Kadar prevajam za gledališče, največkrat uporabljam magnetofon, najbolj gotovega pa se počutim, kadar lahko prepričam igralca, da mi čim več teksta prebere na glas (ne, interpretira). Bere ga sproti, ko prevod nastaja.

Brž ko z glasom zastane, ko ne more takoj najti stavčnega naglasa, brž ko v igralčevem glasu začutim negotovost ali obotavljanje, stavek ali pasajo spremenim. Morda je bila razlog takšnemu ravnanju skušnja, ki sem jo dobil ob praktičnem gledališkem delu, tj. vedenju igralcev na prvi bralni vaji. Igralec je načelno nezaupljiv do prevoda. Zadnje čase se po vseh slovenskih teatrah na bralnih vajah kmalu pojavita izvirni tekst in slovar. Nezaupljivost igralcev ne zadeva toliko korektnosti prevoda kot neko drugo substanco, ki ji igralci rečejo »gledališkost«. Ta pojem je bil seveda že prevečkrat zlorabljen v podporo gledaliških praks, ki so bile

Prvič objavljeno v: *Naši razgledi* št. 17 (1985), 517.

v svojih skrajnostih celo šarlatanske, zato ga ne moremo uporabljati kot operativnega. Opozarja pa nas na obstoj nečesa specifičnega v gledališkem prevajanju, kar presega korektnost, tj. zvestobo izvirniku.

Rolf Fjelde, današnji najuglednejši prevajalec Ibsena v angleški jezik, trdno zagovarja tezo o posebnosti gledališkega prevajanja: »Gledališko prevajanje je samorog v menažeriji umetnosti.« Fjelde opozarja na zanimivo zgodovino, ki jo je gledališko prevajanje imelo v angleških in ameriških gledališčih. To počne v članku »Invisible No Longer, the Theatrical Translator Emerges as a Force for Change«, objavljenem v reviji Theater Communications, feb. 1984. Članek je ponatis Fjeldejevega predavanja z mednarodne konference prevajalcev, ki je bila na Barnard Collegeu v ZDA oktobra 1983.

Približno do druge svetovne vojne, poroča Fjelde, je bil postopek z gledališkimi prevodi v angleških in ameriških gledališčih naslednji: v prvi fazi je tuje besedilo prevedel lingvist, od njega se je zahtevalo, naj bo prevod čim bolj zvest izvirniku, lingvistično korektna replika. V drugi fazi je gledališka uprava zaupala prevod človeku, ki so mu rekli »the man of the theater«, in ta je bil bodisi uspešen dramatik bodisi profesionalen adaptator. Šele ta je besedilu vdahnil življenje, mu dal teatrsko vitalnost, napravil je, čemur se je potem reklo »professional playscript«, profesionalno gledališko besedilo. Ker izvirnika sploh ni upošteval, v rokah je imel samo prevod, je seveda žrtvoval velik del zvestobe izvirniku v prid »teatrski vitalnosti«. Šele po drugi svetovni vojni so ugledni teatrski prevajalci (Eric Bentley: Brecht; Richard Wilbur: Molière; Marion Peter Holt: španska dramatika) počasi izbojevali veliko spremembo, da se namreč prevajalec in adaptator pojavljata v eni osebi, ki pa mora biti seveda kar najbolj kompetentna in obvladati obe področji, lingvistično in teatrsko. Danes, poroča Fjelde, je v očeh teatrskega managementa ugleden prevajalec prav tako pomembna postavka kot avtor, režiser in glavni igravec.

V čem je po Fjeldeju ta posebna značilnost, ta »teatrska vitalnost«, ki ločuje teatrsko prevajanje od knjižnega? Njegova poglobljena teza je izražena v navidez kontradiktorni sintagmi »zvesta invencija«. Prvi del sintagme se nanaša na zahteve prevajalske dejavnosti, ki zadevajo tudi prevod zunaj gledališča: čim večja strokovnost, zvestoba izvirniku, filološka akribija. Drugi del sintagme pojmuje gledališko predstavo kot fenomen, ki se dogaja prav zdaj, v tem trenutku, in ji zgodovina lahko pomaga samo kot citat. Gledališko predstavo je treba izumiti in njen jezik je treba izumiti ad hoc. To ne pomeni, da je zmeraj treba postaviti na oder jezik današnje rabe. Dostikrat je to zgodovinski jezik, a spet iz optike današnje rabe, današnje senzibilnosti.

Dovolite mi, da navedem zgled iz lastne skušnje. Ko sem za celjsko gledališče prevajal komedijo *Podeželanka* (*The Country Wife*), ki jo je leta 1675 napisal angleški restavracijski dramatik William Wycherley, se je problem ustreznega jezika postavil predme z vso ostrino, saj je v tej konverzacijski igri jezik pravzaprav vse. Razlika med elizabetinsko dobo in restavracijo je neznanska. Vsa igra temelji na duhovitosti, artificialni, skrajno urbani, salonski in tudi nihilistični konverzaciji, gledališče dobi funkcijo intelektualnega ali družbenega salona, določa konverzacijsko modo, in šarmantne erotične lumparije glavnega junaka se štejejo za del dramatikove biografije. V slovenski literaturi bi bil po goli zgodovinski logiki najustreznejši jezik patra Rogerja ali Ahacija Stržinarja; da ni ustrezen socialno, ni treba posebej dokazovati. Naslednja možnost je bil seveda Linhartov jezik. Težava z njim je bila ta, da izrazito asociira na »ljudsko«, tj. kmečko okolje, in torej nikakor ni združljiv z urbano, arogantno in celo nihilistično atmosfero *Podeželanke*. Odločil sem se torej za model, ki je še najbližji arhaiziranemu Cankarjevemu jeziku, ki pa sem ga obilno »romaniziral«: vanj sem uvedel veliko število latinskih ali francoskih tujk, pri tem pa skrbno pazil, da nobena ni spominjala na današnji politični ali časopisni slovar: komplimentirati (ženski), misterij (skrivnost), konverzirati, natura, maltretirati, suponirati, delikaten, sentenca (misel) itd.

Vrnimo se k Rolfu Fjeldeju oziroma k dvema njegovima nadaljnjima tezama, ki se mi zdita posebej pomembni. Prva: »V teatrskem prevodu mora govoriti sedanjost skozi prevajalčevo celostno življenjsko skušnjo.« In druga: »Prevajanje za gledališče je ena od gledaliških umetnosti, kjer multiplicirani monodramski igralec samotno igra vse vloge.« Od tod morda lahko odgovorimo na vprašanje, ki ga Aleš Berger zastavlja v eni od uvodnih tez: »Zakaj se prav prevodi dramskih besedil najhitreje postarajo?« Če je dramsko besedilo model realnosti, je prevod dramskega besedila model modela realnosti, ki govori v svoji sedanjosti in pretendira na status umetnosti. Obenem pa je časovno, tj. zgodovinsko fiksiran. In medtem ko modelu realnosti zgodovina samo koriti, saj mu daje digniteto in meritornost (ali pa ga zavrže), pa zgodovina modelu modela škodi – preraste ga. Treba je ustvariti nov prevod, nov artefakt. Pripravljeni smo naklonjeno sprejemati patino časa v *Veroniki Deseniški*, ne pa v Župančičevem prevodu Hofmannsthalovega *Slehernika*.

Zakaj je ta problem veliko bolj zaostren v gledališču kot v knjigi? Zaradi interpretata, ki ustvarja tretji model, tj. zaradi igralca. In medtem ko bralec bere zastarel knjižni prevod z notranjim glasom, ki je psihološko ali emocionalno nevtralen, se igralec psihologiji in emocijam ne more

in ne sme izogniti. Igralec, ki se pripravlja na vlogo, ki ustvarja svoj lik, mora (po Stanislavskem) najti »skriti podtekst«, prebiti se mora do njega s pomočjo lastnih emocionalnih korelatov, ki izhajajo iz njegove lastne »celostne življenjske skušnje«, kot bi rekel Fjelde. Tu je stična točka (ali točka razhajanja) med igralcem in prevajalcem: jezik prevoda mora biti igralcu prepoznaven, mora mu dopuščati, da »zleze vanj«.

Z drugo besedo: v Cankarjevi drami sta jezik, čeprav naši skušnji odmaknjen, in vsebina nerazdružno povezana. Enega ni brez drugega. V zgodovinsko odmaknjenem gledališkem prevodu pa *nista* več, sta samo bila. In ker je vsak prevod degradacija izvirnika, se ta degradacija neznansko poveča, medtem ko teče čas.

Hipijevsko, čutno, razpuščeno

Ideja o ustanovitvi alternativnega gledališča se je pojavila ob koncu leta 1969. K meni sta s tem predlogom prišla Dušan Jovanović in Zvone Šedlbauer. Kmalu sta se v skupini pojavila še Iztok Tory in potem Igor Lampret, pozneje Marko Slodnjak. Igralsko jedro je nastalo zelo hitro in spontano, večinoma so to bili študentje AGRFT.

Glej je imel status društva, ker drugačnega od občine nismo mogli dobiti. Bil sem prvi predsednik tega društva. Sprejet je bil tudi moj predlog za ime: Glej. Motivacija imena je bila antiinstitucijska: vsa druga gledališča so v imenih imela slovesne abstraktne oznake (»slovensko«, »narodno«, »mestno«, »ljudsko«, itd.), ime novega gledališča pa naj bi že z imenom opozarjalo predvsem na akt recepcije. Mislim, da je pri tem vplivalo name tudi ime revije Look. Pridevnik »eksperimentalno« je seveda citat Jerzyja Grotowskega, ki je bil takrat veliki guru alternativne teatarske scene. Če smo že delali novo gledališče, ni moglo biti drugačno kot eksperimentalno, sicer bi bilo institucijsko.

Prednost Gleja je bila v tem, da se je lahko fleksibilneje odzival na zamisli, ki so se porajale v njegovi bližini. Nenadoma si dobil v roke zanimiv tekst, se pogovarjal z režiserjem, ki je imel sijajno idejo, in od pogovora do začetka študija je lahko minilo samo štirinajst dni.

Matjaž Zupančič

Atmosfera, iz katere je zrasla potreba po novi teatarski grupi, je bila sestavljena iz različnih tendenc: hipijevska, čutna, razpuščena, globalno alternativna po eni strani; po drugi težnja po »združevanju po afinitetah«. To je bil tako rekoč dnevni slogan intelektualnih ali tudi protirežimsko nastrojenih slojev. Nadalje: odpiranje nekam ven iz Ljubljane, želja po ekspanziji, seveda tudi po generacijski izpovedi. Nadalje: težnja po čim večji teatraličnosti, čutnosti, tudi teatarski avtonomiji. Ta težnja se je potem v nekaterih variantah radikalizirala v zahtevo po »antiliterarnem gledališču«.

Prvič objavljeno v: *20 let EG Glej* (Ljubljana, 1990), 6–8.

Poleti 1970 sem odšel v Ameriko in se vrnil šele nekaj pred koncem 1971. Precej spremenjen, milo rečeno. Ideje Grotowskega sem vzel zelo zares, saj je bila takrat z njimi inficirana vsa newyorška off off scena. In našel sem se, prvič, ameriškega levičarstva in v zvezi s tem idej o socialni terapiji kot gledališkem učinku ali celo cilju, in drugič, idej o ritualnem gledališču. Ena od posledic je bila uvajanje amaterskih igralcev, ki se naj v grupi spajajo s profesionalnimi (pravzaprav s študenti Akademije). Glej se mi ni zdel nič več in nič manj kot buržoazen. Bridko sem očital kolegom, da kljub eksperimentalni mimikriji posnemajo strukturo institucije, ker da se ženejo za rezultatom, se pravi, produktom, namesto da bi se ukvarjali s »projektom v nastajanju«, ki naj ima absolutno prednost; da honorirajo igralce in na ta način uvajajo v gledališče tržno vrednost; da tekmujejo z institucijami, češ da na podoben način poskušajo ugajati občinstvu in se plasirati na festivalih; da nimajo nobene vodilne ideologije; skratka, očital sem jim željo po institucionalizaciji.

Današnji Glej nima nikakršne zveze z Glejem izpred dvajsetih let. Težko bi v Sloveniji našli gledališče, ki ima manj zveze s svojo preteklostjo kot danes Glej.

Matjaž Zupančič

Napravil sem torej odcepitev. Mislim, da so si moji glejevski kolegi pri tem oddahnili. Našel sem opuščeno pekarno na Tržaški cesti – bila je v privatni lasti – in jo najel. Kmalu se je pojavil tudi Ivo Svetina, ki je gledališču Pekarna dal poseben sijaj, njegova režija *Gilgameša* z izvajalcema Majo Boh in Zdenkom Kodričem je bila poleg Ristićeve predstave *Tako, tako* eden vrhunskih dosežkov. Sam sem režiral dve predstavi, *Potohodca* Daneta Zajca in dramatisacijo novele *Ali naj te z listjem posujem?* Rudija Šeliga.

Osrednja ideologija ritualnega gledališča je bila, da ga občinstvo pravzaprav ne zanima; da se ukvarja predvsem s sabo, s svojim lastnim razvojem, s svojo lastno avtoterapevtsko skušnjo. To enostavno pomeni, da vsaj načelno končni produkt sploh ni važen. Važno je izvajalčevo izdelovanje odnosa do projekta, do fluidnosti vloge; važen je eksperiment o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim. Na ta način naj se estetika tako načelno kot tudi v praksi umakne s prizorišča in prepusti prostor avtentičnosti in socialni terapiji. Tu je bila kleč! To je bil eden od razlogov za konec Pekarne po petih letih eksperimenta: skozi ta vrata je namreč v grupo vdiral egocentrizem in legitimna zahteva, da se vsa grupa ukvarja z vsako psihično frustracijo vsakega svojega člana posebej. To je bila označevalna meja med

umetniško grupo in terapevtskim krožkom, ki ima za edini horizont socialno rehabilitacijo. In ob tej kleči se je takrat razbila tudi marsikatera ameriška off off grupa.

Kar pa zadeva secesionistične očitke gledališču Glej, je treba povedati, da se je Pekarna držala svojih strogih ideoloških zahtev samo v prvem delu svojega sodelovanja; po približno peti predstavi se je začela strukturno menjati in se vse bolj približevati prav tisti praksi, ki jo je prej obsojala. Skratka, v drugi fazi je Pekarna izdelovala zelo podobne predstave kot Glej, razlika je bila samo še v tem, da se je obsesivno ukvarjala s svojo terapevtsko funkcijo oziroma z obsesivnim razpravljanjem o svojem smislu. Sicer pa je Pekarna izgubila specifično diferenco. Konec, ki sva ga izvedla skupaj z Ivom Svetino, je bil nekako v smislu gesla: »Izognimo se počasnemu crkavanju.«

Dekadenca?

Postavil bom hipotezo in poskusil preveriti, kaj je z njo: »Neodvisna produkcija se je v slovenskem gledališču pojavila sredi osemdesetih let in presenetila s svojo kvaliteto in kvantiteto, na začetku devetdesetih let pa je začela kazati znake dekadence.« Pojem »dekadenca« v tej zvezi ni povsem moj, nekaj sva se o tem pogovarjala z Edo Čufer, vendar stvari nisva razvila, tako da sploh ni nujno, da se bo strinjala s tem, kar sledi.

»Neodvisna produkcija« je seveda novo ime za »eksperimentalno gledališče« šestdesetih in sedemdesetih let. Novo ime si je nova generacija dala sama, vendar atribut »neodvisen« podobno kot »eksperimentalen« (povzeto po Grotowskem) opozarja na neke posebne proizvodne odnose, ki generacijsko mlajšo in radikalnejšo teatrsko prakso ločujejo od institucijske. Zato bi se gornja hipoteza lahko glasila tudi takole: »Eksperimentalno gledališče je v Sloveniji znova zaživelo sredi osemdesetih let in presenetilo s svojo kvaliteto in kvantiteto, na začetku devetdesetih let pa je začelo kazati znake dekadence.«

Zdaj pa k »dekadenci«. Oznaka se ponuja iz raznih vidikov, nika- kor ne samo iz enega. Poglejmo si najprej nekoliko marginalnejšega: dekadenco si je za močan kreativni vir izbrala evropska zgodovinska avantgarda, predvsem futurizem, po drugi strani pa slovenska neodvisna gledališka produkcija postavlja svoj retrogradni pogled na futurizem naravnost za enega svojih temeljev. Nekoliko poenostavljeno bi se dalo reči takole: slovenska neodvisna gledališka produkcija se je začela maja 1986 v Benetkah, v palači Grassi, San Samuele 3231, kjer je bila postavljena prva kompletna in ideološko neobremenjena razstava futurizma; ljubljanski retrogardisti so, če trači ne lažejo, izsilili ogled razstave celo pred njeno uradno otvoritvijo. Od dekadence pa prek futurizma in do neodvisne produkcije sega neka močna vertikala, ki se ji reče »epatez le bourgeois«, šokirajte meščana, ali v današnjem jeziku: bodite za vsako ceno različni od mainstreama. Torej gre mimo drugega tudi za elitizem oz. za opozicijo populizmu.

Prvič objavljeno v: *Maska* št. 4–5 (1993), 13.

Ampak važen je tudi prvotni pomen besede dekadence: propad, razkroj. To so etablirani meščani očitali bradatim boemom na levem bregu Seine v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, tako so jih zmerjali, umetniki pa so žaljivko s ponosom vzeli nase, po načelu: kar je ostudno in grozno za meščana, je zame najboljše. Tu smo zdaj v središču problema in tu se tudi kaže, koliko sem jaz, ki to pišem, meščan ali kaj takega. Meščani so namreč radikalnim mladim umetnikom očitali razkroj s pozicije »normale, zdravja« itd. S te pozicije je psihiater dr. Alfred Šerko v dvajsetih letih očital Podbevšku, da je norec, v sedemdesetih letih je podoben očitek Tomažu Šalamunu ponovil populistični zdravnik dr. Hodalič. In ko jaz govorim o dekadenci, imam prav tako v mislih neko prezrelost, samozadostnost, larpurlartizem, ki pomeni odklon, ne samo odklon od teatarskega mainstreama, temveč tudi od bistva teatralnega. In kaj je to bistvo? Komunikacija, seveda, posebna komunikacija, ki je ne zmore noben drug žanr.

Gre torej za antinomno situacijo. Po eni strani neodvisna produkcija kar najuspešnejše uveljavlja Appijeve in Craigove zahteve, naj se v teatru zmanjša funkcija besede in poveča funkcija plesa oz. giba, pa tudi abstraktne scene, kar vodi v »totalno gledališče«. Po drugi strani se začenja dogajati »zu viel des Guten«. Avantgardistične zahteve se izvajajo tako radikalno, da vodijo v avtodestrukcijo (kar je seveda popolnoma v skladu tako z načeli avantgardizma kot tudi z manifesti Sester Scipion Nasice). Avtodestrukcija je legitimno načelo avantgardizma (čeprav se niti njegov izumitelj, Marinetti, ni ravnal po njem, ko je enkrat občutil slast slave), nima pa ničesar skupnega s teatrom. Teater je načelno en sam survival trip, v teatru je nekaj nesramno biološkega, čutnega in reproduktivnega. Ali, kot že rečeno: teater je komunikacija.

Kako se dekadenca praktično kaže? Če imam prav, v nizu pojavov. Poglejmo si tri, po naključnem redu. Scena. Ta je postala tako zelo bistvena, likovno sporočilo je postalo tako zelo važno, da se scena izdeluje mnogo, mnogo dalj časa, kot to prenese teatarski pogon, včasih (s kostumi vred) tudi eno leto. Te zelo impresivne, vendar glomazne in drage scene, najbolj dognane verjetno pri Repniku, imajo dve posledici: uničuje se kontinuiteta teatarskega pogona in predstave so skoraj nepremakljive, zelo težko je z njimi gostovati. Oboje je načelno antiteatralno: teatarska grupa, posebej zunajinstitucijska, vzpostavlja svojo kontinuiteto prav s čim pogostejšimi novimi uprizoritvami in s kar največjo mobilnostjo, potepuškostjo, gostovanji po raznih krajih. Tekst. Tekst je reduciran. To je v redu. Ta redukcija ima največkrat komične učinke. Tudi to je v redu. Ni pa v redu, kadar je ta komičnost neprostovoljna s strani ustvarjalcev

predstave. In to se dostikrat dogaja. Tu gre za neki temeljni nesporezum: patetična, vznesena forma manifesta, uporabljena za teaterski tekst je do neke mere še možna v času futurizma, nikakor pa ni več primerna za današnji horizont pričakovanja (izjema je ironična avtorefleksija, kot npr. pri Bergerjevem Eigerju). Skratka, ni se še pojavil relevantni novi pisec govornega dela predstave. Jablanovčeve drame so poskus v to smer, vendar so v tolikšni meri obenem že režijska knjiga celotne uprizoritve, da so preveč osebne in torej za druge ustvarjalce manj uporabne. Živadinov ta problem odpravlja na kratko: teksta v tem smislu sploh ne bo več, novi teater ga je ukinil, to ni več zrak, ki bi bil potreben za dihanje. O tem dvomim. Novi tekst bo seveda fragmentaren, alogičen in akavzalen, nekaj med Alfredom Jarryjem, Heinerjem Müllerjem, Michaelom Kirbyjem in mogoče Bertom Brechtom, vendar bo imel svoje trdno mesto v uprizoritvi in pripravljati ga bo treba z isto skrbjo kot sceno ali gib. Začasna rešitev, ki jo je predlagal že Aleksander Tairov, je redukcioniistična priredba klasičnih tekstov, pri nas to počneta tako Pandur kot tudi Štrucl, vendar ta postopek hitro pripelje do zasičenja.

Odnos do občinstva. Tukaj se kaže nekakšna ezoteričnost, samozadostnost, vase obrnjenost. Prezirljiv odnos do občinstva je seveda dediščina historične avantgarde ali tudi neoavantgarde šestdesetih let (Peter Handke, *Zmerjanje občinstva*). Ampak v slovenski neodvisni produkciji gre odnos dostikrat še mnogo dlje. Ustvarjalci projicirajo ali imputirajo v uprizoritev neka spoznanja, mistična ali alegorična načela, doktrine itd., ki jih poznajo samo oni in o katerih neposvečeni gledalci nimajo pojma. To daje teaterski grupi občutek večvrednosti, insiderstva in militantne razlike v odnosu do okolice, ampak koliko je v tem še teatra? Ta vase obrnjenost se zrcali tudi v odnosu do teaterskih institucij. Le redki so prehodi iz enega tabora v drugega, večinoma pa gre za naravnost sovražno opozicijo dveh nezdružljivih vrst gledališčnikov. Kot dve fronti, ki se gledata čez nišan puške. Tega položaja seveda prav nič ne olajšuje, temveč ga celo otežuje nezavidljivi materialni položaj neodvisne produkcije; ta je, to je povsem očitno, v vlogi pastorka, ki za boljše artistske uspehe dobi manj.

Kadar teater streže najnižjemu okusu, si slači hlače, lije solze ali ponuja na ogled razdrapano srce; je vsakemu nekoliko elitnejšemu okusu ob tej poplavi populistične estetike nekoliko mučno (razen seveda V. Taiferju, ki zadevo z užitkom reflektira). Ampak treba je vedeti, da teater počne takšne reči zmeraj takrat, kadar po vsej sili lovi komunikacijo, za katero se mu zdi, da jo izgublja. Boljše kičerska komunikacija kot nobena.

Homage à Ristić

Živadinov je v predstavi *Marija Nablocka* popisal strop prizorišča z nekaterimi imeni in gledalci so bili prisiljeni, da se jim je pogled znova in znova sprehajal po črkah. Prisiljeni zato, ker so dobesedno sedeli pod odrom (res dobesedno pod njim, ne pod njim in malo stran od njega). Glave so jim štrlele na prizorišče skozi luknje, izrezane skozi odrska tla. Precej hektični izvajalci so se jim podili tik mimo nosov ali jim v nevarni bližini prižigali majhne, strogo nadzorovane ognje. Če je torej gledalca ta bližnji plan utrudil, mu je ostal edini srednji plan in ta je bil strop; s pogledom ga je dosegel, če je za 15 stopinj nagnil glavo nazaj in jo naslonil na rob odprtine. Na stropu so bila izpisana imena režiserjev, ki jih je Živadinov predstavil kot svoje predhodnike ali vzornike. Za tole pisanje sta od tukaj naprej pomembni dve imeni. Ferdo Delak in Ljubiša Ristić.

Delak je seveda zveza s historičnim avantgardizmom. Delak je zveza z Marinettijem in njegovo agresivno gledališko prakso, Delak je šifra, ki pojasnjuje avantgardistični elitizem in nestrpnost do ubogih v duhu, Delak je navsezadnje celo slovenski prototip načrtovane avtodestrukcije. Vse, kar je retro, teče v slovenskem gledališču prek vozlišča Delak, od tam pa do Marinettija; v svoji reviji Tank je Delak čez celo stran objavil njegova fotografijo, pod njo pa značilno Marinettijevo geslo *Marciare, non marcire* – Korakati, ne gniti.

Tu se zdaj pojavi neko ne preveč prijetno dejstvo, ki ga lahko pometemo pod preprogo, lahko pa se tudi soočimo z njim – če kdo boleha za pretirano domoljubnostjo, bo to nanj delovalo zdravilno. Dejstvo pa je naslednje: Delak je bil zanimiv avantgardistični teoretik, organizator in pisec, vendar šibak režiser. Njegova predstava, ki jo je leta 1925 pokazal v ljubljanski Drami s skromnim pasatističnim naslovom *Literarno umetniški večer*, leta 1926 pa v spremenjeni zasedbi v Gorici s futurističnim naslovom *Serata artistica giovanile*, ni bila kaj dosti vredna. To so morali priznati celo njegovi somišljeniki v zapiskih delavsko-kmečke matice. Delak se je trudil, da bi predstavo razčlenil na posamezne udarne točke

Prvič objavljeno v: *Maska* št. 1–2 (1994), 27.

podobno kot italijanski futuristi v svojih seratah, vendar njegove točke niso bile prav nič udarne; predstava je bila pravzaprav še najbolj podobna srednješolski umetniško-recitacijski prireditvi. Delak je v predstavi sodeloval tudi kot igralec in ena od njegovih točk se npr. imenuje »Kette: Pijanec (inscenirana pesem)«. Šlo je za precej tradicionalno, deklamatorično interpretacijo pijanosti lirskega subjekta. Podobno pasatistično so bile koncipirane in izvedene tudi ostale točke. Delaku se v funkciji avantgardističnega režiserja zgodi podobno kot Miciću v funkciji avantgardističnega pesnika. Bolj kot njuna umetniška moč je pomembna radikalnost njune vizije.

Ljubiša Ristić pa je popolnoma drugačen predhodnik ali vzornik ali pobudnik slovenske neodvisne produkcije. Pojavil se je približno 40 let pozneje kot Delak in se ni formiral ob futurizmu in proletkultu, temveč ob Bitefu in beograjski študentski revoluciji leta 1968. Leta in leta sta Mira Trailović in Jovan Ćirilov v Ateljeju 212 prirejala mednarodni gledališki festival nove gledališke senzibilnosti, ki sta ga imenovala Bitef (Beogradski teatarski festival). Toda bolj ko so minevala leta, bolj je postajalo očitno, da se Bitef nekako sploh ni dotaknil uradnih gledaliških institucij, pa tudi večine jugoslovanskih režiserjev ne. Bitef se je dogajal kot nekakšen bizaren kuriozum, ljudje so se pred vhom borili »za kartu više«, vendar tega srhljivo drugačnega novega stila niso jemali povsem zares, ni bil obvezujoč. Institucijska gledališča so delovala po stari praksi naprej, neinstitutivskih pa je bilo malo in niso imela nobenega vpliva. Bile so seveda izjeme in najsijajnejša med njimi je bil Ristić. Študent režije iz Novega Beograda se je na predstavah Bitefa dejansko učil gledališke obrti na nov neortodoksen način in ko je za diplomsko predstavo v Jugoslovanskem dramskem pozorišču režiral Feydeaujevo *Bolho v ušesu*, je stala na repertoarju več kot dvajset let.

Ristić je v Sloveniji režiral 11 uprizoritev, od leta 1974, ko je v gledališču Pekarna naredil projekt *Tako, tako* po motivih srbskega pisatelja Mirka Kovača in takoj prodril na festival v Nancyju, do zadnje uprizoritve leta 1990, Kogojevih *Črnih mask* v ljubljanski Operi. Na slovenskih odrih je bil torej prisoten 15 let in je v tem času uprizarjal skoraj vsako leto.

Njegov vpliv na slovensko neodvisno produkcijo je očiten, pa najsi je šlo za direkten vpliv po letu 1986 ali – in tega je mnogo več – kumulativne pobude, ki so ostajale v zgodovinskem spominu nečesa, kar imenujemo »slovensko gledališče«, in vplivale na ustvarjalce, ki morda sploh niso kaj dosti slišali za Ristića. Značilen repertorij takšnih kumulativnih pobud bomo verjetno našli v njegovi antologijski uprizoritvi po motivih Kiševe *Grobnice za Borisa Davidovića* (*Missa in a-minor*, SMG, 1980).

Seznam Ristićevih vplivov ali pobud na slovensko neodvisno produkcijo bi bil nenavadno obsežen, zato ga nima smisla taksativno navajati, produktivnejša so posamična sondiranja. Vrnimo se k začetku tega spisa. Koncept scene kot možganske mašine, »gledališče glav« – to je značilen Ristićev koncept, ki izhaja iz njegovih teaterskih eksperimentov na področju ekspaniranja, potujevanja, problematiziranja, preseganja itd. odrskega prostora. Ni pomembno, ali je ta koncept prišel do Živadina na način »kumulativne pobude« ali kar direktno, mogoče v kakšnem nerealiziranem skupnem projektu. Ker sta oba, Ristić in Živadinov, kreativni in avtonomni gledališki osebnosti, je seveda irelevantno, »čigava« je prvotna ideja. Od tistega je, ki jo najbolj razvije v praksi. Teater je bil vedno postmodernističen, intertekstualen in palimpsesten: ideje potujejo od enega ustvarjalca do drugega. *Fausta* sta pisala tako Marlowe kot Goethe. Živadinov je koncept »gledališča glav« pravzaprav variiral še dvakrat: enkrat, popolnoma razvidno, v baletu *Noordung* (nekateri gledalci sedijo v zgoraj odrezanih kockah pod nivojem odra) in drugič v *Kapitalu*, kjer gledalci spet sedijo v fizično utesnjenem prostoru (v skupni, nekaj večji kocki), vendar gledajo dogajanje skozi konvencionalnejšo režo v vodoravni in ne več v navpični osi. Utesnjene kocke, komaj dovolj velike, da v njej sedi gledalec, se spet pojavijo v Repnikovem *Vdoru realnega*; tokrat so naložene druga na drugo in gledamo skozi režo v vodoravni osi. Tu lahko najdemo zvezo z eno od Ristićevih variant v uprizoritvi *Tako, tako* v daljnem letu 1974 (izvajalci agirajo v štirih zelo utesnjenih kockah, ki jim komaj še omogočajo gibanje; naložene so druga na drugo in v smeri proti gledalcu so odrezane, da omogočajo vhod gledalčevemu pogledu). Ta Ristićeva scena ima očitno zveze s prizoriščem, kakor ga je opisal Slavko Grum v *Dogodku v mestu Gogi*. Vendar je dokazano, da je Grum dobil pobudo za takšno sceno in iz nje izhajajočo fragmentarno dramaturgijo od Aleksandra Tairova, saj je leta 1925 na Dunaju videl njegovo slavno uprizoritev Wildove *Salome*. Itd. itd.

Ampak to je drobna, čeprav dokaj prepričljiva instanca, ki sem jo serviral predvsem zato, da na hitro in brez dolgovoznega dokazovanja pokažem, da je Ristićev vpliv na slovensko neodvisno produkcijo popolnoma realna in istočasno tudi palimpsestna stvar. Ristićev vpliv se kaže tudi v stvareh, ki so za slovensko neodvisno produkcijo tako rekoč paradigmatične, npr. v uvajanju gibalnih (plesnih, baletnih) prvin v tipologijo gledališča, ki sama po sebi ni baletna, temveč uporabimo Marinettijev izraz – sintetična. Tu je Ristić sledil Appijevim in Jacques-Dalcrozovim idejam, kakor jih je obujal izbor predstav na Bitefu (ali tudi idejam Tairova): zmanjšati dominacijo besede v gledališču in dati večjo

avtonomijo kinetičnim prvinam. Od tu izvira vsa osupljivo diferencirana paleta plesnih prvin v neodvisni produkciji – celo v sodobnem slovenskem gledališču. V celjski *Tosci* in v predstavah SMG, kot so bile *Missa in a-minor*, *Romeo in Julija* ali *Levitan*, je Ristić skupaj z Nado Kokotović uveljavil model sodelovanja med režiserjem in koreografom, porazdelitev njunih ingerenc, ki je uveljavljena še danes. Da sploh ne govorim o njegovih posebnih tehnikah, kot so simultanost oz. montaža, problematiziranje uprizoritvenega časa, raziskovanje odrskega sentimenta itd.

Ristić je svojo velikansko šarmantno energijo posvečal neki tipologiji gledališča, ki je danes ni več, saj je bila vezana na »političnost« in »jugoslovanstvo«. Vendar njegova teatarska genialnost presega njegov socialni angažma, saj s svojim vplivom sega do današnje neodvisne slovenske produkcije, ki je v celoti transpolitična.

Prepričljiva podoba ali zvestoba tekstu

Korun ni napadal gledališke institucije od zunaj, temveč je vstopil vanjo in jo spreminjal od znotraj. Bil je režiser, ki je prvi zaznal in artikuliral temeljno razliko gledališkega modernizma, namreč razliko med tekstom in uprizoritvijo, dramo in gledališčem. »Ker beseda vendar tudi ni vse-mogočna.« Prenos iz literarnega v gledališki medij razume kot avtorsko delo, v katerem se neizogibno nekaj od predloge izgubi, na odru pa se pojavi tudi nekaj novega, gledališkega, česar v predlogi ni bilo. Pri tem je režiser odgovoren samo svojemu posluhu za trenutno duhovnozgodovinsko situacijo, za njene značilnosti in tudi trivialnosti.

Seveda je kmalu trčil ob tradicionalno zahtevo o zvestobi tekstu. »Pljunek na Cankarja!« je udaril plat zvona Josip Vidmar, gledališki kritik v Delu, ko je Korun l. 1965 v ljubljanski Drami uprizoril *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Najbolj ga je ujezil Jacintin ples, ki je bil prikazan kot striptiz, povrh še nalezljiv, saj se začnejo slačiti tudi Šentflorjanci. Vidmarjevo zavračanje »vulgarnosti, primitivizma in huliganskega okusa naše sodobnosti« utegne biti upravičeno, a je zgrešilo naslov: prav te značilnosti svoje sodobnosti odkriva in uporablja Korun, da bi dosegel stik s Cankarjevim tekstom.

Primer Jacintinega plesa nazorno ilustrira Korunovo režisersko poetiko. Ni posegal v glavni tekst, tj. v dialog, temveč v stranski tekst, tj. v didaskalije, v katerih dramatik predpisuje gibanje telesa in emocionalno obarvanost govornice. Korunova odrska artikulacija je izrazito vizualna, likovna, prostorska. Atmosfera je obvladano groteskna, po drugi strani pa, presenetljivo, intimistična in esteticistična. Da bi to dosegel, se izrecno posveča delu z igralcem, pogosto mu predlaga pantomimo. Dogajanje na odru je elegantno in neobremenjeno, nekje z metafizičnega vrha ga povsem diskretno nadzoruje instanca oblasti. Na ta način je Korun po večkrat interpretiral skoraj celoten Cankarjev opus in postavil zgled modernega uprizarjanja slovenske klasike.

Prvič objavljeno v: *Mile Korun*, ur. Vasja Predan in Ivo Svetina (Ljubljana, 2002), 298–300.

Korunov način dela sem imel priložnost pobliže spoznati, ko sem bil umetniški vodja ljubljanske Drame, tj. ko smo l. 1980 kot uvodno uprizoritev sezone postavili na oder Cankarjeve *Hlapce* v njegovi režiji. Korun pri svojih uprizoritvah običajno nima dramaturga, njegov delež opravi sam; tokrat pa smo sestavili dramaturško skupino, njeni člani so bili Leopold Bregant, Taras Kermauner, Janko Kos, Primož Kozak, Dimitrij Ruppel, Bojan Štih in jaz; pred začetkom vaj smo na temo sodobne recepcije *Hlapcev* pripravili simpozij. Kar zadeva mene, sem si ogledoval vaje, če so mi le dopuščale druge dolžnosti v gledališču, in se s Korunom pogovarjal o nastajajočem delu; ti pogovori so se dogajali bodisi v gledališču ali pa, običajneje, po koncu večernih vaj na nočnih sprehodih po Ljubljani, na relaciji moja hiša–tvoja hiša, tja in nazaj.

Na prvih vajah se je Korun le pogovarjal z igralci o tekstu, spodbujal jih je k različnim, tudi protislovnim stališčem, k subjektivizacijam, miselnim improvizacijam, osebnim skušnjam, spominom, asociacijam, načelnim izjavam o trenutni družbeni situaciji, o morebitnih stičnih točkah Cankarjevega teksta z njo. Ni dociral, daleč je bil od tega, da bi pokazal neko svoje izdelano mnenje, učinkoval je kot nekakšen moderator in spodbujevalec v diskusiji; pri tem je bolj ali manj opazno spodbujal igralce, naj bodo v svojih stališčih kar najbolj radikalni, »pa čeprav bo zvenelo neumno«. Mene je zapeljal z načelno možnostjo (ali vprašanjem), da bi posodobili Cankarjev jezik, ga približali današnjemu pogovornemu; v tem smislu sem predelal kakšni dve dejanji. Osupli smo bili nad rezultatom: tekst se je spremenil v nekaj drugega, kar sploh ni bil več Cankar. Te inovacije ni bilo mogoče sprejeti in lektorica Nada Šumi je potem izdelala sistem diskretnih in ne preveč številnih posodobitev, ki smo se ga v nadaljnjem držali; vendar nam je ostal v zavesti siloviti učinek tega poskusnega posega, učinek spremembe, drugačnosti, ki ga je potem Korun skušal doseči na druge načine, ne na ravni jezika. Vsi ti Korunovi ukrepi so pri igralcih spodbujali občutek svobode v umetniškem pojmovanju teksta, občutek disponibilnosti teksta, vendar s stalno samokontrolo, ki sprašuje po smotrih in učinkih posamičnega posega. Korun razume tekst kot partituro, ki ni dokončna; kot zbirko pomenov, ki se v procesu teatralizacije ne pojavljajo nujno v istem zaporedju in tudi ne obsegu. Zato je zelo daleč od tega, da bi dokončno izdelal prvo dejanje, dokončno drugo, zgladil šive oz. prehode med obema, se potem lotil tretjega itd. Se pravi, daleč od običajnega ali tudi tradicionalnega načela, ki mu Erika Fischer-Lichte pravi »linearno načelo« in ga opredeljuje takole: ta metoda sledi poteku teksta od stavka do stavka, izhaja torej iz pomena posamičnih stavkov, ki kot celota tvorijo dialog, pomen

pa izvajalci razberejo iz različnih kontekstov (karakterizacija govoreče osebe, strategija njenega sogovornika, doseženi razvoj dejanja itd.). Cilj te metode je gledališko reproducirati pomen dramskih dialogov, uprizoritev pa bo skušala biti »zvesta tekstu«.¹

Korun ni »zvest tekstu«, to mu je očital že Vidmar; zvest je zvezi med tekstom in svojo sodobnostjo, to zvezo pa je treba šele poiskati in v njeni luči bo tekst znova zasijal. »Kaj, ko bi tretje dejanje začeli s koncem?« Namreč: s prizorom, ko mati poklekne pred Jermana in ga roti, naj ne zavrže Boga. Če ta prizor premakne na začetek 3. dejanja – ali pa še več, če tako spremenjeno 3. dejanje pomakne popolnoma na začetek in z njim začne uprizoritev – bo posledico preformuliral v vzrok, ki bo usmerjal Jermanovo nadaljnje vedenje. Ta montažna disponibilnost teksta je navzoča vseskozi: tekst ni tukaj zato, da bi se odvijal linearno, temveč da bi omogočal močne gledališke podobe. Horizontalno, a tudi vertikalno prikazovanje, odvijanje in tudi kopičenje teh močnih, sintetičnih podob ustvarja duha gledališke uprizoritve.

Od vseh motivov, ki jih ta drama ponuja bralcu oz. gledalcu, je Koruna najmanj zanimal tisti, ki je v tekstu najprej razviden, namreč spopad med liberalci in katoličani. Ker tega spopada l. 1980 na Slovenskem ni bilo, ga Korun v svoji režiji ni nameraval povzemati, saj je menil, da ne bi dosegel drugega kot neobvezno rekonstrukcijo nekega historičnega dogajanja iz časa Cankarjevega življenja. Pač pa je našel neki drug dramski motiv in ga vzpostavil kot osrednjo in najpomembnejšo kategorijo tega teksta: oblast. Hlapci so drama o boju za oblast. Župnik je preinterpretiran v nosilca oblasti, kar pomeni, da ima prav tisto aktantsko pozicijo, ki jo je l. 1980 v vsakdanjem življenju zasedala partija. Kot oblastnik je Župnik »moderen«, pragmatičen, obvladan, upornika upošteva in ceni, skuša ga pridobiti z dogovarjanjem, ki je na začetku korektno, »snubi ga«. Bolj ko se dejanje razvija, bolj ima oblastnik tudi poteze vsemogočnega Očeta, ki z lepo besedo in trdo roko, pa tudi s pomočjo Matere skuša spraviti neubogljivega Sina nazaj na pravo pot. In Sin, Jerman? Ta ni bistveno preinterpretiran, ostane upornik, vendar ne zaseda več pozicije nesporne pozitivitete, temveč je premeščen v bližino kverulantstva, tj. takšnega uporništva, ki nima pravega načrta ali premišljenega razloga. Tu je Korunu pomagalo Ibsenovo pojmovanje uporniškega junaka, ki se je v svoji evropski in svetovni diseminaciji plodno prijelo pri Cankarju: junak kot trmasti in ihtavi weltverbesserer, izboljševalec sveta, ki se

1 Fischer Lichte, Erika. »Was ist eine 'werkgetreue' Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung.« *Das Drama und seine Inszenierung*. Erika Fischer-Lichte (ur.). Tübingen: Niemeyer, 1985, str. 37–49.

pri tem početu odreka potrebi po racionalni strategiji in pravzaprav ni daleč od subjektivistične volje do moči. Jerman je torej intelektualec, ki bi rad poučil partijo, kako naj bolj pravično vlada. »Zoprn poštenjakar.«

Igralcev Korun ne vodi direktno, zelo redko »foršpila«, temveč jim skuša usmerjeno spodbuditi fantazijo, oživiti nekatere sektorje njihovega spominskega ali emocionalnega gradiva. Pri tem poroča o lastnem spominskem gradivu, »kaj se mu je nekoč zgodilo«, kaj je kdaj prebral in kaj si je o tem mislil. Vztraja pri metodi, da igralec ponudi lastno obdelavo gradiva, potem pa se bosta dogovorila o morebitnih redukcijah ali spremembah. V ustrezni delovni atmosferi si igralčevo gradivo pogosto kar samo najde svoje mesto v celotnem mozaiku uprizoritve; vsaj na prvi pogled se tako zdi. Ampak v nekih temeljnih točkah mora biti podrejeno centralnemu dogovoru, ki je v tesni zvezi z interpretacijo glavnega junaka. Takšen utegne biti na primer dogovor, da je Jerman pravzaprav mrtev; že od začetnega slovesa od Anke naprej; žene ga smrtni gon, ki se bolj in bolj realizira. Tu se pokaže Korunova »nezvestoba« Cankarju, vendar ne njegovemu glavnemu tekstu (dialogom), temveč stranskemu (didaskalijam). Cankar namreč v didaskalijah opisuje prizorišče in dogajanje petega dejanja kot nekaj, kar je tipološko podobno tretjemu: »Jermanova izba. Zvečer; na levi mizi sveča, na pisalni mizi svetilka. Lojzka stoji ob mizi na levi in naliva čaj; Geni sedi za pisalno mizo; Jerman od leve.« V nadaljevanju bralec ugotovi, da v prostoru na levi, zunaj gledalčevega pogleda, leži hudo bolna mati, in k njej prideta Zdravnik in Župnik in spet odideta; pride in odide tudi Hvastja s »pohlevnimi kolonami«. Skratka, dejanje nam kaže Jermanovo slovo od pokončne drže, pa tudi slovo od domačega kraja, saj odhaja v pregnanstvo, na Goličavo. Korun pa je preizkušal interpretacijo, ki koncept slovesa radikalizira: 5. dejanje je dokončni čas in prostor Jermanove smrti, ki se je začela že v 1. dejanju. Prisotnost Zdravnika je prefunkcionirana: ta zdaj secira Jermana na njegovi pisalni mizi in prav tako ravna vse druge osebe, kot da je Jerman mrlič; slečejo ga, umijejo, počesejo, z velikimi škarjami mu obrezujejo nohte. In vendar: dialog je tak kot prej, dialog ne sledi seciranju mrliča in kozmetičnim storitvam na mrliču, temveč se, kot zahteva Cankar, ukvarja z odhodom na Goličavo, s »to roko, ki bo kovala svet« in z Jermanovo krivdo pred materjo. Na ta način Korun ustvari atmosfero, ki je groteskno realistična in obenem groteskno sanjska. V nadaljnjem procesu izdelovanja uprizoritve ta definicija 5. dejanja, »secirnica«, doživlja dodatne kvalifikacije: najprej purgatorij, od tod železniška čakalnica in od tod »prostor evakuacije« in nato »območje norosti«. Na videz so te značilnosti protislovne, vendar se strnejo v značilno končno podobo,

pravzaprav tableau, ki oddaja sporočilo o »slovesu, odhodu«, in to na poseben, močen, obvezujoč način, ki projicira Cankarjevo misel v prostor, širši od korektnega zgodovinopisja. Zvestoba, ki jo je s takim podarkom zahtevala tradicionalna kritika, je relativna stvar: prepričljiva podoba je produktivnejša od zvestobe.

GLEDALIŠKI LISTI

O Marionetah

Po svoji formi, pa tudi strukturi je ta drama, ki nosi podnaslov *Vzhodnjaška legenda*, alegorična drama: to pomeni, da avtor ni zasnoval dramskih oseb kot nosilce specifiziranih, socialnih, psiholoških ali zgodovinskih komponent in motivov, temveč kot alegorične funkcije, ki so prirejene končni izpovedi, poslanstvu ali spoznanju celotnega dramskega dela. Kot srednjeveška moraliteta tudi ta drama podreja čutno, formalno, časovno funkcijo gledališča absolutnim, totalnim, nadzgodovinskim postulatam. Nahajamo se torej na izrazito moraličnem področju, kjer ne bomo imeli opravka s spopadom eksistencialnih pozicij, temveč z eksplikacijo absolutnih antropoloških kategorij in z njihovim vrednotenjem. V razliko od dramatike, ki se ukvarja s konkretnimi usodami, ki torej razkriva vrednote dramskih junakov in usode teh vrednot in kjer se avtorjevo vrednostno stališče lahko »skriva« za formalnim potekom dejanja, je v moraliteti avtorjevo vrednostno stališče kar najbolj razkrito in eksplicirano. Katere so te vrednote?

Alegorična fabula drame nas postavlja v absolutni, do kraja abstrahirani svet totalne oblasti. Ta svet ima tudi svoje posebno ime: Dolina. Vsa izvršna oblast je združena v rokah oblastniškega triumvirata, Konstruktorja, Svetnika in Konfinanta, absolutna oblast pa se iz njihovih rok steka h Gospodarju, ki je torej vrhovni princip oblasti same po sebi in obenem vrhovni princip Doline. Te štiri osebe so v Dolini edine delujoče in bivaajoče, saj je edini model eksistence model oblasti. V razliko od historične, objektivne, »nealegorične« oblasti, ki je oblast po tem, da manipulira, si prilašča, razpolaga in izvaja nasilje, je oblast v Dolini oblast sama po sebi: z ljudmi, predmeti svojega oblastništva, se ji sploh ni več treba ukvarjati, kajti ti so ji že davno prepustili vse oblastniške kompetence, pozabili na to in pozabili na pozabljanje samo. Oblastniška struktura Doline se torej dogaja sama po sebi, tako da objekti oblasti, Delujoči in Vodiči, funkcionirajo v opravljanju vrste priučenih in mehaničnih gibov in obredov. To pa seveda pomeni, da je tudi eksistenca na način oblasti, kot jo realizirajo

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drame Maribor* št. 8 (1967–68), 158–162.

štirje oblastniki, pravzaprav neeksistentna, saj ni odvisna od oblastniškega delovanja in poseganja, torej od substance, ki edina dela oblast za oblast. Svet Doline je torej svet popolnega avtomatizma in neprisotnosti, saj se dogaja v imenu oblasti, ki pa je postala abstraktna, izpraznjena, neobvezna vrednota.

V skladu s pravili moralitete je avtor v ta prazni prostor projiciral svoje lastne vrednote in jih postavil kot etični postulat, in v imenu teh vrednot se drama sploh dogaja. Gre za dva sorodna vrednostna sklopa, ki se v tekstu pojavljata pogosto in na mnogih mestih: človek, svet.

Človek je vrednota, ki je v Dolini ni, in prav odsotnost človeškega je temeljno gibalno te drame. Delujoči in Vodiči niso ljudje, in ta trditve se v drami tudi neposredno pojavlja. So le mehanični po tuji volji. Že zdavnaj so se lutke, marionete, ki funkcionirajo, »dale osvoboditi od bremena oblasti in od bremena samostojnega mišljenja« in »gibljejo se v skladu z navodili, ki jih terja družbeni ustroj Doline«. Človeškost kot vrednota je bila za nekdanje ljudi pretežko breme, zato so si dali to breme odvzeti: »Laže je ne biti človek, nič hoteti, nič več biti; samo prehoditi pot in se umakniti, pozabiti na to, da si, in prižgati lampijone svoje varljivosti: biti – in vendar ne biti. In ljudje so Gospodarja poslušali: obljubljal je mir, udobje in blagostanje, v zameno pa je terjal samo njihov človeški svet.« Svet brez človeškosti je reduciran na vegetiranje ali, kot to pravi eden od oblastnikov v drami, na »eksistenco«: »Eksistenca, gola in brezskrbna eksistenca je današnjemu rodu edino in zadnje vprašanje.« Pogoj za človeškost pa je »zavestno, samostojno in svobodno odločanje«, ki je v tej drami sinonim za soupravljanje z oblastjo in brž ko so se Delujoči in Vodiči dali tega bremena osvoboditi, je človeškost iz Doline izginila. Zavestno, samostojno in svobodno odločanje se je v celoti koncentriralo v rokah štirih oblastnikov. Kljub temu, da so te kategorije edini razvidni pogoj človeškosti, pa vendar tudi štirje oblastniki niso ljudje: to je razvidno iz njihovih lastnih zaničljivih izjav o ljudeh, pa tudi iz avtorjeve vrednostne perspektive, s katero je oblastnike zasnoval. Po vsem tem je torej človeškost nemogoča in onemogočena prav tako zaradi odsotnosti volje po odločanju (marionete) kot tudi zaradi koncentrirane volje po odločanju (oblastniki). Človeškost, temeljna avtorjeva vrednota, je torej definirana le per negationem, pri tem pa ni v drami sami ničesar, kar bi k tej vrednoti težilo, Dolinci torej odsotnost človeškosti ne občutijo kot motnjo ali kot vzpodbudo po spreminjanju tega stanja: v strukturi Doline se vprašanje po smislu in transcendenci ne pojavlja, to je skladen in samozadosten svet. Le avtorjeva perspektiva je tista, ki nam odsotnost človeškosti prikazuje

kot grozljivo, nezadostno in spreminjanja vredno. Vprašanje po vsebini človeškosti torej ostaja odprto.

Svet. Tudi ta vrednota se kot avtorjev moralni postulat večkrat neposredno pojavlja in izreka v tekstu. Beseda ni rabljena na način vsakodnevne rabe, pa tudi ne v pomenu tostranskost, celota bivajočega ali v eksistencialnem pomenu. Najpogostejša vsebina tega pojma v drami je »prostor smisla«, »prostor realiziranih vrednot«. To bi seveda pomenilo dovolj znano metafizično kategorijo slovenske literature, ki se konstituira kot kritika nezadostnega objektivnega sveta in kot postulat po obveznejšem, skladnejšem in vrednejšem, torej bolj smiselnem svetu. Gre torej za izrazito antropocentrično predstavo o razpadu sveta na dva nezdružljiva dela, na stvarni, objektivni, vendar nezadostni, grozljivi in degradirani svet ter na nedosežni, absolutni, smiselni, vendar povsem subjektivni in neobstoječi svet, ki mu v objektivnem svetu ne ustreza nič stvarnega in obstoji pravzaprav samo kot iskanje, težnja in hrepenenje. Ta predstava, ki je temeljno humanistična, obvladuje velik del slovenske literature, zato le redkokdaj navaja k preverjanju, skratka, navajeni smo nanjo.

Tu pa je avtor došel do točke, ko se je bil prisiljen spopasti s posebnim vidikom humanistične problematike. Ta posebni vidik določa celotno strukturo drame, mero realizacije avtorjevega pisateljskega navora, določa pa tudi meje, ki jih konkretni zgodovinski prostor postavlja razreševanju humanistične problematike znotraj humanizma samega.

Edini nosilec smisla je namreč v antropocentrični strukturi lahko le človek kot edino zavestno bitje. Človek se v tej strukturi pojavlja kot edino in osnovno merilo, svet pa je smiseln, kolikor se podreja njegovim idealom. Humanistični misli se torej tako človek kot tudi njegove vrednote, ideali, hrepenenje, prikazujejo kot nekaj preverjenega in nevprašljivega. Zato se npr. Cankarju kot dramatikumu ni treba posebej spraševati, zakaj so lepa in velika hrepenenja njegovih junakov po pravilu obsojena na propad. Odgovor je preprost: umazani svet jih je ugonobil. In ker je človek kot nosilec smisla nevprašljiva postavka, ta odgovor popolnoma zadošča, dramatik kot nosilec vrednot se skratka »skriva« za dramsko formo: v tej formi se realizira propad junakovih subjektivnih, vedno znova neuresničljivih idealnih vrednot in hrepenenj, kljub temu propadu pa junak požanje moralno zmago. Sodba o pomenu in vsebini propada teh vrednot, to je avtorjevo vrednostno stališče, se v delu ne pojavlja, ta »kljub temu« zadošča, saj je kot že rečeno, v tej strukturi človek kot postavka nevprašljiv.

Pri Kameniku pa je stvar drugačna. Humanistična struktura se je razprla toliko, da je človeškost sama postala predmet dramatične obdelave,

realizirane na način načelnega odrskega disputa, to je moralitete. In čeprav je ta disput prirejen afirmaciji človeškosti kot osnovne vrednote, pa vendar tako neposredno obravnavana vrednostna kategorija, postavljena v središče obravnavanja, ne more več ostati nevprašljiva in a priori veljavna.

Vrnimo se k avtorjevi kategoriji »sveta«. Formulacije, kot so: »V Dolini smo, ne v svetu«, »Kako naj potem sem, če ni sveta?«, »Je svet, mora biti svet«, nam dovolj jasno razkrivajo, da »svet« v Kamenikovi igri pomeni vrednoto, ki smo jo že zgoraj skušali definirati: prostor smisla, dom, prostor realiziranih vrednot. Ker pa je le humanistično pojmovan človek in njegova temeljna subjektiviteta lahko nosilec smisla ter hrepenenja po prostoru, ki naj bo drugačen od stvarnega, realnega in tesnobnega zgodovinskega prostora, zato se torej lahko vprašanje o svetu pojavi v igri šele tedaj, ko je Dolina obljudena z ljudmi. Dokler tam ni ljudi, temveč le marionete in oblastniki, se postulat po svetu ne more pojaviti.

Avtor mora torej s svojo izhodiščno, ničelno pozicijo, pozicijo brezčloveškega, vpeljati človeškost. In prav tu se izkažejo izjemne težave, ki nastopijo, brž ko je treba to človeškost definirati in se vprašati po njenih konstituantah. Določneje povedano: zakaj in čemu se v Dolini nenadoma spet rodi človek? Tega ne moremo izvedeti, človek se enostavno znova rodi: rodi se tako, da ne sledi več mehničnemu ceremonialu svojih vrstnikov, začne se premikati po svoje in spregovori besedo »življenje«.

Vsebina in bistvo človeškosti ostaneta torej nepojasnjena. Do ponovnega rojstva človeka pa je v brezčloveškem svetu Doline vendarle morala obstajati neka zamisel, podoba ali spomin na človeka, s pomočjo katere je na novo nastalega človeka sploh mogoče identificirati. To funkcijo opravlja Starec, bivši Stvaritelj in esenca človeškosti, zdaj pa ponižan in degradiran na raven jetnika in oblastnikovega hlapca, ki soustvarja prebivalcem Doline le njih vidno podobo, torej tisto zadnjo, a varljivo vez s človeškim, ki je še preostala. Ta Starec je na novo rojenega človeka, Gregorina, prepoznal in identificiral, obenem pa je Starec tudi edini nosilec vednosti o pogojih, ki so za ponovno rojstvo človeka potrebni: človek bo tisti, ki se bo zavestno, samostojno in svobodno odločil. Za karkoli. In nasilje je tisto, ki bo oblastnike pokopalo.

V tem »karkoli« je skrajna mera Kamenikovega utemeljevalskega napora in obenem skrajna meja vpogleda vase, ki jo humanizem še dopušča, dokler je obravnavan s svojih lastnih pozicij. Ta »karkoli« pomeni, da so sredstva, s katerimi se realizira človeškost, poljubna in neobvezna: lahko so ideali in vrednote, lahko pa tudi nasilje in umor, pogoj je le, da človek ta sredstva uporablja zavestno, samostojno in svobodno.

In nasilje, umor se v tej drami tudi dogodi, in sicer prav kot sredstvo na novo rojene človeškosti. Vprašljivost, problematičnost in nepreglednost humanističnih temeljnih kategorij se v tej dimenziji drame kar najbolj razkrije.

Resnica drame o marionetah je resnica krize humanističnega sveta in resnica možnosti razreševanja in kritike te krize s pozicij humanističnih kategorij samih.

O *Lizistrati*

Mariborsko občinstvo pozna to izredno Aristofanovo komedijo že iz sezone 1962/63, ko jo je kot gost režiral Marjan Belina, naslovno vlogo pa je igrala Mija Mencejeva. Igralo pa jo je tudi Mestno gledališče v Ljubljani v sezoni 1952/53. Kaj je tako privlačno na tej komediji, da privlači gledališke ustvarjalce?

Na prvi, površni pogled pade predvsem v oči izredna seksualna sproščenost Aristofanovih dram in atiške komedije, burkaštvo, objestnost in ekstremnost, ki se za naše pojme nahaja že skoraj na robu opolzkosti. Vendar ne smemo pozabiti, da so bile v Atenah tako tragične kot komične igre svete in posvečene, in sicer ne navkljub svoji seksualnosti, temveč prav zaradi nje.

Tako tragedija kot komedija sta se razvili iz kultnega obreda ob čaščenju boga Dioniza. Vendar je šel njun razvoj v različnih smereh: medtem ko se je tragedija ukvarjala z vplivom, ki ga ima pričujočnost bogov na človekovo usodo, pa sta komedijo zanimala predvsem čezmerna energija in vitalnost Dioniza, boga razploda, vina in vegetacije. Grški človek je našel paralelo med razplojevalnim ciklom v naravi in pri ljudeh, najtesnejšo psihično zvezo med obema, in od primitivnih začetkov komedije pa preko Aristofanove komedije do danes sta evforija in magija ostali dve osnovni gibalni komedije: evforija se odraža v smehu, s katerim se gledalec sprošča ob spačeni podobi svoje lastne resničnosti, magija pa v neizrečenem občutku, da smeh utegne imeti destruktivne učinke na nepravilnosti v vsakdanjem življenju – brž ko izpostavimo kako neprijetnost zasmehu, uporabljamo magično sredstvo indirektnega, zaželenega uničevanja.

Atiška komedija torej izhaja iz obrednega čaščenja Dioniza, ki se je imenoval komos: Dionizovi častilci so prepevali zahvalne pesmi pod okriljem svojega bandera – spolnega organa, obešenega na drog – in se predajali sproščenemu veselju, v katerem so negirali vsakršne civilizacijske in družbene obveznosti, preoblečeni v groteskne kostume ptičev, petelinov, konjev in delfinov, kasneje pa se jim pridružijo, verjetno pod

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drame Maribor* št. 7 (1968–69), 67–69.

vplivom iz južne Italije, groteskni demoni z ogromnimi spolnimi organi, visečimi trebuhu in ritnicami ter potlačenimi nosovi. Iz častilcev se počasi oblikuje zbor, ki se mu kasneje pridružijo igralci. Leta 486 pr. n. š. je bila komedija uradno priznana in posvečena v Atenah.

Aristofan je napisal okrog 40 komedij, od njih se jih je ohranilo 11. Važno je poudariti popolno svobodo izražanja, čustvovanja in prepričanja, ki je vladala v tedanjih Atenah in ki se je je Aristofan, največji ustvarjalec atiške komedije, polno posluževal. Komedija je bila sredstvo, ki je sproščala in dajala duška vsem nakopičenim nezadovoljstvom, tako fiziološko seksualnim kot tudi družbenim. Nič ni bilo takega, kar se ne bi smelo izreči, nobena institucija, oseba, mit ali tradicija ni bila zavarovana ali zaščitena. To je bil tip družbe, kakršen se pozneje v zgodovini skorajda ni več ponovil in kjer je dramska umetnost v službi boga samega in v dobro državi izpostavljala totalni kritiki vse obstoječe, in to z najbolj direktnimi, drastičnimi, včasih celo profanimi sredstvi.

Aristofanovo zanimanje velja filozofski ter literarni satiri (*Oblaki*, *Ženske na Demetrovem slavju*, *Žabe*, *Ptiči*, *Plutus*) in politični satiri (*Aharnjani*, *Vitezi*, *Ose*, *Mir*, *Lizistrata*, *Ženske v ljudski skupščini*). Medtem ko se v prvi zvrsti komedije predvsem zaletava v sofistično racionalističnega duha, ki je začel prodirati v Atene in žgoče, celo nesramno zasmehuje Evripida in Sokrata, pa so v glavnem vse njegove politične satire angažirane proti vojni v mirovno tendenco, v pledoajé za mir. Ker pri tem pledira za stare, boljše čase, ga nekateri avtorji označujejo za aristokratskega konservativca, vendar ne smemo pozabiti, da sta bili njegova nestrpnost in satirična ost naperjeni predvsem proti napakam, korupciji in imperializmu atenske demokracije in da je tako z vsemi svojimi komedijami pravzaprav podpiral urejeno in miroljubno, torej demokratsko človeško družbo.

Razen v komediji *Mir* je pacifistična tendenca najbolj očitna v *Lizistrati* (411 pr. n. št.), ki je bila napisana v 21. letu atensko-špartanske vojne. Težko si je zamisliti bolj dobrodušno, pa tudi bolj riskantno komedijo, saj je tako nenavadno kočljiv ta motiv o zaroti žena, ki sklenejo zavračati spolno občevanje s svojimi možmi, dokler ti ne bodo končali svoje bedaste in uničujoče vojne. Spopad žena s starci, ki jim je poverjeno čuvanje mesta, izmikanje pred soprogi in razočaranje teh soprogov – ti elementi so razveseljivo farsični. Za vsem tem pa se skriva Aristofanova žgoča žalost za tisočerimi možmi, ki so pravkar nesmiselno padli v velikem porazu pri Sirakuzah. Vendar ne naglašá tega poraza – njegova zahteva po miru je sicer velika in nestrpna, kljub temu pa se Aristofan vede, kot bi spoznal, da njegovi sodržavljani bolj potrebujejo sproščenege smeha kot pa vso ostrino njegovega prezira.

Gledališke akcije, gledališke magije

Oba dramatika, tako T. Dorst kot J. Genet, sta neposredna učenca dveh velikih soustvarjalcev modernega gledališča, ki danes po dobi relativne neodzivnosti vse bolj pridobivata na veljavi, še več, v imenu katerih današnje avantgardno gledališče ruši vsakršno evropsko gledališko tradicijo, pa celo še včeraj avantgardno »antigledališče« oz. »gledališče absurda«: gre seveda za B. Brechta in A. Artauda. Oba sta delovala v približno istem času, v tridesetih in štiridesetih letih, oba sta proti obstoječemu evropskemu gledališču in dramatici postavila popolnoma nove, radikalne in revolucionarne koncepte in oba sta v svojem času doživljala relativno šibek odmev: Brechtu so očitali pretiran racionalizem, ideologizem in izrabljanje gledališča v izvengledališke svrhe, Artaudu pa ravno obratno – iracionalizem, baročno melagomanijo in ekstatiko, fantastičnost in pretiran senzualizem, češ, da je vse to v takšni ekstremni obliki za evropsko gledališče nesprejemljivo. Oba sta se od svojih gledaliških sodobnikov razlikovala v oceni gledališča, njegovega namena in smisla: ukvarjala sta se z vizijo gledališča mase in želela sta, naj ima gledališče tisto odmevnost in obveznost, kot elementarna nesreča, šport ali cirkus. Oba sta se zgledovala po gledaliških kulturah daljnega vzhoda in podobna sta si bila v svojih napadih na psihologizem, iluzionizem in meščansko konvencijo sodobnega teatra. In oba, končno, sta na nov način uvajala v gledališče imaginarnost in se posebej ukvarjala s fenomenom igre, tj. igre v igri.

In končno je značilno, da je renesansa obeh avtorjev nastopila ravno v drugi polovici šestdesetih let, ko je proti pragmatizmu in skepticizmu socialne misli udaril val, ki nastopa z gesli aktivizma in fantazije (irealnosti), z gesli torej, ki so na videz nezdržljiva. In še nekaj: tako prvi kot drugi projekt ne spreminja teatra predvsem tekstualno, tj. na področju dramskih besedil, temveč spreminjata oba projekta tem bolj same zasnove modernega evropskega gledališča – forsirata nov način igre, tj. postavljata igro kot socialni fenomen, ki pokriva širše področje od teatarskega

Prvič objavljeno v: *GL AGRFT* št. 7 (1968–69), 266–275.

posloplja. Na oba gledališčnika skupaj ali na enega od obeh se danes sklicuje malone vsa gledališka avantgarda, tako P. Brook, kot J. Grotowski, Living Theater, Open Theater, P. Stein, P. Zadek, J. J. Lebel, A. Jodorowsky ali happening, event ali intermedia prizadevanja A. Kaprowa ali R. Schechnerja itd.

Gledališka sredstva, ki jih uporablja eden kot drugi, pa so na moč različna. Razkol med odrom in publiko priznavata oba kot neizogibno posledico degradacije evropskega psihološkega, tj. meščansko intelektualističnega gledališča; medtem ko skuša Artaud ta razkol odpraviti, pa ga skuša Brecht intenzivirati, ga tematizirati in tako neposredno preskočiti s pozicij buržoazne na pozicije postburžoazne, recimo proletarske ideologije. Pri tem gre dejansko za preskok v nepredvidljivo, eminentno teatrsko, ideološko nekonsumabilno kvaliteto in ne le za propagando za socialistični oz. komunistični družbeni sistem – o tem nam mimogrede priča prepoved predstave *Zasliševanje Lukula* l. 1957 v vzhodnem Berlinu ali pa pičila prisotnost Brechtovih iger na povojnih jugoslovanskih odrih.

Kaj je pravzaprav prosluli Brechtov potujitveni efekt (V-efekt)? Oglejmo is razlago R. Barthesa: »Avtentičnost igre ima izvor v objektivnem pomenu drame in ne kot v naturalistični in vseh poznejših dramatikah, v 'resnici', ki počiva v igralcu. Izvajati V-efekt pomeni presekat stik med igralcem in njegovim lastnim patosom, pri tem pa vzpostaviti nov stik med vlogo in pomenom te vloge; igralec naj daje pomen igri, ne pa sebi v igri.« Gre torej za totalno destrukcijo igralske koncepcije, kakršno je npr. v najbolj dosledni obliki formuliral Stanislavski, za prekinitev s koncepcijo inspiracije (tj. ideje boga, višje norma itn., ki preko posrednikov – dramatika in režiserja – »šepetata« igralcu na uho), gre za gledališče, ki dopušča in zahteva refleksivno pozicijo igralca do samega sebe. V-efekt je napad na vživljanje, identifikacija igralca in gledalca z odrskim dogajanjem; in to tako na aristotelovsko identifikacijo, ki se dogaja pod pogledom in v imenu boga, tj. v imenu nepogrešljive antične enotnosti božjega in posvetnega, kot tudi na identifikacijo v območju krščanske moralke, individualne etike ali, od realizma dalje, v območju neke kulturne konvencije, ki zahteva, da se je treba v gledališču identificirati z igranimi vlogami. Brecht izhaja iz polemične predpostavke, da katarza kot cilj gledališča, predvsem pa identifikacija kot sredstvo katarze, postajata kočljivi v trenutku, ko postajajo vprašljivi in problematični bogovi, večni red, skladnost, harmonija in enotnost sveta. V tem trenutku uveljavlja dramatika identifikacijo samo še v službi tradicije, ki se ji je temeljni cilj že dodobra izmaknil, ali pa z večjim ali manjšim uspehom išče substitut za božjo prisotnost v dramati. Brecht torej predpostavlja gledalca kot

človeka, ki so mu poti do katarze že tako in tako zaprte, in od katerega si v gledališču želi popolnoma svobodno, kritično stališče, usmerjeno na reševanje povsem posvetnih težav. Pri tem pa zavračanje identifikacije ne izvira iz zavračanja emocij, niti ne vodi k njemu. V koncepciji Brechtovega gledališča prav najbolj racionalna forma, tj. didaktična drama, vodi do najbolj emocionalnega učinkovanja. Emocije imajo torej vedno določen razredni, socialni temelj; niso vse človeške in izven časovne, in oblika, v kateri nastopajo, je vedno določena, specifična, zgodovinsko omejena. Zato hoče Brecht vzbujati emocije na podlagi socialno določene pozicije, ne pa z apriorno aplikacijo neke občečloveške, torej lažne emocije.

Gledališče mora torej opustiti svoj monopol do vodenja gledalca, monopol, ki ne dopušča upiranja niti kritike, in mora gledalcu omogočiti in organizirati morebitno nasprotno ali celo protislovno stališče.

Predmet prikazovanja v brechtovskem gledališču je sklop družbenih odnosov med ljudmi in ti odnosi so nekaj neobičajnega, niso torej odraz, posnemanje življenja »zunaj odra«. Gledališče izgublja svoj namen, če ga ne razumemo kot nekaj neobičajnega. In namen tako imenovanega Brechtovega »epskega« gledališča je, da publiko odvaja od iluzije, češ da prisostvuje naravnemu, nenaštudiranimu dogajanju (kjer manjka »četrta stena«). Občinstvo naj neprestano ve in čuti, da je odrsko dogajanje artificialno – ker pa je občinstvo nagnjeno k zapadanju v odrsko iluzijo, je treba to nagnjenost z gledališkimi sredstvi nevtralizirati.

Tehnika V-efekta naj torej igralcu preprečuje, da bi pri gledalcu induciral vživljanje v vlogo – igralec se mora direktno obračati na občinstvo. Igralec ni Hamlet ali Tartuffe, temveč ti osebi le prikazuje. Njihove besede izreka tolikanj verno, kot je le mogoče, prikazuje njihovo vedenje tako dobro, kot mu dovoljuje njegovo poznavanje ljudi, vendar si ne poskuša predstavljati, da se je v te osebe popolnoma preobrazil, in tako onemogoča takšno iluzijo tudi gledalcem.

Igralec je nekdo, ki pred občinstvom nekaj prikazuje, prikazuje pa tudi prikazovanje samo. Njegov namen je, da z igro opozarja na nenaavadnost, neobičajnost, tujost sveta in daje razumeti, da je svet spremenljiv in obvladljiv. Igralec epskega gledališča torej nenehno kontrolira dve situaciji: vede se naravno kot prikazovalec, pri tem pa pušča, da se tudi prikazovani (igrana oseba) vede naravno. Nikoli ne pozabi in ne dopušča, da bi se pozabilo, da je le prikazovalec in ne prikazovani.

Na vse te elemente epskega gledališča naletimo v Dorstovi drami o *Velikem sramotilnem govoru pred mestnim obzidjem* oziroma v slovenskem prevodu *O ženi pred obzidjem*. Že po kratkem gledanju nam postane

jasno, da kitajski ambient te igre ni folklorni kolorit ali pravljичni okvir, niti samo alegorična mimikrija za izpovedovanje problemov današnjega časa in družbe: to je predvsem element, ki naj opozarja, da smo v gledališču in nikjer drugje, in kitajski ambient je seveda namenoma tak, kot si ga predstavlja Evropejec – zato so tudi možni in dopustni vsakršni odstopi od verističnih folklornih ambicij. Kitajski ambient skratka poudarja, da je igra sama le iluzija, kot je vsaka igra, da torej ni neposredno obvezna, pač pa so obvezna nekatera stališča, ki si jih bo moral gledalec oblikovati do elementov te igre. Podoben primer najdemo pri Brechtu v *Dobrem človeku iz Sečuana*. Druga stvar, ki nam tako pade v oči, pa je igra v igri. Ta tipični element V-efekta, prav tako dobro znan pri Brechtu, npr. v *Gospodu Puntili in njegovem hlapcu Matiju*, poteka v *Ženi pred obzidjem* na več nivojih: predvsem igrata Fan Cin-Ting in Hsieh Li, ki morata Suhemu in Debelemu oficirju dokazati, da sta žive-la štiri leta skupaj in da sta torej res mož in žena. Od uspeha v tej igri je odvisno, ali bo cesar pustil moža iz vojske nazaj k ženi. Ker pa akterja nikdar nista bila mož in žena, postaja njuna igra obveznejša od resnič-nosti same: to ni le igra, ki jo akterja prikazujeta oficirjema, temveč se v igri razkrivata tudi drug drugemu, in na dan prihajajo njune ambici-je in najbolj potlačene emocije. Igra torej demaskira tisto, kar običajno življenje prekriva z družbenimi in civilizacijskimi konvencijami. V igri se akterja lahko izdata, lahko preveč zares igrata in se s tem usodno izpostavita, radikalna igra lahko samo sebe onemogoči. Ves efekt dobi še dodatno dimenzijo, ko Hsieh Li igra, kako je pred sodnikom zaigral ljubezensko sceno svoji bodoči ženi, da bi od sebe odvrnil sum, da se je spečal z njegovo lastno ženo. In slednjič stopata v igro še Suhi in Debeli oficir, ki se preobražata v sodnika oz. trgovca z oljem, in s tem preobra-žanjem iz represivne vojaške vloge v »nenevarno« vlogo v *Ženini igri* dokončno onemogočata gledalcu vsakršno identifikacijo, ki bi jo igra moškega in ženske še omogočala.

Dorstova igra je brechtovska tudi po tem, da v gledalcu slej ko prej vendarle vzbuja emocije, seveda le kot konsekvenco, ne pa kot sredstvo gledališča. Vse štiri osebe vzbujajo v gledalcu takšno ali drugačno ču-stveno zavzetost, količina te zavzetosti pa se ravna po intenziteti ali celo kvantiteti, s katero akter vstopa v igro. Edina, ki cela stopa v igro, je Žena: vstopa brez pridržkov, igri se predaja z vsemi svojimi pozitivni-mi in negativnimi emocijami, igri se predaja tako rekoč brez ostanka – čeprav z dvojno racionalno kontrolo, kontrolo osamljene žene, ki si hoče pridobiti moža, in kontrolo mlade ženske, ki predstavlja to ženo gledal-cem. Hsieh Lijev odnos do igre je manj totalen: napol ga že obvladuje

tisti element te Dorstove drame, ki ga igra ne more obvladati: zid. Zid je v tej drami simbol samo po sebi umevnega, stalnega, konvencionalnega; ni ga mogoče obvladati na odru, temveč je naloga odra ta, da nanj opozori, da vzbudi v gledalcu začudenje, osuplost, občutek nenormalnosti. Tako Ženina zmaga nad zidom kot tragični propad pred njim bi kršila norme epskega gledališča: v Dorstovi drami Ženin neuspeh ni propad, saj je ob koncu igre na istem kot v začetku, le v gledalcih se je dogodila sprememba.

Hsieh Li je torej že v večji ali manjši meri obvladan po elementu samoumevnosti in nespremenljivosti in njegova šansa je, da se v igri iztrga iz tega elementa, ki pomeni odsotnost rizika pa zato tudi svobode. Vendar pa zaradi te svoje osnovne pripadnosti vse premalo vstopa v igro, ne more pristati na vse njene konsekvence (ki so v skrajnem primeru anarhične) in zato ta akter seveda vzbuja pri gledalcih mnogo manjše emocije kot Žena. Najmanj sta zmožna vstopati v igro oba oficirja, čeprav je igra njuna edina šansa, da se realizirata: le v igri lahko razvijata in razkrivata svoje človeške lastnosti (čeprav ne najbolj prikupne), izven igre pa sploh ne obstajata, saj sta le del zidu.

Zamiseln zidu je bistvena za Dorstovo brechtovsko dramaturgijo: predstavlja neobvladljivost, ki pa je le navidezna, kajti konstituante zidu so ljudje in ne metafizika; in ti so tipološko razvrščeni glede na večjo ali manjšo pripadnost zidu. Zid je torej mogoče v gledališču spoznati, se pri tem naelektrizirati z emocijo in ga zunaj gledališča podreti.

Podreti zid seveda pomeni podreti razmerje med Ženo in zidom, kajti šele to ga konstituira. Oglejmo si še elemente tega razmerja:

- Zid (v horizontalni optiki): okrutnost, nasilje, strahopetnost, strah pred odgovornostjo, napadalnost, uničevanje doma, ljubezni in materinstva, brezčutnost, itd.
- (v vertikalni optiki): neomajnost, hrabrost, preudarnost, želja po svobodi, obramba, vitalnost, red itd.
- Žena (v horizontalni optiki): ljubezen, mir, harmonija, vdanost, strast, spretnost, razumnost itd.
- (v vertikalni optiki): pollaščenje, apatija, priklenjenost, suženjstvo, pohotnost, zvijačnost, preračunljivost itd.

To so – namenoma preprosti – alegorični elementi dramskega diskurza o igri. Brž ko pa igra neha biti diskurz in začne vabiti gledalca k identifikaciji, bo nujno prevladala ena od gornjih optik.

Podobno kot je Dorst izrazil Brechtov pristaš in učenec, tako je Genet – pustimo ob strani umetniško moč enega in drugega – najuspešnejši

realizator idej, s katerimi je A. Artaud v tridesetih letih zaman poskušal v temeljih revolucionirati evropsko gledališče. Tako kot Brecht je Artaud napadal iluzionizem in psihologizem sodobnega gledališča, vendar je njegov projekt v temelju drugačen, saj izhaja Artaud iz dadaističnega in surrealističnega gibanja: njegovo »gledališče krutosti« oz. »gledališče kuge«, kot ga je obrazložil v delu *Gledališče in njegov dvojniki* in kasnejših manifestih, naj bi postalo osnovna celica nove, epidermne, ekstatične kulture, sveta v stanju permanentnega navdušenja. Zapadnemu gledališču je očital »teološko sceno«, kjer dominira beseda, volja do besede, naravnost nekega prvobitnega logosa, ki ne pripada gledališču, pa vendar upravlja z njim. Ta prvobitni logos, ki je v središču gledališke strukture, predstavlja pisatelj (dramatik) ustvarjalec, stvarnik; ta upravlja nad smislom predstave, ta vsiljuje svoje ideje, namere in misli nekemu socialnemu prostoru (odru), ki bi moral biti samostojen. Resnična kultura pa po Artaudu deluje le z močjo in eksaltacijo – in ta naj ustvarja civilizacijo, ki naj ne bo okvir in pritisk, temveč kipenje, strast, možnost preseganja. Z izrazom »krutost« Artaud seveda nima v mislih fizičnega trpinčenja, temveč delirij, ritual, žrtveni obred, ki naj povnanji latentno krutost zapadne civilizacije in – podobno kot pri Freudovem psihoanalitičnem projektu – pušča prosto pot civilizacijskim represijam, seveda ne na psihiatrovi zofi, temveč v masovnem socialnem aktu – na gledališki predstavi. Podobno kot je bil orfični in elevzični kult, naj bo gledališče zasnovano na žrtvi in naj se ukvarja z zločinom; in ko bo povnanjilo gledalčevo latentno željo po zločinu, bo na ta način doseglo katarzo, davno izgubljeni cilj evropskega gledališča. To je torej gledališče nezavednega, magičnega, obrednega, sanjskega.

Artaudova vizija gledališča, za katero je iskal pobud v balijski in starih mehiških kulturah, je predvsem vizualna. Elementi predstave naj imajo značaj hieroglifov, ki le od časa do časa puščajo ključne za razumevanje, in v takšnem gledališču naj imajo eminentno vlogo glasba, ples, pantomima, gestikulacija, intonacija, arhitektura, scena in luč, predmeti nenavadnih razsežnosti, ogromne maske itd. Poglavitna ost Artaudove polemike pa velja seveda gledališki besedi: gledališče krutosti je tradicionalni besedi napovedalo boj, kajti takšno gledališče, ki temelji le na besedah, »je obtičalo v oblikah, ki ne ustrezajo več potrebam časa«. Beseda zapadnega gledališča hoče po Artaudovem mnenju reducirati neznano na znano in s tem oddaljuje gledališče od njegove osnovne funkcije: magije. Artaud seveda ni nameraval odrske besede ukiniti, temveč radikalno spremeniti njeno vlogo in jo preobraziti v obliko zaklinjanja. Beseda torej naj ne bo več sredstvo sporočanja socialnih in psiholoških

konceptov, temveč oblika magije, obreda, ekstaze. Beseda naj inducira trans in delirij, tj. v gledališče naj destilira neobrzdano in divjo imaginacijo in sanj.

In Jean Genet je realizator Artaudovih mesijanskih konceptov predvsem v svojem odnosu do dramske besede, ki ima pri njem izrazito zaklinjevalsko funkcijo in proti prevalentnemu psihološkemu ali anti-psihološkemu modelu evropskega gledališča dejansko uveljavlja dramsko fakturo kot magični obred. Tudi Genet se je zatekal po pobude k japonskemu, kitajskemu in balijskemu gledališču, in kot ugotavlja v predgovoru k drugi izdaji *Služkinj* (1954), »hoče odpraviti gledališče, ki preveč natanko reflektira vidni svet, reflektira dejanja ljudi in ne bogov«, ukiniti hoče dramski značaj, ki ga običajno omogoča samo psihološka konvencija, in vpeljati v gledališče znake, ki naj bodo kar najbolj oddaljeni od svojega prvotnega pomena: »Značaji na odru naj bodo samo metafore nečesa, kar so po naših predpostavkah nekoč predstavljali.« Idealna oblika gledališča je za Geneta mašni obred, vendar ne katoliške religije, temveč religije zla. Pomanjkanje religiozne zavesti evropskega človeka naj namreč nadomesti estetika, lepota, ta pa se z vso prvinsko močjo lahko konstituira samo ob najbolj prvobitni in radikalni, izvendružbeni skušnji – zločinu.

Za Genetovo dramaturgijo so značilni naslednji motivni sklopi: a) junaki njegovih dram so po pravilu zavrženci, izobčenci v luči vitalistično moralističnega kodeksa evropske družbe: to so kriminalci (*Hodnik smrti*), služkinje, črnci, Alžirci (*Zasloni*), obiskovalci cenenih bordelov (*Balkon*). Vendar, kot bomo videli kasneje, niso determinirani socialno, temveč so izbrani z ozirom na posebno religiozno tipologijo; b) ti junaki imajo do svojih gospodarjev, to je do etabliranih, integriranih ali pa vsaj močnejših dramskih oseb malikovalski odnos; c) od tod sledi nenehna težnja teh junakov po transformaciji, metamorfozi ali pa kar transvestitstvu, z namenom, da bi izven svoje lastne vloge dosegli identiteto; ta je možna po njihovi presoji samo na oni strani črte, ki loči malikovalce od malikov; č) v vsaki Genetovi drami pride do ritualnega umora.

Povsem napačno bi se približali Genetovim dramam, če bi jih skušali razumevati kot apologijo zločina ali kot blasfemičen upor proti obstoječemu. V Genetovih dramah je morala do kraja nadomeščena z »estetiko odra«, na Genetovem odru se konstituira nov prostor, ki ni do družbe niti v apologetskem niti v polemičnem odnosu. Lahko bi rekli, da je nadružben. To je prostor predlogičnih pomenov, prostor mitov in sanj, in dramske osebe – izobčenci in malikovalci – imajo le »metaforičen pomen nečesa, kar so po naših predpostavkah nekoč predstavljali«. Njihova

navidezna družbenost je tisti obvezni tribut psihologiji, ki je potreben, da nam je potek rituala sploh še lahko dojemljiv.

To misel bomo najbolje razumeli ob Genetovih *Črncih*, ki jih na njegovo izrecno zahtevo smejo igrati res samo črnci. Črnci, ki ga belci potiskajo ob stran in zavračajo komuniciranje z njim, hoče igrati to vsiljeno komedijo do kraja. Torej je sam po sebi gledališki subjekt: igra komedijo, igra pa jo zato, ker je postala njegova druga narava. Ker pa je njegova dramska igra – igranje črnca – ponavljanje in pretiravanje vloge, ki so mu jo predpisali drugi (maliki, tj. belci), in ker se ta vloga ne menja, postajata dramaturgija in ritual eno in isto. Značilno za obred je namreč ponavljanje. Oseba, ki igra komedijo na odru, pri tem pa jo je prisiljena igrati tudi v življenju, bo delno razkrivala svojo resnico, delno pa jo bo prikrivala. Gledalci ne vedo, kaj ta igralec dejansko je, in prav spoznanje gledalca, da je igralec nekaj drugega od kateregakoli drugega igralca, povzroča nemir in nelagodnost, prostor dogajanja pa izrinja iz vsakršnih poznanih socialnih oblik. (J. P. Sartre.)

Tudi Claire in Solange sta le obredna simbola, ki nimata s socialnim problemom služkinj nič opraviti, kar Genet posebej poudarja v uvodu. Njun jezik je sredstvo zaklinjanja, ne sporazumevanja. Njune besede ne nosijo smisla, temveč na magičen način zaklinjajo soigralca – spreminjajo se v magično formulo. Erotična sla se povnanji kot želja po posedovanju ljubljene objekta, po transformaciji vanj in identifikaciji z njim. Beseda je sposobna soigralcu odvzeti identiteto ali pa jo podvojiti ali celo potrojiti.

Formalno ima igra o služkinjah fakturo klasicistične tragedije z enotnostjo kraja, časa in dejanja, petim dejanjem tragedije pa ustreza pet delov te enodejanke, ki jih označujejo vdori realnosti v magični obred: zvonjenje budilke, zvonjenje telefona, prihod Gospe in odhod Gospe. Obredno osebje je razdeljeno na malike (Gospa in neprisotni Gospod) in malikovalce (služkinji Claire in Solange). Svet malikov je lažen in potvoren, Gospa je pravzaprav *deus ex machina*, saj je malik samo v malikovalski imaginaciji obeh služkinj, vendar to zadošča, da je nedotakljiva in nepremagljiva. Na drugi strani sta služkinji, avtentični v vlogi, ki jima je podeljena, orgiastično intenzivni, ki istočasno ljubita in sovražita svoja malika, Gospo, Gospoda in njegovega prav tako neprisotnega dvojnika Mlekarja. Ta svet je tako ekstremen v pozitivnem in negativnem, ljubezni in sovraštvu, da popolnoma relativizira vrednost tako enega kot drugega. Edina avtentična vrednota, avtentična zaradi neprenehnega ponavljanja, je imaginarno utelešenje ljubezensko-sovražnega odnosa, ki ga služkinji opravljata vsak večer ob odsotnosti Gospe in ki ga zdaj na

odru igrata za gledalce. Obredno služkinji zmagata nad Gospo, vendar ta pripada svetu realnosti, zato je ni mogoče uničiti. To je »tragična zmot« služkinj. Preostane jima le najbolj radikalna transformacija, obredni umor oz. samomor. Ker Claire igra Gospo, Solange pa Claire, je s Clairinim obrednim umorom oz. samomorom uničena identiteta obeh, tako Claire kot Solange.

Tennessee Williams: *Stekleni zverinjak*

Razmišljanje o tej drami, ki je imela 1. 1945 svetoven uspeh in sloves in je bila označena za vrh ameriške dramatike »vojne generacije« (njena najizrazitejša predstavnik sta T. Williams in A. Miller), odpira danes precej drugačne perspektive. Ta drama seveda že dolgo ni več avantgardna, kot so jo sodobniki v Ameriki in Evropi hrupno imenovali, vendar ne gre za to. Kajti gledališče 20. stoletja je že precej tega postalo hitro pokvarljivo blago, pa tudi same gledališke aktualnosti že dolgo več ne omogočajo in vzdržujejo samo dramski teksti, temveč vse bolj in bolj način interpretacije – iz obdobja »avtorskega gledališča« prehajamo verjetno v obdobje »režiserskega gledališča«. In v skladu s tem procesom postajajo tudi dramski teksti vse manj absolutni, totalni, vseobsežni in bolj kot razkrinkavanje resnice, bistva neke družbe jih zanima forma, tj. dinamika in vitalizem te družbe; to zanimanje pa vodi seveda proč od ideje in v smeri teatarskega dogodka, predstave, magije, pa tudi šoka. Evropska dramatika se je že v drugem desetletju tega stoletja začela odvracati od analitične gradnje k sintetični. T. Williams in A. Miller s svojo izrazito družbenokritično dramsko gradnjo in intencijo v štiridesetih in petdesetih letih pa predstavljata tipično ameriško kulturno zamudništvo za evropsko ibsenovsko tradicijo. Kasnejši ameriški dramatik, kot so E. Albee, A. Kopit, M. Schisgal, J. Richardson, J. Gelber, R. Owens, Le Roi Jones, K. Brown, D. Jasudowicz itd., so to zamudo v večji ali manjši meri preskočili in njihova vizija gledališča je več ali manj identična z današnjo evropsko avantgardo. Ne zanima jih resnica – they want blood.

Kje so torej razlogi, da se ameriška družbenokritična dramatika »vojne generacije« vendarle v neki meri ohranja v repertoarju današnjih gledališč ali pa celo doživlja uspeh (npr. Millerjeva *Cena* l. 1967)? Kaj je tisto, kar publiki še vedno vzbuja takšno ali drugačno zanimanje za to dramatiko?

Prvič objavljeno v: *GL AGRFT* št. 8 (1969–70), 333–339.

Odgovor bo verjetno trojne narave:

1. Williamsova in Millerjeva črnogleda družbenokritična dramatika je vznemirila in pretresla svet, ker izhaja prav iz ameriškega miljeja, iz prototipa družbe torej, ki je kar najbolj urbanizirana in predstavlja nekakšen futurističen model in projekcijo za ves ostali svet.
2. Pozornost te dramatike je v celoti usmerjena k usodi in trpljenju tako imenovanega »malega človeka«, anonimnega in nemočnega. To zanimanje nosi s sabo poudarjeno socialno patetično, intimno, pa celo sentimentalno noto, ki je našla ugoden odmev predvsem po izteku druge svetovne vojne.
3. Te tendence so, posebej pri Williamsovi *Stekleni menažeriji*, realizirane s posebno odrsko liriko, zaradi katere je bila dramaturška struktura te drame tudi poimenovana z izrazom »poetični«, »sublimni« ali »lirični realizem«.

Ta lirika velja pri Williamsu seveda za njegovo odrsko tehniko, ne pa povsem za tematiko, ki niha med sentimentom in brutalnostjo. Ta tematika je utemeljena skoraj izključno na psihoanalitičnih problemih, in Freud ter C. G. Jung sta Williamsova mojstra, pri katerih se uči, kako naj gleda realnost in jo postavlja na oder. Williams je najočitnejši predstavnik psihoanalitične dramske šole, ki se je v Ameriki začela že s prvim velikim ameriškim dramatikom, E. O'Neillom, pridobivala preko Barryja, Saroyana itd. vse večji in večji vpliv ter se razrasla v pravo ideologijo. Williamsov sentiment, njegova lirika in sočutje so na strani življenjskih iluzij malega človeka, njegovih samoprevar in pobegov iz resničnega življenja – resnica pa, ki jo Williams išče in najde, je vedno brutalna, agresivna, nagonska. Ekstremne dramske situacije, ki potekajo iz tega konflikta, se strogo ravnajo po Freudovi osnovni shemi: čim bolj se človek zateka v svet iluzij, tem nevarneje se v njem samem, pa tudi (pri Williamsu predvsem) v njegovi okolici kopičijo in ga ogrožajo nezadovoljeni nagoni; vse preveč tankočutne, delikatne in prefinjene ženske, te glavne protagonistke njegovih dram, se slej ko prej vržejo v uničujoči objem bestialno hormonske, nagonske moške živali.

Teze iz Freudovih dveh najvplivnejših del *Konec iluzije* in *Nelagodje v kulturi*, ki so v evropski dramatici le občasno in sublimirano prihajale do izraza in dokončno zamrle v tridesetih letih, v ameriški pa povzročile pravo psihozo in postavile v središče dramskega zanimanja civilizacijsko frustracijo, shizofrenijo, paranojo, nevrozo, »depression of sex«, homoseksualnost in lezbištvo – pa je Williams apliciral na svoje dramsko

ustvarjanje in na svoje življenje kar najbolj neposredno. Po Freudovih tezah je namreč umetniško ustvarjanje po provenienci enako sredstvo pobega iz neznosne resničnosti, iz nelagodja sredi kulture, kot so histerija, nevroza, spolne abnormalnosti, sanje, sanjarjenje, droge ali samomor. Razlika je le ta, da je umetniško ustvarjanje kot sredstvo pobega tematizirano, torej namensko in kontrolirano uporabljeno, in ima zato terapevtski učinek, kot ima terapevtski učinek seansa pri psihoanalitiku, kjer pacient pripoveduje svoje sanje ali pa se namenoma prepušča svobodnim asociacijskim povezavam svojih zatrtih želja, pa naj se jih še tako sramuje. Pacient se bo ob takem postopku prej ali slej dokopal do tistih osrednjih zatrtih nagonov, ki ga tirajo v psihopatologijo, izgovoril jih bo in se tako osvobodil svoje travme. Podobno funkcijo naj bi imelo umetniško ustvarjanje: to naj bo izgovarjanje zatrtih nagonov in s tem avtorjevo samoosvobajanje, ki daje možnost podobnega samoosvobajanja tudi konsumentu umetniškega dela, torej publiki.

Takšen odnos do psihoanalize in dramatike je Williams večkrat izrecno izpričal, kot npr. v *Intervjuju s samim seboj* iz leta 1957: »Torej priznavate, da 'naraščajoča napetost', kot jo imenujete, zrcali vašo notranjost? – Da. – Takšno notranjost, ki morda že meji na psihotično? – Mislim, da je bilo moje delo zame zmeraj nekakšna avtopsihoterapija. – Kako pa morete pričakovati, da se bo občinstvo dopustilo vplivati po dramah, ki jih je napisal potencialni ali pa celo vse bolj dokončni umski bolnik, da bi se osvobodil svojih notranjih napetosti? – S tem občinstvo sprošča svoje lastne napetosti, svoje lastne, psihozam se bližajoče napetosti.«

Prav *Steklena menažerija*, »igra obujenih spominov«, kot jo imenuje avtor sam, je tipičen poskus takšne psihoanalitične avtoterapije. Avtor se identificira s pesnikom Tomom, zdaj mornarjem, ki na način psihoanalitičnega obujanja travmatskih spominov izpoveduje, vodi in usmerja dramsko dogajanje. Protagonistki sta seveda ženski, hipersenzibilni in nesposobni za trdo vsakdanje življenje, ki se pred brutalno realnostjo zateketa v svet iluzij: Laura v svet svojih krhkih steklenih figuric, mati Amanda v paranoično projekcijo preteklosti, v svet nekdanjega plemenitega, decentnega in skoraj dekadentno prefinjenega ameriškega juga. Gospod na obisku je v tej drami edina v realnosti živeča oseba in sam njegov prihod zadošča, da se ob tem soočenju realnosti in iluzij svet družine Wingfieldovih v hipu in dokončno poruši. To soočenje ima tudi za posledico, da se Tom, avtorjeva projekcija, odloči za prehod iz psihotičnega sveta iluzij – to je iz čustvenega kompleksa sovraštva do pobeglega očeta, sovraštva in ljubezni do gospodovalne in erotično materinske matere ter ljubezni, sočutja in zaničevanja do pohabljenе sestre – v svet

trde, neizprosne realnosti. Williamsova ljubezen velja iluzijam, ki so povezane s psihozo, poezijo in romantiko, njegovo racionalno priznanje pa velja resničnosti, pa naj bo še tako brutalna. To dvojnost, ta prestop od iluzij k realnosti, je seveda treba plačati: Tomov pobeg spremlja bolečina, »nelagodje sredi kulture«, in prav ta ga sili, da se s pomočjo psihoanalitično organiziranih spominov ukvarja z izgubljenimi iluzijami: »O Laura, Laura, poskušal sem ti uiti, a sem bolj zvest, kakor sem hotel biti!« In šele tedaj, ko je do konca obnovil travmatsko situacijo iz preteklosti, ko je izgovoril svojo zatrto bolečino in zvestobo, dobi možnost, da se svoje travme dokončno osvobodi: »Upihni sveče, Laura, in potem zbogom!«

Ta dvojnost, razpetost med socialno šibkimi, preobčutljivimi individui, ki so vselej nevrotične, histerične, paranoične narave in ki tvorijo poezijo, romantiko, subtilnost tega sveta, in med realnim, trdnim, uspešnim svetom, ki ga je slej ko prej treba priznati, tvori jedro Williamsove družbenokritične dramatike. Konsekvenca tega izpovednega jedra je pač, da moderna družba ne more priznavati slabičev in da je avtorjeva ljubezen do njih na neki način priznavanje lastne psihoze. Sama psihoanalitična shema pa je avtorja silila, da je vse bolj in bolj poudarjal in predimenzioniral šibkost ene in brutalnost druge strani.

V *Tramvaju poželenje* (1947) predstavlja svet psihotičnih iluzij spet hipersenzibilna, psihotična južnjaška ženska, Blanche Dubois; njena protigrigra, Stanley Kowalski, ki poseblja realni svet, torej sproščene, nezatrte nagone, pa je inačica Gospoda na obisku, ki pa ji je avtor dal že mnogo bolj primitivno, nasilno in neusmiljeno podobo. Tudi njegova vloga je razbijanje nevrotičnih iluzij, vendar na mnogo bolj brezobziren in uničujoč način – končno razdejanje iluzij vodi preobčutljivo Blanche naravnost v umobolnico.

V *Tetovirani roži* (1950) se supererotična Sicilijanka zapreda v nevrotični iluzijski svet spominov na mrtvega moža, dokler ji tega sveta ne razbije resnica o pravi naravi pokojnika in prihod robustnega, nagonskega moškega. Podoben motiv, boj dveh nevrotičnih in življenju odtujenih žensk za spomin na umrlega sina oz. moža, ki kulminira v razkrivanju resnice o njegovi pravi (homoseksualni) naravi, najdemo v drami *Nenadoma lansko poletje* (1958).

Očitno je, da Williamsova osnovna dramaturška shema, naravna po psihoanalitični doktrini, ne vzdrži sentimenta in nostalgije kot sredstva razreševanja zanj bitnega civilizacijskega spora med iluzijo in resničnostjo, kot se to se dogaja pri *Stekleni menažeriji*: od te drame naprej postaja spor vse bolj nerazrešljiv, nevrastenična nostalgija vse bolj prepušča mesto paranoji in sadomazohizmu, ki postaja lahek plen brutalne

destrukcije nasprotne igre. Sam Williams potrjuje, da postajajo njegove drame od *Steklene menažerije* naprej »bolj in bolj trde in agresivne«. To velja še posebej za drame, kjer se tipične karakteristike njegovih ženskih nevrotikov pojavljajo v moških osebah, feminiziranih playboyih, zgubljenih, zavrženih, impotentnejših in homoseksualcih. Tak je primer bivšega boksarja, seksualno, fiziološko in življenjsko impotentnega Kilroya v misterijski igri *Camino Real* (1952), ali pa bivšega atleta, zdaj nevrastenika in homoseksualca Bricka v drami *Mačka na vroči pločevinasti strehi* (1956), ali pa do kraja izvotljenega, klavrno ambicioznega žigola in prostitutka Chanchea Waynea v *Mili ptici mladosti* (1959). V svoji poslednji drami »psihoanalitične črne serije«, *Legvanovi noči* (1961), je Williams postavil na oder tako moškega kot ženskega nevrotika, bivšega pastorja in ostarelo frigidno žensko, ki ju v mehiškem hotelu oba izsesa in požre seksualno lakomna in vitalna hotelirka. Po tej drami je Williams napovedal in opravil preobrat, umiril svojo dramaturgijo, jo nagnil na stran prizanesljive karakterne komike in se s tem tako rekoč popolnoma umaknil iz moderne drame. (*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, 1962; *Slapstick Tragedy, 2 enodejanki*, 1965; *Kingdom of Earth*, 1968.)

V današnjem gledališču si je ohranila svoje mesto predvsem »črna serija« iz Williamsove dramatike, mnogo manj pa *Steklena menažerija* – teatarska senzibilnost publike se je medtem že skoraj v celoti odvrnila od sentimenta in nostalgije – in še manj njegove poslednje drame. Kljub teatarski potenci Williamsove »črne dramatike« pa je mogoče iz današnje perspektive tudi tej marsikaj očitati: preozko, vedno ponavljajoče se problemsko področje, preveč dosledno, zato že skoraj ideološko aplikacijo psihoanalitične doktrine, bližino melodrame. Poseben problem je vpliv slovitega avantgardnega gledališčnika E. Piscatorja, ki pa je v Williamsovi aplikaciji doživel preobrazbo v skrajno tradicionalistično, konvencionalno smer: vsi ti Williamsovi skrbno opisani efekti odrskih luči, filmskih projekcij, transparentne scene, glasbe, zvočnih efektov itd. nimajo namena stimulirati mnogodimenzionalne, čutne, kolektivne gledališke predstave, temveč so v smislu melodrame namenjeni samo in predvsem čim bolj akcentuirani karakterizaciji vodilne dramske osebe.

V razvoju modernega gledališča je Williamsova dramatika pravzaprav pomembna še najbolj zato, ker je s svojo agresivno dramaturgijo tako rekoč mimo lastnih intencij součinkovala pri porajanju novega igralskega izraza: neonaturalizma, ki je danes ena prevladujočih igralskih form.

O profesorju Klepcu

»Sodobnega sveta obzorja so mračna, človeštvo se izgublja v labirintu, iz katerega skoraj ni videti izhoda.« (F. Kozak, 1933) Črna misel, kot je bolj črne ni Cankar nikdar zapisal. In vendar je F. Kozak prevzel njegovo socialno kritično dediščino – medtem pa se je zgodil nagli preskok iz trške družbe naravnost v urbano, iz nacionalne nesvobode v vse bolj sumljivo samostojno državo in iz spodobnega imperializma prve svetovne vojne v nesramežljivi fašizem pred drugo. Policija, ta pomembni faktor urbanizirane družbe, si pribori svoj vstop v dramatiko. Bivši klerikalci in liberalci se skrijejo za nove oznake, JRZ in JNS, in se spopadejo za realne – gospodarske interese. Oblast pa ostane oblast.

1936. Kako strašno zanimiva postajajo desetletja pred drugo svetovno vojno! Mar predvsem zato, ker nas vse bolj zanimajo neposredne korenine našega današnjega položaja? Ali pa tudi zato, ker odkrivamo vse več vzporednic med tedanjim in današnjim svetom? Ali iz nostalgije? Je potrošniška miselnost res tako zelo današnji izum? Pa pasivizem, resignacija, oziroma nadomestne realnosti, kot so hrana, pijača, strokovnjakarska izolacija in seks? »Vedno smo bili realni, a ne realistični,« pravi F. Kozak, »ali točneje: prilagodljivi, a ne stremeči.«

Leta 1936 se drama dogaja, leta 1939 jo je F. Kozak napisal. Dve leti kasneje podpišejo Načelniki, Žulaji, Žajblji in Ravnatelj trojni pakt in kmalu zatem se »oblast, ki je dana od boga«, sesuje v franže. Koliko spoznanja bodoče katastrofe preseva skozi Kozakovo besedilo? Kdo od nastopajočih bo šel v plavo gardo, kdo v belo, kdo se bo pridružil OF? In kdo bo ostal OR (oprezna rit)?

Policija in seksualno agresivne ženske: kakšna inovacija v slovenski dramatiki! Kako nesramežljivo se kažejo te še včeraj neobravnavane reči, kako nepatetično in nesentimentalno! In kako malo je »junak po božji volji«, profesor Peter Klepec, pripravljen na spopad s temi rečmi! Kako hitro ga pohrustajo, mimogrede in za zajtrk! Ne socialno in ne biološko ne zna migati tale slovenski junak.

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 3 (1979/80), 15.

Kozak se je odločil za formo komedije. In njegova otožno posmehljiva komedijska forma nam danes bolj približuje slovenski predvojni mikrokozmos kot na primer Brnčičeva strastna, resnobna in neprizanesljiva socialna analitika. Omogoča nam, da prepoznamo diskretni šarm naše lastne (drobne) buržuazije. Zelo naši so ti čudno zverženi Kozakovi junaki in nekako čudno simpatični – težko se je upreti njihovemu šarmu, čeprav vemo, kam vodi.

V tej čudni simpatiji naj bi bil ključ današnjega uprizarjanja *Profesorja Klepca*. Slovenski predvojni meščan je podlegel svojemu lastnemu šarmu, to je samovšečnosti urbaniziranega tržana, ki je nekaj dosegel; dosegel je nekakšne evropske oblike družabnosti in oblastniških igrice, ali pa nekakšne evropske oblike intelektualne izolacije od vsega posvetnega. Evropa! Ali smo ali nismo Evropa? Red in mir! In v tem očarljivem evropeiziranem svetu se vse lepo in spodobno uredi, rogovileže spravimo v zakonski stan, gremo praznovat na Rožnik.

Vse skupaj pa je naivna in ignorantska igrica na sodu smodnika. Kozaku je to vseskozi jasno, vendar pušča svoje figurice veselo cepetati. Vsaj v osnovnem komediografskem zarisu. Izza tega zarisa pa preseva, včasih pa tudi useka, atmosfera bližajoče se katastrofe.

Je to bolj današnja projekcija kot dejansko stanje? Zakaj se ni raje odločil za analitično dramo cankarjansko ibsenovskega tipa? Sam se temu vprašanju izmakne: »Samo se je tako zasnovalo in ko se je kobalilo v mislih, mi je bilo všeč.« Se v tem kaže suverenost nad položajem ali nemoč, podobna Klepčevi? Na takšno vprašanje lahko odgovori le vsaka doba posebej. Naj torej odgovori predstava.

Milo za drago

Zdaj se izkaže, če je čast še čast tudi potem, ko ima v rokah oblast.
1, 3

Morda je ni Shakespearjeve drame, ki bi od svojih ocenjevalcev, od elizabetinskega časa pa vse do danes, doživela toliko in tako različnih in nasprotujočih si ocen. Vzbujala je odpor in navdušenje; zavračanje ali pa tudi potrditev v imenu krščanske morale ter potrditev v imenu moderne sociologije. Zgodbo te drame so ocenjevalci tolmačili bodisi kot čisto alegorijo ali moraliteto, pa spet kot povsem realistično renesančno igro bodisi o konkretnem času Jakobove dinastije v Angliji bodisi reformacije in protireformacije v srednji Evropi.

Vsi ocenjevalci so si edini v tem, da ta drama, skupaj z dramama *Konec dober vse povrne* in *Troilus in Kresida*, zavzema v Shakespearjevem opusu posebno mesto. Značilen za te drame je poseben Shakespearjev pogled na naravo družbenosti, posebej kritičen in neprizanesljiv ali celo posebej pesimističen. Značilno je tudi posebno mešanje ali prepletanje komičnega in tragičnega žanra in za njegov čas nenavadno neharmonična, »nearistotelska«, intenzivna, skokovita, danes bi rekli »moderna« dramaturgija. Zato sta se za te tri drame od konca prejšnjega stoletja naprej uveljavila dva termina: »problemske drame« ali »črne komedije«.

Zanimanje za Shakespearjeve črne komedije sta najprej obudila P. Brook in J. Kott ob *Troilu in Kresidi*, od takrat naprej pa se sodobno evropsko gledališče s tem in takšnim Shakespearjem vse bolj pogosto in vse bolj intenzivno ukvarja. Razlogi se nam zde dovolj razumljivi.

Zato smo se torej odločili za uprizoritev drame *Milo za drago*, ki postavlja pred nas nalogo sodobne interpretacije, in ne morda *Hamleta* ali *Macbetha*, kjer so – vsaj v luči današnjega življenjskega občutka – stvari mnogo bolj jasne.

Snovno se drama *Milo za drago* ukvarja na kar najbolj reduciran način samo z dvema kategorijama: seks in oblast. Ti kategoriji nastopata

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 7 (1979–80), 111.

povsem neprikrito in brez sramu sta zamenjali prejšnji dve kategoriji, na kateri smo pri Shakespearju in v klasični dramatiki bolj navajeni: erotika in pravica. V drami gre torej za padec absolutnih vrednot (intimnih in javnih) nekega družbenega sistema in za poskus obnovitve teh vrednot, vendar obnovitve brez moralne avtorske perspektive, ki je sicer značilna za Shakespearjevo dramatiko: ta drama je torej »moderna« tudi v tem, da predvsem opozarja, ne jemlje pa si pravice, da bi predlagala rešitev.

Seks in oblast sta seveda kategoriji, s katerima se ukvarja tista veja družbene misli, ki ji rečemo morala. In pretiranemu, totalitarnemu ukvarjanju z moralo rečemo moralizem. In moralističnih tolmačenj oz. zavrnitev je doživela ta Shakespearjeva drama precej.

Seks in oblast pa sta v novodobnem svetu lahko tudi nadomestka za bistvene vrednote – kadar te vrednote izginjajo. Lahko označujeta ničnost, nihilizem sodobnega sveta. Lahko označujeta meje današnjega sveta, kjer se na eni strani svoboda spreminja v kaos, na drugi strani pa se red spreminja v totalitarizem ali fašizem. Svoboda – red. Kaos – fašizem. Svoboda – kaos. Red – fašizem.

V tem miselnem razponu smo načrtali predstavo, v ta prostor je naša predstava postavljena, v nihilistični vmesni prostor med kaosom in fašizmom. In kdo je potem nosilec avtorske ali moralne perspektive, če ga v Shakespearjevem tekstu ni, če so vse osebe le marionete v »theatru mundi«, obremenjene s hlastanjem po ničnih vrednotah?

Nosilci moralne perspektive smo mi. Mi – to so gledalci, če bodo sprejeli takšno interpretacijo, in to je ansambel, ki je takšno interpretacijo pripravil.

Italijanski Brecht

Dario Fo ima danes 54 let, gledališke igre piše več kot 20 let, več kot 50 jih je. Nekaj malega smo ga uprizarjali tudi Slovenci, nekaj malega drugod po Evropi, vendar je pravo eksplozijo popularnosti dosegel šele v zadnjih dveh, treh letih. Z velikim uspehom in na mnogih odrih ga uprizarjajo v obeh Nemčijah, v Franciji, Belgiji in Angliji.

Pri tem je treba vedeti, da ima Fojeva ustvarjalna praksa izrazito in pomembno prelomnico, in ta se je zgodila leta 1968, ko se je razšel z vodstvom italijanske komunistične partije, ki mu je očitala pretirano kritiko partijskih taktičnih in strateških postopkov. Do leta 1968 je bilo namreč Fojevo gledališče Nuova scena, pod pokroviteljstvom KPI, pomembnim sodelavcem te partije, s svojo družbenokritično ostrino in zabavno formo obenem je pomagalo organizirati delavce, jih poučevati in usmerjati. Tarče napada so bile tri: cerkev, velekapital in mafija. Obenem so bile dotlej Fojeve igre takšne, da jih je brez zadržkov lahko igralo vsakršno meščansko gledališče – in v Italiji so jih meščanska gledališča tudi igrala, vzporedno z nastopi Fojeve gledališke skupine v tovarnah, šolah in na improviziranih prizoriščih. Ko pa se je Fo lotil temelja meščanske ureditve, tj. države in njenega delovanja, je prišlo do spora z »resnobljimi in pedantnimi intelektualci doktorskega marksizma«, Fo je ustanovil novo gledališko skupino, »La commune«, in postal komediograf neposrednega razrednega boja, ki naravnost spodbuja k državljanski neposlušnosti. Odtlej se je tudi že zagovarjal pred sodiščem zaradi »spodbujanja h kaznivim dejanjem in k nasilnemu uporu«.

Sam je obrazložil svojo odločitev takole: »Zavračamo vsakršno teorijo umetnosti in kulture, ki naj bi služila pomiritvi med državljani. Umetnost, ki je dobra za podjetnika, ni in ne more biti dobra za meznega delavca.«

In *Anarhist*, ki je nastal leta 1970, je ena najpomembnejših iger te Fojeve nove usmeritve. Prav tako velja zanimanje gledališke Evrope tej pozni, »totalni« Fojevi usmeritvi.

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 3 (1980–81), 30.

Primerjava z Brechtom se vsiljuje že po tem, kar je bilo povedano doslej, ne nazadnje pa na sorodstvo z Brechtom opozarja Fo sam v svojih izjavah: svoje gledališče imenuje za »didaktično«, za njegove izvore navaja neapeljsko ljudsko igro in Brechtovo dramaturgijo.

Je Fo italijanski Brecht in kaj to pomeni danes, približno 40 let kasneje, v očitno drugačnih okoliščinah današnjega sveta?

Brechta in Foja družijo mnoge reči. Najprej opazimo pri obeh specifično teorijo gledališča, ki skuša preseči golo dramaturgijo in se uveljaviti kot praksa, ki je gledališka in družbena obenem: preko kritike obstoječe, »meščanske« dramaturgije in obstoječega družbenega sistema skuša ustvariti nov, »totalen« vrednostni sistem. Z drugo besedo: v obeh primerih gre za enotnost dramskega pisanja, gledališke teorije in uprizoritvene prakse. Oba sta zato ustanovila lastno gledališko skupino, Fo v njej ne sodeluje samo kot režiser, temveč celo kot igralec (Norec v *Anarhistu* je njegova vloga). Prav tako se oba zgledujeta pri tradiciji ljudske igre, prav tako si oba prizadevata, da bi njuna gledališka forma bila zabavna in čutna. Oba pozivata k razrednemu boju, oba sta zato imela težave z oblastni; Brecht tako z ameriškimi kot s sovjetskimi. Do razlik pa pride pri Brechtovem bistvenem dramaturškem pojmu, tj. pri »epškem gledališču« (za razliko od »dramskega« ali »iluzionističnega gledališča«), ki ima za posledico prepoved »identifikacije« in zahtevo po potujitvenem efektu«, ki naj izzove gledalčev distancirani, kritični odnos do predstave.

Na videz Fo tudi tu sledi Brechtu, saj tudi on apelira na gledalčev dvom in razum: »Prepričani smo, da je v smehu, groteski in satiri najvišji izraz dvoma, da pa nudita tudi najpomembnejšo pomoč, pomoč razuma.« Ali kot pravi na drugem mestu (1970): »Čemu služijo komična mesta, ki smo jih potaknili v igro? Lahko bi jih odstranili, če bi hoteli. Vendar ta mesta omogočajo več zraka, pomagajo občinstvu k pozornosti. Občinstvo, ki ni vajeno slediti nepretrgani diskusiji, bi se čez čas zdolgočasil in bi izgubilo stik s temo ... Treba si je prisvojiti vsa sredstva, najboljša, kar jih je, da bi se dokopali do teme, ki nas zanima. Vse dokler so ta sredstva gledališka. Kajti naš dolgoročni cilj je posredovati naša stališča s pomočjo gledališča.«

To je skoraj tako, kot bi brali Brechtovo teorijo. Vendar v Fojevi praksi ni povsem tako, in razliko, bistveno razliko ustvarja prav narava Fojevega humorja.

Za Brechtove igre bi težko rekli, da so komedije, še manj pa sodobne komedije, čeprav so te igre večinoma zabavne. V strahu pred čustveno identifikacijo gledalca, pred vsakršno močno emocijo, tudi komično, se Brecht nekako izogiba tako neposredni sodobnosti kot tudi neposredni

komediji: najraje se umika v historiziranje, parabelo, eksotična okolja, vložno zgodbo, na vse načine torej opozarja na vprašljivost uprizarjanega. Fo pa, kakor kak Ibsen, jemlje svoje teme neposredno iz dnevnega časopisja, in se jih oklepa z doslednim ljudskim realizmom. Še več: včasih celo predvideva razvoj dogodkov, kot v komediji *Ugrabljeni Fanfani*, ki se ukvarja z ugrabitvijo predsednika italijanskih socialnih demokratov, kakršna se je zgodila šele kasneje. In humor, farsičnost, grotesknost, ki prežema te realistične ljudske igre, nikakor ni prvina, ki bi jo bilo mogoče kar tako »odstraniti«, to je bistvena lastnost teh iger, medtem ko ima didaktični namen šele sekundarno vlogo. Zakaj? Zato, ker so Fojeve igre (po letu 1968) tako grozovito smešne prav zaradi temeljnega nihilizma današnjega sveta, ki ga tako verno odražajo. To so igre o ponorelih ljudeh v ponorelih situacijah sredi ponorelega sveta. Norec ni prav nič slučajno tako pogosta oseba Fojevih komedij. In prav zato *Anarhist* manj deluje na naš razum, tem bolj pa na naše emocije. Ko občinstvo v Fojevih igrah prepozna nihilistično bistvo današnjega sveta, reagira s spontanim smehom, odreagira torej tipično emocionalno, saj skuša s to reakcijo ta nihilizem izničiti. In prav to je razlog Fojeve izjemne priljubljenosti v današnji gledališki Evropi, mnogo manj pa njegov didaktični namen. In prav to precizno odslikavanje nihilizma današnjega sveta omogoča tipično gledališkost Fojeve produkcije, za razliko od Brechta, ki mu je danes mogoče očitati pomanjkanje gledališkega šarma.

Drugo vprašanje je seveda, kaj se danes, v času pravkaršnjega bolonjskega, münchenskega in pariškega masakra, zgodi s Fojevimi besedili izven Italije, kjer jih uprizarjajo prav v »meščanskih« gledaliških institucijskega tipa, za razliko od Fojevih neformalnih uprizoritev v tovarnah, šolah in pod milim nebom. Na to vprašanje naj odgovori naša predstava.

Moralizem na odru – da ali ne?

Igra *Zdravnice*, ki je imela krstno uprizoritev v Mannheimu novembra 1980, je uperjena proti tistim zdravnikom in farmacevtom, ki eksperimentirajo z bolniki: prvi v interesu razvoja (medicinske) znanosti, drugi v interesu razvoja (farmaceutvske) industrije.

Rolf Hochhuth je prav gotovo najbolj sporen med sodobnimi nemškimi dramatikami, verjetno pa tudi med evropskimi. Prav letos je dobil Lessingovo nagrado, pa vendar vsako njegovo dramo pričakujejo mnogi ocenjevalci na nož in jo sprejmejo z zasmehom. Njegovo dramaturško tehniko ocenjujejo kot čisti anahronizem, kot neprimeren poskus oživljanja klasične nemške dramatike, natančneje, kot neuspelo posnemanje Schillerja. Njegov stil je deležen še hujših očitkov, češ da Hochhutha prehuda želja po posnemanju resničnosti žene stran od metafore in poetičnosti, v bližino žurnalizma in literarnih klišejev, tj. kolportažnega romana.

Po drugi strani ima Hochhuth izjemen uspeh pri občinstvu: prav gotovo je Hochhuth danes eden najbolj igranih sodobnih svetovnih dramatikov. Številke so impresivne: *Božji namestnik* (1963) je bil uprizorjen v 25 državah, na Broadwayu je imel nad 400 predstav, in tega v Ameriki še ni dosegel noben nemški avtor; evropski rekord pa je dosegel Pariz s 346 predstavami. Že pol leta po krstni uprizoritvi je bilo objavljenih nad 3000 kritik in zapisov o tej drami. *Zdravnice* so bile od krstne uprizoritve novembra 1980 naprej uprizarjane v petih gledaliških hišah v obeh Nemčijah, prav zdaj pa se pripravljata še dve nemški uprizoritvi in premiera na Finskem, Švedskem, Nizozemskem in v dunajskem Burgtheatru.

Še bolj nenavadni so škandali, senzacije in polemike, ki spremljajo Hochhuthovo dramatiko. V *Božjem namestniku*, ki ga je režiral legendarni Erwin Piscator, je avtor obtožil papeža Pija XII., da je namenoma dopustil deportacije italijanskih Židov v koncentracijska taborišča. V *Vojakih* (1967) je obtožil Churchilla, da je med drugo svetovno vojno skrivaj dal likvidirati poljskega ministrskega predsednika Sikorskega, in sicer tako,

Prvič objavljeno v: *GL Drama SNG Ljubljana* št. 3 (1981–82), 30–31.

da je insceniral letalsko nesrečo. Britanska cenzura je igro prepovedala, polemika, ki je sledila, pa je pripeljala do ukinitve gledališke cenzure v tej deželi. V *Pravnikih* (1980) je povzročil padec Filbingerja, ministrskega predsednika pokrajine Baden-Württemberg. Obtožil ga je namreč, da je kot bivši nacistični sodnik na tekočem traku in z birokratsko ravnodušnostjo izvajal smrtne obsodbe na podlagi povsem ničevih obtožnic. Filbinger je Hochhutha tožil in tožbo izgubil.

Močno je odjeknila Hochhuthova polemika s filozofom T. Adornom in z njegovo frankfurtsko šolo. Hochhuth je napadel Adornovo tezo o odpovedi subjektu v prid anonimnim silam in uveljavljal zahtevo po individualnosti, češ da brez te moderna tragika ni mogoča.

Ta Hochhuthova zahteva po individualnosti v sodobni dramatik, to njegovo ukvarjanje z izjemnimi posamezniki je ključ do njegove dramaturgije. Hochhuth je brez dvoma zavesten Schillerjev naslednik in to tudi sam rad priznava. Njegova dramaturgija je namenoma nemoderna, je dramaturgija klasičnega nemškega idealizma. Od tod tudi Hochhuthov agresivni moralizem, ali, če hočete, brezpogojni humanizem: v sredino dogajanja postavlja moralno in družbeno odgovornost protagonista, temu po pravilu pripada moč nad soljudmi, dramski zaplet se ukvarja z zlorabo te moči, s krivdo in s prebujanjem vesti, z igro in protiigro. Hochhuth s klasičnimi dramaturškimi sredstvi piše sodobno tragedijo.

Od tod izhajajo vsi formalni problemi – ali pomanjkljivosti – Hochhuthove literature, obenem pa tudi nedvomne gledališke prednosti: Hochhuthov moralizem – ali humanizem – ima veliko in zagotovo pozitivno in aktivno gledališko moč. In v današnjem času moralne ravnodušnosti ali nihilizma si Hochhuth brez dvoma zastavlja prave cilje, čeprav je morda pot do njih nekoliko staromodna. Njegova osnovna teza je vse-skozi ista, od prve drame, *Božjega namestnika*, pa do *Zdravnic*: človek ne sme nikdar, v nobenih pogojih, postati »material«, nobena politična taktika ali strategija, tudi noben navidezen »splošen interes« ne daje nikomur opravičila, da bi razpolagal z življenjem koga drugega.

Morda Hochhuthovemu stilu res manjka poezije, morda je zaradi prevelike želje po posnemanju resničnosti res blizu žurnalizmu. Prav to pa je obenem Hochhuthova velika prednost v trenutku, ko se gledališču vse teže posreči, da bi s svojim delom prodrlo do družbe. Hochhuth je eden redkih dramatikov, ki takoj in neposredno zaznava žgoče probleme svojega družbenega okolja in jih s kar najmanjšo časovno zamudo dramaturško organizira in daje na ogled javnosti.

Njegovo gledališče je angažirano, sodobno, nudi snov za razpravo in je sposobno vzbuditi zanimanje občinstva.

Zlata čeveljčka

Ta izjemno nenavadni in presunljivi dramski tekst učinkuje kot zelo sestavljena metafora. Po tej svoji lastnosti je bližji poeziji kot dramatiki: Smole je opustil običajne dramske postopke – kako sijajno jih obvlada, je pokazal v *Antigoni*, temeljnem tekstu slovenske povojne dramatike – in se lotil radikalno drugačnega načina dramskega pisanja. Predzgodovino ima ta njegov ustvarjalni postopek v dramah, kot so *Potovanje v Koromandijo*, *Igrice*, *Veseloigra v temnem* in *Cvetje zla*, pa tudi v njegovi prozi. V mislih imam male, marginalne, »mikropsihološke« teme in značaje, v razliko od velikih, dramaturško jasnih, trdnih in veljavnih spopadov med junakom in njegovo okolico, med zasebno in javno sfero, kot to velja za *Antigono* in *Krst pri Savici*. Vendar se *Zlata čeveljčka* ostro in očitno ločita tudi od Smoletovega »mikropsihološkega« opusa, ne nazadnje zato, ker se je avtorjev blago cinični humor umaknil neki mnogo temnejši, pa morda zato mnogo bolj obvezujoči atmosferi.

Ta atmosfera, kot globalna metafora, je obenem ta igra. To pomeni, da ni dramskega dejanja v običajnem smislu, predvsem pa ni dramskega spopada. Igra se dogaja tako, da se sestavljena metafora pred nami postopoma razgrajuje in nam pušča vpogled v globino. Vendar bi težko rekli, da je takšno sprotno dojetanje, ki se nudi bralcu ali gledalcu, racionalne narave. Kajti tudi posamične prvine, do katerih nas igra s svojim razpletanjem vodi, so spet iracionalne, metaforične narave: na tem nivoju se nam igra ne razpira brez ostanka.

Tematsko se igra ukvarja z osnovnimi »eksistencialijami«: življenje, smrt, smisel enega in drugega. Kot poroča Paž o *Antigoni*, da »za neko misel vztrajno išče smisel«, tako se zdi, da dramske osebe *Zlatih čeveljkov*, sodni uradniki in obtoženec, vztrajno in obenem odsotno počno to, kar počne fizično neprisotna *Antigona*: »Leži v sobi, v strop strmi in kot da nekaj misli.«

Drama se dogaja na nekem močno nenavadnem sodišču, sodišču za samomore: za sodno obravnavo, pravzaprav za »sejo« gre, ki pretresa

Prvič objavljeno v: *GL Drama SNG Ljubljana* št. 4 (1982–83), 54–55.

obtoženčevo pritožbo proti »animaciji«: Sodni sluga ga je namreč v skladu s svojo dolžnostjo spet pripeljal v življenje in to je storil s svojim lastnim dihom, »usta na usta«.

Ob koncu »seje« je obtoženec pomiloščen, kar pomeni, da sme spet umreti. Sodni sluga mu bo svojo sapo vzel nazaj. In prav ob koncu sodna uradnica, Administratorica, sledi obtožencu na ono stran.

Fabula drame je izredno preprosta. Še več: dramatik se je odpovedal vsakršni pomoči dramske tehnike, ne samo običajnemu dramskemu spopadu, temveč tudi dramskim karakterjem in tehniki stopnjevanja dramske napetosti. Po drugi strani pa je do kraja razvil eno samo dramsko značilnost, ki je sicer v dramaturgiji običajna, vendar ne neizogibna, in ki sicer zelo redko nastopa kot nosilec dramatikove izpovedne volje. To je »dramska atmosfera«. Da je dramska atmosfera njegovo poglavitno oblikovalno sredstvo, se zaveda avtor sam, saj jo polaga na usta eni od svojih oseb. Dr. Poročevalcu, ki govori o »izjemno dekadentnem razpoloženju«. Omenili smo že, da gre pri tem za lastnost, ki je verjetno bližja poeziji kot dramatici, in da moramo torej v hipu, ko to spoznamo, sprejemati celotno Smoletovo dramo kot sestavljeno poetsko metaforo.

Kakšni nagibi delujejo na dramatika Smoletovega kova in formata, da se odloči za tako dalekosežno metamorfozo? Kajti razlika med velikopotezno, ambiciozno in tehnološko perfekcionistično *Antigono*, ki se ukvarja z nasprotjem in bojem med javno in zasebno sfero, med politiko in intimo, ter *Zlatima čeveljčkoma*, ki sta redukcija na eno samo, čeprav usodno pomembno občutje, je ogromna. Je to spoznanje o spremenjenem času, ki nima več posluha ali potrpljenja za velike javne zadeve? Je to spoznanje o nepomembnosti velikih javnih zadev?

Ali pa je to organski življenjski položaj velikega pisatelja, ki v času svoje zrelosti namenoma reducira svojo umetniško voljo na eno samo moralno preokupacijo, ves ostali dramaturški in idejni dekor pa namenoma opušča, ker mu postaja nebitven?

Vsak dober dramatik se ukvarja predvsem z vprašanji etike oz. morale. Da je Smole izrecen in nepopustljiv moralist, smo videli že ob *Antigoni* in *Krstu pri Savici*. Vendar je tam Smoletov moralizem ostajal nekako v drugem planu, bil je objektiviziran, objektivizirala ga je dramska tehnika, ki uveljavlja spopad med različnimi in spremenljivimi vrednotami, objektiviziral ga je tudi historicizem fabule. V *Zlatih čeveljčkih* pa Smoletov osnovni moralizem pride v celoti do veljave. Drama *Zlata čeveljčka* je pravzaprav moralni diskurz ali, če hočete, direktno in nezakrito uveljavljanje avtorjeve »vrednostne perspektive«, zopet dramaturške značilnosti, ki je v dramatici sicer običajna, vendar ne nosilec dejanja.

Dve sta torej poglavitni značilnosti *Zlatih čevljkov*: poetska atmosfera, ki je sestavljena, zakrita, iracionalna, in katere razkrivanje je potek drame; in »moralistična vrednostna perspektiva«, ki je odprta, jasna, nedvoumna, enoznačna in do kraja neusmiljena.

Oglejmo si najprej prvo prvino, poetsko atmosfero v *Zlatih čevljkih*. Čeprav je ta atmosfera fantastična in fiktivna, pa nam ob branju vse bolj prehaja v razumevanje neracionalne narave in nam celo vzbuja občutja »dèjà vu«. Primeri iz literarne tradicije nam pri tem ne pomagajo kaj dosti. Slavko Grum? Da, morda. Občutje usodne brezizhodnosti, ujetosti, zagatnosti, stvarnega obupa bi mu lahko bilo podobno. Nekatere metafore bi nas lahko spominjale neposredno na poglavitne Grumove obsesije, npr.: »Človek začne tako sveže in jasno ... kako, da se vse tako neizogibno in pri vsakem ... spusti dol?« J. P. Sartre, *Igra je končana?* Morda. Kafkov *Proces*? Tudi. Vendar lahko s temi primerami samo približno nakažemo »zvrst« Smoletovega pisanja v *Zlatih čevljkih*, ne moremo pa razložiti skoraj ničesar o posebnih razsežnostih njegovega umetniškega dela.

Poskusimo drugače. Smoletove metafore niso predvsem estetske, temveč predvsem eksistencialne narave, saj za njimi stoji avtor, ki je predvsem moralist, kot smo rekli. Katere so te eksistencialije?

Smrt. Nesmisel. Strah. Beg. Sovraštvo. Mrzlo bitje.

Negativne eksistencialije. Te seveda v dramatikali ali v literaturi sploh niso nič neobičajnega, vendar smo navajeni, da imajo svoj pozitivni par, svoje nasprotje, protipol, in posebej v dramatikali smo navajeni na dialektični boj med členoma takega para. Nič takega ni pri Smoletu. Boja ni več, ker je že izgubljen. Boja med svetlobo in temo, tega velikega žiga evropske humanistične tradicije, ni več, ker se Smole zavestno postavlja nekam na konec ali v položaj po koncu te tradicije.

Dramske osebe nam samo dopuščajo, da stopinjo za stopinjo dojemamo njihovo negativno eksistencialno pozicijo. Zato je seveda logika dramske fabule obrnjena na glavo: na prvi pogled živi sodijo mrtvim – kar je že sama po sebi paradoksalna situacija – pravzaprav pa je obratno res: življenje, ki ga živijo živi, je tako nevredno, tako je »brez smisla«, da se prava vrednost nahaja na oni strani, med mrtvimi, kamor je pobegnil Obtoženi: »Samo dve sta dilemi: ali čakaš ali zbežiš. Moj starejši brat, ne igray junaka, pobriši jo, pusti vse in jo pobriši karseda na hitro. Nič junštva, samo beg, taka je moja skušnja, tak je moj nasvet.« Vendar pa tak beg ni kar tako dovoljen, sledi urejene družbe so še ostale: Sodni sluga oživlja begunce, »usta na usta«, in šele »seja« na sodišču bo ugotovila, ali je imel begunec do pobega pravico. Če je pomiloščen, sme nazaj v smrt. Sodni sluga mu svojo sapo spet vzame.

Če ni spopada in razvoja, seveda tudi ni več časa. To nam razločno pove Dr. Prisednik: »Čas je, gospodična, ne pa, da bi se spreminjal.« Čas se ne spreminja več, dogajanja ni, samo še golo životarjenje. To životarjenje, to Potemkinovo vas življenja pa počno dramske osebe vsaka na svoj poseben, diferenciran način, in ti načini pravzaprav opravljajo funkcijo dramskega karakterja: Dr. Prisednik eksistira v imenu starosti, kajti bolj kot bo star, bolj bo lahko sovražil in več ljudi bo preživel:

»Sovražite jih vse, stalno in dolgo. Poskrbite za dolgo svoje življenje in jih sovražite z vztrajno dolgostjo ... Star, star biti, to je nasvet starca tukaj pred vami, mladenič!« – Dr. Predsednik eksistira v imenu lovtva, ubijanja živali, kajti »ko človek poklekne z nožem k nji, se skloni k lastnemu bitju ... Nikomur ne morejo škoditi trenutki, ko je v drži lovca sklonjen nad svojim kadavrom.« – V Tožilcu »se jeza kuha, se kuha srd, nezajezljivi veliki srd. Srd na vse in vsakogar.« V svojem poklicu ne vidi več smisla, kajti »zločini so spremenljivi tako rekoč iz hipa v hip: včeraj zločinec, danes v oltarju, včeraj v oltarju, danes bičan in križan.« – Dr. Poročevalca požira »dekadentno razpoloženje«, ki si ga ne zna razložiti drugače kot s »prezakurjenostjo in preveliko hladnostjo prostorov«, in paranoičen strah, ki se mu javlja v podobi metaforične »gospe z glavo na labodjem vratu«. Administratorka se skuša dokopati do pozitivnega življenjskega načela, saj ugotavlja, da se »človek rodi zaradi smrti, vendar je njegova bližnja poteza, da živi«.

Obenem pa se vse predobro zaveda. da se je vse, »neizogibno in pri vsakem, prav Vsakem spusti(lo) dol.« – Odvetnica je zazrta v metaforo, ki je brez dvoma vere in upanja vredna, v »zlata čevljička«. Vendar pa te metafore ne razume, tako kot tudi nam ni jasna do zaključka drame. Ta metafora je samo še blede odsev »rože čudotvorne«, oddaljen spomin, brez moči, zanosa in čudeža. – Obtoženi, ki je spoznal, da imajo ljudje »zelo mrzla bitja« in da bolšči v nas »zenica živali, ljudem neprijazne zveri«, je storil edino dosledno dejanje in »jo pobrisal karseda na hitro.« – In edini, ki se je v tem Smoletovem svetu mrtvih zares razživel, ki je poln vitalizma in prešerne ljudskosti, samozadovoljstva in vere vase, je lumpenproletarski Sodni sluga, robustno prijazni krvnik in porodničar obenem, Haron v dve smeri. Sam se označuje za »spodnji srednji razred«. Zgradil si je bahaško hišo z dvema straniščema in dvema bidejema. Opravil je zmagoslavni preskok, »včeraj gate dol za grmom in rit v prosti svet, zdaj pa ...« Ta bo zmlal v krvavici vsakogar, ki starta na njegova dva bideja.

Poskušajmo zdaj ugotoviti avtorjevo vrednostno perspektivo. Ta je, kot smo rekli, v razliko od metaforične večplastnosti dramske ali poetske

metafore, ki zamenjuje dramsko dejanje, izrecno jasna in nedvoumna. Pa tudi preveč voluntaristično človekoljubna ni. To je jasna in premočrtna, seveda na moč boleča in verjetno tudi agresivna – vizija moralista. Igra o zlatih čeveljčkih je moraliteta. Smole kot moralist zgroženo in obenem do kraja prepričljivo ugotavlja odsotnost vsakršnega etičnega principa.

Kaj naj bi ta princip pravzaprav bil, kaj je avtorjev etični postulat – tu nam avtor zaenkrat ne pušča prav blizu, vsaj na racionalnem nivoju ne. Je to smisel, ljubezen, bog? Do kraja prepričljiv pa je opis razkroja, ki sledi, kadar takšnega principa ni. Kot moralist in dramski pisatelj obenem se Smole zavestno odpoveduje ustvarjanju dramskega sveta v njegovem protislovnem nasprotju in v spremenljivem boju veljavnega in neveljavnega. Smole nam kaže golo neveljavno, nevrednostno, v vsem zmagoslavju ničevosti, v mrtvaškem plesu.

Smoletov dramski svet je svet neveljavnega, nevrednega.

Ničnost eksistence je greh in kazen obenem. Luč absoluta ne sveti več, ker je absolut ne samo nedosegljiv, ampak ga ni več. Nejasni spomin, motni odsev tega absoluta sta zlata čeveljčka.

Moraliteta kot zvrst je dostikrat lahko nagnjena k didaktičnosti ali k poenostavljenim abstraktnim kategorijam. Takšna je na moč uporabna za ideologijo, umetniško pa ne pretirano prepričljiva. Smoletova moraliteta je seveda daleč od takšnih nevarnosti, saj ni zapisana nobeni ideologiji. Daleč je od didaktičnosti ali abstraktnosti. To se je avtorju posrečilo s presunljivo in iracionalno metaforično zgradbo, ki nam največkrat govori neposredno, »skozi kožo«. Zasluga za umetniško prepričljivost te drame pa gre tudi briljantnemu, duhovitemu in dostikrat sarkastično humornemu dialogu, ki nas kdaj pa kdaj spominja na tradicijo drame absurda.

Troilus in Kresida

Ko je Shakespeare pisal *Troila in Kresida*, je kakor vsakič posegel po mnogih razpoložljivih virih: med njimi je, kakor so ugotovili raziskovalci, Chaucerjeva pesnitev z istim naslovom, Caxtonova pripoved o zgodovini Troje in Lydgatova pesnitev o Troji. To so tako imenovani srednjeveški viri, ki segajo v Chaucerjevem primeru nazaj vse do Boccacciovega *Filostrata*, v Caxtonovem in Lydgatovem pa v trubadursko poezijo. Popolnoma drugačen vir je bil Chapmanov prevod Homerjeve *Iliade*; ta je Shakespeareju nudil nov in dobesedno svež, izviren pogled na herojske antične primitivce, ki so se sicer na italijanskih in francoskih poteh do Anglije že zdavnaj spremenili v uglajene viteze z utrjenim srednjeveškim kodeksom časti.

Virov je seveda še več, na primer Henrysonova moralistična pesnitev o Kresidi in Ovidove *Metamorfoze* v Goldingovem prevodu. In pri vsem tem je imel Shakespeare pri roki še en mogočen vir, in to je bila trdna navzočnost trojanskih in grških junakov v zavesti Shakespearevih sodobnikov. Renesančno pojmovanje zgodovine je bilo nekoliko drugačno od našega in trojanska vojna ni bila časovno nič bolj oddaljena, kot je od nas na primer prva ali druga svetovna vojna. In vendar vse to ne pomeni mnogo za umetniško, literarno ali gledališko vrednost Shakespearejeve tragikomedije. Pregledovanje in primerjanje virov je izjemno pomembno za vedo, ki se imenuje tematologija, za ugotavljanje umetniškega učinka in notranje koherence dela pa precej malo ali skoraj nič. Shakespearevi junaki so živi in prepričljivi ali pa niso, njegovo delo je pomembno ali pa ni, ne glede na njegovo skrbnost pri uporabi virov. Če bi bilo drugače, bi danes bolj cenili Bena Jonsona.

Podobno velja za stvarne okoliščine iz Shakespeareovega časa, ki so Shakespeara utegnile vzpodbuditi k pisanju te drame ali pa vsaj odsevajo v njej: to utegne biti vojna med Anglijo (Grčijo) in Trojo (Španijo), v kateri se nesmiselno spopadata modernejše renesančno, vitalistično in pragmatično, trgovsko načelo ter srednjeveški kodeks časti. Ali pa spopada

Prvič objavljeno v: *GL PDG Nova Gorica* (1982–83), 3–7.

med veleizdajalcem lordom Essexom (Ahilom) in kraljico Elizabeto (Agamemnonom). Ali pa vojna med gledališkimi avtorji Jonsonom, Marstonom in Dekkerjem.

Vse te zadeve utegne Shakespearova drama vsebovati ali pa tudi ne – prav nič pa ne vplivajo na umetniško potenco te drame. Predvsem zato ne, ker je seveda to Shakespearovo delo, kot tudi vsa druga, izrazito večplastno, večpomensko in preprosto ne dopušča ene same simbolične ali alegorične razlage. Oziroma: dopušča vse razlage in jim obenem uha-ja, ker ima vseskozi na zalogi velik preostanek, in prav ta je seveda tisti, ki mu spoštljivo rečemo dramska poezija.

Prav zato pa je seveda Shakespeare na svoji geografski poti po Evropi in časovni poti do danes doživel takšen veličasten niz različnih interpretacij, branj in predstavitev. In prav zato je vsaka doba lahko občutila, kar je Jan Kott izrekel z besedami: »Shakespeare naš sodobnik.«

V času od Kottove francoske in slovenske objave (1964) do danes je seveda moralo priti do nekaterih drugačnih pogledov na Shakespearovo dramo *Troilus in Kresida*. Nikakor ni nujno, da so pametnejši, in nikakor ni nujno, da je Kott zastarel. Vendar se razlike pri branju tega Shakespearovega dela ponujajo same po sebi.

Kottova knjiga in v njej esej o *Troilu in Kresidi* sta blesteča in pronicljiva (kot vemo, je knjiga navdušila Petra Brookaa in ga vzpodbudila k njegovim slavnim interpretacijam Shakespeara), vendar nam danes udarjata v oči vsaj dve posebnosti:

Navdušenje ali celo presenečenje ob spoznanju, da je Shakespeare naš sodobnik, da se ga da igrati moderno, nas je danes minilo. Seveda se ga da igrati moderno, danes poznamo relativno malo historizacijskih predstav gledališke klasike. Kadar pa naletimo nanje, ne viharno nosu: tudi to je legitimen način in po pravem ustvarjalnem hotenju in zmožnosti utegne privedi do zelo zanimivih učinkov. Vsekakor pa danes izhajamo iz predpostavke, da je vsak avtor, klasičen ali sodoben, ki ga postavimo na oder, naš sodobnik. Zato smo ga tudi uprizorili. To nam seveda ne daje popolne svobode v interpretaciji, kot je gledališče še pred nekaj leti mislilo na vrhu vala modernizma: meje svobodi interpretacije narekuje avtor, tj. polnost in večplastnost njegovega dela, narekuje pa jih tudi zvestoba njegovemu umetniškemu hotenju.

Za Kottove eseje je značilna nekakšna humanistična deklarativnost, ki se navdušuje ob najdenih paralelah in koincidencah med letoma 1584 in 1964, ne vprašuje pa se preveč po vzrokih. Najprodornejši je torej Kott v pasažah, ki utemeljujejo, da je njegova sodobnost v marsičem kopija Shakespearove dobe. Zato tudi ugotavlja, da je drama *Troilus in Kresida*

groteska in zato recimo postavlja trditev, tipično za šestdeseta leta: »Če je vojna samo pobijanje, je svet, v katerem eksistira vojna, absurd.« Ali pa: »Drama *Troilus in Kresida* je spor o eksistenci moralnega reda v okrutnem in nerazumnem svetu.«

Vse to je seveda res, vendar leta 1983 tako zelo res, da stvar ne potrebuje posebne razlage ali celo obravnave. Zato si je naša uprizoritev poiškala nekaj dodatnih interesov. Poglavitnemu od njih bi z učeno besedo lahko rekli raziskava fenomenologije evforičnega razpada.

Vojna je nesmisel, da vseeno teče naprej, osnovne vrednote so nesmisel, pa vseeno padajo zanje glave, ljubezen je degradirana na parjenje, pa je v človeškem življenju vseeno pomembna stvar, povzdignjena v vrednoto. Čemu je to tako? Vsi vse vedo, vendar veselo drviijo v propad, kot da se nič ne dogaja. Tu nam je Shakespeare dal iztočnico, ko smo raziskovali osnovni psihološki ali morda ideološki horizont njegovih junakov. Ta sega od popolne slepote, iluzionizma ali donkihotstva na eni strani (*Troilus*, *Ahil*, *Ajaks*, celo *Hektor*) pa do popolnega realizma, pragmatizma ali manipulacije na drugi (*Odisej*, *Nestor*, *Agamemnon*, *Pandar*, *Terzit*). Osebe vmes so na večji ali manjši stopnji razsvetljenosti. Celoten horizont, od enega kraja do drugega, pa je sterilen in pravzaprav nebistven, vsekakor pa do kraja neustvarjalen: razsvetljenost in spoznanje pomenita manipulacijo in polaščanje; romantičnost in iluzionizem pa pomenita po gubno in nevarno, fašistoidno slepoto.

Igra je torej brez vsakršne moralne vrednostne perspektive, po osnovni intonaciji pa je bufonada, kar je lepo ugotovil že Kott. Vendar se nam danes zdi, da junaki ne počno svojih pogubnih oslarij zato, ker bi bil svet »okruten in nerazumen«, temveč zato, ker njih same žene neka infantilna, evforična, neodgovorna, obenem pa sila polaščevalska strast. Današnjemu bralcu se zdi, da je horizont sveta (imperija, družbene ureditve) preprosto izginil. Ostane samo še neodgovorna bufonada s pogubnimi posledicami.

Zato smo si vzeli dve pravici, v misli seveda, da nam ju daje Shakespeare sam: razširili smo igro v igri iz *Ahilovega šotora* na celo prizorišče in predstavo postavili v zgodovinski čas, ki nam morda pomeni to, kar je elizabetincem trojanska vojna: v trideseta leta.

Peter Turrini

Ta avstrijski avtor je širšemu občinstvu seveda najbolj znan po svojem sijajnem scenariju sijajne televizijske nadaljevanke *Alpska saga* (1979), ki smo jo gledali tudi pri nas. Velja pa tudi za enega najzanimivejših avstrijskih dramatikov zadnjih let.

Za sabo ima osem dram, večinoma enodejank, roman, več zbirk novel, zbirko lirike. Njegove drame je doslej uprizorilo več kot dvesto gledališč, avstrijskih in nemških, pa tudi drugih. V Avstriji in Nemčiji so prve uprizoritve njegovih dram skoraj zmeraj povod za živahne razprave, nasprotujoče si ocene, celo javne tribune. Njegova zadnja, celovečerna drama *Meščani* (1982), ki je bila uprizorjena v Volkstheatru na Dunaju, je še pred premiero povzročila razpravo v parlamentu, nekateri so celo zahtevali, da se premiero prepove.

Turrini je podobno kot Peter Handke naš najbližji severni sosed, avstrijski Korošec. Rodil se je leta 1944 v Šmarjeti blizu Borovelj, odrasčal je v Gospe Sveti, maturiral v Celovcu. Od leta 1971 naprej živi kot svoboden književnik na Dunaju. Njegov oče, umetni mizar, se je na avstrijsko Koroško priselil iz Italije, od tod Turrinijev italijanski priimek. Socialno kritični angažma, v formi pa realizem, to je značilnost Turrinijevega pisanja, ki najprej pade v oči. Seveda tudi socialistični svetovni nazor. Avstrijski kritiki menijo, da tudi močna osebna prizadetost, skoraj ranjenost. Vendar vse te prvine še ne naredijo dobre dramske ali katerekoli literature. Važnejša od vsega tega je druga Turrinijeva značilnost ali odlika in to je jezik njegovih dramskih oseb. Turrinijeve osebe se razkrivajo skoraj izključno z jezikom, dejanja namreč skoraj nimajo. Zato je ta dramski govor prej monolog kot dialog. Njegova funkcija pa je arheološko izkopavanje, razkrivanje junakove preteklosti in ta preteklost je bila največkrat nezadovoljiva. Sedanjosti nimajo ali je nimajo več. Pri razkrivanju preteklosti pa imajo peklenške težave z artikulacijo. Ta zavrti, pohabljeni, nelogični artikulacija je bistvo Turrinijevega umetniškega postopka. In v tem iskanju preteklosti in pravzaprav smisla so

Prvič objavljeno v: *GL Borštnikovega srečanja* (1983), 42.

Turrinijevi junaki tragični, nekoliko sentimentalni in zmeraj komični. In največkrat zelo prepričljivi.

Lov na podgane je prva Turrinijeva drama (1971), *Jožef in Marija* je mnogo novejša, prvič je bila uprizorjena leta 1980 na Štajerski jeseni v Gradcu, festivalu novejši avstrijske dramatike. Tam so ji prisodili prvo mesto. Razlika v času nastanka obeh dram se seveda pozna, kritika potrošnika družbe v *Lovu na podgane* lahko danes kdaj pa kdaj zazveni nekoliko staromodno, čeprav je Turrini po drugi strani v tej drami napovedal pojav, o katerem takrat v Avstriji ni bilo ne duha ne sluha: pankerje. Obe enodejanki pa sta seveda značilno turrinijevski: ukvarjata se z osebami z roba družbe, družba jih je odrinila. Proletarskega porekla so, v življenju so odnesle slabši delež. In zdaj na tragičen, sentimentalni in humoren način skušajo ugotoviti, kdo pravzaprav so.

O Bernhardu, višavah in miru

Gledališča Zahodne Nemčije, Avstrije in nemško govoreče Švice so danes pravzaprav enoten kulturni prostor, kjer se neprenehoma pretakajo ideje in ljudje: pobude, dramska besedila, igralci, režiserji in celo občinstvo. In Thomas Bernhard, avstrijski dramatik in romanopisec, ki se je rodil na Nizozemskem leta 1931, je pomemben, vznemirljiv in neodtujljiv del tega prostora. Pripomogel je k njegovi ostrini in prodornosti, kakor se danes kaže, njegove drame so režirali najpomembnejši režiserji, Claus Peymann skoraj vse, igrali so jih najznamenitejši igralci, Bernhard Minetti, rojen 1905, živa legenda, veliki igralec, ki še zmeraj igra, je interpretiral več njegovih likov, eno dramo pa mu je Thomas Bernhard napisal na kožo: *Minetti*.

Zvrst Bernhardove dramatike je tragikomedija, če je ta danes še možna, ali boljše: farsa. Za oznako »groteska« manjkajo prvine popačenosti in pretiravanja, prvine torej, ki vodijo proč od realizma. Bernhardove drame na videz vseskozi ostajajo realistične, vendar le na videz. Čeprav niso groteskne, jih obvladuje nekakšna obsedena mehaničnost, njegovi dramski liki niso psihološki ali pa so morda preveč: vloge igrajo vsak od njih perfektno in zato prazno in mehanično in torej smešno vsak igra vlogo, ki mu jo nalaga družba, ki v njej živi. Bernhardove igre so torej nekakšni realistični rituali, komične so zato, ker so ti rituali že zdavnaj izgubili vsak temelj, vzrok in smisel.

Zaradi ritualnega značaja so ocenjevalci posebej zgodnje Bernhardove drame primerjali z Artaudom, Gombrowiczem in Beckettom. Bernhardovo dramsko zanimanje velja vseskozi eni sami temi: sodobna civilizacija je na smrt bolna, razpada in gnije v svojih etičnih temeljih: in ti temelji so pravzaprav meščanski, novih ali drugačnih ni. Vsako dejanje vodi v represijo, obenem pa tudi v regresijo. Bernhardov svet naseljujejo invalidi, šarlatani, bedaki in norci; monomani, kot bi jih zbral v psihiatrični kliniki. Ker pa zbrano, vestno in vztrajno igrajo vloge, kot jim jih nalaga družba, ohranjajo videz resničnosti. In to

Prvič objavljeno v: *GL PDG Nova Gorica* št. 4 (1983–84), str. 4–7.

je po Bernhardu edini cilj, ki si ga sodobna družba zastavlja: videz resničnosti.

Klinična norost kot stanje sveta, veličastna, pompozna in družbeno priznana trivialnost kot vsebina rituala, ki skuša to stanje prikriti: takšen je tloris Bernhardovih dram. To veličastno trivialnost je Bernhard, kot bi se ravnal po Aristotelovih zahtevah, preizkusil skoraj na vseh pomembnejših akterjih današnje družbe: na državnikih, pravnikih, filozofih, slavnihi zdravnikih in na umetnikih (glasbenih, gledaliških in zdaj na književniku). In Bernhard seveda ugotovi, da je lahko umetnost prav takšno slepilo, prav takšna trivialna in nesmiselna norost kot druge priznane in spoštovane družbene dejavnosti.

Naslov drame *Über allen Gipfeln is Ruh* je citat naslova Goethejeve pesmi, v slovenščini se naslov pojavlja kot citat citata, pesem je namreč prevedel Oton Župančič. Povod za dramo je bila izvolitev predsednika Zvezne republike Nemčije Walterja Scheela za rednega člana nemške Akademije za jezik in književnost v Darmstadt leta 1979. Thomas Bernhard, član akademije, se je odzval tako, da je s porogljivim telegramom izstopil, potem pa je napisal dramo. To je torej drama o nesmiselnem in pompozem ritualu, v kakršnega bi rada moderna država spremenila svojo umetnost – in tako prikrila svojo klinično norost. Goethe, zadnji univerzalni duh Evrope, je seveda simbol univerzalnega, skladnega in smiselnega časa, ki je za zmeraj minil – če je kdaj bil. Danes se krčevito ohranjanje goethejevske eksistence kaže kot tako zelo izpraznjena vloga, da je enaka monomaniji. Literarni genij Moritz Meister, najvišji duh svojega časa, ustvarja in ohranja svojevrsten Olimp, ta pa naj bi seveda dajal višji smisel družbi, ki je literarnega genija promovirala kot svoj sublimat. Moritz Meister hoče preseči vse višave, vendar nas Bernhard uči, da je tam, kamor si prizadeva priti, mir. Mir, torej nič.

V tej drami je Bernhard do kraja opustil zunanja dramaturška opozorila na dvojno optiko, ki vlada v njegovem dramskem svetu, na izmuzljivo mejo med »normalnim« in »norim«. Ta meja ali recimo možnost razbiranja je v njegovih zgodnjih dramah še dobro vidna, sčasoma pa jo je vse volj opuščal. V *Immanuelu Kantu*, drami iz leta 1978, se najvišji filozofski duh svojega časa vozi na ladji čez Atlantik, obdajajo ga adeпти in Kant seveda docira in docira. V Ameriko potuje, ker mu bo univerza Columbia podelila častni doktorat. Ko pa navsezadnje pristanejo v newyorški luki, se na pomolu pojavi bolniški avto, dva bolničarja ga vtakneta v prisilni jopič in ga nanaglo odpeljeta. Takšnemu opozorilu se je Bernhard v svoji zadnji drami popolnoma odrekel in odločitev prepustil gledalcem.

Gospa iz Dubuqua

V tej duhoviti konverzacijski igri z alegoričnimi podtoni ni težko prepoznati značajev in atmosfere iz *Virginie Woolf*: provincialni intelektualci, gostitelja, zapletena v brezupen, brezobziren in neskončen strindbergovski boj med spoloma, gostje, ki so v tem cirkusu neprostovoljni soigralci. Morbidne družabne igre, ki naj zdrastijo obupni vsakdanji dolgčas in praznino. Slepilo o urejenem življenju, slepilo, ki ga je mogoče ohranjati samo z nenehnim poniževanjem partnerja. Sovraštvo kot sprevržena ljubezen. Obredno preigravanje infantilnih štorij, eksorcizem, obredni umor: umre ameriški sen. Skratka: gre za odsotnost smisla.

Vendar je igra nastala osemnajst let po *Virginii Woolf*, v času, ki je na vsak možen način bolj zaostren od blagih šestdesetih let. To se ji pozna, prav tako se seveda pozna avtorju, da medtem ni prav nič bolj vzljubil človeškega plemena. V *Virginii Woolf* je umorjena samo velika in lepa iluzija, »ameriški sen«, sen o najlepšem, najboljšem in najbolj pravičnem življenju. V *Gospe iz Dubuqua* pa postane vprašljivo življenje samo na sebi, ne takšna ali drugačna njegova lepa forma. Življenje kot biološko dejstvo. Igra o gospe iz Dubuqua je burka in misterij obenem, predmet te igre je smrt.

Osebe so obremenjene z mnogo večjim prekletstvom od onih v *Virginii Woolf*: ne gre več za to, da ne bi znale dostojno in polno živeti – sploh niso vredne življenja. Avtor jih meri ob edinem neizpodbitnem, neodtujljivem in dokončnem dejstvu, ki se ga ne da zmanipulirati: ob smrti. In v tem preizkusu osebe pokažejo svojo popolno neprimernost. Nesposobne so, da bi smrt vzele nase, zato niso zares ljudje. Le nihilistični posnetki.

Albee je dovolj spreten dramski avtor, da konverzacijske komedije nikdar do konca ne prevesi v misterij in dogajanja nikdar ne porine v nasilno alegoričnost. *Gospa iz Dubuqua* ostaja natanko to, kar trdi, da je: gospa iz Dubuqua, resničnega provincialnega mesta v Iowi, 200.000 prebivalcev. Nekaj je seveda jasno: atomski sodni dan, ki je tako neverjetno lirično opisan, vrača svet v tirnice. Vrača smisel.

Prvič objavljeno v: *GL SSG Trst* (1983–84), 4.

Joe Orton, teaterski »poète maudit«

Plen je bil prvič uprizorjen februarja 1965 v Cambridgeu in je popolnoma propadel. Septembra 1966 ga je v Londonu ponovno uprizoril Charles Marowitz, bivši sodelavec Petra Brooka, in igra je doživela velik uspeh, tako pri kritiki kot tudi pri občinstvu. Razlog za takšno razliko v recepciji je bil povsem spremenjen stil druge uprizoritve. *Plen* namreč postavlja pred izvajalce dve različni zahtevi, ki ju je treba obe enako upoštevati: vulgarno burkaštvo na eni strani in kritično noto na drugi, ta pa zahteva veliko preciznost in ostrino. Krstna uprizoritev se je opirala samo na prvo prvino in zato je učinkovala neobvezno, kot golo spakovanje. Večina današnjih ocenjevalcev meni, da je *Plen* vrhunec Ortonove dramatičke, nekateri dajejo prednost igri *Kaj je videl strežnik*, ki je bila uprizorjena posthumno. Orton je umrl 1. 1967, star štiriintrideset let, njegova smrt je bila nasilna in spektakularna: s kladivom ga je ubil njegov sedem let starejši prijatelj in mentor Kenneth Halliwell, s katerim je živel, in potem umoril še sebe, zastrupil se je z nembutalom. Ortonova smrt se je zgodila kot del teaterske legende ali mitologije »Joe Orton«, njegov konec je bil značilen in bizaren in kot prirejen za medije. Potrdil je predstavo, ki jo je Orton imel in razširjal o sebi in ki jo je kmalu povzela tudi njegova okolica: samega sebe je namreč uvrščal med socialne izobčence ali izvržence, v skupino, kamor sodita tudi Oscar Wilde in Arthur Rimbaud, »le poète maudit«. Deklarirana, prav nič skrivana ali zadrževana homoseksualnost je pripomogla k tej uvrstitvi in podobnosti. Orton v svojih dnevniških zapiskih s podobno prostodušnostjo kot Jean Genet opisuje svoja naključna homoseksualna srečanja. Artistični ugled in finančni uspeh, ki si ju je pridobil ob drugi uprizoritvi *Plena*, je končal dolgo obdobje njegove anonimnosti in jalovega prizadevanja, da bi se dvignil iz sive vsakdanjosti. Bil je proletarski otrok iz proletarskega Leicestra, iz številne družine, otrok zapite matere in očeta, ki ga je življenje že zdavnaj pohodilo. Predvsem pa: po mnenju okolice popolnoma nenadarjen za karkoli, bolehen in nesposoben. Kljub temu se je vpisal na Kraljevsko igralsko

Prvič objavljeno v: *GL SLG Celje* št. 4 (1989–90), 44–45.

akademijo v Londonu, pa jo je moral kmalu zapustiti. Tam je spoznal Kennetha Halliwella, ki je imel prednost meščanskega doma, predvsem solidno izobrazbo. Najela sta si sobo in začela živeti skupaj, preživljala sta se s prispevki socialne pomoči. Halliwell se je poskušal v pisateljevanju in polagoma je v to stroko uvedel tudi Ortona – prve Ortonove objave utegnejo biti celo Halliwellovo delo. Predvsem pa sta se ukvarjala s poskusi cinične korozije ali destrukcije obstoječe družbene ureditve, čeprav ta revolucionarna dejavnost ni bila preveč nevarna. Sposojala sta si na primer knjige iz javnih knjižnic in jih knjigoveško zelo spretno predelovala, v resnobne knjige sta vmontirala pornografske pasaže ali slike. Zalotili so ju in ogorčeni sodnik ju je zelo strogo kaznoval, s šestimi meseci zopora. Majhna zadoščenja torej, majhno življenje, in uspeh *Plena* je res prišel kot mana z neba. Pa tudi kot usoda: uspeh ju je razdvojil, Orton je postal slaven, Halliwell je ostal anonimen. In potem uboj s kladivom, dejanje v afektu, v napadu ljubosumnosti.

Če Ortona pogledamo nekoliko manj z vidika njegove življenjske skušnje in nekoliko bolj teatrsko ali literarno, sodi v tisto vrsto angleške dramatike, ki se je v petdesetih letih začela z Johnom Osbornom, »jeznim mladim možem«, in se nadaljevala z Arnoldom Weskerjem in Haroldom Pinterjem, v prozi lahko opazujemo paralelo pri Anthonyju Burgessu (*Peklenska pomaranča*). Dramski karakterji pa tudi avtorji so mladi ljudje iz proletarskega okolja, ki jim sistem ne dopušča družbenega vzpona, zato se odzivajo z nihilističnim in ciničnim uporništvom, ki je bolj ali manj razbremenjeno racionalne ali intelektualne refleksije in lahko meji na slepo ali tudi kriminalno agresivnost. Ortonova inovacija je ta, da se v njegovi dramatikii proces dosledno dogaja v žanru komičnega, v žanru burke ali farse. To mu omogoča, da vnese še nadaljnjo prvino: vulgarost, bizarnost, obscenost, pri tem se sklicuje na Plavta. Orton hoče na vsak način šokirati svoje občinstvo, zadeti v nevralgično točko družbenih tabujev. In ta točka se po njegovem prepričanju konstituira na območju seksualnih in smrtnih ritualov.

Seks in smrt – dva pojava, kjer konvencija nalaga umetnosti, da v svojih poskusih reproduciranja realnosti pozna svojo mejo. Mejo dostojnosti, se temu reče, mejo dobrega okusa, obzirnosti. Seksualni in smrtni rituali se v gledališču samo markirajo, nakazujejo, zahteva evropska konvencija, in ne morejo postati glavni predmet prikazovanja. Orton meni drugače: destrukcija te konvencije prinaša energijo, ki osvobaja. Zato se njegova pozornost na naravnost plebejski, vulgaren način vrtili okrog teh dveh tematskih sklopov. Homoseksualne erotike ne uvaja na oder na konvencionalno dopuščeni način, to je kot neobičajno ali tudi

nedopuščeno seksualno prakso, ki se jo sme prikazovati bodisi posmehljivo bodisi klinično sočutno, ampak kot samoumevno stanje stvari. Hala in Dennisa, mladostna junaka *Plena*, opisuje v nekem komentarju takole: »Amerikanci vidijo homoseksualnost kot fag ali pa kot drag« (tj.: ali jo zaničujejo ali mitologizirajo). »Moj pogled na univerzalno bratovščino sploh ni tak. Hal in Dennis morata biti popolnoma običajna fanta, ki se pač fukata med sabo.« Ampak pri seksu Orton vsaj ne forsira vizualne recepcije. Zato pa to izdatno stori pri smrtnem ritualu. Truplo na odru, to bi še šlo, to je že bilo. Ampak da izvajalci to truplo kar naprej prekladajo iz krste v omaro in nazaj, ga slačijo do golega, vlačijo sem in tja, mu vtikajo in iztikajo umetno oko in umetno zobalo – to je verjetno čez mejo spodobnega okusa. In da gre povrh za truplo matere enega od karakterjev in soproge drugega – to je verjetno višek šokantne situacije, skrajni rob tabuja, ki ga je Orton želel doseči. In mislil je zares, resnično je bil »poète maudit«. Ko je sodeloval pri pripravah na drugo uprizoritev, mu je umrla mati. In na vajo je prinesel njeno umetno zobalo, da bi prepričal igralce, da mu gre krvavo zares. Bizarnost ima svoj namen: bizarni šok naj doseže enotnost vulgarno burkaškega in tragičnega. Med komičnim in tragičnim ni bistvene razlike. Gledališče naj osvobaja, za vsako ceno. V gledališču naj se sproščajo silovite energije, ki so doslej bile zatrte. Ob destruktiji tabujev naj se sprošča norost in ta bo učinkovala osvobodilno, kot očiščenje. Tu se je Orton po vsej priliki zgledoval po doktrinah o gledališču krutosti, kot jih je formuliral Antonin Artaud.

Po drugi strani pa gre tudi za stališče, za izpoved, v odnosu do obstoječega sveta. To stališče je nihilistično: nobene vrednote ni, najmanj pa obstojijo tiste, ki so najbolj deklarirane: pravica, morala, lastnina, religija, red in zakon. Ena sama vrednota je in ta je moč, podeljuje pa jo denar. V ta namen so dovoljena vsa sredstva, kdor tega ne ve, bo potegnjen za nos. Zločin se prav lepo izplača, kriminalci so mnogo duhovitejši in bolj šarmantni od spodobnih državljanov, ki spoštujejo zakon; tem namreč manjka domišljija in tudi velikodušnost. Žanrsko je torej ta Ortonova drama, kot tudi druge, sinkretična mešanica: sestavljajo jo tradicionalna farsa plus detektivka plus igra nravi. Avtorjeva moralna perspektiva je kljub cinizmu in vulgarnosti dobro razvidna: demontaža lažne morale, na kateri temelji sodobna civilizacija.

Pomembno sredstvo Ortonovega dramaturškega sistema je jezik oz. dialog. Tega je povzel po komični radijski drami, žanru, ki ga pri nas ne poznamo. To je radijska drama, v katero so odzivi občinstva, predvsem krohotanje, že vmontirani. Dialog torej gradi fabulo šele v drugem planu, v prvem pa gre predvsem za kratke, bliskovite replike in kontrareplike,

v katerih je komično denunciran posamični dramski karakter. Karakterji so torej tipizirani, podobno kot v komediji dell'arte. Iz tega sledi pri Ortonu še ena posledica: jezik karakterjev je klišejski, izprazen, ni njihov. Vljudno kramljajo, govorijo v formulah, ki se jim zdijo za situacijo primerne ali potrebne, povzemajo pa jih s televizije ali iz časopisov. Karakterji so lutke v sistemu, v prav tistem sistemu, ki ga je treba razbiti.

Pohujšanje

Ko človek spet vzame v roko ta Cankarjev dramski tekst, bi si želel, da bi ga mogel brati neobremenjeno, brez svojih prejšnjih znanj ali spoznanj o njem. To je seveda precej nemogoče, posebej ob takšnem nacionalno zavezujočem avtorju, kot je Cankar. Tako ali drugače sem si o drami napravil svoj »horizont pričakovanja«, kot temu pravi Wolfgang Iser, in to pričakovanje uravnava trije vidiki: vednost o avtorju, vednost o žanru in vednost o dobi, v kateri je delo nastalo. Kljub temu mi ne ostane drugega, kot da skušam brati to dramo čim bolj naivno, če naj bo moje branje produktivno. Ko pa želim odgovoriti na vprašanja, ki se mi pri tem zastavljajo, bodo seveda koristni ali vsaj informativni tudi predlogi prejšnjih ocenjevalcev, ki stojijo v neznansko dolgi vrsti pred mano.

Kaj mi odkrije takšno ponovno, naivno branje? Predvsem nekakšne težave z razumevanjem glavne osebe, ki je v seznamu oseb označena kot »Krištof Kobar, imenovan Peter; umetnik in razbojnik«. In če ne razumem prav dobro glavne osebe, verjetno tudi dramskega dejanja ne bom, saj ga prav ta oseba poganja; da sploh ne govorimo o tem, da je Krištof Kobar precej očitno nosilec avtorjeve vrednostne perspektive, če že ne njegov alter ego – v tem primeru mi namreč tudi umetniški namen, ki ga avtor zasleduje v tej drami, ne bo povsem jasen.

Kaj pomeni, da je Krištof Kobar umetnik in obenem razbojnik? V dialogu celo zvemo, da *je bil* umetnik, zdaj ni več: »Jacinta, jaz sem bil nekoč umetnik ... / A zdaj sem več! Dokler sem hrepenel, / sem bil umetnik, zdaj ne hrepenim več.« In kakšno je njegovo povsem fizično razmerje do osebe, ki je v *dramatis personae* označena kot »Popotnik ... zelo mlad človek«? Ta oseba se v dialogu sama označi takole: »Popotnik Peter iz doline šentflorjanske,« pa tudi: »Sirota sem iz doline šentflorjanske; Mojzes, pod vrbo skrit.« Peter, ki mu je Krištof Kobar ukradel ime, je torej tisti najdenček, ki ga je pred petindvajsetimi leti voda prinesla in ki je greh doline šentflorjanske, saj bi vsak Šentflorjanec lahko bil njegov oče ali mati, toliko je prešuštvovanja v tej dolini. In ker se Krištof Kobar

Prvič objavljeno v: *GL SMG* št. 1 (1991–92), 12–14.

izdaja za nekoga, kar ni, namreč za siroto Petra, lahko izsiljuje vse Šentflorjance po vrsti, si pridobi premoženje in njihovo naravnost suženjsko pokornost in postane graščak, dokler njegove prave identitete ne razkrije »Debeluh«, ki je »postava«, torej posvetna oblast, policija. Do sem je vse jasno. A stvar ni tako zelo preprosta. Po drugi strani je namreč precej očitno, da Krištof Kobar ni samo človek razbojniške obrti, ki se je priklatil iz širnega tujega sveta, da bi z vednostjo o skrivnem grehu in s trikom lažne identitete osleparil in oropal Šentflorjance, temveč je bil tudi sam nekoč tukaj doma, še več, zdi se, da je prav on ta sirota iz doline šentflorjanske: »Da sem pozabil, da ne mislim nič, / kako sem jokal po teh belih cestah, / kako so me gonili kakor psa / in topli me, otroka, kakor vola / pred plugom! Da ne mislim čisto nič, / kako sem svojo prvo kri prelil, / kako sem stopil prednje s čistim srcem, / pokazal jim, umetnik, svoje srce – / in so pljuvali nanj!« Dokler je torej bil sirota, je bil umetnik; in ko je nehal hrepeneti, je umetništvo prešlo, postal je razbojnik, ki sam sebe označuje takole: »Pijača sem, ki se opaja sama ... / in ogenj sem, ki sam sebi gori.« Postal je popoln solipsist in torej nedovzeten za trpljenje, a s tem verjetno tudi za umetnost. Vse to pa seveda pomeni, da je Popotnik, ki v 10. prizoru II. dejanja nepričakovano pade v Kobarjevo kolibo in ki ga Kobar sploh ne pozna – »Kdo si in kaj bi rad?« – pravzaprav Kobarjev dvojnik iz mlajših let življenja, njegov »brat, ki zdavnaj spi«. Kobar mu torej ni ukradel identitete, saj je istoveten z njim ali je vsaj bil. Še enkrat: tudi do sem je nekako jasno, čeprav nekoliko manj. A kaj je z razmerjem obeh dvojnikov do Zlodeja? Zakaj Zlodeja tako zelo skrbi Kobarjeva identiteta, zakaj se tako zelo boji, da bi ga Kobar v tej zadevi »opeharil«? Ko sta sklepala kontrakt, se mu je Kobar očitno predstavil kot najdenček Peter, tako kot pozneje Šentflorjancem: »Sirota iz doline šentflorjanske je podpisala ... da privleče na vrvi to dolino šentflorjansko.« Zdaj pa Zlodeja skrbi: »Ali si ti res Peter, tisti Peter, greh iz doline šentflorjanske?« Če namreč ni, je Zlodej osleparjen in ga je zaman redil, »prehudičili so hudiča«. Zakaj? Zakaj Zlodeja zanima kontrakt s sirotnim umetnikom, ne pa z razbojnikom? Če sta namreč dvojnika, bo dušo tako in tako dobil v vsakem primeru. Začasni odgovor bi bil, da Kobar s to prevaro pridobi v odnosu do hudiča isti solipsizem, isto nedotakljivost kot v odnosu do Šentflorjancev. A še zmeraj ostane problem tretje glavne osebe, »Jacinte, popotnice, družice njegove«, ki očitno personificira umetnost. Kako da se Peter Kobar druži z Jacinto prav v času, ko ni več umetnik?

Da so odnosi med osebami precej nejasni, nelogični, nedosledni, »ugankarski«, je opazila že kritika v Cankarjevem času. Od tod je tudi izvajala zaključek, da ima drama pomanjkljivo gradnjo ali tehniko in

delo precej soglasno odklonila, tako v katoliškem taboru kot tudi v liberalnem. Izrecna izjema je bil Vladimir Levstik v Ljubljanskem zvonu, poleg njega še nekaj drobnih, večinoma anonimnih zapisov v socialističnem tisku, vendar so bile te pohvale neprepričljive, saj so se opirale na argumente ideološke narave. Zelo možno je, da je formalni, dramaturški vidik odklonitve pri večini kritike samo maskiral globljega, moralističnega, da so torej ocenjevalci zamerili Cankarju njegovo oholo in sarkastično prepotenco, s katero se je zakadil v slovenski narod ali družbo. Dejstvo je, da občinstvo ni bilo istih misli, zelo se je zabavalo in dvorana je bila »trikrat natlačeno polna«, kar je bil v tistem času velik uspeh, nato je gledališče gostovalo s *Pohujšanjem* tudi po drugih slovenskih mestih in drama je imela v času Cankarjevega življenja vsega skupaj osem predstav, kar je več od vseh drugih. Pa tudi vrednotenje *Pohujšanja* se je polagoma začelo spreminjati in v zadnjih desetletjih velja celo za Cankarjevo najboljšo dramo, kot npr. pri V. Kralju, ki meni, da je »med našimi dramami iz preteklosti gotovo najbolj sposobna za izvoz«, ali pri J. Kosu, ki ji skupaj z *Lepo Vido* pripisuje »največjo izvirnost, s tem pa tudi največjo ceno« v Cankarjevem dramskem opusu (Kralj, 1963: 137; Kos, 1968: 14).

Drugi izsledek naivnega branja je ta, da so nejasnosti v odnosih med dramskimi osebami sicer očitne in naravnost opozarjajo nase, vendar me ne motijo preveč. Roko na srce: podobne nedoslednosti v karakterizaciji me ne bi prav nič motile in bi se mi zdele prav običajne v sodobnem dramskem tekstu recimo neoavantgardističnega tipa. Pri Cankarju se spotaknem obnje, ker mi nekako ne sodijo v kontekst ibsenovskega psihološkega realizma, kakršen sicer prevladuje v njegovem dramskem opusu. Kleč je seveda v tem, da je ta drama, skupaj z *Lepo Vido*, izjema v tem opusu, da je namreč simbolistična. To je pač Cankarjeva posebnost: medtem ko je vsa njegova zrela proza nedvoumno zavezana simbolizmu, je bil pri dramatiki konservativnejši, ravnal se je po Ibsenovem zgledu in se v prevladujoči realistični dramski fakturi omejeval samo na občasne simbolistične vložke. Vendar: z izjemo *Lepo Vido* in posebej z izjemo *Pohujšanja*, kjer se je povsem prepustil simbolističnemu subjektivizmu, iracionalnosti in neomejeni fantaziji. Predstava o umetniku, ki je razbojnik, je seveda ena temeljnih avtorefleksivnih predstav zgodnjega simbolizma oz. natančneje, dekadence. Umetnik se s prezirljivo gesto izloči iz družbe, ker zaničuje njene moralne norme, živi po lastnih boemskih načelih, nad katerimi se strumni meščan ogorčeno zgraža in ga zmerja z brezbožnikom, razvratnežem in capinom, in prav te vzdevke potem umetnik kljubovalno vzame nase, vzame si jih za svoje ime, ker je zmerljivka iz filistrovih ust zanj pohvala. Prav na ta način so si dekadentje tudi našli

svoje ime, meščanska družba jih je namreč zmerjala, da so »dekadentni«, tj. pokvarjeni, izprijeni. Subjektivizem, iracionalnost in fantastičnost, ki vdrejo v to Cankarjevo dramo, seveda popolnoma razmajejo dramsko zgradbo in povzročijo hude nedoslednosti v karakterizacijah; avtorja bolj zanimajo njegove emocije in afekti kot pa objektivna realnost. Povrh so, kot ugotavlja J. Kos, usmerjene v oblikovanje nekih zelo ekskluzivnih simbolističnih idej, v našem primeru gre za idejo močne osebnosti in njene volje do moči, za satirično idejo o meščanski družbi in za idejo nekonformizma. Te tri ideje so si samo deloma skladne, še večkrat pa so si protislovne, zato v celotni zgradbi drame prihaja tako do idejnih kot tudi do formalnih, tj. dramaturških kolizij in dvoumnosti.

Pa vendar: čeprav se ob te nedoslednosti spotaknem pri logični analizi, ustvarjajo po drugi strani neko splošno atmosfero, ki je vsekakor eminentno teatrska in zelo očarljiva. To je atmosfera, v kateri so na presenetljiv in duhovit način odprte vse možnosti. Začne se že pri prizoriščih: prvo dejanje se dogaja v vaški krčmi, drugo v »brlogu«, tj. v kolibi ob potoku, ki pa je opremljena z nenavadno neprimernim inventarjem, tretje v razkošnem gradu. Realne osebe nastopajo ob irealnih (Zlodej, Popotnik, tudi Jacinta), realne osebe izgubljajo svojo realnost in jo spet pridobivajo, ljudje vstopajo in izstopajo skozi okna, dialog iz proznega prehaja v blankverz in nazaj, glavna oseba kar naprej na duhovito zmuzljiv način spreminja svojo identiteto, Šentflorjanci v novih in novih preobratih stopnjujejo svojo zabavno grotesknost. To posebno teatraličnost je Cankar med drugim dosegel tudi tako, da se ni ravnal samo po simbolističnem modelu, čeprav je bil ta poglavitni, ampak tudi po drugih, tako da gre pravzaprav za konglomerat različnih stilov. Atmosfero subalpskega vaškega zakotja je povzel po avstrijski ljudski veseloigri, verjetno po drami *Trije vaški svetniki* Ludwiga Anzengruberja, kakor je opozoril že V. Kralj, pred njim pa leta 1930 L. Mrzel in F. Koblar. Že tu imamo na eni strani »društvo različnih čednosti«, na drugi pa skupinski greh vaških veljakov pred petindvajsetimi leti in izsiljevanje zaradi tega nezakonskega očetovstva. Nadaljnji zelo verjetni modeli oz. delni motivi so Goethejev *Faust* (intelektualčeva pogodba s hudičem), Wildova *Saloma* (erotični ženski ples kot vrh drame, izražen z neverbalnimi, mimetičnimi sredstvi) in Gogoljev *Revizor* (prihod lažne osebe v zakotno okolje in zaključek drame z njenim odhodom oz. prihodom resnične osebe).

Veselje pa imam s to dramo samo, če se izognem ideološkemu gledanju na glavnega junaka oz. na njegov odnos do Šentflorjancev. To je tisto gledanje, kakor ga je ob krstni uprizoritvi izrazil Vladimir Levstik, edini izrecni zagovornik te drame: »Pribijmo to: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*

je ostra, strupena, besna satira na slovenske literarne in umetniške razmere in če priznavamo, da je pravična in zaslužena, bomo rekli, da je strašna ... Cankarjev bič je škorpiljon.« Takšno stališče bomo posebej po 2. svetovni vojni pogosto našli pri glasnikih cenene šolske modrosti. Mene ne more zavezovati in v tem ne morem videti Cankarjeve umetniške kvalitete. Če me njegov dekadenco prepotentni prezir do vsakršne urejene družbenosti zanima in zabava, pa me njegovo »bičanje razmer« v slovenski družbi v letu 1907, ki naj jo suponiram kot dejansko do kraja pokvarjeno, ne more pritegniti, tudi in še celo ne na ta način, da bi situacijo »aktualiziral« in si kot predmet napada predstavljal današnjo ali polpreteklo slovensko družbo. Šentflorjanci so v tako zelo groteskni meri licemerni, tj. samo navidez čednostni in domoljubni, v resnici pa pokvarjeni, odnos med njimi in glavnim junakom je tako zelo polariziran, da tega preprosto ni mogoče vzeti dobesedno, temveč kot parabolo. To pa pomeni, da protagonista ni pametno razumeti kot brezprizivno pozitiviteto, temveč ga je treba razpreti in njegovo boemsko etično perspektivo nekoliko bolj skeptično premisliti.

Tehtnejši ocenjevalci so to že poskušali. A. Slodnjak predlaga razmislek, češ da je Cankar »svojo farso naperil tako zoper družbo kakor zoper samega sebe ... da bi prikazal tudi problematičnost umetnika Krištofa Kobarja, se pravi samega sebe, ker se je okoriščal kot literat, četudi zelo skromno, s honorarji, ki mu jih je omogočalo osmešeno in obsojano malomeščanstvo s kupovanjem njegovih knjig« (Slodnjak, 1977: 103). Nadaljnji Kobarjev (Cankarjev) problem je po Slodnjaku faustovske narave: zaradi želje po spoznanju je podpisal kontrakt s hudičem. Rešil se je tako, da je svojo ustvarjalnost (Jacinto) povzdignil v »erotično prerodno moč« in se z njeno pomočjo razšel tako s hudičem kot tudi z občinstvom. Za Slodnjaka je najvažnejši nasledek vsega tega protagonistova resignacija: »Tvegaj je svoj umik iz umetniške arene ter napovedal možnost umetniškega nastopa pristnega sina in najbolj poklicanega oblikovalca šentflorjanske doline – 'Siromaka Petra'.«

Tudi V. Kralj problematizira protagonistovo etično držo, vendar precej drugače od Slodnjaka. Osredotoča se na njegovo razbojništvo, ki ga tolmači s pomočjo dveh Cankarjevih prejšnjih novel, ena je *Mrovec in njegova slava* in druga *V mesečini*, ki tudi po splošnem konsenzu velja za prozno predhodnico *Pohujšanja*. (Nadaljnja takšna znamenita prozna predhodnica je novela *Razbojnik Peter*, ki jo je Cankar napisal tik pred *Pohujšanjem*; uvrstil jo je v zbirko *Zgodbe iz doline šentflorjanske*, vendar z veliko težavo, saj mu jo je založnik Schwentner hotel izločiti, češ da je samo predloga dramatizacije. Cankar jo je ubranil z argumentom, češ

da ima Jacinta v *Pohujšanju* popolnoma nov in izviren pomen, namreč pomen »lepšega in višjega življenja«.) Kralj interpretira razbojništvo kot problem umetnikovega dvojnega obraza, lepega in nelepega, ustvarjalnega in jalovega, nesebičnega in preračunljivega. Prvega občinstvo odklanja, ker je »amuzično«, drugega slavi in plačuje. Kraljev sinonim za razbojnika je »rutiner«. Skratka, po Kralju je protagonist »ironična podoba Cankarja samega v tistih šibkih trenutkih njegovega umetništva, ko je utrujen od večnega romanja in naveličan svoje nenehne tlake umetnosti mislil na to, da si v domovini dobi stalno namestitev, ki bi mu zasigurala življenjski obstoj, na kar je dejansko mislil v zvezi z nameravano poroko s Štefko Löffler« (Kralj, 1963: 148).

P. Kozak pa je postavil pod vprašaj črnobelo interpretacijo razmerja med protagonistom in Šentflorjanci tako, da je zavaroval Šentflorjance; vsaj deloma jih je potegnil iz popolne negativnosti. Priznal jim je iskro človečnosti, njihovo grešno erotično dejavnost je tolmačil kot dionizičnost v Nietzschejevem smislu, njihovo negativnost pa omejil na avtorepresijo, s katero takšna svoja nagnjenja preganjajo. »Erotika prehaja tako z ozko erotičnega nivoja na širši ustvarjalni nivo, na nivo umetnosti, nivo lepote ... Vsi ljudje v dolini šentflorjanski so dostopni lepoti, vsi ljudje nosijo v sebi ustvarjalno dionizični princip, ki jih dela ljudi« (Kozak, 1980: 118). Od tu izvaja Kozak sklep, ki je podoben Slodnjakovemu o resignaciji: Kozak ga imenuje ljubezen. Dionizična erotika Šentflorjancev namreč protagonistu omogoča, da do njih razvije odpustljivo ljubezen, pri tem se opira na ljubezen do Jacinte, ki je kot erotični princip tako in tako simbol ustvarjalnosti: »Opozoriti moramo na nov pojem, ki se izrazi v *Pohujšanju*, pojem ljubezni. To je odprtost, ki ... se veže na svet ne glede na njegovo socialno ali moralno vrednost.« Umetnikova epizoda v dolini šentflorjanski je torej samo ljubezniva potegavščina, med katero svojim rojakom odpusti in se potem z Jacinto, svojo umetnostjo, odpravi spet ven, kamor spada, v svet svobode.

Te tri temeljne in daljnosežne interpretacije so si nenavadno različne, skupno jim je samo to, da razbijajo črnobelo in polarizirano, pravzaprav ideološko predstavo o *Pohujšanju*. In kako storiti podoben proces ob današnjem branju? Verjetno tako, da znova premislimo pojem umetnosti in umetništva, ki je od Cankarjeve dekadence predstave prešel precej dolgo pot.

BIBLIOGRAFIJA

- Kos, Janko. 1968. *Idejna in formalna tipologija Cankarjeve dramatike*, v: IV. seminar sl. jezika, literature in kulture. Ljubljana.
- Kozak, Primož. 1980. *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. Ljubljana.
- Kralj, Vladimir. 1963. *Ivan Cankar, Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, v: V. Kralj, Pogledi na dramo. Ljubljana. Izvirni natis v »Naši sodobnosti«, 1956.
- Slodnjak, Anton. 1977. *Skrivnost Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, v: J. Vidmar / Š. Barbarič / F. Zadavec (ur.), Simpozij o Cankarju. Ljubljana.

Tekst, igralec, srednja Evropa, smrt

Videl sem skoraj vse Freyeve uprizoritve v Koreodrami in *De profundis* je bila ena zgodnejših. Predstavo sem šel gledat z zelo mešanimi občutki, pravzaprav poln dvoma, saj je bilo najavljeno, da se opira na korespondenco Slavka Gruma in na nekatera njegova dela – kot urednik Grumovega *Zbranega dela* pa sem čutil dolžnost, da avtorja zaščitim pred morebitno zgrešeno, površno ali nekorektno interpretacijo. Igrali so v tesnem kletnem prostoru pod Biotehniško fakulteto (Frey skoraj zmeraj uprizarja v nekakšnih klavstrofobičnih luknjah) in zelo kmalu so se moji dvomi in sumi spremenili v nekaj povsem nasprotnega. Prvič sem z vso jasnostjo spoznal, kar sem nekako zaslutil že pri *Triptihu Agate Schwarzkobler*: Frey zna zadeti in na novo producirati bistvo teksta, ki se ga je lotil. In pri tem pravzaprav ni važno, koliko je teksta sploh ostalo, saj tega bistva ne izraža verbalno. Skratka, Frey se na iracionalen, intuitiven način dokoplje do bistva nekega dramskega (ali narativnega) teksta in ga potem reproducira v zelo spremenjenem in tujem, vendar še zmeraj prepoznavnem kontekstu – in na način, ki verbalnosti sicer ne zametava, vendar jo presega. Konkretno: uprizoritev *De profundis* je pravzaprav vizualno-avditiven esej o naravi ženskosti, natančneje: o enem od možnih vidikov ženskosti in ta vidik je zoprn, temen, trpeč, agresiven in pollaščevalen – ampak avtentičen in popolnoma verjeten. Še več: Frey se je v skladu z ugotovitvami Slavka Gruma, ki se je v norih dvajsetih letih zelo veliko – preveč? – ukvarjal z razmišljanjem o funkcijah ženske (ljubica, mati, prijateljica, samica, žrtev itd.). Čeprav uprizoritev ne temelji na verbalnosti, pa tako rekoč v celoti temelji na igralskih dosežkih. Frey ima očitno nek poseben način dela z igralcem, na poseben način se ukvarja z njegovo emocionalno sfero; rezultat je ta, da vsak interpret po eni strani ohrani svoje posebnosti, po drugi pa se vključi v neko povsem razvidno kolektivno igro – njena osnovna značilnost je intenzivnost, patos, ekstaza, tudi histerija, vendar vse te skrajne emocije ostajajo ves čas pod interpretovo kontrolo, celo na način nekakšne hladne distance do lastnega početja. Nenavaden

Prvič objavljeno v: *GL Koreodrama Ljubljana* št. 5 (1993), 26.

in povsem neverističen, pravzaprav abstrakten način, na katerega igralci obvladujejo oder, pa verjetno izvira iz Freyeve plesne oz. koreografske prakse – to je najbolj vidno pri njegovih prihodih in odhodih.

Ko sem spremljal Freyeve nadaljnje uprizoritve, sem se zavedel še dveh značilnosti njegove gledališke senzibilnosti, ki sta mogoče med sabo celo povezani – ena je sindrom srednje Evrope, druga je nekrofilija. S »srednjo Evropo« mislim tisto stvarno stanje duha, kot ga poznamo predvsem iz relevantne literarne fikcije: to je svet umazane domačnosti, zatohlosti in plesnivosti, posladkanih vrednot, seksualne zatrtosti, vsiljive in privoščljive radovednosti, provincialnega dostojanstva, stalnega občutka manjvrednosti in vsakršne socialne neprimernosti, potlačene maščevalnosti, divjosti ali celo morilskih želja. To je nekakšen zoprn zagrebški forštat s hišami iz začetka stoletja, kjer ljudje stanujejo tako, da celo nadstropje hodi srat na eno samo stranišče, to je svet Grumove Goge, za katerega mi je Frey prepričljivo dokazal, da avtentično živi še danes, to je umazano domača in obenem nevarna Praga Meyrinkovega *Golema*. Dramske osebe v uprizoritvi *Prihajajo* ali pa v *Dogodku v mestu Gogi* spominjajo na like z Generaličevih ali Chagallovih platen. Ta značilno plesnivi srednjeevropski duh se drži Freyevih uprizoritev celo takrat, kadar se ukvarjajo z očitno francoskimi zadevami, npr. s fantazijami markiza de Sada. Frey je, če hoče ali ne, pričevalec in interpret neke zoprne in prav nič veličastne srednje Evrope, ki gre njemu samemu najbolj na živce.

Nekrofilija je z vsem tem verjetno v neposredni zvezi. Frey nam kar naprej namiguje na bližino smrti ali pa nam vsaj kaže stanja, ki so v neposredni zvezi z njo: gnitje, razpad, negibnost, otrplost. Povsem do izraza je ta Freyeva značilnost seveda prišla v uprizoritvi *Prihajajo*, ampak opazimo jo lahko že v vseh prejšnjih. Nekrofilija je verjetno generalna značilnost Freyevoga teatra, to je teater o smrti, o bojazni pred smrtjo in o eventualni zmagi nad smrtjo (ena takšnih zmag je Hanin orgazem v *Dogodku v mestu Gogi*. Tu Frey preseže Gruma: užitek je važnejši od maščevanja, Frey prenese akcent od uboja na zadoščenje, ki ga prinaša spolni akt tik pred njim. Ampak zadoščenje prihaja od vednosti, da ga bo takoj potem ubila). Značilen je prenos, ki ga Frey opravi v uprizoritvi *Prihajajo*, ki je oprta tako na Marinettijevo enodejanko istega imena kot tudi na Ionescove *Stole*. Pri Marinettiju povzroča srhljivo-groteskni občutek animacija oz. antropomorfizacija neživega sveta (mobilije, stolov), tam so torej stoli tisti, ki »prihajajo«. Pri Ionescu »prihajajo« fantazme, to je utelešene, v ljudi spremenjene infantilne želje dveh ostarelih zakoncev, ki sta zapravila svoje življenje. Pri Freyu pa »prihajajo« sladostrastni mrličiči. Ideja srednje Evrope je definitivno nekrofilna, nam dokazuje Frey.

Tragična zgodba o Hamletu, princu danskem

To je najbolj protislovna Shakespearova drama, le obenem najbolj igrana, na Slovenskem ima že skoraj status ljudske igre. To je tudi najdaljša Shakespearova drama, približno 4000 vrst ima in to je približno dvojni obseg *Macbetha* – in 40 % vsega tega ogromnega besednega gradiva izgovarja nesrečni Hamlet, princ danski. Slovenci seveda igramo Hamleta v bolj ali manj sčrtanih verzijah, saj integralna uprizoritev traja približno 6 ur. Priljubljenost Hamleta pri občinstvu sploh ne upada od tistega julija 1602 naprej, ko je bila prva izpričana uprizoritev, obenem pa se množi korpus interpretacij te drame, od katerih je mnogokatera v popolnem nasprotju z drugimi. »Najbolj protislovne interpretacije so sledile druga drugi, valovile so skozi zgodovino ... Te interpretacije pridejo do najbolj nenavadnih, najbolj nekoherentnih rezultatov,« ugotavlja J. Lacan in se potem tudi sam postavi na rep te dolge vrste interpretov.

Nekaj je v tej drami, kar gledališki opazovalci že skoraj 400 let zelo radi gledajo in poslušajo. Obenem pa se ocenjevalci prav nič ne morejo sporazumeti, kaj je pravzaprav ta »nekaj«. Zanimiv in sploh ne osamljen je način, kako je dramo ocenjeval J. W. Goethe. Ta je v dramo kratko malo projiciral svojo lastno literarno prakso in s tem tudi svoj lastni, duhovnozgodovinsko pogojeni okus o literarnih zadevah. Preprosteje povedano: dramo je bral in (ugodno) ocenjeval, kot da bi imel pred sabo dialogizirano, historizirano in anglizirano verzijo *Trpljenja mladega Wertherja*. Njegova razlaga Hamletovega problema je znana, vrsto let je učinkovala na njegove privrženice, po drugi strani pa je vzbujala prav tako številne ugovore.

Goethejeva razlaga: bistveni Hamletov problem je njegovo oklevanje, da bi maščeval očeta. Do oklevanja pa pride zato, ker mu pretirano razmišljanje ohromi voljo po dejanju. Svetobolje torej, wertherjanski problem, ki ga je mogoče celo podpreti s citatom s konca monologa, ki ima »To be, or not to be« za začetek: »Tako nas misel kar postrahopeti / in prirojena barva srčnosti / zbledi v nezdrav odtенок umovanja; / slednji

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 1 (1994–95), 13–14.

podvig silen, visok, zanosen / krene ob tem pomisleku narobe / ime dejanje pa gre v nič.« Goethejevi nasledniki, ki so nadaljevali to misel, so v njen zagovor celo citirali podatek iz Klavdijevega dialoga, da je Hamlet študiral v Wittenbergu (»Namera o vrnitvi v Wittenberg / na študije, pa je na moč nasprotna / našim željam«) in tako se jim je zdela stvar jasna: problem Hamleta je problem svetobolnega, preveč razglabljaljovega intelektualca.

Goethejeva sodba o tej drami je ugodna. Mnogi ocenjevalci pa sploh ne mislijo tako. To ni dobra drama, zatrjujejo, ampak prav obratno, in njen uspeh pri občinstvu pripisujejo nekultiviranosti oz. emocionalni preproščini tega občinstva ali pa tudi njegovemu sumljivemu nagnjenju k žgečkljivim senzacijam. Zdaj je verjetno čas, da se jaz sam kot pisec tegale člančiča vprašam, ali mi je *Hamlet* všeč ali ne in zakaj. Ja, še kar, čeprav me v Shakespearovi produkciji najbolj zanimajo njegove komedije in med njimi *Vihar*. In zakaj mi je ta tragedija še kar všeč? Nekaj razlogov je in verjetno niso vsi med sabo kompatibilni. Najprej je tu tisti zadovoljivo polni, grobi, neukročeni, zemeljski, telesni, predrzni, agresivni, nastopaški in patetično teatralni občutek nekega podžanra elizabetinske tragedije, namreč tistega z motivom maščevanja. V zvezi s tem žanrskim ugodjem je dramaturško precizni tloris zgodbe, ki spominja na današnjo detektivko oz. kriminalko. Nadalje: Hamletova blaznost. Jo le igra ali je prava blaznost? In kje je meja? In kdaj je iz ene situacije prešel v drugo in zakaj? In v zvezi z igranjem blaznosti me fascinira še neko drugo igranje, igra v igri, eleganten, paradigmatičen in največkrat citiran primer tega tipa fiktivnega prizorišča. »KRALJ: Kako se imenuje ta igra? / HAMLET: Mišelovka.« In ne nazadnje: v tej drami je poleg vsega tega še neki presežek, neka čudna, irealna atmosfera, nekaj težko izrazljivega in samo nakazanega, nekaj mračnega in verjetno drastljivega, skoraj gotovo je v zvezi s seksualnimi fantazijami ali tudi morami oziroma tabuji, nekaj, kar se formira v trikotniku seksa, blaznosti in smrti.

Artaud bi verjetno rekel: nekaj ritualnega, gledališče kot kuga. Trezno gledano je to v vsakdanjem življenju destruktivna energija, vendar je na področju umetnosti gotovo produktivna.

Pozorni bralec bo opazil, da se pri naštevanju stvari, ki so mi v Hamletu »všeč«, močno oklepam Hamletove zasebne sfere in opuščam sfero javnosti, polisa, sveta. Skratka, ne zdi se mi nujno, da bi to dramo razumel predvsem kot spopad zasebne in javne etike v junaku samem, to pa je seveda, kot vemo, metoda, ki jo s poudarkom neizogibnosti priporoča G. W. F. Hegel v svoji *Estetiki* in še danes na marsikoga učinkuje z močjo dvanajsterih zakonov. Skratka, kadar gre za ločevanje med schilleriziranjem

in shakespeareiziranjem (ta posrečeni in izredno uporabni dramaturški strokovni izraz sta uvedla, *horribile dictu*, K. Marx in F. Engels v svoji kritiki Lassallove zgodovinske drame *Fritz von Sickingen*), sem absolutno na strani shakespeareiziranja, tj. poudarka na zasebni sferi dramskega karakterja. Seveda pa se tudi Shakespeare ne ukvarja popolnoma in izključno samo z intimnostjo svojih junakov, tudi on do neke mere odpira konfliktno situacijo v smer javnosti, države, polisa oz. politike, sveta, vendar seveda mnogo manj kot pozneje Schiller. Da Shakespeare vključuje tudi sfero javnega delovanja (»družbenega angažmaja« v nekoliko trši terminologiji), pričujejo že nekatere replike iz *Hamleta*, ki so bile zelo pogosto citirane in zlorabljene. »Nekaj je gnilega v danski državi,« močuje vojak Marcel, ko mu živce razrahlja duh Hamletovega očeta. »Čas je iz sklepa spahnjen. Zlo pekla, / da jaz sem mož, ki naj ga uravna,« tako sklene Hamlet naslednji prizor, ki se prav tako ukvarja z Duhom. »Danska je ječa,« izjavi Hamlet Rozenkrancu in Gildensternu, ko ju hoče prepričati, da je res nor. Jasno je torej, da se Shakespeare ni povsem izognil javni sferi.

Vprašanje pa je, kolikšno pozornost ji namenijo strokovni bralci (kritiki, dramaturgi) ali pa npr. gledališki aparat, ki tekst uprizori. Jan Kott npr., slavni in odmevni Shakespeareov interpret v šestdesetih in sedemdesetih letih, posveti tej javni sferi Hamleta skoraj vso svojo pozornost, intimni pa tako rekoč nobene. O tem nas prepriča že bežen pogled v njegov tozadevni esej: »Hamlet se ... noče sprijazniti s svetom, v katerem uzurpator in morilec zasede očetov prestol in posteljo ... Moralni red je porušen, treba ga je obnoviti ali pa oditi s sveta.« Ali Hamleta bolj skrbita svetovna dimenzija in porušeni »moralni red« ali pa npr. neko precej bolj prozaično dejstvo, da je namreč njegova mati »genitalka«, kot ji pravi Lacan, kar Hamleta tako neznosno bega, da ne ve, kaj bi s sabo? To je vprašanje.

Vrnimo se k razlogom, ki sem jih zgoraj navedel, zakaj da mi je ta Shakespeareova drama o princu danskem »še kar« vseč. Nekatere teh argumentov je T. S. Eliot leta 1919 uporabil za prav obraten namen: da bi dramo sesul in napravil konec njeni neupravičeni hvali. To je napravil s precejšnjo silovitostjo: »Ne samo da *Hamlet* še zdaleč ni Shakespeareova največja mojstrovina, temveč je v umetniškem smislu celo zgrešeno delo.« In to kljub temu, meni Eliot, da je Shakespeare v to dramo vložil največ truda. Grobost in neukročenost v zgradbi, ki je meni vseč, pripisuje Eliot dejstvu, da Shakespeare *Hamleta* ni napisal samostojno, temveč je samo neuspešno predelal danes neohranjeno verzijo, ki jo je napisal Thomas Kyd. Ker je Kyd slabši dramatik od Shakespeara, je struktura

njegovega dela bolj groba; in te osnovne tektonske grobosti Shakespeare ni znal predelati, prebija se skozi površino in moti. Glede motiva maščevanja in Hamletove blaznosti: v Kydovi verziji, očita Eliot (kakšna je bila, je mogoče sklepati po nekaterih indicijah), je bilo maščevanje res maščevanje in Hamlet je igral blaznost zato, da bi odvrnil sum, z ubojem pa je odlašal, ker je bil kralj stalno obdan s stražo. V Shakespearovi verziji pa Hamletova blaznost ne odvrča kraljevega suma, ampak ga naravnost vzbuja. Povrh tega je »manj od blaznosti in več od pretvarjanja«, torej neko vmesno stanje, ki kaže Shakespearovo umetniško nemoč. Kar pa zadeva maščevanje, ga je popolnoma prekril neki drug motiv, namreč Hamletovo trpljenje zaradi materinega greha – in zgradba ni več verjetna niti umetniška: »Materin greh je motiv, kakršnega drama ne more prenesti.«

In kaj sodi Eliot o tem, čemur jaz pravim »presežek«, »nekaj težko izrazljivega in samo nakazanega« itd.? Eliot to stvar obsoja in jo šteje za Shakespearov umetniški spodrseljaj. »Hamlet je, tako kot soneti, poln neke snovi, ki je pisatelj ni bil zmožen izvleči na beli dan, jo miselno povezati in umetniško oblikovati. Če skušamo najti ta občutek, bomo ugotovili, da ga je, tako kot v sonetih, zelo težko lokalizirati ... Kratko malo moramo ugotoviti, da se je v tem primeru Shakespeare dotaknil nekega problema, ki je presegel njegove moči. Zakaj se ga je sploh lotil, ostaja nerešljiva uganka; kakšna skušnja ga je prisilila, da poskuša izraziti tisto, kar je neizrekljivo grozno, ne bomo nikdar zvedeli.«

O *Hamletu* je težko govoriti objektivno. Razen mogoče z neke povsem trdno določene ideološke pozicije.

Restavracijska komedija

Slovenci jo poznamo malo ali nič. Malo, ker smo videli samo eno, *Rekrute in ljubezen* Georgea Farquharja, uprizorilo jo je leta 1969 Mestno gledališče ljubljansko, režiral Zvone Šedlbauer, prevedla Mira Mihelič. Nič, ker v naši teatrsko zgodovinski zavesti ni podatka, da je restavracijska komedija posebna in samostojna zvrst. Oton Župančič, ki si je med obema vojnama zastavil nalogo, da odpravi slovensko zgodovinsko zamudo v poznavanju teatrske klasike, ni uvrstil na seznam tudi restavracijske komedije. Mogoče ni utegnil, mogoče mu ni bila všeč.

Podželanka je bila, kot zvemo v faksimilu naslovne strani, prvič uprizorjena leta 1675 v Theatre Royalu v Londonu, natisnil jo je Thomas Dring v Londonu, Harrow, vogal Chancery Lane in Fleet Streeta. Wycherley je bil pomemben restavracijski komediograf, pustolovec, dvorjan in goljuf. Napisal je celo vrsto dram, navedimo še tri najpomembnejše: *Ljubezen v gozdu*, *Plesni učitelj* in *Poštenjak* (*The Plain-Dealer*).

Štirje so najpomembnejši avtorji restavracijske komedije: George Etherege, William Congreve, George Farquhar in William Wycherley. Prva restavracijska komedija je bila uprizorjena leta 1664, tj. 64 let po nastanku *Hamleta*. Imenovala se je *Komično maščevanje* ali *Ljubezen v kadi*, napisal jo je George Etherege. Zaznamovala je začetek nove dobe, ki je bila prav zares in na vsak način drugačna od prejšnje, elizabetinske. Vmes pa je bil pomemben intermezzo, 18 let je trajal in s svojim totalitarnim moralizmom je pravzaprav pripeljal do preobrata, do restavracije. To je bila vladavina puritancev.

Brž ko so puritanci, »zdrave ljudske sile«, prišli na oblast, so se lotili živahne dejavnosti, da bi Anglijo popeljali na pot resničnih vrednot. Obglavili so kralja Charlesa, ukinili gledališča, prešuštvo kaznovali s smrtjo. Vladali so tako silovito, da si je vsa Anglija oddahnila, ko je leta 1660 spet prišla na oblast monarhija, tj. kralj Charles II. Ta je medtem čakal na svoj trenutek v francoski emigraciji. Monarhija se je vrnila, zlata elizabetinska doba pa ne več. Vse se je spremenilo. Duh časa, vrednotenje, interesi.

Prvič objavljeno v: *GL SLG Celje* št. 3 (1994–95).

O restavracijski duhovni atmosferi nam najbolj slikovito govori razvpiti dnevnik Samuela Pepysa, bonvivana in visokega vladnega uradnika. Shakespeare se mu je zdel klavrn in brezupno zastarel, *Romeo in Julija* najslabša drama, kar jih je kdaj videl, *Sen kresne noči* smešno neokusna in zoprna. Tako so čutili tudi drugi. Wycherley je na začetek *Podeželanke* napisal moto, ki ga je povzel po Horacijevih *Epistolah*: »Jezi me, če neka-terim ni dovolj, da smo do starih prijateljev strpni, temveč zahtevajo, naj jih častimo in nagrajujemo.« Puritanska vladavina je ljudem nove dobe do kraja priskutila vsakršen moralizem ali etično tendenco, važna je postala samo forma, ki naj bo čim bolj elegantna in duhovita. Stil je postal vse. Zdaj je bila Shakespearjeva komika pregroba, tragika prepatetična. Shakespeare, Jonson, Webster ali Ford so vzbujali samo še pomilovalen nasmešek. Verjeli so v božji red, večna pravila, absolutne vrednote. In teh zdaj ni bilo več. Prišla je nova doba, realistična in neherojska. Ideali so se sesuli in postali smešni.

Seveda pa do spremembe v duhovni atmosferi ni prišlo samo zaradi reakcije na puritanstvo. V vsej Evropi je namreč nastopila nova miselnost, ki ji pravimo barok in ki je marsikatero od včerajšnjih predstav o svetu postavila na glavo. V Angliji je bil glavni znanilec novih idej filozof Thomas Hobbes, »Freud in Marx svojega časa«. Svet ni to, kar se kaže, je poudarjal. Je več in manj. Naše čutno dožemanje sveta je varljivo. To je med drugim dokazoval tudi mikroskop, ki so ga izumili prav takrat. Dotelej je bila resnica nesporen pojem, bila je »adaequatio ad rem«, sklad intelekta in spoznavanega predmeta. Neskladje med videzom in resnico je bilo še pri Shakespearju nekaj osupljivega in moralno slabega: bodi, kar si. Zdaj je to neskladje postalo pravilo. Kar se kaže, naj ne bo odraz tega, kar je. Na odru in v življenju se pojavi maska, preobleka, kamuflaža. Ko pravimo »v življenju«, mislimo dobesedno: bilo je moderno, da dame hodijo po cestah s krinko na obrazu. Zbudi se zavest, da je človek izoliran, egoistično motiviran individuum in da sta civilizacija in kultura umeten, ne naraven artefakt. Zato je civilizacija enaka modi, duhovitemu prenarejanju, »šminki«. Družabnost zahteva, da ljudje prikrojijo svoja čustva in misli v vljudno, elegantno, duhovito, varljivo obliko.

In ko se spet odprejo gledališča, igrajo restavracijsko komedijo. Pravijo ji tudi »commedy of manners«, komedija nravi. Izraza nikakor ne smemo zamenjevati s francosko komedijo nravi, »comédie de moeurs«. Ta se je v Franciji pojavila šele sredi 19. stoletja, njeni glavni zastopniki so bili Dumas sin, Augier in Sardou. Bila je pravo nasprotje restavracijski komediji, saj je bilo moraliziranje njen glavni namen.

Restavracijsko gledališče je že po zunanjem videzu drugačno od elizabetinskega. Pokrito je, nima več jezika, ki sega v občinstvo, tudi balkona nad prizoriščem ne. Ženske vloge igrajo ženske in to je bila mala revolucija. Prvič se pojavi zavesa, scenske dekoracije in teatarska mašinerija, začne se oder à la italienne. Ta gledališča so manjša od elizabetinskih, vanje ne zahajajo več tako široke in pisane plasti prebivalstva. Obiskujejo jih predvsem ljudje, ki v življenju prestolnice kaj pomenijo ali to želijo. Pridejo gledat, kaj je novega na ravni stila, elegance, šarma in posmehovanja: kakšna je »moda«. Restavracijsko gledališče goji intelektualno komiko, prevzame pravzaprav funkcijo literarnega ali družabnega salona. In tako se obiskovalci tudi vedejo, prekinjajo predstavo, polemizirajo z igralci ali med sabo, spreminjajo gledališče v pravo židovsko šolo.

Komedija pred restavracijsko je hotela s smešenjem, »bičanjem« popravljati človeške nravi in grehe. Restavracijska komedija pa nravi samo kaže, brez kakršnega koli poučnega namena. Ker je obsedena od ideje o nezmožnosti prave komunikacije, povsod odkriva prenarejanje, posebej pod krepostjo. Vendar ne obsoja. Pravzaprav obsoja nespretno, nedomiselno prenarejanje, duhovitega in učinkovitega pa podpira. Junak restavracijske komedije vsakomur vidi skoz masko, njemu ne more nihče.

Temu junaku pravijo »wit«, duhovitež. Največkrat je avtobiografske narave, restavracijski komediograf mora živeti natanko kot njegov junak. Eleganten je v obleki in vedenju, hiter in duhovit v konverzaciji, skeptičen do sebe in drugih. Je seveda strahovit ženskar, zapeljivec, cinik, sprijenec in goljuf. Nihilist, bi rekli danes. In ker dramatik kaže samega sebe, se seveda prav nič ne »biča«, temveč kaže svojo sposobnost duhovitega prenarejanja duhovitega izzivanja sveta. Rekli bi: nihilističnemu bistvu sveta odgovarja z inteligentnejšim nihilizmom. Gledalec restavracijske komedije se ni več smejal sprevrženi morali, na primer skopuštvu, licemerstvu itd., temveč nespretnim maniram. In takšne nespretno manire kažejo skoraj vse osebe okrog glavnega junaka. Izrazito komična inačica »wita« je »fop«, ponesrečeni »wit«. Ta suženjsko posnema vsa formalna pravila mimikrije, vendar se mu nobena stvar ne posreči, ker ne pozna skritega namena tega početja, ne ve, da gre za izziv svetu. Še na nižji stopnji, torej še bolj smešni, so seveda zarobljenci, ki se predajajo čustvom, recimo ljubosumnosti, ali pa domišljavi bedaki, ki menijo, da jih visoki družbeni položaj varuje pred prevaro. Na ravni »wita« je osvobodjena ženska, ki pod mimikrijo kreposti spretno prikriva promiskuiteto. Zelo učinkovito obvladujejo vso to igro videza in resnice služabniki, »ljudje iz ljudstva«, civilizacijska zmešnjava jih ne more poneumiti. In ne nazadnje je v restavracijski komediji še ena tipološka oseba, ki ji nobena

mahinacija ne more blizu. V naši igri je to naslovna vloga. Podeželanka je tako do kraja naivna, da ji nobena nihilistična spretnost nič ne more, ker je preprosto ne skuša razumeti in deluje samo po svojem prvinskem nagonu.

Glavni junak restavracijske komedije torej živi v neomejeni svobodi, intelektualni in predvsem seksualni. Nobena moralna kazen ga ne doleti, vendar je nekakšna kazen prav to življenje, saj junaka reducira na gole seksualne appetite, to pa ima za posledico nekakšno izolacijo, celo melanholijo. Ni več absolutnih vrednot, ni več kazni za greh. Kljub vsej eleganci in duhovitosti pa živi junak v nekakšni samoti in tako se spet vračamo na Hobbesov nauk: človek je izoliran in egoistično motiviran individuum. Kot da bi junak s svojimi škandaloznimi dejanji hotel preizkusiti meje svoje svobode in ji uiti.

Dramska biografija o pesniku, nihilistu, požrešnem uživalcu življenja

To je prva Brechtova drama. Ohranilo se je pet njenih verzij 1918, 1919, 1926, 1953 in 1955, ob prvi je imel avtor 20 let in jo je napisal še v Münchnu, kjer je takrat študiral biologijo in medicino, zadnjo pa je izdal leto dni pred smrtjo. Razlike med verzijami, ki so mestoma precejšnje, korigirajo prvotno viharništvo mladega Brechta, reducirajo genialoidnost, fragmentarnost in lirsko razpuščenost teksta in ga skušajo približati trdnejši dramski zgradbi, v ta namen ga spreminjajo v distancirano montažo o bizarni življenjski poti protagonista. Razlike se kažejo tudi v konceptu naslovnega junaka. Medtem ko je Baalov vitalistični in hedonistični nihilizem na začetku samozadosten in ga Brecht ne opremlja s podrobnejšo utemeljitvijo ali opravičilom, pa ga je v času pisanja zadnje verzije razumel nekoliko drugače: Baal se s svojo umetnostjo preživetja brani, da bi družba uničila njegov talent, »Baal je asocialen, vendar v asocialni družbi«.

Prvič sem *Baala* prevedel l. 1993, izšel je pri Mladinski knjigi v izdaji Bertolt Brecht, *Šest iger*. Z urednico Mojco Kranjc sva se takrat dogovorila, da v knjigi predstaviva verzijo iz l. 1919. Pet let pozneje je režiser Eduard Miler za uprizoritev v Drami SNG želel zadnjo verzijo in tako sem dramo prevedel drugič, ta prevod je natisnjen v gledališkem listu. Mislim, da je Miler želel še eno verzijo predvsem zato, da je imel čim več slovenskega besednega gradiva, iz katerega je sestavljal svojo lastno, odrsko študijo o *Baalu*, tem nenavadnem lirskem pesniku. O avtobiografskih vzporednicah med Baalom in mladim Brechtom iz časa, ko je *Baala* napisal, se je nabrala obsežna literatura. Ne bom je povzemal, naj zadošča podatek, da je drama *Baal* atipična v Brechtovem opusu. V tem času Brecht še ni srečal Korschja in se torej še ni navezal na dialektični materializem; o ideološkem angažmaju v njegovi dramaturgiji še ni sledu, prav tako ne o potujitvenem učinku, pač pa je mogoče govoriti o začetkih plebejskega gledališča in o postajni tehniki. Za mladega

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 3 (1998–99), 6.

Brechta sta značilni predvsem dve potezi. Ena je živahno iskanje nagnonske, čutne strani življenja v rojstnem mestu, provincialnem Augsburgu, kar je med drugim pomenilo tudi pijančevanje, klateštvo in seks. Druga značilnost pa je duhovna sorodnost oz. sopotništvo z nemškim literarnim ekspresionizmom. S to avantgardistično literarno smerjo je mladi Brecht delil osnovni, po Nietzscheju prevzeti koncept o nihilizmu kot stanju duha v zahodni civilizaciji, prezir do meščana in zahtevo po voluntarističnem potrjevanju življenja, kakršnokoli že je. Nihilist je po Nietzschejevem konceptu tisti, ki prvi spozna nično bistvo sveta, oprtega na meščansko moralo, in ga tudi prvi preseže in pusti za sabo. Ni pa Brecht delil z ekspresionisti njihovega utopizma, patosa in odrešeništva oz. socialno-metafizičnega aktivizma. Odpor do teh ekspresionističnih vrednot je najbolj jasno izpričal v začetnem prizoru zadnje verzije *Baal*, ki se dogaja v jedilnici veletrgovca Mecha. Tu trendovske gospe in gospodje kar medlijo od občudovanja dveh pesmi, ki ju mlada dama recitira skoraj v celoti – Baal, genialni lirski pesnik, ki ga je meščanska družba povzdignila, ko je njemu na čast priredila ta slavnostni večer, pa je do recitiranih pesmi žaljivo ravnodušen, češ da nista po njegovi meri. Brecht pri teh dveh pesmih sploh ne navaja avtorja ali naslova, vendar je prvo tudi brez tega mogoče prepoznati, saj je notorična za duha časa. To je delo Johannesesa R. Becherja, imenuje se *Pripravljajte se (Vorbereitung)*, objavil jo je v zbirki *Evropi (An Europa)*, 1916). Ta pesem je še bolj znana po prvem verzu: »Der Dichter meidet strahlende Akkorde« (Bleščavim verzom pesnik se izogne). To pa zato, nadaljuje Becher, ker se pesnik rajši oglašja z donečo trobento, tolče po bobnu in drami ljudstvo z nazobčanimi stavki. Skratka, pesnik mora opustiti estetiko (bleščave verze), priznati odrešeniško vlogo proletariata in se socialno angažirati. V prevodu za Dramo SNG sem želel Becherjevo paradigmatično pesem nadomestiti z nečim realno slovenskim, z nečim, kar bi govorilo s približno enako bizarno, pa vendar tudi zavezujočo predirljivostjo, in takšna se mi je zdela pesem Frana Albrehta *Bojni ritmi*, ki jo je ta prvič objavil v Krleževi reviji *Plamen* (1919), pozneje pa v zbirki *Pesmi življenja* (1920) – torej v času, ko je Brecht napisal *Baal*. Albreht se je samo v tej zbirki začasno približal ekspresionističnemu pesnjenju, vendar je njegovo sporočilo presenetljivo podobno Becherjevemu: »Jaz zaničujem te, gladko obriti, s parfumom obliti / lirični pesnik, jaz zasmehujem te, / ko brenkaš na struno izpeto ...« Albreht od pesnika zahteva, naj namesto tega »stopi iz sebe«, naj bodo njegovi ritmi »bojni spev množice in naj ne estetizirajo, temveč kričijo, ječijo, vreščijo in se krohotajo oz. kot temu pravi teorija: pesnik naj se zaveže estetiki grdega«.

Druga pesem, za katero se navdušujejo trendovskih poslastic lačni gostje na gala večerji pri družini veletrgovca in nesojenega mecena Mecha, nima prepoznavnega empiričnega avtorja, napravil jo je Brecht sam. Tudi do te pesmi je Baal ravnodušen, tudi z njo se noče identificirati, verjetno spet zaradi prevelike stopnje patosa. Bistvena razlika med to pesmijo in Becherjevo pa je skrajni individualizem rimbaudovskega tipa, ki se pojavlja namesto kolektivnosti. Podobno pozicijo je imel na slovenski sceni dvajsetih let Anton Podbevšek, zato sem na to mesto prevoda vstavil njegovo pesem z naslovom, ki se začne z besedami *V pravljicnem gorovju*, [...] potem pa naslov še kar traja in traja in zavzema 5 vrst v izvirni objavi, tj. v zbirki *Človek z bombami*.

Ime Baal v babilonski, feničanski in hebrejski mitologiji označuje boga sonca in plodnosti, pa tudi požrešnosti in destrukcije. V času, ko je Brecht pisal to dramo, je bil pojem v literarnih krogih znan, Georg Heym si je npr. v svojih pesmih o »bogovih mest« predstavljaj orjaškega Baala, kako sedi na strehah berlinskih hiš in s svojo požrešnostjo in destruktivnostjo prinaša katastrofo. Posebnost Brechtove karakterizacije je v tem, da je lirski pesnik Baal bralcu/gledalcu marsikdaj prav simpatičen v svojem totalnem in sarkastičnem zavračanju meščanske družbe in njene morale in zaradi svojega prepričanja, da mora slediti le samemu sebi. Po drugi strani pa v tej svoji drži postaja bolj in bolj asocialen. Kdor torej ni poučen o motivih njegovega ravnanja, ga utegne videti z istimi očmi kot oba žandarja, predstavnika zakona in represije: »Predvsem morilec. Prej igralec v varieteju in pesnik. Tudi lastnik vrtiljaka, drvar, ljubimec neke milijonarke, arestant in zvodnik. [...] Vzrok umora: neka natakariča, registrirana prostitutka. Zaradi nje je zaklal svojega najboljšega prijatelja iz mladosti.«

Drama torej odpira vprašanje nihilizma in vitalizma in pri tem bi morala, če me občutek ne vara, naleteti na pozorne gledalce. Navsezadnje je slovenska zgodovinska skušnja že registrirala nekaj obdobj, ko je bila refleksija o nihilizmu v prvem planu duha časa, od dvajsetih let (Podbevšek, Kosovel, Bartol, Grum) do šestdesetih (Strniša, Jovanovič, Svetina, Chubby).

Glejte, česar nočete videti

Kako je mogoče, da Slovenci prvič igramo to besedilo s takšno zamudo, dolgih 114 let po njegovi krstni uprizoritvi v Berlinu? Ko pa je ta berlinski dogodek (1889) vendar veljal za prodor in zmago nemškega dramskega naturalizma! Odgovor je verjetno treba iskati v okoliščini, da je bila ta zmaga pospremljena s teatrskim škandalom, ki je bil po nekaterih mnenjih hujši in odmevnejši od očeta vseh škandalov iz leta 1830, ko so se v Parizu, na premieri Hugojevega *Hernanija*, udarili tradicionalisti in romantiki. V Berlinu je Hauptmannovo dramo prikazalo društvo Die Freie Bühne, nemška filiala pariške institucije Theatre Libre; tako v Parizu kot v Berlinu so si člani društva zastavili cilj, da bodo uveljavljali naturalistične tekste, posebej tiste, ki jih je cenzura po številnih prošnjah dovolila prikazati samo enkrat, na zaključeni predstavi. *Pred sončnim vzhodom* je bila druga uprizoritev društva Die Freie Bühne, začeli pa so, istega leta 1889, s prav tako sporno Ibsenovo dramo *Strahovi*. Ob Hauptmannovem tekstu so se z naturalisti spoprijeli privrženci tradicionalnejše, realistične dramske poetike. Ti so s tuljenjem, trobentanjem, topotanjem in na koncu tudi besnenjem skušali prekiniti predstavo, privrženci naturalizma pa so jih z usti in rokami skušali utišati. Razlog za ogorčenje polovice občinstva so bili tipični naturalistični prizori, tj. natančno prikazane nižine življenja: alkoholizem, prešuštvo, poskus incesta, prostaštvo, »žaljenje kmeškega stanu«. Znani berlinski zdravnik in publicist dr. Kastan je očitno zelo skrbno prebral tekst, saj je prišel na premiero s pravimi porodniškimi kleščami v žepu. Ko se je v 4. dejanju za odrom dogajal porod, je začel mahati s kleščami po zraku – eni poročevalci pravijo, da zato, da bi jih posodil dramskemu zdravniku dr. Schimmelpfennigu, drugi pa, da mu jih je skušal vreči v glavo.

Ljubljansko gledališče ni želelo doživeti ničesar takšnega, zato se je vedlo, kot da za sporni tekst še ni slišalo. Pač pa so v Ljubljani igrali kar precej nadaljnjih, manj silovitih Hauptmannovih tekstov, posebej tistih, kjer avtor prehaja iz naturalizma v simbolizem; *Haničina pot v nebesa* je

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 7 (2002–03), 16–18.

bila npr. v Ljubljani uprizorjena že leta 1901. No, tri desetletja pozneje (1932) je uprava Narodnega gledališča v Ljubljani spremenila svoj odnos do teatrskih škandalov in si je enega, predvidljivega, mirno privoščila. Uprizorila je namreč Zuckmeyerjevo neonaturalistično kmečko komedijo *Veseli vinograd*, ki je na poetološkem področju izrekala konec dramskega ekspresionizma, spet razdeljeno občinstvo pa je iz estetike hitro prešlo v ideologijo: gledalci so se prepirali in spopadli v imenu katoliških vrednot na eni strani in liberalističnih na drugi.

Naturalistična drama ima škandal tako rekoč vpisan v svojo matrico. Emile Zola namreč v manifestu *Naturalizem v gledališču* oznanja dobesedno takole: »Mi vas učimo grenko resnico življenja, pri nas dobite brezobzirno lekcijo o resničnosti.« Ali na drugem mestu: »Absolutne kreposti ni, kot tudi ni popolnega zdravja. V vsakomer je zasnova človeka zveri in v vsakomer je zasnova bolezni ... Mi povemo vse, mi ne izbiramo, mi ne idealiziramo; zato nas obtožujejo, da uživamo v nesnagi.« Povedano nekoliko drugače: mi vas silimo gledati nekaj, česar pravzaprav nočete videti, nekaj, kar je družba skrivala pod preprogo. Vendar to morate izvedeti, če hočete postati svobodna in odgovorna človeška bitja. V gledališče ne prihajajte več iskat estetskih, pač pa spoznavne in etične vrednote – in ta proces utegne biti neprijeten, celo mučen, je pa potreben. Zola pravzaprav v nekakšni sveti vojni, v kateri razkriva skrita bolna mesta družbe, obljublja »blood, sweat and tears« in pri tem naleti na navdušeno odobravanje, pa tudi na silovit in ogorčen odpor. To se v Nemčiji ne zgodi samo pri Hauptmannovi drami *Pred sončnim vzhodom*, temveč že pred njo npr. pri Ibsenovih *Strahovih*, ki jih je prav tako uprizorilo društvo Die Freie Bühne. Tu je bil odpor do dramskega naturalizma najbolj nazorno izražen v precizni dikciji uredništva časopisa *Die Vossische Zeitung*, ki se je zaradi številnih pisem užaljenih bralcev distanciralo od pozitivne ocene svojega gledališkega kritika: »Umetniško delo naj nas navdaja z užitkom, veseljem in zanosom, ne pa z grozo, muko in, kar je še hujše, s popolnim obupom – tudi takrat ne, kadar dramsko dejanje temelji na resnici, kar pa mi tej Ibsenovi drami tako in tako oporekamo.«

O Hauptmannovi tehnopoetski zvezi z Zolajem in Ibsenom ne more biti nobenega dvoma, saj jo izreka njegov protagonist Loth že v svojem prvem približevanju gruntarski hčeri Heleni Krause. Ampak za razliko od Zolaja, ki je ves dogmatsko resnoben, sta Ibsen in Hauptmann pripravljena dati svojim osebam bolj življenjske in torej med drugim tudi humorne poteze. Ko Helene v 2. dejanju ponižno poprosi Lotha, naj ji da kvalificirano mnenje o Zolaju in Ibsenu, ji »socialistični ekonomist«, kot rad imenuje samega sebe, odgovori, da tadva pisatelja nista umetnika,

temveč nujno zlo. »Sam imam zelo zdravo žejo po umetnosti in kar zahtevam od nje, je čist, osvežilen napoj. Nisem bolan. To, kar ponujata Zola in Ibsen, je zdravilo.« Alfred Loth v tem odgovoru uporablja dikcijo, ki močno spominja na izjavo uredništva časopisa Die Vossische Zeitung; to pa pomeni, da Hauptmann tega naturalističnega junaka ni napravil kot dvodimenzionalno, ploščato figuro, temveč se v njem bijejo različne, tudi nasprotujoče si sile.

Drama *Pred sončnim vzhodom* je sestavljena iz dveh poglavitnih prvin. Prva je naturalistično okolje in druga je naturalistični junak. Okolje je prav tisti pojav, ki ga gledalci morajo po Zolaju neizogibno doživeti, čeprav morda tega ne želijo. Gre za propadanje kmetstva v sodobni Šleziji. Na nekaterih parcelah so našli premog, njihovi lastniki so postali neznansko bogati, v pokrajini se je začelo moderno rudarstvo. Prebivalstvo pa se je razslojilo na bogate gruntarje, revne rudarje in grozno revne, gladajoče dninarje. Skupaj z razslojevanjem je v pokrajino vdrl moralni propad: pojavijo se alkoholizem, zapravljivost, požrešnost, sebičnost, napuh, prostaštvo in prešuštvo. Moralne vrednote popolnoma izgubijo svoj smisel in dramske osebe skušajo samo še streči svojemu gonu po užitku. Hauptmann je takšno okolje izpričano povzel po Tolstojevi drami *Moč teme* in paralele so več kot očitne: v obeh dramah akterji propadajo zaradi pijančevanja in neobzdranih seksualnih strasti, v obeh prihaja ta kuga iz moderne civilizacije, tj. iz mesta. V takšnem razkrojenem okolju je nujna pritiklina umski bolnik, v *Moči teme* je to Akulina, v drami *Pred sončnim vzhodom* pa Hopslabaer.

V slovenski dramatiki ima Cankar nastavke naturalističnega junaka, nima pa naturalističnega kmečkega okolja. Žanr kmečke drame ima pravzaprav samo dve tehno-poetski možnosti: folklorno idilo kot npr. pri Finžgarju ali pa naturalizem, ki se pojavi šele v Potrčevi *Kreftovi kmetiji*. Ta je bila napisana leta 1937, naletela pa je na hud odpor državne cenzure in je bila prvič uprizorjena šele po koncu 2. svetovne vojne, leta 1946, v knjižni obliki pa je izšla eno leto pozneje. Med nastankom naturalistične kmečke drame v Nemčiji in njenim ponovnim rojstvom na Slovenskem je torej minilo 48 let, vendar, začuda, kaže *Kreftova kmetija* precej strukturnih podobnosti tako z dramo *Pred sončnim vzhodom* kot tudi s Tolstojevo *Močjo teme*. Gospodar, gruntar Jura Kreft, je brezupen pijanec; socialna razlika med gruntarji in dninarji je grozotna, dninarji nimajo niti vsakdanje hrane; v okolju pohlepa, sebičnosti, požrešnosti in popolne človeške brezbržnosti se tudi tokrat pojavlja umski bolnik, Hrenkov Franci. Tudi pri Potrču prihaja zlo iz mesta: gospodarska kriza je začela razjedati trdne kmetije in spotoma

uničevati tradicionalne moralne vrednote. Povrh tega družijo Tolstojevo in Potrčevo dramo umor.

Loth, protagonist Hauptmannove drame, nam že s svojim imenom nakazuje koordinate o svojem poslanstvu in usodi. To je Lot iz stare zaveze (1 Mz 19,17), ki je na zapoved dveh angelov na vrat na nos zbežal iz grešnega mesta Sodome, tik preden je Gospod Sodomo in Gomoro zasul z ognjem in žveplom. Tudi Loth zbeži iz šlezjskega kraja Witzdorf, kamor je kot »socialistični ekonomist« prišel preučevati socialne razmere, in pusti za sabo na smrt užaloščeno Helene, s katero sta že kovala ljubezenske načrte za skupno prihodnost, brž ko izve, da je njen oče alkoholik. Loth namreč skupaj s Hauptmannom trdno veruje v ugotovitve tedanje medicinske znanosti, da se alkoholizem neizogibno deduje že v prvi generaciji, z očeta na otroka. To je podobna znanstvena napaka kot v Ibsenovih *Strahovih*, kjer sta avtor in protagonist prepričana, da očetov sifilis neizogibno povzroči možgansko okvaro pri otroku. Slepa vera v znanstvene izsledke, posebej genetske, je seveda značilnost naturalistične literature, tako dramske kot tudi pripovedne. Ampak pri Lothu gre za nekaj bolj usodnega, namreč za dogmatizem, v katerega okuje svoje sicer načeloma pozitivno socialistično prepričanje, da je ljudem treba pomagati do resnice in svobode. Loth trdno veruje v svojo dedno zasnovo, ki jo mora nepoškodovano predati svojim naslednikom, torej mora zelo paziti, s kakšno krvjo se bo oženil.

Loth je značilen junak iz naturalistične sheme »zunaj-znotraj«. Prihaja od zunaj, iz velikega, svobodnega, čeprav tudi nevarnega in nezanesljivega sveta, in prihaja »sem noter«, v tesne, nesvobodne, statične, popačene razmere, ki nujno potrebujejo spremembo. Tak je Gregers v Ibsenovi *Divji rački* ali Doktor Stockmann v njegovem *Sovražniku ljudstva* ali Jerman v Cankarjevih *Hlapcih*. Vsi ti protagonisti pa imajo tudi neko bistveno napako, podrejeni so neki zmoti (hamartiji), obvladuje jih neka prevzetnost (hybris). V tej točki se Ibsen, Hauptmann ali tudi Cankar bistveno razlikujejo od Zolaja. Čeprav gre za dramatike, ki se v večji ali manjši meri podrejajo naturalistični poetiki, pa njihov junak, čeprav ognjevitost oznanja če že ne naturalistična, pa vsaj socialistična načela, ni zmeraj simpatičen, celo pozitiven ne. Njegova ideološka zagnanost mu pogosto slepi oči, da ne more zaznati preprostih in temeljnih človeških vrednot – in zato propade njegov celotni projekt, pa naj je bil še tako plemenito zastavljen. Njegova pot do pekla je tlakovana z dobrimi nameni. Trdna vednost o pravi poti, ki bo človeštvo popeljala v srečo, navdaja nosilca z nadutostjo in neobčutljivostjo in tako se ne zmeni več za bolečine, ki jih utegne prizadevati svoji okolici. In začne se vesti na način, ki mu je

mogoče očitati pomanjkanje osnovne taktike in strategije ali tudi osnovnega bontona. Cankarjev Jerman bi bil prav gotovo uspešnejši s svojim projektom bralnega društva, če bi bil pri tem za trohico prožnejši, bolj taktičen in manj nadut – in ker se ni potrudil v to smer, je dosegel, da so njegove ideje najprej zavrnil tisti, ki so jim bile namenjene, namreč preprosti ljudje; povrh je na začetku drame zgubil podporo dekleta, na koncu pa matere. In tudi Loth, ki je bil zaradi svojih socialističnih nazorov že zaprt, podobno kot Potrčev Ivan, bi lahko uspešneje končal tako svojo družbeno kot tudi erotično misijo, če njegovih odločitev ne bi uravnavala samovšečna pompozna retorika, kot npr. v 2. dejanju: »Moj boj pa je boj za srečo vsega človeštva. Če hočem biti srečen, morajo biti najprej srečni vsi okrog mene ... Šele kot zadnji se lahko usedem za mizo življenja.« Pa niso srečni vsi okrog njega; Helene, ki mu je najbližja, se ob njegovem pobegu iz Sodome usmrti.

Zdi se, kot da bi imeli naturalistični junaki, ki večinoma gojijo socialistične nazore, že v svojem osnovnem odnosu do življenja vpisano klico čezmernosti in brezdušnega aktivizma, ki njihov projekt obsoja na propad.

Psychopatia sexualis

Skupina študentov medicine se v času po prvi svetovni vojni nahaja v siloviti moralni in duhovni krizi, ki se odraža predvsem v patoloških oblikah njihove seksualnosti, zraven tudi v želji po smrti, tj. po samomoru ali umoru. Premiera te drame skrivnostnega neznanega avtorja Ferdinanda Brucknerja je bila l. 1926, najprej v nemškem gledališču v Wroclavu in potem v Hamburgu, l. 1928 v Berlinu. Seznam patoloških aktivnosti je impresiven: sadomazohistični odnosi med Marie in Frederjem, lezbični med Marie in Desiree, izbruhi Mariejine hysterije, seksualno suženjstvo, v katerega Freder potisne služkinjo Lucy, pri Desiree želja po smrti ali vsaj po tem, da bi se prostituirala, latentna želja po vampirskem umoru ženske pri Frederju. Vse te obsesije in prakse je avtor navdahnjeno povzel po takrat slavnem priročniku »za medicinece in juriste« in uspešnici avtorja Richarda von Krafft-Ebinga, *Psychopathia sexualis*. Dramske osebe so bile tako prepričljive, da je v javnosti prevladovalo mnenje, da je avtor psihoterapevt, ki je v dramo uvrstil primere iz svoje prakse. Na koncu drame imamo trupli dveh žensk, ena naredi samomor z veronalom, ki ga je vseskozi napovedovala, druga umre kot žrtev sadističnega morilca, ki pa ga je k temu dejanju načrtno spodbudila. Verjetno ni treba posebej poudarjati, da študentje razumejo svoja nihilistična in pesimistična dejanja predvsem kot edini možni izraz upora proti meščanski morali, in sicer v času weimarske republike, ko je ta posebej klavrno kazala svoj propad. In na takšne okoliščine se posebej usodno odziva mlad človek, saj je v mladosti senzibilnost mnogo večja kot pozneje, zato pa tudi ranljivost: »Mladost je žarišče nevarnosti. Mladost je latentna bližina smrti,« pravi Irene. (I/9) Brucknerjevi študentski junaki se torej na nihilizem dobe odzivajo z avtodestrukcijo. Edina, vendar nesprejemljiva rešitev problema bi bila, da bi sprejeli meščanske vrednote. »Človek se ali pomeščani ali pa naredi samomor. Drugega izhoda ni,« ugotavlja Desiree. (III/1)

Važen vidik v našem kontekstu je t. i. »smrt ekspresionizma«, ki se je zgodila približno l. 1920. Na ekspresionizem so odločilno vplivali trije

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama* št. 12 (2005–06), 18–20.

pomembni zgodovinski dogodki: prva svetovna vojna, oktobrska revolucija in nemška novembrska revolucija. Prva svetovna vojna je bila napovedovana in pričakovana in je ekspresionistično gibanje celo utrdila, prav tako oktobrska revolucija, ki so jo šteli za dejanski začetek »nove dobe«; nemška novembrska revolucija, tj. državljanska vojna na nemških tleh, v kateri so prostovoljci v uniformah vladnih čet klali in streljali člane utopičnih berlinskih in bavarskih »sovjetov«, pa je učinkovala kot antiklimaks. Vera v »novega človeka« se je sesula in z njo celotna ekspresionistična dogma, ideje o »novem človeku« in »bratstvu med vsemi ljudmi« so čez noč postale klavrne in smešne. Ekspresionisti so se jih začeli sramovati, obžalovali so svoj patos in svojo naivnost. Mnogi so literaturo povsem opustili, nekateri pa so se začeli obračati k »novi stvarnosti«, tj. literarni smeri, ki je umeščena nekje vmes med ekspresionizmom in »socialnim realizmom«; ta se je pojavil ob koncu dvajsetih let. V »novi stvarnosti« avtor ni več genialen videc in oznanjevalec večnih vrednot, temveč distanciran ali tudi dokumentaren opazovalec aktualnih dogodkov, njegov svetovni nazor je streznjen, skeptičen ali tudi ironičen, zato tudi ne priznava več mej med visoko in nizko literaturo.

Ferdinand Bruckner je pravzaprav avtor, ki je v nemškem literarnem ekspresionizmu najprej dosegel opazen, čeprav ne izjemen uspeh pod svojim pravim imenom Theodor Tagger, tako v liriki kot tudi v dramatikih. Bil je direktor Renaissance Theatra v Berlinu. Potem pa je v nekem trenutku sklenil, da bo podrl vse mostove, ki so vodili do njegove literarne preteklosti, in začel pisati drame pod psevdonimom Ferdinand Bruckner. In prva stopnja te njegove preobrazbe je prav *Bolezen mladosti*. S pomočjo založnika in svoje žene je znal zelo dobro skrivati svojo identiteto; razkril jo je šele l. 1930, ob dunajski premieri *Elizabete Angleške*, ko je kot Ferdinand Bruckner že dosegel veliko, čeprav pogosto sporno popularnost in ko je literatura ekspresionista Theodorja Taggerja postala povsem nevažna. Razvil je preišljene taktike in strategije, s katerimi je zavajal poizvedujoče novinarje o svoji identiteti, pisma založniku in gledališčem je npr. dal pošiljati iz raznih mest v Evropi, in sicer prav iz tistih, v katerih zanesljivo ni bil. Ves ta napor je bil usmerjen v zanikanje ekspresionistične preteklosti; danes spadata njegova teksta *Bolezen mladosti* in *Zločinci* med značilne dramske primere »nove stvarnosti«, zraven, recimo, Brechtovega *Baala* ali Zuckmayerjevega *Veselega vinograda*.

Ženske so tiste osebe v *Bolezni mladosti*, ki trpijo in tudi umirajo zaradi deziluzije, zaradi nihilistične odsotnosti smisla. Aktivni nosilec, oznanjevalec ali tudi izvajalec tega nihilizma pa je Freder, ki je na ta način motor vsakršne dejavnosti v tej drami. Freder je brutalen in brezvesten;

cinično komentira psihološke krize kolegic in tako so te na nenavaden način podrejene njegovemu vplivu. Njegov demonični vpliv izhaja iz njegove gospodovalne volje: Freder obvladuje ljudi okrog sebe tako, da jim zna gledati v dušo in jim potem vzeti voljo. Pri oblikovanju Frederja si je Bruckner zelo verjetno pomagal z vulgarnimi predstavami o Nietzschejevem nadčloveku. Vendar ima Freder tudi napako, ki ga dela šibkega: ko pade v zločinsko ekstazo, ko se ne more več racionalno nadzorovati, ga je mogoče manipulirati in ga nagovoriti k čemurkoli.

Poznamo še najmanj dve drami iz tega časa, ki imata podobno strukturo: moški, aktivni nosilec nihilizma, si z močjo volje in brutalne nagonskosti zlahka podreja ženske, jih zatira v njihovi seksualni sferi in jih v svojo zabavo fizično uničuje. To sta Brechtov *Baal*, kjer je takšna naslovna vloga, in Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, kjer vlogo prevzame posiljevalec, komi Prelih. Mogoče bo zanimivo pogledati, v čem se izvedba osnovnega motiva v *Baalu* in *Dogodku* razlikuje od Frederjeve, in tako ugotoviti, zakaj sta Brechtova in Grumova drama boljši od Brucknerjeve.

V Brechtovi drami imamo genialnega lirskega pesnika Baala, ki ga je Brecht ustvaril po zgledu istoimenskega božanstva iz Male Azije, požrešnega, nagonskega in nenasitnega. Baal sovraži meščansko okolje in se mu posmehuje, pri tem je skrajno sebičen in brezobziren tudi do ljudi v svoji okolici. Prijatelju Johannesu prevzame dekline in se potem tako norčuje iz nje, da ta steče v reko in se utopi. Prijatelja Ekarta zakolje v krčmi zaradi natararice. Klati se po pokrajini in beži pred policijo, preživlja se z goljufijami, na koncu bolan čaka na smrt v kolibi med drvarji, ki nočejo počakati, da bo umrl: »Podgana krepava! Pa kaj! Da le ne bo cvilila!«

V *Dogodku v mestu Gogi* je takšna figura, ki si zna povsem podrediti voljo neke ženske, komi Prelih. Na bogatem posestvu, ki spominja na prizorišče Strindbergove *Gospodične Julije*, je komi Prelih, »hlapec, če hočete«, posilil gospodarjevo hčer Hano, ko še ni imela niti trinajst let. In potem je prihajal k njej spet in spet, ker si je pridobil popolno oblast nad njo, tudi še potem, ko Hana odide v tujino študirat in se vrača domov samo na počitnice. Prelihu ni treba drugega, kot da izreče zarotitveni stavek »Prvega dekline ne pozabi nikoli!« in že Hana izgubi vso svojo voljo, povsem brezmočna postane, še več, kataleptična, in počne vse, kar ji Prelih ukaže. »Kot v katalepsiji odtrga korak od tal, se mu bliža z rokami pred seboj v brezupni zaščiti.« In podobno kot Freder ima Prelih svojo šibko točko: v ekstazi seksualnega poželenja, tik pred posilstvom, postane smešen, in ko Hana to vidi, »jo mine vsa zasvojenost, čez ustnice prezirljiv nasmeh«. Zdaj ga lahko ubije s svečnikom.

Brecht in Grum imata pred Brucknerjem to prednost, da svojih demonskih figur ne jemljeta preveč resno. Spet in spet je njun tekst pretkan z ironijo ali s komičnimi ali tudi grotesknimi ekskurzi. Na ta način je demonska figura sicer še zmeraj osrednja, vendar je pozornost bralca ali gledalca vseskozi usmerjana na celoto dogajanja, tj. obiskovalcev gostiln in drugih prostorov za goste, skozi katere se vleče Baal, in na prebivalce mesta Goge. Tako celota personala postane pomembnejša od individualnega nosilca zla, gledamo predvsem neko panoramo in manj posamične točke v njej. Bruckner pa si takšne humorne ali ironične distance ne privošči, saj mu je veliko do tega, da bi čim bolj vestno prikazal situacije, pravzaprav bolezenske primere, ki jih je povzel po Krafft-Ebingu. Drama je smrtno resna in to dejstvo ima v mislih slavni gledališki kritik Paul Fechter, ko ob berlinski uprizoritvi ugotavlja, da se je tekst »močno približal neprostovoljni komiki«. Skratka, trupli pri Brucknerju imata povsem drugo težo kot pri Brechtu ali Grumu, dišita po tragediji, kar pri prvih dveh sploh ni primer.

Zakon kot etični problem

Zakonska zveza med moškim in žensko ni noben civilizacijski dosežek, opozarja Ibsen v *Strahovih*, brez dostojanstva je in tudi ničesar posvečenega ni v njej, še zdaleč ne, v praksi gre največkrat za čisto navadno, brutalno in obenem licemerno kupčijo s človeškimi telesi, v kateri sta seks in imetje menjalni vrednosti. Ibsen je to obtožbo formuliral 1. 1881, precej pozneje pa tudi slovenska personalistka Dora Vodnik v članku »Zakon kot etični problem« (*Križ na gori*, 1926–27, št. 2). Škandal, ki ga je takšen polemičen odnos do zakonske zveze zbudil, je bil v obeh primerih silovit, saj je bil napaden temelj takratne družbene ureditve; ena od posledic članka Dore Vodnik je bila npr. ta, da je revija *Križ na gori* nehala izhajati.

Dvom o etični korektnosti zakonske zveze je bil torej ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja izrečen od dveh tako različnih ideoloških usmeritev, kot sta naturalizem in personalizem. Danes je zanimanje gledališč, pa tudi literarnih zgodovinarjev in drugih interpretov spet usmerjeno predvsem v tiste Ibsenove drame, ki tvorijo t. i. »naturalistični kvartet« in jih je pisal med leti 1877 in 1883 (*Stebri družbe*, *Nora*, *Strahovi* in *Sovražnik ljudstva*). Z drugo besedo: zanima nas predvsem Ibsenova etična in družbeno-reformistična drža, mnogo manj pa stvari, ki jih je pisal pred »naturalističnim kvartetom« in po njem, tj. njegova postromantična produkcija (*Brand*, *Peer Gynt*) ali njegovi izskoki v dramski simbolizem (*Divja račka*, *Rosmersholm* itd.). V »naturalističnem kvartetu« se je Ibsen močno približal družbenopolitičnim in teatrskim idejam Emila Zolaja; vendar to še ne pomeni, da je njegove ideje preprosto prevzel, saj jih je npr. v *Stebrih družbe* razvijal že nekaj let pred Zolajem – torej so bile te ideje takrat v zraku in Ibsen in Zola sta jih izrekala v približno istem času, eden v dramski obliki, drugi v romanih in člankih (manifestih). In še naprej: Ibsenov naturalizem je kmalu začel dobivati poteze, ki so bile precej različne od Zolajevih, to pa zato, ker se je Ibsen povezal s kozmopolitskim danskim literarnim kritikom Georgom Brandesom, avtorjem epohalnega dela *Glavni tokovi v evropski literaturi 19. stoletja*. Ibsen in Brandes sta

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama* št. 12 (2006–07), 21–24.

bila silovita in uspešna bojna tovariša, ki sta nagovarjala evropske intelektualce, naj se uprejo konservativnim razmeram, ki utesnjujejo duha; njuno bojno geslo je bilo: »Resnica in svoboda sta eno in isto.« »Svoboda« je Ibsenov in Brandesov značilen dodatek k Zolaju, ki tega gesla ne uporablja, pravzaprav ga ne potrebuje, ker ga povsem okupirata »resnica« in »realnost«. »Mi učimo grenko resnico življenja, pri nas dobite brezobzirno lekcijo o realnosti. Izvolite, obstoječe življenje je takšno in takšno; potrudite se, izboljšajte ga!« je vzklikal Zola. Pravzaprav Zola v svojem manifestu *Naturalizem v gledališču* spodbuja dramatike, režiserje in igralce, naj kažejo tudi to, česar občinstvo ne želi, a mora videti, naj kažejo neprijetne, temne stvari življenja, ki jih je družba pometla pod preprogo. Temu pozivu je Ibsen v svojih štirih naturalističnih dramah sledil, dodal pa je poziv, naj si evropski človek spet pridobi svojo svobodo. Danes se nam to geslo utegne zdeti precej abstraktno in oguljeno zaradi prevelike in prenaporne uporabe v vsej prvi polovici 20. stoletja. Ampak v Ibsenovem času je bilo geslo še sveže, kot tudi Zolajevo geslo o resnici in realnosti. Za Ibsena resnica ni cilj, kot je za Zolaja, temveč sredstvo. S pomočjo resnice, brezobzirne uporabe resnice, se bomo osvobodili, spet pridobili svobodo, ki nam jo je že podarila francoska meščanska revolucija, pa smo jo potem izpustili iz rok, jo prepustili družbenim institucijam. Na ta način sta Ibsen in Brandes artikulirala temeljne pravice in svoboščine posameznika, individua; v dilemi med interesi družbe in posameznika sta se opredelila za posameznika.

L. 1871 je Georg Brandes v Københavnu začel svoj cikel predavanj o evropski literaturi 19. stoletja. Predavanja so zbudila neznansko pozornost in tudi protislovne odmeve, saj je Brandes v njih pozival pisatelje, naj se uprejo. To je počel s stališča ideologije osvoboditve, ki jo je direktno povezoval s svobodo, kakršno je artikulirala francoska revolucija skoraj sto let pred tem. Ampak Brandesovo malomeščansko občinstvo iz l. 1871 ni bilo zelo sprejemljivo za revolucionarne ideje. Pravkaršnji dogodki v Parizu, tj. pariška komuna in njen travmatični poraz, so prestrašili meščane po vsej Evropi in jih še bolj odmaknili od njihove lastne ideološke preteklosti, od zgodovinskega dogodka, v katerem se je sodobno meščanstvo sploh formiralo, tj. od francoske revolucije.

Proti čemu natančno je Brandes usmerjal svojo ostro kritiko? Proti konservativni, statični družbi, proti družbi, ki »ima pod masko svobode resnični obraz tiranije«. Njegova tarča je bila meščanska družba poznega 19. stoletja, očital ji je fasado lažne morale in manipulacijo javnega mnenja. In to je prav ta meščanska družba, ki jo je Ibsen osvetlil z žarometom v svojih štirih naturalističnih dramah. Ljudje, ki živijo v takšni

družbi, prav dobro poznajo pritisk t. i. »Javnega mnenja«; raznih instanc, ki skrbijo za »red in mir«; te instance so norme, konvencije in tradicije, ki pravzaprav pripadajo preteklosti, vendar segajo v sedanost, kjer na zelo različne načine dušijo individualno svobodo. Nekatere Ibsenove dramske osebe ta problem vidijo in občutijo, nekatere pa sploh ne. V *Strahovih* je pastor Manders takšna oseba, ki problema ne vidi. Te osebe so sprejele zahteve, ki jih postavlja meščanski način življenja, vzeli so jih za svoje, prilagodili so se jim – in pri tem se niti najmanj ne zavedajo, kakšno etično ceno plačujejo za to. Te osebe imajo neko posebno zavest o sebi, mislijo namreč, da je njihova naloga, da potrjujejo obstoječo socialno strukturo – kot same sebe vidijo, so »stebri družbe«, če uporabimo Ibsenov naslov prve drame iz naturalističnega kvarteta. In to je položaj, ki ga nočejo izgubiti, za nobeno ceno ne. Vendar so prav ti branilci obstoječe družbene ureditve najmanj svobodni, nam zatrjuje Ibsen.

Ibsenovo in Brandesovo stališče je naslednje: takšna družba, kot jo branijo ti »stebri družbe«, ne more zadovoljiti naravne posameznikove potrebe po svobodi. Takšna družba temelji na moči, na hierarhiji in na neenakosti med spoloma. Ta represivni odnos meščanske družbe do vsega, kar bi lahko ogrožalo njeno pozicijo moči, zelo dobro kaže, kako daleč se je odmaknila od stališč revolucionarnih meščanov v revolucionarnem letu 1789. Vprašanje duhovne svobode je bilo odrinjeno v ozadje, nadomestila pa ga je neka druga gonilna sila v življenju posameznika, namreč ekonomska svoboda. Možnost pridobivanja denarja, pridobljeni kapital, daje posamezniku v družbi položaj moči; in ko je enkrat ta položaj pridobil, ga je pripravljen tudi braniti, za vsako ceno. Tako meščan začne braniti status quo in pravzaprav postane izdajalec prav tistih vrednot francoske revolucije, ki jih je v preteklosti sicer sam uradno izražal in zagovarjal. Skratka: na eni strani imamo uradno retoriko, na drugi strani, v realnosti, pa nekaj povsem drugega. In tu smo spet pri Zolaju: meščanska družba skriva mrliča v omarah in pod cvetličnimi gredicami, mi pa vas bomo prisilili, da boste gledali neprijetne, zamolčane stvari, grehe iz preteklosti.

Takšna je bila osnova Ibsenove in Brandesove družbene kritike. V svoji dobi sta našla očitno protislovje med ideologijo in prakso, med javnim in zasebnim življenjem meščanskega posameznika. Za bleščečo fasado družine, te bistvene osnovne celice meščanske družbe, je bilo mogoče najti mnogo bolj temačno resničnost. In prav to protislovnost, to problematično prvino meščanskega sveta je Ibsen začel načrtno preučevati in komentirati v prav nič idealizirani obliki, tj. na naturalističen način. Tako Ibsen kot tudi Brandes sta hotela kot temeljno prvino družbe

vzpostaviti posameznika, zato pa sta tudi hotela detronizirati družino, ji vzeti njen vodilni položaj v meščanski družbi. V očeh meščana je družina nekakšna mikro-družba, ki odseva stanje v makro-družbi in na ta način učinkuje kot dokaz o njenem zdravju. Struktura moči, ki vlada med zidovi domačega zavetja, odseva hierarhično strukturo moči tam zunaj v širši strukturi v svetu.

Brandes je na novo določil namen in smisel literature: »Odpirati razpravo o sodobnih problemih.« Zelo natančno tudi pove, katere štiri probleme ima v mislih: zakonsko zvezo, religijo, lastnino in odnos med spoloma. Literatura se mora torej spoprijeti s problemi, ki vdirajo v konkretno eksistenco posameznikov in vplivajo nanjo: »Literatura se mora ukvarjati z našim življenjem, ne z našimi sanjami.« In prav to počne Ibsen v dramah svojega »naturalističnega kvarteta«, od katerih prva, *Stebri družbe*, običajno velja za začetek moderne dramatike. V teh dramah se Ibsen osredotoči na neko fazo sodobne situacije, v kateri latentna kriza nenadoma postane očitna. To je njegov značilni način karakteriziranja svojih dramskih oseb: posebna, posameznikova usoda naj osvetli splošno usodo družbe. Takšna tehnika ima zmeraj bolj ali manj močno didaktično tendenco, saj hoče vplivati na občinstvo in prek njega na izboljšanje družbe. Naturalizem kombinira željo po čim bolj objektivnem prikazovanju po eni strani in didaktičen namen po drugi, kar je dobro vidno pri Zolaju. Takšna kombinacija obeh želja pa je precej naporna ali celo paradoksalna: če hoče avtor učinkovati objektivno, mora biti odsoten, umakniti se mora; če hoče biti didaktičen, pa mora biti čim bolj prisoten, mora nam dati čutiti svoja moralna stališča, kaj je zanj dobro in kaj zlo. Dodatna težava nastopa pri dramskem žanru. V pripovedi, npr. v romanu je povsem možna pozicija vsevednega pripovedovalca, ki povrh še malo pomoralizira. V drami pa je načelno prepovedana prisotnost vsakršnega pripovedovalca, to zahteva žanrsko pravilo o absolutnosti drame, ki ga je prav dramski naturalizem prignal do vrhunca: dramatik izdelava dramske osebe in jih postavi v teatrski stroj, od tu naprej pa ne izražajo več avtorjevih idej, ampak se artikulirajo skladno s svojim značajem in se zadevajo druga ob drugo. Njihove perspektive utegnejo biti popačene, zato jim gledalci ne smejo kar slepo verjeti, temveč jih morajo stalno preverjati; avtorjeva intendirana perspektiva pa je vidna šele kot rezultat ob koncu drame.

Ibsen se je zelo dobro zavedal te dileme in se je z njo veliko ukvarjal. Posebej se je zaostri ob *Strahovih*, ko so se po Evropi zelo hitro širile uprizoritve te drame, zraven pa pogosto tudi močan odpor kritike; ta je namreč napadala Ibsena zaradi njegovih neprimernih »mnenj«, ki da jih

izrekajo dramske osebe v *Strahovih*. Ibsen je l. 1882 napisal znano pismo prijatelju, kjer zatrjuje, da v drami ni nobenega njegovega neposrednega mnenja; mnenje imajo dramske osebe, on sam pa se mu je kot avtor umaknil.

»Moj namen je bil v bralcu ustvariti občutek, da je stvar v resnici izkusil. In ta svoj cilj bi si sam do konca pokvaril, če bi v dialog vrival svoja avtorska mnenja. Kaj ljudje pri nas doma mislijo, da imam tako malo občutka za dramo, da še tega ne vem? Seveda vem in tudi ravnam temu ustrezno. V nobeni moji drami ni avtor tako zunaj, tako popolnoma odsoten kot prav v *Strahovih*.«

Seveda pa ni nobenega dvoma o tem, na kateri strani so Ibsenove simpatije: na strani posameznika, ki nasprotuje družbi. Družba kot celota je v teh dramah izgubila kompas glede vrednot, družba kot celota ne ločuje več med pravimi in lažnimi vrednotami. To pa pomeni, da je Ibsen sprožil neki proces, s katerim zahteva ponovno preverjanje osrednjih vrednot meščanskega sveta. V *Strahovih* npr. dve kar najbolj različni dramski osebi, tj. konservativni ali celo reakcionarni pastor Manders in liberalna ali celo radikalna Helene Alving govorita o »idealih«, pa čeprav se izkaže, da imata popolnoma nasprotni poglede na to, kaj v vsakdanjem življenju pomeni »resnica« in kaj »svoboda«. Če se kljub temu oba kar naprej sklicujeta na ideale, to pomeni, da je pojem »ideal« treba na novo preveriti, ga na novo definirati. Skratka, Ibsen je bil prepričan, da so osrednji vrednostni pojmi meščanske družbe, prav tisti pojmi, ki izhajajo iz francoske revolucije, postali votli, da ne pomenijo ničesar zavezujočega več, in da jim je zato treba dati novo vsebino. Prav to je Ibsen tudi predlagal Georgu Brandesu v enem svojih pisem: potrebna je »revolucija človeškega duha« in geslom francoske revolucije iz leta 1789, »liberte, egalite, fraternite«, je treba dati nov smisel. Kljub temu, da je Ibsen govoril o »revoluciji človeškega duha«, ni bil seveda noben revolucionar, temveč reformist. Bil je meščan, hotel je ostati meščan, vendar je hotel meščansko družbo reformirati, čeprav samo tako, da bi jo popeljal nazaj k idealom francoske meščanske revolucije. Skratka, Ibsen se ni distanciral od družbe. Pač pa se je kritizirana družba distancirala od nje, posebej norveška družba malih obalnih mest, ki jo je povsem očitno opisoval. Njegovi sonarodnjaki so ga naredili za obstranca, ga marginalizirali, ga odrinili na rob svojega interesa – ne nazadnje se je to kazalo v dejstvu, da Ibsen med njimi ni mogel živeti in je 27 let živel v eksilu, tj. zunaj Norveške, predvsem v Berlinu, pa tudi v Italiji. To izgnanstvo mu je dajalo osebno umetniško svobodo, razdalja pa je tudi pripomogla k razčiščevanju stvari in pojavov, k jasnejši perspektivi.

Paradoksalno je, da si je Ibsen ravno v tej fazi družbenokritične dramatikke pridobil nenavadno številno in zainteresirano občinstvo po vsej Evropi. Tem meščanskim gledalcem je pravzaprav nudil stalno kroniko njihovih lastnih grehov in laži. Njegove drame so bile sicer res postavljene v okolje majhnih norveških mest in trgov, ampak perspektiva meščanske morale je bila dovolj mednarodna, da je bila zlahka razumljiva od Dunaja do Milana, Pariza, Berlina in Prage. Uprizoritve Ibsenovih dram so vzbujale škandale in javno zgražanje. Ampak obenem so si te drame pridobivale veliko zagovornikov, tudi med tistimi, ki so jih napadale. Celo nekateri t. i. »stebri družbe« so menili, da je Ibsenove drame vredno gledati in poslušati. To je med drugim pomenilo, menijo raziskovalci, da takratna meščanska družba ni v celoti izgubila občutka za preteklost in ni povsem pozabila svojih lastnih idealov iz francoske revolucije. Meščanska družba – ali vsak njen del – je bila pripravljena priznati, da ima sodobna realnost probleme, ki destabilizirajo družbo – med temi problemi so industrializacija, pozitivizem, liberalizem, sekularizacija, politično razvrščanje na levo in desno itd. Meščanska družba je v osemdesetih letih 19. stoletja postala zelo gibljiva. Samo najbolj konservativne sile so želele po vsej sili braniti pridobljene vrednote in onemogočiti takšne »sovražnike ljudstva«, če si posodimo še en naslov Ibsenove drame, kot sta bila Ibsen in Georg Brandes. Ampak te najbolj konservativne sile so se zelo močno upirale – in v njih je Ibsen našel nasprotnike in svoje dramske osebe in tudi temo konfliktov v svojih dramah. Opozicija proti Ibsenu se je formirala iz vseh tistih, ki so se hoteli v svojih majhnih skupnostih (mestecih, trgih, družinah) umakniti vznemirljivim novostim, ki so prihajale iz »velikega sveta tam zunaj«. Sam Ibsen je bil v tem času prebivalec mnogo večjega in širšega sveta, recimo evropske kulturne scene – pisal pa je o življenju norveške province.

Eden značilnih konceptov, s katerim Ibsen oblikuje atmosfero, v kateri živijo njegove dramske osebe, se opira na kontrast med velikim svetom in provinco ali, kakor sam pravi, »tam zunaj – tu znotraj«. Od Ibsena ga je prevzel tudi Ivan Cankar. V provinci se živi zagatno, zadušljivo in zato popačeno, veliki svet pa je odprt, nevarnejši, vendar svobodnejši in zato čistejši. V *Strahovih* ta koncept izreče Oswald v 1. dejanju: »Joj, da morejo to lepo, sijajno, svobodno življenje tam zunaj – da ga morejo tako blatiti.« Namreč: ljudje »od znotraj« iz province, moralisti, blatijo v svojih izjavah svet »tam zunaj«, ker se bojijo, da bi prodrli do njihovega doma, do »tu znotraj«. Ni naključje, da je Slavko Grum v svoj *Dogodek v mestu Gogi* na način montaže vstavil cel prizor iz *Strahov*. Grum naredi med lokacijo in ključnimi osebami obeh dram natančno paralelo: mesto

Goga = zagaten domač milje, kjer družbena skupnost sili prebivalce v pretvarjanje, jim ne da možnosti za razvoj in jih na koncu popolnoma popači, jih spremeni v monstrume. Tisto »lepo, sijajno, svobodno življenje tam zunaj« sta pri Ibsenu Rim in Pariz, pri Grumu Dunaj. Par gospa Alving – Osvald ima pri Grumu paralelo gospa Prestopil – njen najemnik grbavec Teobald. Grumov par na glas bere Ibsenovo dramo, ker na Teobaldovo prošnjo ponavljata tekst, saj se Teobald pripravlja na kariero poklicnega igralca. Ampak to je samo fantazma, Teobald ne bo nikoli igralec, saj je grbav, torej neozdravljivo zaznamovan in onemogočen. Pa tudi Osvald je neozdravljivo zaznamovan in onemogočen, tudi on ne bo nikoli več slikal, ima namreč padavico (»možgani se mi mehčajo, postajajo kot češnjevo rdeča žametna zavesa«, pravi sam) in ko bo dobil naslednji napad, se bo spremenil v rastlino, v nekaj, kar samo še vegetira. Grum je s tem montažnim vrivkom *Strahov v Dogodku v mestu Gogi* postavil Ibsenove tekste na mesto, ki jim gre – na začetek moderne drame.

Ali so te osebe izmišljene ali realne

Jovanovičeva nova drama je na prvi pogled videti preprosta in zato je nekatere komentatorje zvalila k preprostim reakcijam. »Gerontološka ljubezenska zgodba« jo imenuje piarovec Tedna slovenske drame v Kranju in potem še posebej opiše, da gre za ljubezenski trikotnik med tremi močno starejšimi osebami. Avtorica intervjuja z Dušanom Jovanovičem pa se zapiči v dialog, ki ga govori dramska oseba, označena kot »Boris, kapitan dolge plovbe v pokoju, 67 let«, moti jo namreč njegova oholost, njegov mačizem, ki se izraža npr. v njegovi repliki, izrečeni osebi, ki se imenuje »Milena, igralka, 63 let«. »Jaz sem tvojega telesa gospodar,« ji reče Boris, in malo pozneje: »In vedi, tvoja dva gospodarja nista enaka. Do naju ne moreš imeti ekvidistance! On je tvoj tlačitelj, jaz sem tvoj osvoboditelj!« Avtorica intervjuja se takole pritoži nad to sekvenco: »Ali ni tovrsten izris razmerja med moškim in žensko nekoliko pretiran in zgolj podčrtuje ustaljene in usidrane poglede na spol?«

Nevarno vprašanje avtorju nove slovenske drame! Ali dramatik s tako izrisano osebo podpira neenakost med spoloma, uvaja politično nekorektnost? Jovanovič takoj odgovori: »Da bo ta očitek nekje izgovorjen, sem se zavedal že v trenutku, ko sem stavek zapisal. A kar se mene tiče, to ni politični stejtment, to je karakterni eksces.« V nadaljevanju intervjuja Jovanovič pove, da je stavek pobral iz petdeset let starega filma Fedorja Hanžekovica *Svojega telesa gospodar*. Oče sili mladega kmeta v zakon iz preračunljivosti, sin pa se upira: »Jaz sem svojega telesa gospodar.« Oseba Boris je seveda alfa samec, on hoče biti gospodar ne samo svojega, temveč tudi Mileninega telesa. O sebi pravi: »Jaz sem dih jemajoč. Jaz sem edinstven.« Na ta način govori Mileni, svoji ljubici, zakonski ženi novinarja Radka, starega 64 let, da jo hoče samo zase in je ni pripravljen deliti z nikomer.

Bistven je tisti del Jovanovičevega odgovora, ko pravi, da vsaka replika v njegovi drami še ni politični stejtment, temveč je lahko karakterni eksces. Z drugimi besedami: dramatik ne stoji za vsemi izjavami, ki jih

Prvič objavljeno v: *GL SNG Drama Ljubljana* št. 1 (2013–14), 6–8.

izgovarjajo njegove osebe, temveč samo za celotnim kontekstom, ki se večinoma pokaže šele ob koncu. S tem problemom se je soočil že Henrik Ibsen davnega leta 1881 v svoji drami *Strahovi*. Drama obravnava propad meščanskega zakona, ker je tak zakon kupoprodajna pogodba in ker morajo otroci trpeti zaradi grehov svojih očetov. Drama je vzbudila neznansko ogorčenje, eden od kritikov je zahteval, da je treba knjigo vreči v apneno jamo, Ibsenu so očitali nemoralnost zaradi nekaterih zelo kritičnih stavkov, ki jih izgovarja mladi epileptični Osvald. Ibsen jim je odgovarjal: »Jaz ne stojim za prav vsako od teh izjav, to ni nujno moje prepričanje. Jaz samo izdelam svoje osebe in jih razpostavim v dramsko dejanje, potem pa se spoprijemajo med sabo po svoji lastni logiki. Jaz stojim samo za rezultatom, ki nastopi ob dramskem koncu.«

Skratka: bistvo te Jovanovićeve drame ni v tem, da je »gerontološka«, niti v tem, da je ena od oseb mačistična, temveč v zelo posebni dramski zgodbi, v kateri upokojeni kapitan dolge plovbe zapelje poročeno žensko in v kateri ta ženska noče zapustiti svojega moža novinarja, temveč vztraja, naj živijo v troje, »v komuni«, tj. v poligamiji. Ker se ne mož ne ljubimec nočeta strinjati s to vizijo, ju Milena oba zapusti. Šele na tej točki je verjetno treba dodati značilnost, da ja, res je, vse tri osebe so že krepko v letih, Milena je že babica.

Vrnimo se k Jovanovičevemu opozorilu, da vsaka replika v njegovi drami še ni politično stališče, in k podobnemu Ibsenovemu opozorilu, da vsaka njegova replika ne odraža nujno njegovega prepričanja. To je značilnost dramskega žanra, tako modernega kot tudi tradicionalnega. Dramo je treba razumeti kot dinamičen paralelogram sil in v njem imajo karakterji zelo različna stališča ali prepričanja, celotna slika pa je razvidna šele ob koncu. Skratka, dramatik ni identičen z nobenim od svojih karakterjev. In prav v tej točki Jovanovićeve drama *Boris, Milena, Radko* značilno odstopa od tega pravila in se prav zares precej razlikuje od običajne dramske tradicije. Odstop je v tem, da biografski in dokumentarni deli močno presegajo običajno dozo. Natančneje povedano, drama obravnava ljubezensko življenje dejanskega, ne fiktivnega avtorja Jovanovića in njegove dejanske, ne fiktivne soproge Milene. No, nekoliko je situacija že premešana, a ne toliko, da ne bi bila zelo lepo razpoznavna: v dejanskem življenju je Dušan odpeljal Radku njegovo ženo Mileno, v drami pa Boris odpelje Radku njegovo ženo Mileno. Skratka, Boris je dodan, zaradi kamuflaže, je pa dejanska in znana osebnost iz tega časa, ki kredibilnost dogajanja samo še podkrepí, posebej z resničnimi navedki o njegovi mornarski preteklosti. Dramski Radko je narejen iz dejanskega Radka plus iz Dušana, Boris pa se pojavi kot nadaljnji v nizu zapeljivcev.

Seveda je jasno, da avtor v dramah pogosto opisuje lastno življenje, torej tudi svoje erotično življenje, ampak važno je, v kolikšni meri. Dramatiki ponavadi pazijo, da tega ne bi počeli preveč razvidno, da njihove erotične dogodivščine ne bi bile povsem razpoznavne. Več razlogov je, zakaj so pri tem tako pazljivi. Eden je seveda obzirnost do soudeležencev, v tem primeru do Milene in tudi do Radka. Drugi razlog pa je zaželeno ravnotežje v odnosu med fikcijo in faktom, v mešanici »fiction – faction«. Če se to ravnotežje poruši, lahko proizvod hitro postane nespodoben ali tudi neokusen, torej preneha delovati zaščita, ki jo daje status umetnosti, fikcije, izmišljije. Če je dogajanje povzeto po pikantnih zasebnih dogodkih, lahko hitro postane vsakdanje in banalno, kakršna je pač resničnost zmeraj. Dramsko dogajanje se lahko preveč približa nivoju rumenega tiska, kar sicer utegne biti zanimivo in za marsikoga privlačno, a brez vsake veličine. Jovanović se te nevarnosti dobro zaveda, o njej govori v intervjuju: »Na začetku me ni prav nič mikalo, da bi skočil v to deročo in mrzlo vodo, ampak na koncu sem le privolil ... V začetku sem bil precej izgubljen. Tipal sem v razne smeri. Prva stvar, ki sem jo fiksiral, so bila imena. Oni naj bojo oni, prepoznavni, in vendar ne taki, kot jih poznamo. Se pravi, neprepoznavni. Oni, ki niso čisto oni. Domači tujci, deja vu ljudje. Ves čas sem se počutil kot plesalec na žici ali kot apotekar, ki meša kombinirani prašek in vaga sestavine na lekarniški tehtnici. Samo piko preveč sode bikarbone bi dal, in bi bilo že preveč, prašek bi postal neužiten.«

V svetovni dramatiki poznamo razmeroma malo primerov, da bi dramatik predstavil na odru svoje lastno erotično življenje. Dveh primerov se lahko spomnimo dokaj hitro, to sta August Strindberg in Arthur Miller, za druge bi bilo verjetno treba več brskati. Strindberg je postavil na oder svoj zakon z igralko Siri von Essen; njun neusmiljeni boj med spoloma je razviden v drami *Oče*, pa tudi v obeh proznih avtobiografijah. Mnogo pozneje, v šestdesetih letih, je dal Arthur Miller v drami *Po padcu* na ogled svoj zakon z Marilyn Monroe, maskiral jo je z imenom Maggie; Marilyn Monroe je poldrugo leto po razvezi naredila samomor.

Tu je treba takoj opozoriti na bistveno razliko, če primerjamo Strindberga in Millerja na eni strani in Jovanovića na drugi. Strindberg je naturalističen in tragičen, pri tem nekoliko grotesken; Miller je realističen in tragičen, pri tem nekoliko nostalgichen. Skratka, oba, tako Strindberg kot Miller, nam kažeta tragičen, pesimističen pogled na življenje. Jovanović pa ne piše te svoje drame prav nič tragično, temveč v prefinjeni komični maniri, sem pa tja tudi nekoliko groteskno. Jovanovićevi trije protagonisti niso pritlehni ali vulgarni, nikakor ne, njihov jezik je elegantno

pogovoren, in pri tem skoraj spregledamo dejstvo, da ta forma skriva še nekaj več, namreč psihološko analizo. Jovanović svoje tri zakonolomce kar naprej analizira: Zakaj počnejo vse to, kar počnejo? Kaj jih žene? In ti karakterji so izdelani tako in dramsko dejanje jih premetava tako, da nam je ob koncu servirano zelo jasno izoblikovano sporočilo: Milena noče zapustiti ne moža ne ljubimca, Milena zahteva poligamijo. Ker je možka nočeta slišati, zapusti oba. Zdaj se seveda moramo vprašati, kaj je s tem Mileninim stališčem, s poligamijo: je to samo stališče te dramske osebe, Milene, ali pa, ker smo zdaj že ob koncu drame, je to tudi avtorjevo stališče, ki ga pošilja občinstvu kot svoj moralni credo? No, če je to njegov moralni credo, ga pošilja precej posmehljivo – ampak, saj smo navsezadnje v komediji.



Lado Kralj pred Pekarno
(fotograf Dušan Rogelj)



Lado Kralj s knjigo
Das grüne Gesicht (Zeleni obraz)
Gustava Meyrinka



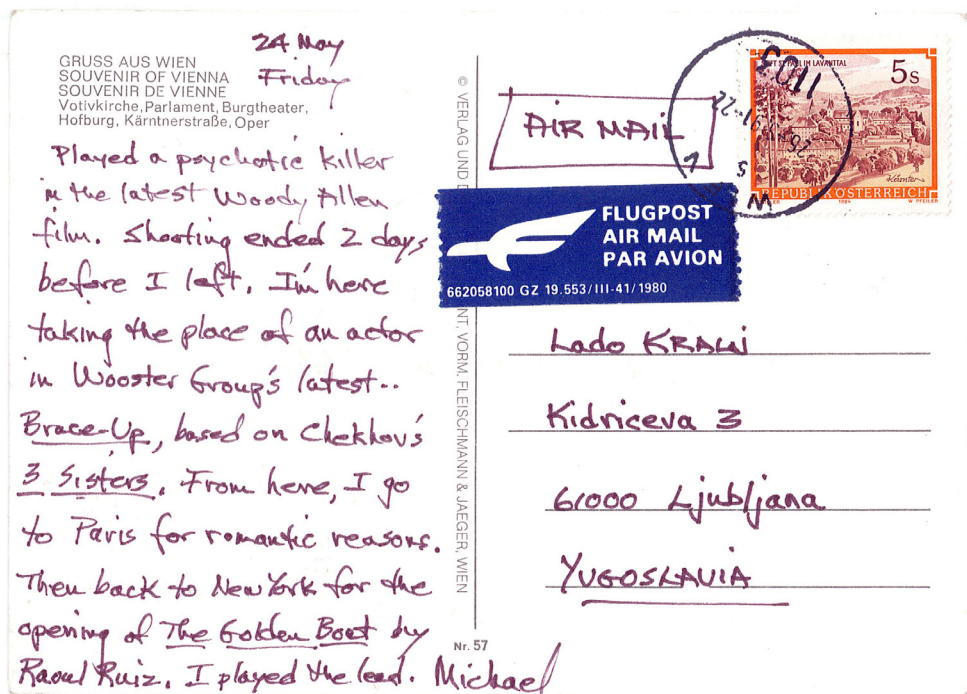
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo ob upokojitvi bibliotekarke Vere Troha leta 2001



Portret Lada Kralja in Jožice Avbelj (fotograf Ivo Prijatelj)



Portret Lada Kralja
(fotograf Tihomir Pintar)



Razglednica Michaela Kirbyja.

Michael Kirby je konec maja 1991 s predstavo *Brace up (Pripravite se)*, ki temelji na Čehovovih *Treh sestrah*, v produkciji Wooster Group gostoval na Wiener Festwochen. Pozimi 1990/1991 je v filmu *Shadows and Fog* (Sense in megla), ki ga je režiral Woody Allen, odigral psihotičnega morilca. V filmu Raúlja Ruiza *The Golden Boat* (Zlati čoln) pa je Kirby imel glavno vlogo.

Repertoar SNG Drame Ljubljana v času umetniškega vodenja Lada Kralja

Sezona	Št.	Premiera	Kje	Avtor	Naslov	Naslov izvirnika	Prevajalec_ka	Avtor_ica priredbe	Režiser_ka
1978/79	1	28/09/1978	Mala Drama	Handke Peter	Žalost onkraj sanj	Wunschloses Unglück	Rendla Stanka		Petan Žarko
1978/79	2	07/11/1978	Veliki oder	Jovanović Dušan	Osvoboditev Skopja				Georgievski Ljubiša
1978/79	3	22/11/1978	Veliki oder	Gorki Maksim	Letoviščarji	Dačniki	Jesih Milan		Šedlbauer Zvone
1978/79	4	02/02/1979	Veliki oder	Ibsen Henrik	Mali Eyoľf	Lille Eyoľf	Moder Janko		Patro Georgij
1978/79	5	14/02/1979	Mala Drama	Molière	Sganarel ali Namišljeni rogonosec	Sganarelle ou Le cocu imaginaire	Vidmar Josip		Valič Iztok
1978/79	6	07/03/1979	Veliki oder	Wedekind Frank	Duh zemlje	Erdegeist	Trekman Borut, Pesmi Menart Janez		Petan Žarko
1978/79	7	20/06/1979	Veliki oder	Bond Edward	Morje	The Sea	Tomše Dušan		Korun Mile
1979/80	1	26/09/1979	Mala Drama	Rupel Dimitrij	Mrzli viharji, jezne domačije				Stepanović Milan
1979/80	2	13/10/1979	Levi oder	Kroetz Franz Xaver	Odstrel	Wildwechsel	Trekman Borut		Souček Jurij
1979/80	3	08/11/1979	Veliki oder	Kozak Ferdo	Profesor Klepec				Pipian Janez
1979/80	4	22/11/1979	Veliki oder	Pinter Harold	Prevara	Betrayal	Tomše Dušan		Herzog Miran

Sezona	Št.	Premiera	Kje	Avtor	Naslov	Naslov izvirnika	Prevajalec_ka	Avtor_ica priredbe	Režiser_ka
1979/80	5	30/12/1979	Križevniška cerkev	Božič Peter	Komisar Kriš				Šprajc Božo
1979/80	6	16/01/1980	Veliki oder	Zajc Dane	Voranc				Korun Mile
1979/80	7	06/03/1980	Veliki oder	Shakespeare William	Milo za drago	Measure for Measure	Bor Matej, Sodnik Anuša		Paro Georgij
1979/80	8	11/04/1980	Mala Drama	Zajc Dane	Ogenj v ustih				Prijatelj Ivo
1979/80	9	25/04/1980	Veliki oder	Goldoni Carlo	Sluga dveh gospodov	Il Servitore di due padroni	Troha Vera	Lotschak Peter in ekipa	Lotschak Peter
1980/81	1	16/09/1980	Mala Drama	Bejsić Zvonimir	Kako se dan lepo začne	Kako dan lepo počinje	Košir Igor		Valič Iztok
1980/81	2	19/09/1980	Veliki oder	Strindberg August	Pelikan	Pelikanen	Moder Janko		Šedlbauer Zvone
1980/81	3	17/10/1980	Veliki oder	Cankar Ivan	Hlapci				Korun Mile
1980/81	4	13/11/1980	Mala Drama	Grum Slavko	Pisma Josipini			Pipan Janez	Pipan Janez
1980/81	5	11/12/1980	Veliki oder	Fo Dario	Naključna smrt nekega anarhista	Morte accidentale di un anarchico	Trekman Borut	izvajalci	Jan Aleš
1980/81	6	13/02/1981	Veliki oder	Gogolj Nikolaj Vasiljevič	Revizor	Ревизор	Vurnik France		Mlakar Dušan
1980/81	7	10/04/1981	Veliki oder	Havel Václav	Protest	Protest	Jerman Zdenka		Šprajc Božo

Sezona	Št.	Premiera	Kje	Avtor	Naslov	Naslov izvirnika	Prevajalec_ka	Avtor_ica priredbe	Režiser_ka
1980/81	7	10/04/1981	Veliki oder	Kohout Pavel	Atest	Atest	Jerman Zdenka		Šprajc Božo
1980/81	8	14/05/1981	Mala Drama	Aishilos	Uklenjeni Prometej	Prometheys desmotes	Gantar Kajetan	Kraljevič Brane, Lukan Blaž	Kraljevič Brane
1981/82	1	10/10/1981	Veliki oder	Smole Dominik	Krst pri Savici				Pipan Janez
1981/82	2	16/10/1981	Mala Drama	Diderot Denis	Ljubezenske prigode fatalista Jacquesa	Jacques le fataliste et son maître	Jarc Pavle	Huster Francis	Kurent Andrej
1981/82	3	23/10/1981	Veliki oder	Zajc Dane	Mlada Breda				Zajc Helena
1981/82	4	18/12/1981	Veliki oder	Hochhuth Rolf	Zdravnice	Ärztinnen	Jamnik France		Jamnik France
1981/82	5	22/01/1982	Veliki oder	Jančar Drago	Disident Arnož in njegovi				Šedlbauer Zvone
1981/82	6	12/02/1982	Veliki oder	Gray Simon	Igre je konec	Close of Play	Gradišnik Branko		Korun Mile
1981/82	7	31/03/1982	Mala Drama	Griffin Susan	Glasovi	Voices	Šuklje Rapa		Babič Jože
1981/82	8	09/04/1982	Veliki oder	Ostrovski Aleksander Nikolajevič	Gozd	Les	Jesih Milan		Paro Georgij
1981/82	9	24/06/1982	Mala Drama	Kocbek Edvard	Tišina osmega jutra			Likar Igor	Likar Igor

Seznam predavanj Lada Kralja na Filozofski fakulteti (1971–1979 in 1986–2009)

1971/1972

Proseminarske vaje (1)

1972/1973

Seminarske vaje (1)

1973/1974

Seminarske vaje iz dramaturgije (2)

1974/1975

Seminarske vaje iz dramaturgije (2 PS)

Proseminar (2 PS)

1975/1976

Seminarske vaje (2)

1976/1977

Proseminar (2)

1977/1978

Seminar (2)

1978/1979

Evropske dramske poetike (3)

1986/1987

Evropski ekspresionizem (seminar 2)

1987/1988

Teorija moderne drame (2)

Evropski ekspresionizem (predavanja 2, seminar 2)

1988/1989

Moderna drama (2)

Evropska literarna avantgarda (2)

1989/1990

Teorija moderne drame (predavanja 2, seminar 2)
Evropska literarna avantgarda (2)

1990/1991

Teorija moderne drame (predavanja 2, seminar 2)
Evropska literarna avantgarda (2)

1991/1992

Teorija drame (2)
Literarna teorija (izbirni seminar 2)
Evropske literarne avantgarde (2)

1992/1993

Novejše dramske in gledališke poetike (2)
Literarna teorija – seminar (2)
Evropske zgodovinske avantgarde (2 ZS, 4 LS)

1993/1994

Teorija drame (2)
Seminar iz gledališke kritike (2)
Literarne avantgarde (2)

1994/1995

Izbrana poglavja iz teorije drame (2)
Gledališka kritika (predavanja 2 ZS, seminar 2 LS)
Literarne avantgarde (2)

1995/1996

/

1996/1997

Teorija drame (2)
Seminar (2)
Literarne avantgarde (2)

1997/1998

Dramski naturalizem in simbolizem (2)
Seminar (2)
Avantgarde (2)

1998/1999

Avantgardistična drama (2)
Literarna teorija (seminar 2)
Teorija drame (2)

1999/2000

Drama in vojna (2)
Literarna teorija (seminar 2)
Slovenska ekspresionistična dramatika (2)

2000/2001

Komedija (2)
Literarna teorija 2 (seminar 2)
Literarne avantgarde (2)

2001/2002

Dramski naturalizem in simbolizem (2)
Literarna teorija (seminar 2)
Literarne avantgarde (2)

2002/2003

Od elizabetinske drame do meščanske tragedije (2)
Literarna teorija (seminar 2)

2003/2004

Drama absurda (2)

2004/2005

Izbrana poglavja iz teorije drame (2)

2005/2006

Novejša slovenska drama (2)

2008/2009

Dnevnik in pismo (2 PS)

Seznam predavanj Lada Kralja na Univerzi na Dunaju (2006–2007)

Wintersemester 2006/2007

Die historische literarische Avantgarde in Europa und in der slowenischen Literatur (Seminar, 2)

Die slowenische Dramatik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (2)

Die Strategie der Kritik der Obrigkeit in der slowenischen Literatur der »bleiernen Jahre« (2)

Die Kurzgeschichte in der slowenischen Literatur zwischen den beiden Weltkriegen (Konversatorium, 2)

Sommersemester 2007

Der jugoslawische Bürgerkrieg (1991–1995) in der bosnischen, kroatischen, serbischen, montenegrinischen, mazedonischen und slowenischen Dramatik (2)

Slowenisch V (Übung, 1)

Das slowenische expressionistische Drama (2)

Das Prosawerk von Slavko Grum (Seminar, 2)

Imensko kazalo

A

Adorno, Theodor W. 198
Ahačič, Draga 36
Aishilos 261
Albee, Edward 23, 88, 110, 185, 211
Albrecht, Fran 24, 234
Albrecht, Janez 53
Allen, Woody 258
Alujevič, Borut 82
Ambrogi, Silvano 54–55
Amis, Kingsley 48
Andres, Rok 36
Anzengruber, Ludwig 219
Appia, Adolphe 155, 159
Arbuzov, Aleksej Nikolajevič 91
Arčon, Angel 113
Aristofan 105, 174–175
Aristotel 210
Artaud, Antonin 20, 30–31, 176–177, 181–
182, 209, 214, 226
Augier, Émile 230
Avbelj, Jožica 13, 257
Aykourn, Alan 104, 111

B

Babič, Jože 55, 261
Bajec, Bojana 13
Bajsić, Zvonimir 260
Bajt, Aleksander 16
Baranovič, Balbina 36
Barry, Philip 186
Barthes, Roland 41, 177
Bartol, Vladimir 235
Becher, Johannes R. 234–235
Beckett, Samuel 209
Bedenk, Mira 110
Behan, Brendan 55
Belina, Marjan 174
Bentley, Eric 148

Berger, Aleš 149
Berger, Matjaž 156
Bernhard, Thomas 23, 209–210
Bibič, Polde 22–23, 38–39
Boccaccio, Giovanni 204
Bogataj Gradišnik, Katarina 7
Boh, Maja 152
Bolt, Robert 63, 94, 96–97, 100
Bond, Edward 17, 22, 259
Bor, Matej 260
Božič, Darijan 113
Božič, Peter 29, 39, 260
Brain, John 48
Brandes, Georg 245–250
Brecelj, Marijana 113
Brecht, Bertolt 11, 20, 30–31, 79–81, 90, 107,
118, 148, 156, 176–181, 195–196, 233–235,
242–244
Bregant, Leopold 162
Brešan, Ivo 118–119
Brezigar, Milan 113
Brišnik, Karel 113
Brnčić, Ivo 191
Brook, Peter 177, 192, 205, 212
Brown, Kenneth 185
Bruckner, Ferdinand (Theodor Tagger)
241–244
Burgess, Anthony 213

C

Camus, Albert 16, 55, 90, 106
Cankar, Ivan 11, 17, 22, 57–64, 75–79, 106,
124, 132, 136–138, 149–150, 161–165, 171,
190, 216–221, 238–239, 250, 260
Cankar, Karel 58
Caxton, William 204
Chagall, Marc 224
Chapman, George 204
Chaucer, Geoffrey 204

Churchill, Winston 109, 197
 Cigoj, Anka 113
 Congreve, William 229
 Craig, Edward Gordon 40, 155

Č

Čeferin, Peter 15
 Čehov, Anton Pavlovič 55, 258
 Čufer, Eda 154

Ć

Ćirilov, Jovan 158

D

Däubler, Theodor 24
 Debelak, Joža 21
 Dekker, Thomas 205
 Delak, Ferdo 157–158
 Devereux, Robert lord Essex 205
 Diderot, Denis 261
 Dolenc, Mate 33
 Dolgan, Marjan 19
 Dorst, Tankred 176, 178–180
 Draškić, Ljubomir 119, 121
 Dreiser, Theodore 16
 Dring, Thomas 229
 Drogenik, Franček 107, 113
 Drouet, Minou 47
 Dumas, Alexandre, sin 230
 Durbešić, Tomislav 125–126
 Dürrenmatt, Friedrich 55, 104, 107–108
 Duša, Zdravko 23, 39, 145

E

Eliot, Thomas Stearns 100, 227–228
 Elizabeta I. 205
 Engels, Friedrich 227
 Eržen, Janez 110
 Etherege, George 229

F

Farquhar, George 23, 105, 112, 229
 Feral, Josette 41
 Feydeau, Georges 158
 Filbinger, Hans 198
 Filipič, Lojze 103, 142
 Finžgar, Fran Saleški 238
 Fischer-Lichte, Erika 30, 37, 41, 162–163
 Fjelde, Rolf 148–150
 Fo, Dario 54, 194–196, 260
 Ford, John 230
 Freud, Sigmund 24, 40, 181, 186–187, 230

Frisch, Max 55
 Fritz, Ervin 113

G

Gale, Jože 53
 Gantar, Kajetan 261
 Gelber, Jack 185
 Generalić, Ivan 224
 Genet, Jean 176, 180, 182–183, 212
 Georgievski, Ljubiša 259
 Goethe, Johann Wolfgang von 159, 210, 219, 225–226
 Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 22, 219, 260
 Golding, Arthur 204
 Goldmann, Lucien 30
 Goldoni, Carlo 22
 Golob, Andreas 13
 Gombrowicz, Witold 209
 Gorki, Maksim 259
 Goršič, Marija 82
 Govekar, Fran 57
 Gradišnik, Branko 261
 Gray, Simon 261
 Grbac, Majda 113
 Griffin, Susan 261
 Grotowski, Jerzy 9–10, 17, 19–21, 27, 29–32, 36–37, 41, 118, 151–152, 154, 177
 Grubar, Brane 23, 76–77, 81
 Grum, Slavko 10, 12, 16–17, 20–21, 23–24, 40–41, 159, 201, 223–224, 235, 243–244, 250–251, 260
 Grün, Herbert 21
 Guberina, Špiro 118
 Guevara, Ernesto Che 18
 Guštin, Julij 113

H

Hacks, Peter 90
 Hahn, Judita 53
 Halliwell, Kenneth 212–213
 Handke, Peter 17–18, 22, 41, 156, 207, 259
 Hanžeković, Fedor 252
 Harwood, Ronald 23
 Hašek, Jaroslav 82
 Hauptmann, Gerhart 236–239
 Havel, Václav 22, 260
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 226
 Henrik VIII.
 Henryson, Robert 204
 Herzog, Miran 108, 259
 Heym, Georg 235

- Hieng, Andrej 111
 Hobbes, Thomas 230, 232
 Hochhuth, Rolf 104, 108–109, 197–198, 261
 Hodalič, Milan 155
 Hofmannsthal, Hugo von 149
 Holt, Marion Peter 148
 Horacij (Quintus Horatius Flaccus) 230
 Hugo, Victor 236
 Huster, Francis 261
- I**
- Ibsen, Henrik 11, 22, 88, 110, 148, 196, 218, 236–239, 245–251, 253, 259
 Ingarden, Roman 41
 Inkret, Andrej 22
 Ionesco, Eugène 88, 224
 Ipavec Dobrota, Irena 13
 Iser, Wolfgang 216
- J**
- Jablanovec, Bojan 156
 Jacobi, Ruggero 54, 56
 Jamnik, France 261
 Jan, Aleš 260
 Jan, Slavko 97
 Jančar, Drago 22, 38, 261
 Jančić, Miroslav 117
 Janžekovič, Janez 9, 71
 Jaques-Dalcroze, Émile 159
 Jarc, Miran 24
 Jarc, Pavle 261
 Jarry, Alfred 88, 156
 Jasudowicz, Dennis 185
 Javoršek, Jože 145
 Jerman, Zdenka 260–261
 Jeršin, Pavle 81
 Jesenko, Primož 31, 33–34, 37
 Jesih, Milan 259, 261
 Jodorowsky, Alejandro 177
 Jones, LeRoi (Amiri Baraka) 185
 Jonson, Ben 204–205, 230
 Joplin, Janis 18
 Jovanović, Dimitrije 125
 Jovanović, Dušan 11, 22, 27, 29–30, 32, 118, 125, 151, 235, 252–255, 259
 Jovanović, Sveta 53
 Jung, Carl Gustav 186
 Juvan, Nika 53
- K**
- Kafka, Franz 23, 201
 Kalan, Milan 113
 Kamenik, Ignac 171–172
 Kantor, Tadeusz 31
 Kaprow, Allan 177
 Kastan, Isidor 236
 Kermauner, Taras 30–31, 33–34, 162
 Kirby, Michael 18, 156, 258
 Kiš, Danilo 21, 158
 Klopčič, Mile 24
 Klotz, Volker 41
 Knop, Seta 7, 13
 Koblar, France 219
 Kocbek, Edvard 67, 261
 Kodrič, Zdenko 152
 Kogoj, Marij 158
 Kohout, Pavel 22, 261
 Kokotović, Nada 160
 Koloini, Diana 16, 23, 39
 Kolšek, Peter 25
 Kopit, Arthur 185
 Koren, Evald 7, 23
 Korošec, Viktor 16
 Korsch, Karl 233
 Korun, Mile 11, 22, 57, 62–63, 74–76, 161–164, 259–261
 Koruza, Jože 23, 30
 Kos, Janko 19–20, 23, 30, 162, 218–219
 Kosovel, Srečko 40, 235
 Košir, Igor 260
 Kott, Jan 192, 205–206, 227
 Kovač, Mirko 158
 Kozak, Ferdo 190–191
 Kozak, Primož 19, 73, 162, 221
 Krafft-Ebing, Richard von 241, 244
 Kralj, Hilda 15
 Kralj, Lado 7–13, 15–25, 27–42, 256–259
 Kralj, Vladimir 15, 218–221
 Kraljevič, Brane 261
 Kranjc, Mojca 13, 18, 22, 233
 Kraszewski, Józef Ignacy 87
 Križaj, Franci 80–81, 109
 Krleža, Miroslav 23, 122, 234
 Kroetz, Franz Xaver 259
 Krošl, Sandi 78
 Kuhar, Lovro 15
 Kumer, Franjo 113
 Kunčević, Ivica 125
 Kuntner, Tone 105, 113
 Kurent, Andrej 261
 Kyd, Thomas 227–228

L

Lacan, Jacques 225, 227
 Lassalle, Ferdinand 227
 Lavrenčič, Avgust 108
 Lebel, Jean-Jacques 177
 Lehmann, Hans-Thies 29
 Leiler, Ženja 16, 23, 39
 Leonova, Tina 112
 Lessing, Doris 48
 Levstik, Vladimir 218–219
 Likar, Igor 261
 Lobe, Franc 15
 Löffler, Štefka 221
 Lojk-Tršar, Marija 112
 Lončina, Jože 113
 London, Jack 47
 Lotschak, Peter 260
 Lukan, Blaž 261
 Lydgate, John 204

M

Maeterlinck, Maurice 16–17, 24, 40
 Makarovič, Svetlana 113
 Mann, Klaus 12, 23
 Manson, Charles 17–18
 Marinetti, Filippo Tommaso 155, 157, 159, 224
 Markovčič, Franc 106, 113
 Marković, Boda 115, 119–120
 Marlowe, Christopher 159
 Marowitz, Charles 212
 Marston, John 205
 Martinović, Miše 126
 Marx, Karl 144, 227, 230
 Menart, Janez 259
 Mencej, Mija 174
 Meyrink, Gustav 224, 256
 Micić, Ljubomir 157
 Mihelič, Mira 104–105, 229
 Miklavc, Branko 55
 Miklavc, Saša 108–109
 Milčinski, Matija 105
 Miler, Eduard 233
 Miller, Arthur 104, 106, 109–110, 185–186, 254
 Minčić, Pavle 126
 Minetti, Bernhard 209
 Mlakar, Dušan 260
 Moder, Janko 259–260
 Möderndorfer, Vinko 39
 Molière 79, 148, 259
 Molka, Viktor 100

Monroe, Marilyn 254
 Mrak, Ivan 63, 97–98, 100
 Mrzel, Ludvik 219
 Müller, Heiner 156

N

Nešič, Budimir 126
 Novak, Boris A. 20, 23, 38–39

O

O'Neill, Eugene 186
 Obaldia, René de 88
 Ocvirk, Anton 16, 20–23, 40
 Orton, Joe 212–215
 Osborne, John 9, 47–48, 55, 106, 213
 Ostrovski, Aleksander Nikolajevič 861
 Ovidij (Publius Ovidius Naso) 204
 Owens, Rochelle 185

P

Pandur, Tomaž 156
 Paro, Georgij 22, 116, 123, 259–261
 Partljič, Tone 104, 106
 Pavis, Patrice 41
 Pekić, Borislav 119
 Pepys, Samuel 230
 Per, Vera 113
 Petan, Žarko 259
 Peymann, Claus 209
 Pfister, Manfred 41
 Pij XII. 197
 Pintar, Tihomir 258
 Pinter, Harold 213, 259
 Pipan, Janez 23, 259–261
 Pirandello, Luigi 89, 101
 Pirjevec, Dušan 16, 20, 22
 Pirkmajer Slokan, Andreja 15
 Piscator, Erwin 189, 197
 Plavt (Titus Maccius Plautus) 213
 Počkaj, Duša 101
 Podbevšek, Anton 24, 155, 235
 Podrug-Kokotović, Milka 126
 Potisk, Stanko 77
 Potrč, Ivan 238–240
 Predan, Vasja 30, 161
 Presetnik, Franci 112
 Pretnar, Igor 112
 Priestley, John Boynton 105
 Prijatelj, Ivo 257, 260
 Pristov, Jože 78
 Pritekelj, Milan 21
 Prosen, Irena 15

R

Rancière, Jacques 29
 Reinhardt, Max 19
 Remec, Miha 66–67, 69
 Rendla, Stanka 259
 Repnik, Vlado 155, 159
 Richards, Kenneth 16
 Richardson, Jack 185
 Rimbaud, Arthur 212
 Ristić, Ljubiša 11, 22, 42, 152, 157–160
 Rogelj, Dušan 256
 Rostand, Edmond 79
 Rožanc, Marjan 145
 Ruiz, Raúl 258
 Rupel, Dimitrij 162, 259
 Rupnik, Vanja 126

S

Sagan, Françoise 47
 Sardou, Victorien 230
 Saroyan, William 186
 Sartre, Jean-Paul 52–53, 55, 183, 201
 Saunders, James 89
 Schechner, Richard 8–9, 17–19, 21, 27–32,
 36–37, 41, 177
 Scheel, Walter 210
 Schiller, Friedrich 109, 197–198, 227
 Schisgal, Murray 185
 Schwentner, Lavoslav 220
 Sever, Stane 74, 97
 Shakespeare, William 11, 22, 79, 109, 119, 124,
 147, 192–193, 204–206, 225–228, 230, 260
 Sheridan, Richard Brinsley 112
 Sikorski, Władysław Eugeniusz 109, 197
 Simon, Neil 104, 111
 Skrbinšek, Vladimir 53, 108–110
 Slanc, Karel 60
 Slodnjak, Anton 220–221
 Slodnjak, Marko 151
 Smole, Dominik 22, 199–203, 261
 Smolej, Tone 8, 13
 Sodnik, Anuša 260
 Sotlar, Bert 73
 Souček, Jurij 97, 259
 Spacal, Jože 113
 Stalin, Josif Visarionovič 109
 Stanislavski, Konstantin 20, 34, 88, 90–91,
 110, 118, 150, 177
 Stein, Peter 177
 Stepanović, Milan 259
 Strindberg, August 22, 30, 243, 254, 260
 Strnad, Slavko 113

Strniša, Gregor 235
 Svetel, Alenka 109
 Svetina, Ivo 19, 21, 29, 31, 33–34, 36, 152–
 153, 161, 235
 Szabo, Istvan 126
 Szondi, Péter 40

Š

Šalamun, Tomaž 155
 Šedlbauer, Zvone 38, 112, 121, 151, 229,
 259–261
 Šeligo, Rudi 21, 123, 125, 152
 Šerjak, Ludvik 113
 Šerko, Alfred 155
 Šprajc, Božo 118, 260–261
 Štefanac, Mire 50
 Štih, Bojan 64, 162
 Štrucl, Tomaž 156
 Šturm, Lovro 15
 Šugman, Zlatko 105, 111–112
 Šuklje, Rapa 261
 Šumi, Nada 162
 Švarc, Jevgenij 86–87

T

Tadić, Dimitrij 115
 Tairov, Aleksander 40, 156, 159
 Tate, Sharon 17
 Taufer, Vito 156
 Taylor, John Russell 56
 Tieck, Ludwig 147
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 238–239
 Tomše, Dušan 111, 259
 Toporišič, Tomaž 13
 Trailovič, Mira 158
 Trefalt, Franek 53
 Trekman, Borut 30, 259–260
 Troha, Gašper 28, 41
 Troha, Vera 257, 260
 Turrini, Peter 23, 207–208
 Tynan, Kenneth 48

U

Ubersfeld, Anne 40–41
 Ulaga, Dare 108–109, 113
 Umek, Andrej 15

V

Vajevec, Janez 113
 Valdes, Andres 113
 Valič, Iztok 259–260
 Vidmar, Josip 15, 19, 30, 161, 163, 259

Violić, Božidar 119–120
Vodnik, Dora 245
Vojnović, Ivo 125
von Essen, Siri (Sofia Matilda Elisabet von
Essen) 254
Vrečko, Janez 21
Vrhunc, Janez 106, 110
Vurnik, France 260

W

Wain, John 48
Webster, John 230
Wedekind, Frank 22, 107, 259
Wesker, Arnold 213
Whitman, Paul 47
Wilbur, Richard 148
Wilde, Oscar 159, 212, 219
Wilder, Thornton 16, 105
Williams, Tennessee 110, 185–189
Wilson, Colin 48
Wycherley, William 23, 149, 229–230

Z

Zadek, Peter 177
Zajc, Dane 9, 21–22, 29, 33, 36, 152, 260–261
Zajc, Helena 261
Zajec, Matjaž 29, 32, 37
Zlatar-Frey, Damir 223–224
Zola, Émile 237–239, 245–248
Zuckmeyer, Carl 237
Zupan, Vitomil 122, 125–126
Zupančič, Matjaž 151–152
Zupančič, Milena 107
Zupančič, Mirko 131–137

Ž

Živadinov, Dragan 11, 156–157, 159
Župančič, Oton 147, 149, 210, 229