

## O EVROPSKI GLEDALIŠKI AVANTGARDI

(K uprizeritvi Ionescove Učne ure in Plešaste pevke na Odru 57)

Ako je Bert Brecht s svojo teorijo epskega gledališča eden izmed najbolj doslednih zanikovalcev Aristotelove misli o drami, je Ionescova dramatika danes najvidnejši odklik od aristotelske prakse v gledališču. Oba avantgardista pa se ločita po svojem osnovnem pesniškem navdihu; Brecht izhaja, čeprav kot disident, iz nemškega ekspresionizma, po katerem je v vseh svojih delih ohranil patetično poučnost, pofrancoženi Ionesco pa iz francoskega surrealizma, čigar oblikovnega vpliva ne more zatajiti v nobeni svojih tragičnih fars. Vzlic tej osnovni razliki, politični poučnosti pri Brechtu in porogljivem odkrivanju slabot in malot meščanske družbe brez direktnega vzgojnega smotra pri Ionescu, imata oba marsikaj skupnega: oba v teoriji in praksi odklanjata Aristotelovo načelo vzpodbudnega posnemanja narave v umetnosti in pri tem žrtvujeta fabulo v konvencionalnem smislu in odklanjata po življenju posneto psihologijo. In družji ju celo nekaj, kar bi vsaj surrealizmu najmanj pripisovali, namreč dialektični materializem, samo s tem bistvenim razločkom, da postane ta pri Brechtu vodilo moralnega vrednotenja družbe, pri surrealizmu pa ena izmed osnov njegove spoznavne teorije.

Spoznavno teorijo surrealizma je izdelal njegov početnik André Bréton. Z dialektičnim materializmom, to je z načelom primata materialnega sveta nad moralnim, je pobijal lažni idealizem konvencionalne estetike ter uporabil Hegel-Marxovo misel o nenehnem razvoju v nasprotjih za hevristično načelo svoje poetike. S pomočjo dialektike skuša Brétonov surrealizem prodreti za naličje idealno statične podobe meščanske estetike. Po Brétonu mora novi ne-evklidski geometriji, ne-newtonski mehaniki in ne-maxwellski fiziki, se pravi novi znanstveni metodi *odprtega racionalizma*, ustrezati tudi enako *odprt*, to je ne zgolj na čutno posnemanje omejen, *realizem* ali *surrealizem*, pa čeprav bi bilo treba pri tem žrtvovati vso kartezijsko-kantovsko moralno stavbo, na kateri temelji stara klasična estetika. Skok iz racionalnosti v iracionalnost se pri Brétonu izvrši s pomočjo Freuda in njegove psihologije podzavesti.

Ako je po Brétonu na področju zgodovinskega dogajanja staro statičnost sveta kot nespremenljivo kvaliteto porušila Hegel-Marxova dialektika, ki vidi v vsakokratnem pojavu tudi že njegovo spreminjanje, je na področju individualne duševnosti Freudovo tipanje v globino porušilo površinsko, idealistično gledanje človeka in ga zamenjalo z globinskim, ki korenini v človekovem podzavestnem, nagonskem svetu. Ta drugi Brétonov dialektični skok je za kartezijsko-kantovsko stavbo usodnejši od prvega. Nenehno dialektično spreminjanje sveta še ne vsebuje poslabšanja tega sveta. Freudova psihoanaliza pa odpira dvom v zanesljivost čutnih zaznav in razgalja svet npravno nenadziranih duševnih pojavov. Bréton se tega zaveda, toda preveč je prepričan, da neko umetniško delo ne more biti dovršeno, če izraža samo manifestne, to je očitne strani nekega pojava, in surrealizem hoče odkrivati in izražati latentne, to je skrite vsebine predmetnosti. In podobno, kakor je nekdanj nemška spekulativna romantika premagovala tragična objektivna naključja z ironijo, premaguje tudi Brétonov surrealizem objektivna naključja z objektivnim humorjem, ki ga včasih imenuje tudi fantastičnost.

In ako označuje Freud humor kot paradokсно zmagoslavje (človeške zavesti) spričo najmanj ugodne objektivne situacije (tako zvani smeh ob nesreči), vsebuje ta opredelitev humorja že vezanje izrazito antinomičnih področij. In vezanje antinomičnih, to je nezdružljivih področij — zavesti in podzavesti, budnosti in sanj, razumnosti in nerazumnosti, vzvišenosti in trivialnosti, logičnosti in nelogičnosti, življenja in smrti — je značilnost surrealistične metaforike. In primer, ki ga Freud navaja za objektivni humor ob objektivnem naključju: obsojenec, ki ga vedejo v ponedeljek zjutraj na morišče, vzklikne: »Ta teden se je pa lepo začel!« je na meji surrealistične metaforike, se pravi komičnosti absurdnega.

Metaforika nezdružljivih področij je glavni organon surrealistične poezije tudi na odru, v gledališču. Pri Ionescu je to oblika intelektualne komike, ki ni psihološko karakterna, da si se veže na karakterne tipe, niti realistično situacijska, da si se javlja tudi v situacijah, ki pa zmeraj meri na abstraktno bistvo nekega značaja in neke situacije, to je na njuno zmaličeno, groteskno podobo.

**Pleša sta pevka.** Konvencionalno fabulo nadomešča kratka situacija: Moreče ure po večerji v malomeščanski družini v okolici Londona. Navzoča gospod Smith in gospa Smith. »Notranjščina meščanskega angleškega stanovanja z angleškimi naslonjači. Angleški večer. Gospod Smith, Anglež v svojem angleškem fotelju in svojih angleških copatah, kadi svojo angleško pipo, bere svoj angleški časopis zraven angleškega ognja. Poleg njega krpa v angleškem fotelju gospa Smith angleške nogavice. Dolgo časa angleško molči. Angleška stenska ura bije sedemnajstkrat po angleško.«

Lokalizacija igre v Anglijo in v igri se ponavljajoč prilastek »angleški« sta zgolj surrealistični metonomiji za tisto, kar je najbolj značilno, najbolj ustrezno, najbolj zdravo za malomeščanski okus in obzorje, pač zato, ker je angleški malomeščan s svojo solidnostjo razvil malomeščanski stil do vesoljne popolnosti.

Gospa Smith pravi: »Lej, devet je ura. Jedla sva juho, ribo, krompir s slanino in angleško salato. Otroci so pili angleško vodo. Krasno smo jedli nocoj. Zato ker stanujemo v okolici Londona in se pišemo Smith.«

In tako govori dobra gospa Smith kar naprej, z mehanično težnjo, ubiti moreči dolgčas, o drobnih gospodinjskih brigah, o trgovcu z zelenjavo na vogalu, o zdravem teku in zdravi prebavi in o stolic, in to po vrstnem redu, kakor ga določa avtomatika njene podzavesti.

Sledi dialog s komiko absurdnih miselnih in predstavnih zvez, s katero karakterizira avtor miselni svet malomeščanstva.

**Komika trivialnosti in vzvišenosti.** Gospa Smith: »Ta človek (branjar) je specialist za jogurt. Diplomiral je v šoli za izdelovanje jogurta v Adrianopolu. Jogurt je izvrsten za želodec, ledvice, slepič in apoteozo.«

**Komika herojske logike:** Gospa Smith govori o izvrstnem zdravniku Mackenziju, ki si je dal najprej sam operirati jetra, preden je operiral svojega pacienta Parkerja. Gospod Smith ugovarja vestnosti tega zdravnika, saj je sam operacijo preživel, pacienta pa pogubil. »Operacija bi se morala posrečiti pri obeh ali pa bi morala oba podleči. Vesten zdravnik mora z bolnikom umreti, če že ozdraviti ne moreta skupaj. Kapitan pogine z ladjo v valovih, ne preživi je.«

*Komika doslednega sklepanja po analogiji.* Gospod Smith: »Časopisi zmeraj objavljajo starost umrlih oseb, nikdar pa ne starosti novorojenih.«

*Komika sklerotične zamenjave preteklega in sedanjega, mrtvega in živega.* Gospod Smith: »Ta Bobby Watson (o katerem je pravkar bral osmrtnico v časopisu) je bil očitno mrtev že dolgo časa, preden je umrl. Bil je najlepše truplo vse Velike Britanije. Ni kazal svojih let. Pretekla so štiri leta, odkar je umrl, pa je bil še zmeraj topel. In kako je bil vesel!«

*Komika (situacijska) odtujitve med zakoncema.* Gospod Martin in gospa Martin prideta k Smithovim na obisk. Čeprav zakonca, sta se drug drugemu tako odtujila, da se pri Smithovih drug drugemu predstavita in šele v razgovoru spominsko ugotavljata, da sta se morala že nekoč nekje srečati, da sta se pravzaprav pripeljala sem z istim metrojem, da stanujeta v isti četrti, v isti ulici, isti hiši, istem nadstropju in istem stanovanju, da spita v isti spalnici in da sta po vsem tem torej mož in žena.

*Komika simbolne osebe.* Kot tretja oseba pride k Smithovim krajevni gasilec v paradni gasilski uniformi. Ta gasilec pa je gasilec človeških strasti, ljubezenskih in drugih podobnih razburjenj človeške narave. Toda pri Smithovih ni več kaj gasiti, v tej malomeščanski letargiji je že vse zamrlo, enako pri Martinovih. Edini ogenj, ki gori v tej hiši, je ogenj v mladi služkinji, ki pade gasilcu kot staremu znancu navdušena okoli vratu, v veliko ogorčenje gospe Smith, ki obsoja zvezo uradne osebe z navadno služkinjo.

*Komika meščanske družabnosti v znamenju sklerotičnega bega idej.* Iz meščansko hinavske vljudnosti poslušajo gostitelji in gostje medsebojno moreče pripovedovanje abotnih čenč, ki jih imenuje gospod Martin iz enake hinavske vljudnosti »četrt ure pravega kartezijskega razpravljanja«. Vse poseka gasilec s svojo dolgovozno pripovedjo, ki je naravnost zmagoslavje sklerotičnega bega idej. Igro zaključí zbor vseh navzočih z deklamiranjem puhlih splošnic, ki prično s še razumljivim modrostnim izrekom — »Vsak naj živi, kakor si postelje!« in se stopnjuje v orgijo že popolnoma nerazumljivih surrealističnih slaboumnosti.

Učna ura. Absolventka gimnazije pride k zasebnemu profesorju, da bi jo ta pripravil za »totalni doktorat«. Na profesorjevo izpraševanje odgovarja spočetka bistro, odrezavo in vedro, sčasoma pa jo prične profesorjeva pedagoška metoda in njegovo shizofrenično učenjaštvo utrujati, na kar jo profesor v svoji stopnjujoči se doktrinarni vnemi zaradi njene nepozornosti zabode s simbolnim nožem. Torej burkasti prizor s poklicno komiko, tokrat komiko profesorskega poklica? Da, toda poklicna komika s sredstvi psihoanalize in simbolno dimenzijo surrealizma. Hudo maloumno bi bilo razlagati tega profesorja kot morilca iz pohote v naturalističnem smislu. Profesorjeva pohota pri Ionescu je mišljena duhovno, simbolno, kot je tudi umor njegove štiridesete učenke (standardni maksimum šolskega razreda v Franciji) simbolen kot enačba duhovnega in telesnega morjenja. In v profesorju niso upodobljeni samo poklicni vzgojitelji, ki v skromnem kraljestvu, kraljestvu šolskega razreda, svoje volje po uveljavljanju, po moči, ne morejo drugače utešiti kot z nasiljevanjem svojih učencev-podložnikov, marveč ljudje z voljo po moči sploh, ki s svojo doktrino ubijajo v ljudeh človečnost, kakor se je to godilo za nacizma v Franciji in Evropi sploh. Stara služkinja ponovno svari profesorja pred nasiljevanjem učenke, češ filozofija vodi v

pogubo. In ko se profesor po izvršenem (simbolnem) umoru zboji, da ne bi pogreb njegove štiridesete žrtve med ljudmi zbudil pozornosti, mu služkinja odvrne: »Ljudje ne bodo prav nič izpraševali, saj so vajeni« (množičnega morjenja; op. pisca) in mu nato zaradi večje varnosti da trak s kljukastim križem, ki si ga naj pripne na rokav kot propustnico za vsa izvršena nasilja.

Ali je Ionescovo gledališče, njegova tragična farsa, res gledališče bodočnosti ali vsaj zametek zanj, kakor to oznanjajo Ionescovi navdušeni pristaši? Skušajmo na to odgovoriti z vprašanjem, zakaj se ne samo Ionesco, marveč tudi drugi današnji gledališki avantgardisti, kakor Beckett, Eliot, Fry, Adamov, Dürrenmatt itd., s tako vztrajnostjo v vsebinskem in oblikovnem pogledu odvrtačajo od aristotelovsko zamišljene meščanske dramatike, katere najznamenitejši predstavnik v preteklosti je Henrik Ibsen.

Ibsenova idealistična meščanska dramatika iz druge polovice preteklega stoletja je zasnovana na veri v napredek in na domnevi, da je mogoče družbo zdraviti z individualno npravnostjo in s terapijo posameznih bolezenskih primerov. Če bi se zakoni sklepali iz ljubezni, bi gospa Alving ne doživela svoje tragedije, če bi ljudje živeli vzdržno, bi se njihovim otrokom ne bilo treba pokoriti za grehe svojih staršev, kakor se pokori Oswald, če bi priznali ženi v zakonu in javnosti enake pravice kot moškemu, bi ne bilo nesrečnih Nor! Ali če vzamemo bolj socialistično inačico ibsenovske drame: Treba je uzakoniti pravico delavca do dela, do stavke, do socialnega in starostnega zavarovanja, pa ne bo več bede v delavskih družinah, pomanjkanja, jetike, alkoholizma in kriminala. Z obravnavanjem podobnih *podrobnih* problemov družbe v smislu napredka je nekdanje gledališče pomagalo zdraviti družbo in tako dejansko opravljalo funkcijo javne tribune. To gledališče družbene terapije v znamenju napredka je danes v Evropi mrtvo. Ne samo iz spoznanja, da podobna terapija družbe v celoti moralno ne more ozdraviti, marveč tudi iz nekega drugega spoznanja: družbo razvitejših dežel, kjer so socialne zahteve, za katere se je socialno gledališče borilo, že ostvarjene, muči bolj kot kaj drugega tragično paradoksn razvoj človeškega napredka, ki se obrača proti človeku. Uporaba jedrske energije spada brez dvoma med vrhunske stvaritve človeškega napredka in vendar utegne postati prekletstvo, poguba vsega človeštva. Spričo tega tragičnega spoznanja današnjemu človeku gledališče podrobne družbene terapije in vere v človeški napredek nima kaj povedati. Z razvrednoteno vsebino tega gledališča pa nujno propade tudi njegova oblika. Potresne, krizne dobe si ustvarjajo zmeraj svojo vsebino in svojo obliko umetnosti, obliko bolj ali manj tragične groteske. In pot do vizije življenja potresnih dob je, kakor nas uči že nemška spekulativna romantika, pot abstrahiranja, to je odbiranja bistvenega od nebistvenega, zgolj čutno opaznega, površinskega na neki predmetnosti. Ako je spoznavno teoretska osnova vse klasične dramaturgije od Aristotela dalje *razumna prirodnost*, ki se za posnemanje narave poslužuje sveta čutov, čustev in volje, je spoznavno teoretska osnova sleherne romantične avantgarde *intelekt*, miselno razglabljanje in poglobljanje, vštevši intuicijo.

Vso avantgardno dramatiko, od Pirandella, nemškega ekspresionizma pa preko Brechtovega epskega gledališča, angleškega poetičnega gledališča z Eliotom in Fryem, do francoske gledališke avantgarde: Jarryja, Becketa, Adamova, Ionesca in do Osborna in Dürrenmatta, družji kot skupni imenovalec: krčenje klasične fabule in dejanja na goli votek, ob katerem je mo-

goče v dialogu povedati nekaj bolj bistvenega, kot bi mogla povedati po logiki vsakdanje resničnosti zasnovana fabula; zamenjava psihološkega slikanja oseb z intelektualno konstrukcijo značajskih tipov, pri čemer postane dialoški podtekst klasične drame glavni tekst nove; zamenjava posnemanja narave s fantazijsko vizijo o življenju, ki omogoča številne preokrete v logiki časa, igre zavesti in podzavesti, budnosti in sanj.

Eno se da bolj ali manj zanesljivo sklepati iz vseh teh protinaturalističnih teženj sodobne gledališke avantgarde, da bo namreč gledališče prihodnosti izrazito poetično gledališče, poetično v smislu fantazijsko ustvarjalnega odbiranja bistvenega od nebistvenega v zelo teatralni, barviti scenski podobi.

In v tem smislu je tudi Ionescov stilni izraz poetičen, poetičen s svojo surrealistično metaforiko besede in situacije.

Ionescovi igri so igrali v Ljubljani ob precejšnji zadregi občinstva, vzlic temu, da je bilo to občinstvo literarno in umetniško zainteresirano občinstvo. Očitno nerazumevanje je vnovič pokazalo, da estetska izobrazba naše publike ne sega preko realizma in simbolizma. Mnogo živahnejši sprejem je doživel Ionesco v Beogradu in Zagrebu, kjer ima surrealizem že svojo tradicijo, saj se je ob njem oplajala in se še oplaja vsa srbska in hrvaška moderna poezija in proza in so bili srbski modernisti svoj čas pionirji te literarne smeri na Balkanu. Vse kaže, in tu ne gre nemara za Ionesca, marveč za nove evropske in svetovne umetniške smeri sploh, da bomo morali iz moderne estetike opravljati dopolnilni izpit, če se bomo hoteli tudi v tem pogledu ubraniti provincialnosti, zoper katero so se znali Srbi in Hrvati zmeraj samospodbudno in zmagovito boriti.

Vladimir Kralj

## ZAPISKI

### JUGOSLAVICA V ČEŠČINI

(Pismo iz Prage)

Ko so začele padati pregraje, ki jih je med nas in vzhodne države postavila kominformovska politika, je v češkem literarnem občinstvu oživelo zanimanje za najnovejša jugoslovanska literarna dela in za razmere v naši literaturi sploh. Vzrokov za to je bilo več. Nekoč je bil češki knjižni trg založen s prevodi in tudi z izvirnimi jugoslovanskimi deli. Ko je bilo čez noč postavljeno na laž vse, kar je veljalo za preprosto in vsakomur znano resnico ter so našo knjigo na Češkem nadomestile brošure, polne nesmislov, se je češki bralec znašel v dvomih, iz katerih si ni mogel pomagati. Zato je razumljivo, da je začel, brž ko je bilo to mogoče, iskati resnico brez posredovalca. Poleg filma je knjiga pomenila in še vedno pomeni najbolj neposreden stik z našim svetom. Razen tega je marsikdo zlasti okrog XX. kongresa, ko je bilo proti dotlej veljavnim kriterijem v literaturi slišati čedalje odločnejše pomisleke, želel kaj izvedeti o načelih in praksi v naši književnosti. Razmere v češki literaturi so pisatelje pa tudi bralce silile k razmišljanju o novih možnostih izražanja umetniške resnice. Jasno je postalo predvsem eno: da