

---

## EKSISTENCIALISTIČNA DRAMA

---

Razprava se ukvarja z dramatiko, ki se je razvila v Franciji med 2. svetovno vojno in v desetletju po njej ter je bila tesno povezana s filozofijo eksistencializma. Po pregledu nekaterih dosedanjih definicij eksistencialistične drame s pomočjo Szondijevih tez in aktantskega modela Anne Ubersfeld izdelam novo definicijo žanra, katerega temelj je podoba njegovega aktantskega modela. Gre za dejstvo, da v njem manjka opozicijski par, kar eksistencialistična drama prikrije z vzpostavljanjem situacije ogroženosti – subjekt pripiše opozicijsko vlogo določenim dramskim osebam ali pa trčita dva neodvisna in nepopolna aktantska modela. Definicijo preverjam ob dramah Sartra in Camusa ter izbranih slovenskih avtorjih (Primožu Kozaku, Marjanu Rožancu in Dragu Jančarju). Ob slednjih se pokaže specifičnost slovenske eksistencialistične drame, ki je posledica družbene vloge dramatike v obdobju 1945–1990.

### Uvod

Kot piše Marjeta Vasič, je »eksistencializem mogoče pojmovati kot filozofijo kriznih obdobij« (Vasič 1984b: 8). Nič čudnega torej, če se je eksistencializem posebej močno razmahnil v 20. stoletju, točneje po 2. svetovni vojni, ki je pomenila katastrofo precedenčnih razsežnosti in je z iznajdbo atomske bombe nakazala možnost dokončnega uničenja človeštva. Vendar ni šlo za gibanje, ki bi mu zavestno pripadali najvidnejši dramatik tega časa. Jean Paul Sartre je sprejemal naziv eksistencializem le pogojno, Albert Camus, drugi najpomembnejši avtor eksistencialistične drame, pa je zadrževal, da ni niti filozof niti eksistencialist (Vasič 1984b: 12). Kljub temu v njuni dramatici najdemo skupne značilnosti, ki so posledica podobnega dojetja sodobnega sveta in iz njega izhajajoče filozofske misli.

Na samem začetku moram uvesti razlikovanje med eksistencialistično dramatiko in eksistencialistično dramo, pri čemer prvo razumem kot termin za tri poglavitne tokove

dramatike 20. stoletja – poetično dramo, eksistencialistično dramo in dramo absurda –, ki mu je eksistencialistična drama podrejena kot specifična oblika te dramatike. V širši raziskavi slovenske povojne dramatike in njene družbene vloge (prim. Troha 2005a) se je namreč pokazalo, da so bile posamezne oblike eksistencialistične dramatike prevladujoče v določenih obdobjih, iz česar se da sklepati, da je njihova specifična struktura ustrezala družbeni vlogi, ki sta jo zasedala dramatika in gledališče. Ločevanje treh žanrov eksistencialistične dramatike je v raziskovanju evropskega gledališča ustaljena praksa, saj že Martin Esslin v knjigi *The Theatre of the Absurd* govori o tem, da je dramo absurda treba razločiti od dveh pojavov, ki prav tako izhajata iz spoznanja o absurdnosti sveta. To sta eksistencialistična drama in poetična avantgarda. Eksistencialistična drama predstavlja absurd na način skrajno jasne in logično organizirane razprave, medtem ko drama absurda opušča racionalni diskurz, saj se je odpovedala dokazovanju absurdnosti in ga začela preprosto kazati s konkretnimi podobami na odru. Na podoben način delujejo drame poetične avantgarde – sem spadajo Michel de Ghelderode, Jaques Audibert, Georges Neveux, Georges Schechadé, Henri Pichette in Jean Vautier –, ki podobno kot drama absurda izhaja iz sanj in fantazije, ruši enotnost karakterjev in se ne meni za konsistentno obdelavo (*plot* – prim. Kralj 1998). Razlika med obema se pojavi v odnosu do jezika. Poetična avantgarda je namreč bolj lirična in temelji na poetičnem jeziku, tako da gre za nekakšne pesnitve, medtem ko drama absurda jezik problematizira in iz njega naredi element absurdne dramske podobe (Esslin 1968: 24–26).

Dosedanje raziskave slovenske dramatike sicer omenjajo to delitev (prim. Koruza 1967, Kermauner 1968 in 1971 ter Kos 2001), a se ne ukvarjajo natančneje s podobami teh žanrov. Tako je npr. Koruza eksistencialistično dramatiko označil za dramatiko ontološkega nadrealizma, v katerem je odkril tri smeri sodobne zahodnoevropske dramatike: avantgardistično, poetično in eksistencialistično. »Zadnja je pomembna skoraj za vse v idejnem smislu, v oblikovnem pa se ji je najbolj približal Kozak, deloma tudi Rožanc, v avantgardistično smer se uvrščata Smole in Božič, v poetični dramati pa so se razen Smoleta poskušali pesniki te skupine.« (Koruza 1967: 188.)

Tudi Kermauner zgodovinski razvoj povojne dramatike razdeli v več stopenj oz. makrostruktur, od katerih se zdi najbližje eksistencializmu stopnja samorazdejanja humanizma (od srede 50-ih do konca 60-ih let). Znotraj te se Kermaunerju nakazujejo trije različni sklopi. »Obenem s Smoletom, Zajcem in Strnišo so se oglasili tokovi, ki so deloma tem vzporedni (Kozak z *Dialogi* in *Afero*), deloma pa že pomenijo prehod v novo, reistično stopnjo (Božič s *Križiščem*, *Vojaka Jošta ne bo* in *Kaznjenci*, Rožanc s *Stavbo*).« (Kermauner 1968: 8.) *Otroka reke*, *Samoroga* in *Antigono* sicer v

nadaljevanju razume kot del poetične drame, ki jo definira kot tekst, »ki spaja dramo in poezijo, igra, ki se pojavlja kot v socialno sfero podaljšana in konkretizirana poezija« (Kermauner 1968: 9). V knjigi *Od eksistence do vloge*, ki je zamišljena kot zbirka esejev, interpretacij dram, ki prehajajo od vere v humanizem, utemeljene na metafiziki, k spoznanju o ničnosti, absurdnosti eksistence, ki povzroči prehod v t. i. ludizem-reizem, ko dramske osebe niso več polnokrvni karakterji, ampak je vse skupaj le igra, Kermaunerju osnovni lok sproti ruši soobstoj treh različnih dramskih žanrov. Gre namreč za dejstvo, da so vsi trije žanri soobstajali približno od srede 50-ih let dalje, a so dosegali svoje vrhove v različnih obdobjih. Dokaz za to so tudi avtorjeva lastna spoznanja, saj je »težnja po Absolutnem pri Smoletu izredno močna (a ne dosti manj pri Strniši – *Mavrična krila* so drama na temo nedosežnega absolutnega – pri Zajcu in Božiču – *Dva brata*; daleč najmanj se ta usmerjenost izpričuje pri Kozaku)« (Kermauner 1971: 265). Obstoj dveh svetov, empiričnega in transcendentnega, med katerima stoji oseba posebne občutljivosti, nosilec intuicije (detektira jih tudi Kermauner 1971: 266), je značilna za evropsko poetično dramo (prim. Troha 2005b), v nasprotju s to pa je Božič že v območju drame absurda, ker »je romanticizem in naturalizirano Moralo ali Bit odpravil /.../ Resnica je Nič, pomenjen kot zavest o Niču in osveščeno živetje tega Niča v subjektovi notranjosti in praktičnem življenju« (Kermauner 1971: 275). Še najbližje eksistencialistični drami, ki spaja spoznanje o neutemeljenosti transcendence in radikalni svobodi subjekta s tradicionalno dramsko formo, je Primož Kozak, katerega »*Afera* je drama, ki podaja resnico Historičnega subjekta oz. subjekta zgodovine /.../ V *Aferi* je Historični subjekt ekspliciran in tematiziran, zunaj sebe kot tematiziranega ne obstaja noben njegov del kot netematiziran« (Kermauner 1971: 271).

Dosedanje analize slovenske dramatike raziskujejo torej v prvi vrsti eksistencialistično dramatiko v celoti in se ne ukvarjajo s podobo njenih treh temeljnih zvrsti. Tu se začenja naloga pričujoče razprave, ki bo skušala priti do podobe eksistencialistične drame najprej z analizo njenih evropskih vzorov (dram Sartra in Camusa), da bi v nadaljevanju lahko opisala njeno slovensko različico ob osrednjih avtorjih tega žanra.

### **Eksistencializem**

Prva povojna leta je na Slovenskem nova oblast po sovjetskem vzoru forsirala socialistični realizem in v idejnem smislu marksizem, vendar se je to že kmalu izkazalo za neproduktivno. Čeprav je Boris Zihlerl, najvidnejši partijski kulturni

ideolog, še leta 1953 v *Naši sodobnosti* svaril pred protisocialistično zamisljivo in odklonil eksistencializem ter Comtov pozitivizem (Gabrič 1995: 27–29), se je v tem času že formirala t. i. kulturniška opozicija, katere jedro so predstavljali mladi intelektualci okrog revij *Beseda*, *Revija 57* in *Perspektive*. Predvsem *Perspektive* (1960–64) so sistematično predstavljale temeljna dela francoskega eksistencializma (Sartrovo *Kritiko dialektičnega uma*, Camusovo *Revolto in umetnost* in Marleu-Pontyjevo *Oko in duh*) in razvijale izvirno različico slovenskega eksistencializma, iz kroga *Perspektiv* pa sta izšla tudi najvidnejša avtorja slovenske eksistencialistične drame (Primož Kozak in Marjan Rožanc). Vendar je bil to le vrh prizadevanj, ki so se začela desetletje poprej, saj je že v prvi številki *Besede* izšel prevod Camusovega eseja *Umetnik in svoboda*. Kmalu po tem so vodilni ideologi KPS na seji politbiroja 20. decembra 1951 in v začetku leta 1952 v *Ljubljanskem dnevniku* ostro napadli »sartrovščino« v *Besedi* (Gabrič 1991: 628–629 in Gabrič 1995: 59), tako da se eksistencializem v naslednjih številkah in *Reviji 57* ni več pojavljal eksplicitno. Marjeta Vasič v svoji analizi vpliva eksistencializma na mišljenje *Revije 57* in *Perspektiv* sicer vidi vzrok tega v odklonilnem stališču Antona Ocvirka, a prav tako ugotavlja, da »pisci daljši čas niso navajali eksistencialističnih virov svojih izvajanj, razen kadar so se do njih kritično opredeljevali« (Vasič 1984a: 14).

Evropska moderna filozofija eksistence (njen razvoj povzemam po knjigi Marjete Vasič) se začneja z danskim teologom Sörenom Kierkegaardom, katerega dela sta po Evropi popularizirala Miguel de Unamuno in Karl Barth na začetku 20. stoletja. Na nadaljnjo pot misli sta odločilno vplivala še Friedrich Nietzsche, katerega vpliv srečamo že pri Unamunu, in fenomenologija Edmunda Husserla. Sodobna eksistencialna misel se je torej začela razvijati ob začetku prejšnjega stoletja in je dosegla vrh kot eksistencializem v Franciji 40-ih in 50-ih let s Sartrom in Camusom. Od tod je širila svoj vpliv po vsej Evropi in je tudi po letu 1970, ko je kot filozofski tok zamrla, pustila svoje sledi v mišljenju in literaturi.

Za eksistencialistično dramo sta temeljnega pomena filozofiji Sartra in Camusa. Oba izhajata iz spoznanja o smrti boga, metafizičnem nihilizmu, ki je človeku porušil temelje eksistence. Človekova usoda oz. eksistenca postane negotova, kar povzroča občutke tesnobe.

Za Sartra je eksistenca pred esenco, obenem pa je vsota človekovih dejanj. To pomeni, da človek ni nič drugega kot dejanja, ki jih izbere v procesu svobodne izbire in ki s seboj prinašajo enormno težo odgovornosti. Z izbiro namreč gradi najprej sebe, njegova dejanja pa so zavezujoča za vse ljudi, s čimer Sartre povzema Kantov kategorični imperativ. Vendar poskus etike pri Sartru ni trden, ampak je, kot celotna

človekova eksistenca, v temelju dvosmiseln. Svoboda povzroča pri človeku tesnobo, ki je po eni strani strah pred svobodo in ničem, po drugi pa zagotovilo pristne eksistence, ki pristaja na svojo usodo in smrt. Podobno neulovljiva je človekova identiteta. Eksistenca je namreč pred esenco, ki sedaj nekako preide v eksistenco. Slednja je po naravi nekaj procesualnega, zato se človek lahko definira samo za nazaj in šele ob svojem koncu oz. »ni tisto, kar že je, in je tisto, kar še ni« (Vasič 1984b: 19). Človek torej nenehno išče lastno identiteto, a bi jo lahko našel šele v trenutku smrti, zato je nenehno tujec samemu sebi in svetu. V to negotovost sta potegnjena pojem svobode in iz nje izhajajoča etika. Kako definirati neke moralne norme v svetu brez absoluta? Sartre se je neuspešno ukvarjal z načrtom t. i. velike morale, tako da se je kot edina možnost etike eksistencialistom pokazala osebna eksistencialna angažiranost – termin personalista Gabriela Marcela iz *Être et Avoir* –, ki pomeni zavezanost človeka lastnim moralnim kriterijem.

Camus je svojo misel razložil v delih *Mit o Sizifu* (1942) in *Uporni človek* (1951). Temeljni pojem njegove filozofije je absurd, ki ga vidi v nasprotju med človekovo zahtevo po smislu sebe in sveta ter ravnodušnim in nemim vesoljem. Od tega spoznanja človek večinoma beži v religijo (metafiziko), samoprevare ipd. Camus zavrne vse rešitve kot iluzije, sprejme obup in pride do edinega izhoda v samomoru, ki ga ne izpelje, ampak razglasi kljubovalni paradoks, da je življenje vredno živeti ravno zato, ker je absurdno.

Prej omenjena spoznanja pripadajo prvi, nihilistični fazi eksistencializma, ki se je razvil pod vtisom 2. svetovne vojne in grozot, ki so bile z njo povezane, pozneje pa so filozofi skušali prvo fazo preseči v angažirani in perspektivni. Sartre je deloma sprejel marksizem, ki je bil pomemben za slovensko različico eksistencialistične literature (prim. Vasič 1984a), skušal pa je uveljaviti tudi že omenjeni kategorični imperativ. Camus je svoj individualni upor razvil v kolektivnega, v katerem sta negacija in afirmacija stvarnosti uravnoteženi. Ravnotežje naj bi temeljilo na domnevnih moralnih konstantah človeške narave (svoboda, pravičnost, ljubezen, solidarnost, lepota), ki pa jih ni teoretično utemeljil, tako da preseganje ostaja na ravni izjav.

Kritika eksistencializma je letela na njegovo prvo fazo, ki je bila najbolj odmevna in je prihajala s strani marksizma, pozitivizma, idealizma, liberalističnega humanizma in verskih, zlasti katoliških krogov. Glavni očitki, ki jih Marjeta Vasič navaja po Johnu Macquarrieju, so iracionalizem, nemoralnost, subjektivizem in individualizem, nihilizem ter pesimizem. Kritika je prihajala s strani različnih ideologij, katerih dvosmiselnost je pokazal eksistencializem, skoncentrirala pa se je na spoznanje, da

eksistencializem ni uspel ponuditi pozitivne alternative, da torej ni znal prepričljivo pokazati, česa naj se človek v svetu vendarle oprime, da ne zapade v popoln obup, resignacijo ali celo samomor. Očitki so delno neupravičeni, saj sta tako Sartre kot Camus v svojih zaključkih pozivala k angažiranosti oz. aktivnemu upor, a je bržkone res, da večji del njunega razmišljanja pripada slikanju nihilistične podobe sveta.

### **Eksistencialistična drama**

Glavna eksistencialistična dramatika sta bila Sartre in Camus, zato ni čudno, da je ta dramski žanr tesno povezan z njuno filozofijo. Seleni Sartrove in Camusove drame obravnava v poglavju *Filozofska drama*, katere bistvo je, da »osnovne postavke neke filozofije, ki je v odnosu do drame prvotna, spreminja v karakterje in situacije gledališkega dela« (Seleni 1971: 123, podobno Kralj 1984: 139). Podobno razumevanje najdemo pri Marjeti Vasič, ki navaja Marcelove, Mounierove in Sartrove ugotovitve, da je eksistencializem dramatičen, saj so nekatere njegove bistvene strukture obenem temeljne dramatične strukture tradicionalne drame. V obravnavah eksistencialistične drame zato najpogosteje srečamo definicijo, da gre za ilustracijo eksistencializma v tradicionalni formi (Brockett 2003: 473 in Thibaudat 2000: 143) oz. v formi meščanske drame (Vasič 1984b: 62).

Predvsem Camus je hotel ustvariti sodobno tragedijo, saj ima odsotnost nekdanjega smisla za človeka enake posledice, kot ga je imela prisotnost božanske sile v Periklejevih Atenah. Po obeh svetovnih vojnah se je pokazalo, da neomejena svoboda pelje v samovoljo in da racionalistični svet postaja enako iracionalen kot nekdanja usoda. Praznina absurda »ima s svojo nedoumljivostjo in molkom, s katerim odgovarja na človekova prizadevanja po jasnem spoznanju, vse značilnosti in dimenzije antične usode«. Camusu ravno gledališče pomeni prostor, v katerem »je moč absurd premagati tako, da človek v katarzičnem soočenju z lastno tragično razklanostjo vzame svoj paradoksalni položaj nase in ga z udejanjanjem na odru ozavesti ter tako preseže slepoto in gluhost iracionalne usode« (Skrušny 1984: 152, 153).

O uspešnosti Camusovega projekta navaja Marjeta Vasič nasprotujoča si stališča. Na eni strani mnenji Rachel Bepaloff in Ilone Coombs, ki utemeljujeta tragičnost eksistencialističnih dram na podoben način kot Skrušny, na drugi strani mnenji Henrija Gouhierja in Jean-Marie Domenacha, ki menita, da odsotnost transcendence ne prinaša nove usodnosti, ampak absurдни nesporazum, ki nima enakih posledic,

saj mu manjka tragična dvojnost med človekom in presegajočo ga usodo, ki jo skuša moderni človek preseči s težnjo po avtentični eksistenci. S tem smo prišli do točke, ko se postavlja vprašanje o primernosti tradicionalne forme za motive in teme, ki jih je v dramatiko vpeljal eksistencializem.

Pri iskanju odgovora nam lahko pomaga Szondijeva *Teorija sodobne drame*. Tradicionalna ali novoveška drama, kot jo avtor imenuje v prvem poglavju omenjene knjige, temelji na medčloveškem odnosu oz. dialogu. Ko se vsebina drame premakne iz prostora med osebami v posameznika, njegovo psiho, pogoje eksistence ipd., ali pa v zunanost in podobo sveta, nastopi obdobje krize, ko tradicionalna dramaturgija ne zagotavlja več ustrezne forme. Vsebinski problem, ki generira omenjeno krizo, je izolacija junakov, vendar dramski stil,

ki ga takšna izolacija postavlja pod vprašaj, lahko to osamo vseeno preživi, če so se osamljeni ljudje, ki jim s formalnega stališča ustrežata molk ali monolog, prek zunanjih okoliščin prisiljeni vrniti nazaj v dialoškost medčloveškega odnosa. To se zgodi v situaciji ogroženosti, ki je osnova večine novejših dram, ki so se izmuznile epizaciji. (Szondi 2000: 85.)

V njih je situacija ogroženosti temelj drame in torej ne izhaja iz odnosov med *dramatis personae*, zato so njihova dejanja bolj navidezna kot resnična in delujejo naključno. Szondi vidi v eksistencialistični drami uspešno sovpadanje teženj književnosti in svetovnega nazora. Temeljna postavka eksistencializma je tujost človeka v svetu, zaradi česar se zdijo situacije, v katere je človek umeščen, naključne in nenavadne.

Zaradi tega eksistencialistični dramatik ne prikazuje ljudi v njihovem 'običajnem okolju' /.../, marveč jih prestavi v novo okolje. To prestavitev, ki metafizični 'met' (vrženost subjekta v svet, op. G. T.) ponovi takorekoč kot eksperiment, dopusti, da se eksistencialije, to je 'bitni značaji tu-bitni' /.../, potujeno pojavijo kot situacijsko pogojene izkušnje *dramatis personae* (Szondi 2000: 88, 89),

kar zahteva tudi formalna logika tradicionalne drame v novih okoliščinah.

Kakšna je torej eksistencialistična drama in kje so njena notranja protislovja, zaradi katerih je bila izrazito prehodna oblika? Po vsebinski plati jo določajo spoznanja eksistencializma – izguba vsakršnega absoluta, odtujenost sveta in dogajanj v njem; popolna svoboda človeka, ki s seboj prinaša težo odgovornosti; avtentična eksistenca

in sprejetje absurda kot pozitivne oblike življenja v svetu metafizičnega nihilizma ipd. Bolj zanimiva je formalna plat, v kateri je morala eksistencialistična drama rešiti problem krize sodobne drame. Vse obravnave se strinjajo, da je ta dramatika uspela ohraniti tradicionalno dramaturgijo, nekatere pa jo postavljajo celo v bližino klasicistične dramatike, zato preverimo njeno obliko še s pomočjo aktantskih modelov Anne Ubersfeld (2002: 57–85), v katerih se bodo pokazali morebitni odmiki od tradicionalne sheme.

Aktantski model sestavlja šest aktantov, ki so razporejeni v dva pozicijska (subjekt/objekt, pošiljatelj/prejemnik) in opozicijski par (pomočnik/nasprotnik), pri čemer subjekt želi objekt, željo mu generira pošiljatelj, izvaja pa jo v imenu prejemnika (Ubersfeld 2002: 58, 59). Po Szondijevih ugotovitvah postaja v sodobni drami problematičen opozicijski par, ki izginja in s tem ukinja dialoškost. Ubersfeldova ugotavlja, da so nekatera polja v modelu lahko prazna. »Tudi polje pomočnik je lahko prazno, kar kaže na osamljenost subjekta« (Ubersfeld 2002: 59), ne govori pa o možnosti, da bi bil prazen celoten opozicijski par, saj bi to verjetno pomenilo razpad modela. In vendar se zdi, da se ravno to zgodi v eksistencialistični drami.

Preverimo hipotezo ob dramah Sartra in Camusa. Sartrove drame so drame o iskanju smisla. Subjekt išče smisel, esenco svoji existenci, in na koncu pride do spoznanja, da boga ni in da je zato njegovo bistvo svoboda, s tem spoznanjem pa se Sartrove drame tudi zaključijo. Poglejmo si najprej *Muhe*, prvo Sartrovo dramo. Subjekt je Orest, ki se vrne v rodni Argos, kjer ljudi obvladuje Jupiter z muhami, ki so odraz njihovega občutka krivde zaradi Egistovega umora Agamemnona in poroke z njegovo ženo Klitamnestro. Orest pride v Argos kot moderni človek, ki se sicer zaveda svoje svobode, v katero ga prepričuje Vzgojitelj, a še vedno išče lastni smisel v družinski tradiciji in dolžnostih, ki mu jih nalaga. Gre za dejstvo, da mora kot sin Agamemnona maščevati njegovo smrt in rešiti sestro Elektro iz položaja služabnice na Egistovem dvoru. Ko stori umor, spozna posledice lastne neomejene svobode in se odpre za Jupitrovo manipulacijo. Jupiter noče izgubiti nadzora nad Argosom, ki ga kontrolira z občutkom krivde in postavljanjem oblastnikov, saj je k umoru Agamemnona nagovoril Egista, ki je le še lastna senca in ob soočenju z Orestom pravi. »Ne bom se branil. Prepozno je, da bi klical na pomoč, in srečen sem, da je prepozno. In tudi branil se ne bom: hočem, da me umoriš.« Tik pred tem Jupiter Egistu pove skrivnost bogov, ki bo za Oresta odločilna. »Kadar se svoboda polasti duše nekega človeka, ne morejo bogovi ničesar storiti zoper njega, zakaj to je stvar ljudi in od njih je odvisno – samo od njih – če ga pustijo živega ali če ga zadavijo.« (Sartre 1995: 58.) Orest se bori za svoj smisel, ki se zdi spričo umora v pravičnosti

in družinski dolžnosti, a se kasneje izkaže, da bogovi in tradicija nimajo več nobene od človeka neodvisne vloge, kar Jupiter zaupa Egistu že v drugem dejanju, Orest pa odkrije šele v tretjem. »Nisem gospodar ne suženj, Jupiter. Jaz sem svoja prostost. Komaj si me ustvaril, že nisem bil več tvoj.« (Sartre 1995: 73.) Jupiter torej nima več moči nad Orestom, on pa je sposoben prevzeti odgovornost za svoj zločin in s tem rešiti Argos muh. Kolektivna krivda se dvigne, kar še ne pomeni, da se vsi Argočani zavedajo lastne svobode. Dokaz je Elektra, ki ji je preko Orestovega zločina dana možnost za prestop v avtentično eksistenco, a jo odkloni in se zateče nazaj v Jupitrovo naročje kesanja (Sartre 1995: 76). Drama se s tem konča in na videz je njena zgradba povsem tradicionalna. Subjekt je Orest, ki želi svoji eksistenci najti smisel (objekt), pošilja ga družinska tradicija in to dela v imenu lastne osvoboditve. Pomočnica je do konca, ko ga zapusti, Elektra, njegov nasprotnik Jupiter. Ob podrobnejšem razmisleku pa se ravno opozicijski par (Elektra, Jupiter) izkaže za problematičnega. Jupiter in Elektra namreč ne predstavljata resnične opozicije. Že od vsega začetka je jasno, da Argočani sicer trpijo, a nočejo spremembe, zato tujce odganjajo in po Egistovem umoru zahtevajo, da Orest prevzame njegovo funkcijo tirana, da bi se življenje lahko nadaljevalo. To potrdi Elektra s svojim pristankom na večno kesanje in prestopom v območje bogov. Svet bogov in zahteve tradicije so nezavezujoče, saj Jupiter eksplicitno prizna, da nad človekom, ki izbere svobodo nima nobene moči, kar pomeni, da je nad njim nimajo niti erinije, ki na koncu zlovesče sledijo Orestu. Čemu potem vsa drama? Odgovor na vprašanje je lahko le *szondijevski*, kar pomeni, da je drama na podlagi teh izhodišč nesmiselna in da je situacija na koncu takorekoč identična tisti z začetka. Res je, da sta Egist in Klitamnestra mrtva, da erinije (muhe) zapuščajo mesto skupaj z Orestom, a vendar, mar se Elektra skorajda istočasno ne zapiše večnemu kesanju, zaradi katerega jo Argočani ponovno sprejmejo in ali ni bil Orest svoboden že ob svojem prihodu? Drama se vendarle zgodi zaradi spretnega prikrivanja neobstoja opozicijskega para s situacijo ogroženosti. Ogrožena je Elektra, ki jo zatirajo in ki s svojim položajem zbudi pri Orestu sočutje ter sproži njegovo dejanje. Ogroženi so Argočani, ki jih na videz drži v šahu Jupiter s kolektivnim kesanjem, tako da se Orest bojuje tudi za osvoboditev kraljestva. Oboje nima trdne osnove, zato se mora drama končati v trenutku, ko Orest pride do spoznanja, da se je boril z ničem, da je opozicijski par prazno mesto. Temeljno nemožnost eksistencialistične drame razkrije subjektovo spoznanje lastne svobode in odgovornosti, ki naj bi ga peljalo v avtentično eksistenco, a ta pri Sartru oz. v tradicionalni obliki drame ne more biti tematizirana.

Poglejmo si domnevne opozicijske pare in njihovo utemeljenost še v *Umazanih rokah*. Subjekt je Hugo, nasproti mu stojita partija in Olga, ki ga iz ljubezni sili

v kompromis oz. zanikanje lastnega zločina, pomočnica je v uokvirjeni zgodbi (umor Hodererja) Jessica, v okvirni pa ostane sam. Partija in Olga, ki jima Hugo hoče dokazati svojo vrednost, neustrašnost in s tem najti lastni smisel, spreminjata stališča in sta enako negotova kot on sam. Jessica se izkaže za naveličano meščanko, ki se ji hoče avanture in pravzaprav nima nobenega razumevanja za junakovo dilemo. Ko Hugo spozna, da se je ves čas dokazoval oz. se boril z ničem, vidi edini izhod v smrti, zato se da ubiti partijskim likvidatorjem. Dramo ponovno omogoča stanje ogroženosti (ogroženo je Hugovo življenje), ki motivira Hugovo pripoved o dogodkih okrog Hodererjevega umora, njegovo iskanje upravičenosti zločina in Olgino razkritje, da je partija zamenjala politiko. To Hugu in drami dokončno spodmakne tla pod nogami, tako da je konec neizbežen. Formalni razlog prikrije Hugovo spoznanje, da je zločin edino avtentično dejanje, ki ga je storil in da mora zanj prevzeti odgovornost, če hoče ostati svoboden.

Pri Camusu se subjekt na samem začetku zaveda lastne svobode in jo udejanja, a s tem ogroža svobodo drugih. Camus začenja, kjer Sartre končuje. Odsotnost protiigre rešuje s trkom dveh aktantskih modelov, ki sta v istem časovno-prostorskem kontekstu, a dejansko nista povezana. Poglejmo si situacijo v *Kaliguli* in *Nesporazumu*. V obeh primerih gre za dvojni model. Pri *Kaliguli* je v prvem subjekt Kaligula, ki hoče dosledno izvajati lastno svobodo oz. smisel (streže svojim trenutnim nagibom, kapricam). Pošilja ga spoznanje absurda, prejemnik je svoboda oz. smisel, ki izhaja iz tega spoznanja. Opozicijski par naj bi predstavljal patriciji in Kereja, saj ga na koncu umorijo, ter Helikon in Kesonija kot pomočnika, ki pa ju na glavnega junaka veže ljubezen in osebna naklonjenost, ki nimata nobene zveze z objektom. Vendar se zdi, da lahko Kerejo in patricije razumemo kot kolektivni subjekt drugega modela, v katerem je objekt ohranjanje družbe. Pošiljatelj bi bil v tem primeru polis s svojo tradicijo, prejemnik prav tako polis, a bolj v smislu koristi reda in miru. Kaligula v svojih prizadevanjih išče nasprotnika oz. pomočnika, ki bi ovrednotil njegovo spoznanje svobode, a je opozicijski par v modelu prazen, zato lahko nekaznovano mori, spi z ženami drugih ipd. Atentat nanj je posledica soobstoja drugega modela, ki ima popolnoma drugačna pozicijska para, vendar oba modela prihajata v kolizijo zaradi istega časa/prostora. Umor Kaligule zato deluje nemotivirano. Patriciji nimajo nič proti Kaliguli, ki se jim je zdel obetaven mlad cesar in tudi njegove ekscese bi prenašali, če ne bi ogrožali njihovega objekta, tradicionalne oblike družbe.

Še bolj nazorno se stvar pokaže v *Nesporazumu*. Jan, subjekt prvega modela, želi prinesiti polno življenje, bogastvo, svoji materi in sestri ter sebi najti smisel. Pošilja ga iskanje smisla in s tem povezana tesnoba, prejemnika sta on sam in družina.

Opozicija sta Marta (sestra) in Mati, ki pobijata goste v hotelu zaradi denarja. Gre za drugi model, kjer je subjekt Marta, ki jo pošilja nesmisel bivanja v Evropi k prejemniku, polnem življenju zanjo in mater. Slednje je utopična podoba hiše ob morju nekje daleč stran, objekt pa je sredstvo za doseg tega cilja (denar gostov). Drama se odigra na formalni ravni kot nesporazum dveh aktantskih modelov, ki eden drugemu nadomeščata opozicijski par, nimata istega objekta, a delujeta, ker se po naključju znajdetata v istem prostoru in času. Zaradi tega se zgodi umor Jana, ki pripelje do spoznanja o nesmiselnosti dejanja in drame same. Drama se namreč konča v molčanju, saj Marta svetuje Mariji (Janovi ženi), naj prosi Boga, da jo napravi enako molčečo in neobčutljivo kot kamen, Starec, ki se odzove Marijinim klicem Bogu na pomoč, pa ji na prošnjo »Pomagajte mi, zakaj potrebna sem pomoči. Usmilite se me in pomagajte mi!« odgovori z neprizadetim »Ne!« (Camus 1984: 145). Ko je Janov model odstranjen, Camusova drama v tradicionalni obliki ni več mogoča oz. se izteče v monolog in molk.

Naj na koncu spoznanja analize strnem v definicijo eksistencialistične drame. Eksistencialistična drama je prehodna oblika, ki se je razvila takoj po 2. svetovni vojni in je uspela kljub novi vsebini, vezani na filozofijo eksistence, ohraniti vsaj na videz tradicionalno obliko. Dejansko gre za strukturo, katere bistveni element je odsotnost opozicijskega para (pomočnik/nasprotnik) v aktantskem modelu, kar bi moralo dramo pripeljati v območje molka in monologa oz. v bližino epike. Da se to ne bi zgodilo, eksistencialistična drama prikrije temeljni manko z ustvarjanjem situacije ogroženosti. Slednja je bila del splošnega duha časa, iz katerega je drama izhajala. Ogroženost pri Sartru formira subjekt sam, ki določenim osebam pripisuje funkciji pomočnika in nasprotnika, ko pa spozna, da je to početje neutemeljeno, se drama na hitro izteče; pri Camusu ogroženost izhaja iz spoznanja, da je svoboda posameznika omejena s svobodo drugih. Gre torej za vprašanje soobstoja različnih teženj v istem prostorsko/časovnem kontekstu, kar se kaže v Camusovih dramah kot soobstoj neodvisnih in nepopolnih aktantskih modelov, ki eden drugemu predstavljajo manjkajoči opozicijski par, zato propad enega od modelov nujno povzroči konec drame.

### **Eksistencialistična drama na Slovenskem**

Korpus eksistencialistične drame na Slovenskem ni dokončno določen, saj se jo večinoma obravnava skupaj s poetično dramo in dramo absurda, na kateri je prav tako vplivala filozofija eksistencializma in zajemata večje število del. Model

eksistencialistične drame se zdi ustrezen npr. za drame Primoža Kozaka, saj Janko Kos ob njih govori o sorodnostih s Sartrovo in Camusovovo dramatiko (Kos 2001: 365–366), in drame Marjana Rožanca. K slednjim bi lahko dodali še drame Draga Jančarja, ki nadaljujejo Kozakov model dramatike v 80-ih letih in jih Kos razume kot neorealizem s politično angažirano tematiko (Kos 2001: 404–407).

Tu se postavlja vprašanje izbora avtorjev oz. zakaj ta seznam ne bi mogli razširiti še na nekatere drame iz 40-ih in 50-ih let (Torkarjevi *Pisano žogo* in *Delirij*, Zupanovi *Stvar Jurija Trajbasa* in *Aleksander praznih rok*, Mrakove drame, Smoletovo *Potovanje v Koromandijo* in nenazadnje Javorškove drame). Odgovori so različni. Mrakove drame se zdijo na prvi pogled blizu Sartrovim s svojo idejo svobode kot cilja vsakega posameznika. »S tem se je Mrak predal eksistencializmu, ki pa ga z idejo Boga ukinja oz. naredi za religiozni eksistencializem, kar pa je že paradokсна in morda že prekomejna oznaka.« (Kermauner 1971: 40.) Prisotnost transcendence izključuje iz polja eksistencialistične drame tudi Smoletovo *Potovanje*, ki spada v poetično dramo, kar nenazadnje dokazuje avtorjev nadaljnji razvoj. Zupan in Torkar sta morda že bliže, saj kažeta neutemeljenost revolucije oz. kateregakoli eshatološkega projekta (transcendence), a ne prideta do spoznanja o svobodi kot bistvenem določilu posameznika. Njuni junaki propadajo zaradi okoliščin in lastnih psihičnih travm. Vodilne ideje so še vedno ločene od subjektov, ostajajo metafizične, kar se spremeni šele pri Kozaku in Rožancu. Javorškove igre predstavljajo začetek drame absurda v povojni slovenski dramatiki. Glavno vlogo v njih dobiva videz. »Navidezni kmet, direktor, uradnik igrajo navidezne vojake, ti navidezni vojaki igrajo navidezne mrtvece, navidezni mrtveci pa igrajo Martina Krpana« (Kermauner 1971: 53), skozi vse to pa se kaže resnica tedanjega sveta, kar je značilno za dramo absurda. Nič čudnega torej, če Kermauner zapiše, da Javorškova dramatika »učinkuje predvsem na četrto makrostrukturo, na tisto, katere porajanju smo priča v zadnjih letih (od 1964 naprej) in ki se je /.../ izpričala v obeh dramah Dušana Jovanoviča (*Norci*, 1964, *Znamke, nakar še Emilija ...*, 1986)« (Kermauner 1971:52). Od kod torej relativno majhno število del, ki bi lahko ustrezala obravnavanemu modelu, in splošna opreznost raziskovalcev ob žanru eksistencialistične drame?

Začnimo s Kozakovo *Afero* in Sartrovimi *Umazanimi rokami*, med katerima odkriva očitne vzporednice že Janko Kos. V obeh primerih gre za eksistencialistično vprašanje, ali je upravičeno žrtvovati človeška življenja za bodočo svobodno družbo. Ob analizi *Umazanih rok* smo pokazali, da je v formalnem smislu problem Sartrove drame v manku opozicijskega para v aktantskem modelu. Hugovo spoznanje, da je partija zamenjala politiko in se je torej bojeval z ničem, ne spodkoplje le njegovega prizadevanja po uveljavitvi, ampak tudi dramo, ki se konča s Hugovim prostovoljnim

odhodom v smrt. V *Aferi* je situacija na prvi pogled podobna. Gre za proces proti Simonu, komandantu brigade, Marcelu, Bernardu in Kristjanu, ki ga vodita Jeremija in Matej. V ospredju je vprašanje, ali je treba za bodočo svobodo brezpogojno slediti zapovedim partije ali ima vsak posameznik lastno svobodo in lahko sprejema svoje odločitve. Tudi Simon na koncu spozna, da je partijska politika stvar oportunitizma, skuša pobegniti nazaj k svoji brigadi, kjer ima zveste tovariše, a ga ob poskusu ustrelijo. Če sedaj pogledamo aktantski model *Afere*, postane jasno, da opozicijski par ni prazen. Predstavljata ga Jeremija in Matej oz. ideja partije. Na koncu Simon sicer spozna resnico o lastni svobodi, ne pa tudi neutemeljenost partije (opozicijskega para), zato je njegova reakcija nasprotna Hugovi. Če se Hugu s spoznanjem podre temelj njegovega sveta (drame) in ga mora zato takoj končati, Simon hoče pobegniti k svoji brigadi in se dejavno boriti proti partiji, ki ostaja realni nasprotnik, saj ga na begu ubijejo. S tem Kozak v svoje drame uvaja nekakšno novo transcendenco, ki je ni mogoče locirati in spoznati njenih zahtev, a vsekakor je in deluje.

Podobno strukturo srečamo pri Marjanu Rožancu. V *Topli gredi* je situacija ogroženosti posledica slabega poslovanja zadruga, ki povzroči nevzdržne razmere, nezadovoljstvo in upor delavcev. Delavci se borijo za boljše življenje, v čemer jim nasprotuje Stari (stari revolucionar), a na koncu ponovno ne pride do spoznanja, da se delavci bojujejo proti niču in morajo torej nase vzeti svojo svobodo, ampak je celotna drama zastavljena kot poskus iskanja novih družbenih rešitev. Revolucija zavzema dvojno mesto, s čimer Rožanc ohranja tradicionalno formo drame. Razdeli se na revolucijo, ki jo zastopa generacija borcev NOB (Stari) in predstavlja opozicijo delavcem, in novo revolucijo (bržkone posledico idej, da revolucija po vojni še ni končana in je uresničitev socialističnega projekta stvar prihodnosti), ki je prejemnik, v katerega imenu delavci izvajajo svojo akcijo. Dramski konflikt ostaja tradicionalen in nerazrešljiv – razrešil naj bi se v debati med avditorijem in odrom po predstavi, do česar zaradi izgrediv na premieri leta 1964 in kasnejše sodne prepovedi izvajanja in tiskanja drame ni prišlo. Takšna podoba eksistencialistične drame pri Kozaku in Rožancu je skladna s slovensko različico eksistencializma, ki so ga razvijali v krogu *Revije 57* in *Perspektiv*. Zanj je namreč značilno, da je iskal stičišča marksizma in eksistencializma, kar je pomenilo, da je sicer kritiziral sodobno družbeno stvarnost in uradni marksizem, a je njegov cilj ostajal »spreminjanje sveta in človeka v smeri socializma« (Vasič 1984a: 14).

V 80-ih je bila družbena situacija drugačna, saj so obračun z liberalizmom koncem 60-ih, svinčena 70-ta, ponovni pojavi mednacionalnih trenj v 80-ih in splošna gospodarska kriza v SFRJ povzročili dokončno deziluzijo socialističnega projekta. Tako je Jančarjev *Disident Arnož in njegovi* drama o nemožnosti revolucije. Svet

predstavlja vzrok Arnoževega propada, a ne na način, kakršnega srečamo pri eksistencialistični drami, ko nemost sveta pripelje junaka do spoznanja o osamljenosti in popolni svobodi ter dramo o lastni nemožnosti, ampak je nasprotovanje sveta aktivno. V Sloveniji je to oblast, ki Arnoža onemogoča, v ZDA družba in njena pravila. Svet kot nasprotnik deluje na koncu preko Ksaverja, ki z nasiljem pridobi oblast nad prašičjo farmo in njenimi prebivalci. Ko Ksaver zakolje Ignacija, dokončno pokoplje Arnožev poskus osvoboditve. Drama se ne konča s smrtjo subjekta (Arnoža), ampak z novim razmerjem moči.

Posebej zanimiv je Jančarjev *Dedalus*, saj na odsotnosti opozicijskega para, glavni značilnosti eksistencialistične drame, zgradi kritiko revolucije. Gre za graditev gromozanskega zapora, iz katerega ne bo mogoče pobegniti, ki pa zaradi neupoštevanja pravil statike drsi po hribu navzdol. Ker je opozicijski par prazen, bi morali revolucionarji sami prevzeti odgovornost za propadli projekt (metafora za socialistični projekt v celoti), a tega niso sposobni storiti, zato na to mesto postavijo enega izmed njih, arhitekta Dedalusa, ki ga razglasijo za državnega sovražnika. Opozicijski par je v *Dedalusu* prazen in bi moral pripeljati do spoznanja o neutemeljenosti tako revolucije kot naslovnega junaka, a Dedalus vztraja do konca. Končno sporočilo drame je zato poziv k spremembam oz. spoznanje o nepravilnosti komunističnega sistema, Dedalus pa postane tragična žrtev in nosilec novega sveta. To spoznanje je bilo del splošne družbene klime v 80-ih, ki je ob koncu desetletja pripeljala do političnega pluralizma, tržnega gospodarstva in slovenske osamosvojitve.

Eksistencialistična drama na Slovenskem se bistveno razlikuje od svoje zahodno-evropske vzornice. Čeprav v njej lahko zasledimo podobne motive in teme, umanjka spoznanje metafizičnega nihilizma, saj se mesto nasprotnika v aktantskem modelu ohranja v podobi revolucije, oblasti ali državnih sovražnikov. Želja se zato ne izkaže za utemeljeno zgolj v subjektu in njegovi svobodi, ampak ostaja neizpolnjena zaradi zunanjih okoliščin. Slovenska eksistencialistična drama zato deluje bolj kot poziv k spreminjanju sveta, kot pa spoznanje o njegovi ravnodušnosti do subjektivnih zahtev po smislu.

## Sklep

Dramatika, ki se je razvila v Franciji med 2. svetovno vojno in v desetletju po njej, je v formalnem smislu posegla nazaj k tradicionalni drami, a se je zaradi tega znašla pred nekaterimi nerešljivimi problemi. Če je namreč hotela ohraniti opozicijski par

tradicionalnega aktantskega modela v svetu, ki je nem in brezbrizen do človekovih zahtev po smislu, je morala manko prikriti s situacijo ogroženosti. Slednja je bodisi postavila nekatere osebe na mesto nasprotnikov/pomočnikov bodisi dva nepopolna modela (samo pozicijski pari) v isti prostor/čas, da bi omogočila konflikt in dramo. Subjekti v poteku iger skladno z eksistencialistično mislijo pridejo do spoznanja o neobstoju opozicijskega para, s čimer se poruši temelj drame, kar dokazujejo nenadni in nemotivirani razpleti. Slovenska dramatika je zaradi svojega posebnega družbenega položaja – vpeljala je kritiko socialističnega sistema in obenem še vedno verjela v možnost njegove uresničitve (60-a) oz. v možnost boljšega sistema po propadu komunizma (80-a) – razvila poseben model te dramatike, ki bi ga najlaže opisali kot blokirano eksistencialistično dramo. Primož Kozak, Marjan Rožanc in Drago Jančar so uporabljali nekatere osrednje eksistencialistične teme (svoboda, iskanje smisla, tesnoba ipd.), a njihovi junaki ne pridejo do spoznanja o metafizičnem nihilizmu, ki je za eksistencializem bistveno, ampak propadejo v boju z realnimi nasprotniki. Tu je bržkone razlog, da o eksistencialistični drami na Slovenskem lahko govorimo le pogojno. Gre namreč za spajanje socialističnega realizma z njegovo tradicionalno zgradbo in vero v svetlo bodočnost in eksistencialistične teme svobode, ki je problematizirala takratno uradno ideologijo. Eksistencialistična drama je kljub vsemu odigrala pomembno vlogo v razvoju sodobne slovenske dramatike, saj je ustrezala potrebam svojega zgodovinskega trenutka. V 60-ih je s premestitvijo dogajanja v oddaljeni prostor in/ali čas omogočila družbeno kritiko, v 80-ih pa je bila zaradi sklenjene dramske pripovedi primernejša od drame absurda za neposredne napade na sočasno oblast in zahteve po spremembah.

## Literatura

Brockett, Oscar G. in Hildy, Franklin J., 2003: *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.

Camus, Albert, 1984: *Kaligula, Nesporazum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Esslin, Martin, 1968: *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, London: Eyre and Spottiswoode.

Gabrič, Aleš, 1991: Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952. *Borec* 64. 470–655.

Gabrič, Aleš, 1995: *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kermauner, Taras, 1968. *Trojni ples smrti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- Kermauner, Taras, 1971: *Od eksistence do vloge*. Ljubljana: MGL.
- Koruza, Jože, 1967: *Dramatika. Slovenska književnost II (1945–1965)*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kos, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Kralj, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kralj, Vladimir, 1984: *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sartre, Jean-Paul, 1995: *Muhe, Zaprta vrata*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Selenić, Slobodan, 1971: *Dramski pravci XX. veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Skrušny, Jaroslav, 1984: Albert Camus ali možnost tragedije našega časa. Albert Camus: *Kaligula, Nesporazum*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 147–173.
- Szondi, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL.
- Thibaudat, Jean-Pierre, 2000: *Théâtre français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires étrangères.
- Troha, Gašper, 2005a: Podoba družbenega sistema v slovenski dramatiki 1943–1990. *Primerjalna književnost* 28/1 (jan.–jun. 2005). 99–118.
- Troha, Gašper, 2005b: Problemi poetične drame. *Slavistična revija* 53/2 (apr.–jun. 2005). 85–100.
- Ubersfeld, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Vasič, Marjeta, 1984a: Eksistencializem v mišljenju *Revije 57* in *Perspektiv*. *Primerjalna književnost* 7/2 (jul.–dec. 1984). 14–23.
- Vasič, Marjeta, 1984b: *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.