

Hercogovi režiji skoraj ni več glavnih in stranskih vlog (igravci so se naravnost imenitno spremenili v akterje zgodovinske resničnosti), likovna in igravsko-interpretativna podoba se imenitno dopolnjujeta (posebna zasluga za to gre scenografu Avgustu Lavrenčiču in kostumografki Miji Jarčevi), ves igravski ansambel, ki nastopa v predstavi, pa je po interpretativni plati izredno ubran in sklenjen; v teh okvirih pa je seveda treba še posebej opozoriti na izredne ustvarjalne dosežke Vladimirja Skrbinška kot münstrskega škofa, Dareta Ulage kot Bockelzona, Saše Miklavca kot Kniperdollincka, Tine Leonove kot zelenjavarice in Zlatka Šugmana kot cesarja Karla. In kvalitativna raven Mestnega gledališča ljubljanskega se nam v pričujoči predstavi razkriva v tako zavidljivi luči, da bi bilo samo še vnaprej želeti, naj bi ostala tudi v vseh drugih uprizoritvah tega ansambla. Žal, obe drugi predstavi, ki smo ju v tej gledališki hiši doživeli v začetku letošnje sezone, to željo precej demantirata.

In če si mimo Mestnega gledališča skušamo priklicati v spomin še tiste predstave, ki so začele letošnjo sezono v drugih slovenskih teatrirh zunaj Ljubljane, potem pa skušamo narediti nekakšno bilanco tega introitusa, se nam pravzaprav razkrije, da je bil vendarle bolj nespodbuden kakor ne, saj razen *Prekrščevavcev* ne bi mogli prav za nobeno predstavo trditi, da je uresničila tisto nalogo, ki jo dandanes ima sodobno gledališče in smo jo le v skopih obrisih skušali nakazati v uvodni ugotovitvi tega zapisa. Vsa ustvarjalna sila, ki odlikuje slovensko gledališko ustvarjalnost, se nam ni razkrila v taki obliki, kakor bi bilo želeto. Razlogov za to je veliko in že zdavnaj vemo, da so tako objektivne kakor tudi subjektivne narave. A to je šele začetek: morebiti bomo lahko ob koncu te sezone vendarle ugotovili, da so reči ubrale drugo pot in da (tako kakor je zapisal že Shakespeare) *dober konec vse poplača*.

Borut Trekman

KNJIŽEVNOST

TARAS KERMAUNER: TROJNI PLES SMRTI

Pričujoča Kermaunerjeva študija oziroma analiza treh dramskih del sodobnega slovenskega gledališča, katerih avtorje družijo predvsem ista miselnost in duhovna orientacija v trenutni polarizaciji slovenske literarne in kulturne resničnosti,* je pravzaprav prvi avtorjev poskus, da bi svoje doslej nekako fragmentarične, v standardni obliki eseja oziroma analize, ki se loteva enega samega predmeta,

koncipirane in objavljane interpretacije besedil povojne slovenske literature (predvsem poezije, in to zvečine tiste pesniške generacije, ki se je formirala ob Besedi in Perspektivah, pa one, ki se je zadnji čas uveljavila v Problemih in z nekaterimi tako imenovanimi ohojevskimi publikacijami pa s Katalogom zbudila pri slovenski javnosti vsesplošno ogorčenje in odklon) strnil v kompleksnejše interpretiranje nekega širšega, celotnejšega umetnostnega oziroma literarnega pojava in pri tem razkril tudi svoja metodološka vodila in načela, hkrati pa svojo strukturalistično literarno-ocenjevalno oziroma

* Taras Kermauner: TROJNI PLES SMRTI. Državna založba Slovenije.

literarno-interpretativno metodo do kraja utemeljil in ji zagotovil tisto mesto, ki naj bi ji v današnji situaciji slovenske umetnostnokritiške in literarnokritiške misli pripadalo.

Avtorju tega zapisa o Kermaunerjevi knjigi se je pri pisanju ponujalo seveda več možnosti: lahko bi se spustil v načelno teoretsko razpravljanje o možnostih in nemožnostih, o ustreznosti in neustreznosti strukturalistične kritike in njenih načel, saj je prav po Kermaunerjevi definiciji njen skrajni antipod, predstavnik tiste nestrukturalistične kritike, ki jo je definiral Kermauner kot humanistično in esteticistično in njeno genezo pa njene zmote natanko pojasnil v svojih obeh teoretskih razlagah strukturalizma, objavljenih v Naših razgledih, a to s samo Kermaunerjevo knjigo in njenimi sklepi ne bi imelo kake globlje notranje zveze; lahko bi jo v celoti in *ex catedra* odklonil kot antipod Kermaunerjeve interpretacijske kritiške metode, pa tudi zagadelj, ker ta metoda ne upošteva cele vrste motivov, ki se zde podpisnemu za razumevanje kake umetniške stvaritve zanimivi in pomembni; lahko bi kot nasprotje Kermaunerjevi interpretaciji *Otrok reke* Daneta Zajca, *Samoroga* Gregorja Strniše in *Antigone* Dominika Smoleta postavil svojo, humanistično, v določenih estetskih načelih in vodilih zasidrano interpretacijo ali esejistično analizo (a bogve, če se tudi ta na koncu ne bi spremenila v knjigo). Vse te možnosti pa so nezadostne, saj vse tri bolj ali manj apriorno terjajo, naj bo edino veljavno in edino zveličavno samo to in tako miselno in kritiško gledišče, vse, kar je zunaj njega, kar ne sega v njegovo duhovno in miselno območje, pa je že prav tako apriorno brez kakršnegakoli globljega smisla in pomena. Čeprav je podpisani po Kermaunerju humanist, pa se dobro zaveda tega, da je dialog edina plodna

in tvorna možnost za odstranjanje nesporazumov in za strpni odnos med nesomišljeniki (pa ne konkretni dialog, ampak konfrontacija dveh gledišč); resnica današnjega sveta se nam kaže ta hip v tako zelo mnogoličnih podobah, da jih en sam umetniški ali kritiški *credo* nikakor ne more docela zaobseči. In le zatega-



delj, ker se mu zdi tudi pričujoči zapis ena od oblik in možnosti takega konfrontacijskega dialoga gledišč, se je podpisani sploh odločil za to, da ga napiše, edino možno izhodišče zanj pa je: kaj lahko pove Kermaunerjeva resnica njegovi resnici o *trojnem plesu smrti*.

Za nastanek Kermaunerjeve dokončne podobe o treh dramah treh pesnikov perspektivovske pesniške generacije sta pravzaprav bistveni dve temeljni miselni izhodišči, sad dolgotrajnih odločanj in iskanj lastnega kritiškega nazora: vrhovno merilo za avtentičnost oziroma neavtentičnost nekega teksta je Zgodovina,

ki s pomočjo »dogajanja mnogo-obraznosti svojih oblik« ustvarja Norme za kritično interpretacijo (pomemben element te Zgodovine pa je seveda tudi njena ontološka razsežnost), temu vrhovnemu kriteriju pa se pridružuje tudi stopenjski, postopni razvoj slovenske pesniške izpovednosti po drugi svetovni vojni, ki ga Kermauner natanko razmejuje in deli v posamične faze, v katere se uvršča vsa povojna slovenska lirčna generacija, pač pa glede na to, koliko je zadostila tedaj veljavni Normi in koliko Normi, ki jo je postavila Zgodovina. Tako se Kermaunerjeva naloga, zastavljena v začetku pisanja pričujoče knjige, omejuje zvečine na to, kako se vključujejo omenjene tri drame v ta organski razvojni tok slovenske poezije (téma, ki jo je Kermauner izčrpno obdelal v že napovedani posebni knjigi), pa seveda na to, kako in koliko se dotikajo same Biti, kaj je, sklepajoč po celotnosti pesnikove izpovednosti, ta Bit in kako se zajemanje te Biti v izpovedno fakturo posameznega dela kaže v samem poteku (recimo) dramskega dogajanja igre. Prav v teh ključnih značilnostih je našel Kermauner tudi tiste bistvene sestavine oziroma, kakor jih definira on, eksistencialne strukture, ki s teoretskega gledišča utemeljujejo njegovo kritično metodo, praktično pa po eni plati združujejo pričujoče tri gledališke stvaritve v ustvarjalni kompleks, ki odseva vzajemnost med posameznimi deli, znotraj te vzajemnosti pa po drugi plati spet anticipira vse tisto, kar avtorje med sabo ločuje in tako postaja tipično za individualno, subjektivno podobo njihove ustvarjalnosti. Ker so omenjene tri drame bolj ali manj trdno zasidrane v poeziji (saj sta dva njihova avtorja od treh izključno pesnika, pa tudi tretji, prozaist, se s svojo dramsko stvaritvijo v marsičem dotika poezije in

njenih osnovnih izrazil) in ker jih preveva neko (spet s subjektivnega gledišča bolj ali manj) skupno do- jemanje sveta, je Kermauner upravičeno v uvodu k študiji lahko zapisal, da je njih pomembnost izjemna, »saj so kulminacijske točke prejšnjih stopenj (vse tri prejšnje stopnje se v njih po svoje združujejo, realizirajo in razrešujejo), hkrati pa so konec nekega obdobja oziroma še več, temeljnega odnosa do sveta: humanizma; na kratko, so »vrh in prehod«. Že iz tega citata je razvidno, da Kermauner tudi v razvojnem toku povojne dramatike vidi stopenjski razvoj in mu pomeni prvo stopnjo dramatika s tematiko iz narodno-osvobodilnega boja, drugo stopnjo dramatika socialističnega realizma, tretjo pa dramatika sentimentalnega humanizma, ki jo je preseгла četrta stopnja, ta, ki je njen najdoslednejši odsev *trojni ples smrti* in je bistveno preseгла vse dotedanje povojno slovensko gledališko ustvarjanje, obenem pa je tudi že znanivka pomembne preorientacije, ki se v zadnjem času ni pokazala samo v poeziji, ampak tudi deloma v dramatik, preorientacije, ki je spreminila samorazdejanje humanizma v reizem v ukinitev kategorije in funkcije človeka in v njuno transformacijo v Reč. Res je sicer, da sta (predvsem Smoletova *Antigona* in Strnišev *Samorog* postala v slovenski dramski ustvarjalnosti pomembna vrhova, izraz docela sklenjenega pesniško izpovednega in miselnega sveta, ki se kaže v tisti svoji zrcalni podobi, kakršno doživlja gledavec z odrskih desk; a res je tudi, da bi teže napisali tak in tolikšen pomen Zajčevima *Otrokoma reke*, ki sta zanimiva bolj kot pesniški dosežek, kot logično nadaljevanje Zajčeve poezije, kakor kot vznemirljivo gledališko dejanje; morebiti skupni interpretatorični imenovavec res terja, da se tudi Zajčeva

poetična igra uvrsti v ta kompleks, ob Smoletovo in Strniševo igro, morda vzajemne eksistencialne strukture ne dopuščajo drugega, a med pomenom, ki ga Zajčevi stvaritvi pripisuje Kermaunerjeva interpretacija, pa med tistim, ki ga ji je odmerila druga (resda humanistična) kritika, je vendar velika in bistvena razlika. A navzlic temu: vse tri igre pomenijo Kermaunerju nekako svojevrstno uresničitev hegeljanske triade na področju dramatičnega, gledališkega ustvarjanja; tako vsaj je razvidno iz precēj abruptnega in skopega sklepa same študije, kjer je zapisano: »Najvišjemu vrhu do skrajnosti napetega heroizma (tega ugotavlja Kermauner v *Antigoni* — op. B. T.) je sledil zlom. *Otroka reke* sta resnica *Antigone*. Obе — teza in antiteza, zmaga in poraz, humanizem in antihumanizem, optimizem in pesimizem — pa se uravnotežita v tretji drami: v *Samorogu*. Ta vzpostavi zmago, ki je poraz, in poraz, ki je zmaga. Človeka zanika, a ga ohrani. Razkrije temò, ki je nad človekom in svetom, Nič, v katerega smo zapleteni kot nemočne lutke, a hkrati kaže večne, trdne zvezde neskončne Biti. In tudi človeka, temnega dojenca zvezd. Trojni ples smrti je pri kraju.« Kljub zgovornosti te trditve pa se tudi tu Kermauner odmika od resnice, saj *Samorog* po pesniški moči in gledališki nazornosti ni le sinteza (po Kermaunerju) četrte stopnje razvojne poti slovenske povojne dramatike, ampak pomeni v dosedanjem slovenskem gledališkem ustvarjanju pomemben, pa vendar močno osamljen vrh, ki se ga pravzaprav ne da preseči, zato ker je že Strnišev izpovedni svet tako svojski in individualen, da bi njegovo igro težko označili za nekakšno osnovo, ki bi iz nje bilo moč nadaljevati, pa bodi v tej ali v oni smeri. A tu se že jasno kaže vsa razlika med humani-

stično in strukturalistično kritiko, med postavljanjem idealnih Norm prve in med interpretiranjem in ugotavljanjem eksistencialnih struktur druge. Kermauner sicer eksplicitno izjavlja v uvodu, da se v »*Trojnem plesu smrti*« sploh ni neposredno dotikal umetniške vrednosti posameznih dram. Izbral si je metodo..., ki naj bi ga do ugotavljanja umetniške vrednosti pripeljala po drugi poti: prek odkrivanja in formuliranja racionalnih eksistencialnih struktur«, v tej trditvi pa je le neko protislovje, saj se je izkazalo, da mu vendarle gre za ugotavljanje *umetniške vrednosti*, pa četudi je pot ugotavljanja drugačna. Drugače povedano: ugotavljanje eksistencialnih struktur kake umetnine naj bi bilo tudi ugotavljanje njene umetniške vrednosti, kar pa iz vsega doslej o strukturalizmu povedanega pravzaprav ni razvidno, saj strukturalistična kritična metoda potem ni višja stopnja od humanistične, ampak samo njena narobna stran.

A v soglasju z uvodnim zagotovilom to ni napad ali izzivanje, je samo tesno zvezano z bistveno pomanjkljivostjo Kermaunerjeve knjige, ki iz nje izvira tudi že omenjeno preveličevanje Zajčeve igre, s tem da Kermauner precēj enostransko interpretira tri *dramske* tekste, ki pomenijo po njegovem »samorazdejanje humanizma v povojni slovenski drami«, ne da bi se zavedal (ali bolje: ne da bi upošteval), da so ta dela napisana v dramski formi (pa četudi je njihova notranja vsebina oziroma so njihove eksistencialne strukture take ali drugačne); in naj bo interpretiranje še tako ekskluzivno in individualno, kakor se kaže prav pri Kermaunerju, nikakor ni mōč pustiti vnemar dramaturgije ali nauka o estetski podobi neke drame, o njeni filozofiji: zakaj podobo drame mimo eksistencialnih struktur, ki se v njih kaže

njena literarnost, vendarle bistveno določajo tudi dramaturške zakonitosti, ne le zakonitosti njene formalne gradnje, ampak še dosti bolj estetske pojavne oblike, ki se v njih oziroma skoznje kaže kompleksna podoba dramskega dela. Vsebine umetnine pač ni mogoče ločiti od njene oblike, ena temeljnih razsežnosti te vsebine je gotovo tudi v tem, da si je ustvarjavec izbral za to, da jo izrazi, tako in tako formo; in še posebej je to značilno pri delu, napisanem za gledališče, kjer sinteti-zira pisatelj dva nasprotna si medija: pisano besedo in živo ponazarjanje dogajanja. Že to gledališče nam bistveno dopolnjuje zgornjo trditev, obenem pa tudi resnico o *trojnem plesu smrti*, tisto resnico, ki nam jo skuša kompletirati ali pa celo spremeniti Kermaunerjeva knjiga. In ta pri-držek je še toliko laže zapisati, ker temelji zgolj na faktografiji in se ne dotika absolutnih *Norm in Kriterijev*. S tega gledališča se nam Kermaunerjeva triada razkrije v bistveno drugačni podobi, obenem pa se nam razkrije tudi osrednji nesporazum med njegovo in našo resnico.

Po drugi plati pa prinaša Kermaunerjeva knjiga tudi nekaj zelo zanimivih in pomembnih ugotovitev (mimo takih, ki so močno sporne, vendar ni namen tega zapisa, da bi jih razreševal, saj bi presegel okvire, ki si jih je zastavil spočetka); od njih velja še posebej omeniti imenitno razdelitev tematskega in izpovednega gradiva v Smoletovi *Antigoni*, polarizacijo posamičnih oseb in njihovih eksistencialnih struktur, saj ta zares odpira nekatere bistveno nove poglede na to vznemirljivo Smoletovo gledališko stvaritev. To je tudi edini primer, kjer uporablja Kermauner dramaturgijo kot pripomoček, ki naj pomaga pri razkrivanju interpretacijske podobe nekega *gledališkega* dela (in ta uporaba je rodila uspeh),

pri tem pa jo še posrečeno prilagaja svoji metodi; edine »normativne« ugotovitve o tem, da sta *Otroka reke* »relativno razvlečena igra«, glede na njegovo izredno doslednost pravzaprav ne smemo uvrstiti v ta sklop, saj se mu je po vsej verjetnosti zapisala, mu mimogrede ušla v tekst v taki formulaciji in ima gotovo drug pomen. A Kermaunerjeva izredna doslednost je po drugi plati seveda pogojena v njegovi izredni enostranskosti, ki je bila omenjena že nekje v začetku; to pa navzlic temu, da je njegova knjiga svojevrsten prispevek pri razbiranju vloge in pomena povojne slovenske dramatike, le priča o tem, kar je Kermauner zapisal tudi sam v uvodu h knjigi, ko pravi: »...metoda, s katero se bo katerikoli znanstvenik bližal umetnini, ne bo nikoli mogla biti popolnoma znanstvena in objektivna na način, kakor ga poznajo eksaktne prirodne znanosti; v vlogo znanstvenega instrumenta se bo moral zmerom znova — brez izjeme — eksteriorizirati živi konkretni človek, obremenjen z vsemi svojimi posebnostmi in skušnjami... Jasno je, da temeljna dvoumnost in dvojnost človekove eksistence ostaja in je — ne le praktično, temveč tudi teoretično — nepresegljiva: metoda, ki smo jo razglasili za znanstveno in za zmožno, da odkriva pomene in umetniške vrednosti literarnih del, je popolna, se pravi brez ostanka znanstvena le kot model, kot zamisel, kot cilj, sama na sebi, medtem ko je v praktični uporabi odvisna od svojega nosilca — živega konkretnega človeka z vso njegovo relativnostjo in nalključnostjo, potopljeno v empirijo in čas.« S tem so nakazane tudi že meje strukturalistične kritične metode, s tem so nakazane *implicitne* razsežnosti Kermaunerjeve knjige, in če se njegovi modeli in strukture kajkrat spreminjajo v šablone in sheme, ki

se enostransko dotikajo samo posamičnih sestavin nekega umetniškega dela in kljub interpretativnosti nikdar ne zaobsežejo njegove celotnosti, je končni vtis o tem, kaj je povedala Kermaunerjeva resnica o *trojnem plesu smrti* resnici podpisana, dokončen in sklenjen: spozna-

nje tega, kar je mōč doseči z novo metodo, ni zbudilo v njem kakih bistveno novih spoznanj, nekajkrat pa je povzročilo celo to, da se bo še trdneje oklepal svojih dosedanjih skromnih humanističnih ugotovitev.

Borut Trekman

GLOSA

TONE SVETINA: UKANA II

Veliki dogodki, ki so pretresli zgodovino in usode ljudi, ne morejo in ne smejo biti pozabljeni. Ni se nam treba bati, da nam zgodovinarji ne bi prikazali narodnoosvobodilne borbe kot enega najtežjih obdobij v naši zgodovini. Toda zgodovinarji prikazujejo vedno le velike dogodke, spremembe različnih socialnih in političnih struktur, ne spuščajo pa se v podrobna dogajanja in usode posameznih ljudi, ki so bili nosilci teh velikih sprememb. To zmore le pisatelj, ki skozi prizmo individualnih usod lahko prikaže veliko epopejo v vsej svoji barvitosti in enkratni individualnosti.

Čim bolj se časovno odklikamo od tega velikega zgodovinskega obdobja, tem bolj razdalja pisatelju dopušča, da vidi stvari, ki jih prej ni mogel videti, in opiše tisto, česar prej še ni mogel. Ta časovna distanca pisatelju omogoča, da na velike dogodke, ki jih je tudi sam po svojih močeh oblikoval, ne gleda več v črno-beli tehniki in razume stvari, ki jih prej zaradi velike emocionalne navezanosti na gibanje ni mogel razumeti.

Tone Svetina je namreč v drugem delu Ukane začel opisovati stvari, ki so izredno pretresljive, kot na primer likvidacije, ubijanje ujetnikov, ki jih prej ni opisoval in so se jih tudi drugi pisatelji izogibali.

Svetina zelo realistično opisuje številne bitke in ozračje v brigadah. Pozornost posveča predvsem dogodkom,

posameznik pa je le orodje v njih. Ne opisuje in ne zasleduje podrobno individualnih usod. Posameznik postane zanj zanimiv objekt predvsem tedaj, ko ga dogodki zdrobijo. Zato posveča tolikšno pozornost likvidacijam, da so najbolj grozljive scene v njegovem romanu. Najbolj pretresljiva je tista likvidacija, ko ustrelijo gestapovsko vohunko, ko je prišla k partizanom v spremstvu svojega psička. Ob ustrelitvi je psiček cvileče zbežal, kasneje pa se je v dežju vrnil k svoji ubiti gospodarici in ob njej dolgo v noč jokal. Prizor je opisan tako pretresljivo in resnično, kot ga more opisati le velik pisatelj in umetnik.

Zanimiv je pisateljev odnos do teh likvidacij. Čeprav je pisatelj vedel, da so ljudje krivi za svoje dejanje, je vselej skušal prikazati tudi tiste okoliščine in sile, ki so posameznika pripeljale na pot izdaje. Svetina hoče posredno povedati, kako je med vojno vedenje posameznika determinirano s silami, ki jih ne more kontrolirati in obvladati. V vojni ni mogoče ničesar z gotovostjo napovedati, zato je tudi vedenje posameznika postavljeno pred toliko neznanak.

Idejo, ki jo je Svetina z likvidacijami in ubijanjem hotel izraziti, je: *vojna je največja absurdnost*.

Politika je posebna tematika, ki pisatelja zanima oziroma želi soditi o njej. Za izražanje nekaterih svojih stališč si je pisatelj taktično izbral