

ANATOMIJA »NAVADNEGA ČASA«

Borut Trekman

Pot, ki je pripeljala pisateljsko snovanje Andreja Hienga v dramatiko, je nekolikanj drugačna, kakor pa velja skoraj za večino slovenskih povojnih dramskih ustvarjalcev, od katerih so se skoraj vsi že takoj po prvih literarnih začetkih zapisali gledališču: Hieng se je najpoprej uveljavil v naši književ-



Andrej Hieng

nosti kot ena najmarkatnejših osebnosti povojne proze s svojimi novelami in romanom *Gozd in pečina*, ki ga je kritika povsem upravičeno uvrstila med najznačilnejše dosežke sodobne jugoslovanske proze, šele potem pa se je lotil dramskega snovanja (červano je po svoji izobrazbi pa tudi po svojem delovanju že od vsega začetka gledališki človek in sodi med zanimive, ostro profilirane režiserske osebnosti sodobnega slovenskega gledališča); in še to pot ni začel s teatrom, ampak se je najprej lotil radijske in televizijske igre, da bi potem svoja izkustva ob snovanju le-teh sintetiziral z gledališko stvaritvijo. Vzrokov za tako pot je verjetno več, od docela stvarnih, kakor je na primer ta, da mu je gledališka praksa, kakršno je dojemal v skoraj dvajsetih letih svojega režiserskega delova-

nja, narekovala nekakšno skepso do pisanja za gledališče in ga potrjevala v prepričanju, da je dramatika literarna zvrst drugotnega pomena predvsem glede na svojo nečistost, pa do takih, ki globlje in odločneje posegajo v sam njegov pisateljski profil, ki je kljub izjemnemu oblikovnemu mojstrstvu, obvladanju dialoga in vseh drugih formalnih umetnijskih vendarle bolj usmerjen v iskanje in razkrivanje tistega, kar se skriva za stvarnim, konkretnim dogajanjem, za tistim, čemur pravimo v prozi fabula in v dramatici dramsko dejanje, prav to dogajanje pa je tako po klasični normativni kakor tudi po moderni antidramski dramaturgiji vendar še zmerom osnova in jedro slehernega pravega gledališkega teksta, pa čeprav je ta pojem doživel prav v našem stoletju obilo pomembnih modifikacij; in po vsej verjetnosti so ti vzroki narekovali pisatelju tako zaporednost v oblikovnem ustvarjanju, kakršno odseva dosedanji Hiengov pisateljski razvoj.

Kljub temu da so praižvedbe pa knjižni natisi Hiengove radijske igre *Cortesova vrnitev* pa obeh televizijskih iger *Burleska o Grku* in *Gluhi mož na meji* že zdavnaj za nami, pa se je vendarle potrebno iz več vzrokov vsaj na kratko ustaviti pri nekaterih njihovih glavnih izpovednih značilnostih,

kajti vsi trije teksti so izredno tesno povezani tako z nastankom kakor tudi s samo notranjo fakturo Hiengovega dramskega prvenca *Osvajalec* (*Baltasar*), ki je kot otvoritvena predstava letošnje sezone doživel svoj odrski krst na deskah Mestnega gledališča ljubljanskega, hkrati pa je letos tudi na programu Jugoslovanskega dramskega gledališča v Beogradu, po katerega naročilu je bil tudi napisan. Prvo stičišče vseh teh besedil je razvidno že iz tematske zasnove, ki je v vseh delih postavljena v špansko zgodovino: v *Cortesovi vrnitvi* obnavlja Hieng človeška izkustva vélikega konkvistadorskega pohoda v Mehiko, v *Burleski o Grku* nam skuša ponazoriti s biografsko naslonitvijo na vélikega španskega slikarja grškega rodu Domenica Theotocopulija — El Greca nekatere nadčasne krizne situacije v slehernem ustvarjalnem naponu, *Gluhi mož na meji* pa nam ob zgledu slikarja Francisca Goye govori o nujnosti umetnikove individualne ustvarjalne svobode, ki je ne more zničiti ne tako ne drugače obarvana politično-nazorska opredelitev. Prizorišče vseh teh besedil pa je *España gloriosa*, mogočni španski imperij, ki doživlja v njih od igre do igre posebne vrste transformacij, táko, ki ni z zgodovinskim razvojem te države samo v faktografski zvezi, ampak dobiva vedno večje, splošnejše razsežnosti in se nam bolj in bolj razodeva kot prisposodba moralnega nemira in človeških stisk današnjega sveta. In *Osvajalec* predstavlja prav v tem izpovednem razraščanju zadnjo, najzgovornejšo fazo.

V *Cortesovi vrnitvi* sooča Andrej Hieng vizijo in pravo resničnost vélikega cilja, velike naloge: Cortesovi konkvistadorji so uničili Montezumovo cesarstvo, a hkrati so se »sami pokopali pod njegovimi ruševinami«. Ali drugače povedano: čas konkretnega ustvarjanja in soustvarjanja je zanje minil, ostal jim je samo še »navadni čas«, kakor pravi Cortes na koncu vélikega sklepnega obračuna med sabo in konkvistadorjem Franciscom, čas, »ki ti je potreben, da objahaš njive pred žetvijo. — In tisti, v katerem napraviš ženi otroka. — Tisti, v katerem ukrotiš in privadiš konja. — Čas za delo. Čas za počitek. Čas v krčmi. Čas na cesti. Jutro, poldan, večer, noč, vse v pametnem redu«. In ko ga popraša Francisco po vrednosti tega časa, mu jo prizna, »čeprav ga mi nismo vajeni; — večina ljudi živi v njem«. V teh nekaj stavkih se skriva osrednje izpovedno spoznanje Hiengove igre, spoznanje o nujnosti zatona vélikih zgodovinskih obdobj, ki ga morajo slejkoprej izkusiti njih pglavitni akteriji, spoznanje o tem, da je zamena za nekaj trenutkov zvišanega, božanskega časa vselej navadna (in mnogokrat celo banalna) življenjska resničnost, polna vsakdanjosti, brez tistega žlahtnega patosa, ki te je poprej preveval v omamnem, zanosnem hipu božanskega časa. Tako sklenjen problemski krog Hiengovih izpovednih poant v *Cortesovi vrnitvi* pa ne kaže samo določena stičišča z našo današnjo družbeno resničnostjo, ampak z marsičim globlje posega v same ontološke zasnove našega bivanja; in po vsej verjetnosti so prav te pritegnile Hienga, da se je v *Osvajalcu* še enkrat lotil téme »navadnega časa«, vendar to pot ta »navadni čas« ni več zadnja posledica zapovrstnosti dogodkov nekega literarnega dela, ampak že nekakšna danost sama na sebi, danost, ki je Hieng ne konfrontira več z božanskim časom, marveč skuša opozoriti pri razkrivanju pglavitnih problemskih in moralnih vozlišč tega pendanta božanskosti na nekatere bistvene človeške stiske današnjega sveta, na razkorak med idealiteto in resničnostjo, na nujnost, da si skuša človek v tej resničnosti najti svoj prostor in zarisati svoje meje, svoj pravi obseg. Tisto, kar je v Cortesovi

vrnitvi zadnja posledica, sklepna poanta, je v *Osvajalcu* že začetno izhodišče, tisto, česar je notranje dogajanje prvega teksta še polno, je v drugem samo še reminiscenca, sredstvo za ustvarjanje učinkovitega dramskega ozračja; resničnost *Osvajalca* je doživela novo transformativno stopnjo, zgubila je celo slutnjo nadiha božanskosti, že koj od začetka drame pa tje do konca se ravna po svojih lastnih notranjih zakonitostih in junaki igre ne iščejo samo tiste njene vrednote, ki naj bi jim bile zamena za vrednote prejšnje resničnosti, ampak tavajo v nedoumevanju njenih zakonitosti, se lovijo med njimi in skušajo vsak zase najti pot iz nje. A krog te resničnosti je sklenjen, volja, ki ga je sklenila, obstaja zunaj njih, nedoumljiva je, tako kot je zmerom nedoumljiv sleherni kompromis, ki pelje v zlagano večerniško idiliko vnanje srečnega življenja. Ontološke razsežnosti te resničnosti pa sprožajo osrednji konflikt Hiengove drame: zakaj v spopadu dveh svetov, ki je tu zavoljo dramske nazornosti skoncentriran na spopad med očetom in sinom, ni zaobseženo samo nasprotje med miselnostjo med dvema generacijama, kakor se zdi to pri površnem pretresu dramskega tkiva Hiengove igre, ampak hotenje dveh antipodnih človeških situacij, ki pa jima je skupna vera v iluzijo, ideale; oče don Felipe in sin Baltasar sta si povsem različna v presoji prejšnjega dogajanja, v presoji božanskega časa, zakaj Felipe mu pripada še z vsem svojim bistvom, in to, da imenujejo za podkralja drugega namesto njega, mu še ni dovolj jasno opozorilo, naj se sprijazni in sporazume z novo stvarnostjo, Baltasar pa božanskemu času ni pripadal nikoli, čeprav je kot otrok doživel konkvisto, zakaj ta čas ga je determiniral in dokončno izoblikoval, s tem ko mu je zadal psihično travmo, ki se je ne znebi do konca življenja (doživetje očetovega razmerja z Indijanko, ki postane pozneje Filipova žena), s tem pa je *ipso facto* postal njegov zagrizen nasprotnik. A ko se Felipe skesan in življenjsko poražen vrne in s tem prizna, da je božanski čas dokončno zatonil v nepovrat, odide Baltasar od družine, od žene in nerojenega otročka, da bi zničil ta nepovrat, da bi pri tem uničenju potrdil samega sebe. In četudi se mu dejansko to ne posreči, četudi ne more več priklicati tistega, kar je izginilo, s svojo smrtjo osmisli tisto, česar prejšnja generacija ni zmoгла osmisлити, božanskemu času da nov pomen, ki pa ga je seveda mogoče razumeti samo s temeljnih izhodišč »navadnega časa«. In verjetno je prav to tista razsežnost Hiengove igre, zavoljo katere jo je sam avtor poimenoval tragikomedija (četudi se zdi, ko da je s svojo izpovednostjo posegla v samo bistvo tragičnosti), hkrati pa se s to, takó izoblikovano izpovedno razsežnostjo Hiengova igra navzlic temu, da je napisana brez špekulativnega spogledovanja z modernizmom, navezuje na nekatera bistvena izhodišča sodobnega dramskega izraza.

Mimo teh temeljnih spoznanj Hiengove drame, ki pomenijo značilen in zanimiv novum v sodobnem slovenskem dramskem ustvarjanju, pa kaže ta stvaritev še nekatere druge značilnosti, ki ji še večajo pomen: izredno profesionalno spretnost v gradnji dramskega dogajanja in izjemen posluš za notranje psihološko življenje posameznih dramskih figur. Očitki kritike, da je ekspoziција v igri predolga, so sicer upravičeni, a to je nemara edina kompozicijska hiba same igre (poleg tega, da se zdi princip uvajanja slehernega dejanja s komično obarvanimi observacijami obeh služabnikov za kanček prestereotipen in vnaša v samo strukturo igre nekakšno socialno obarvano razsežnost, ki pa ni niti do kraja izpeljana niti v tako zasnovanem dogajanju nima prave funkcije); drugače pa Hieng zanesljivo ustvarja iz

posameznih formalnih enot svoje igre skrajno celoto, ki ima v celotni konstrukciji svoj posebni pomen, saj obdeluje posamezno stopnjo v upadu dogajanja, v njegovi gradaciji navzdol: v prvem dejanju nam skuša določiti vnanje značilnosti dramsko-izpovedne situacije, v drugem nam pojasnjuje notranje konflikte (in v tem pojasnjevanju se Hiengova umetniška domišljija razpoje v tolikšne dimenzije, kakršnih doslej v naši dramski ustvarjalnosti skoraj še nismo srečali, saj sintetizira posamezne sestavine človekovega bivanja s poetičnim nadihom in ustvarjalno močjo prežeto celoto), tretje dejanje pa dokončno označuje temeljna avtorjeva izpovedna spoznanja in hkrati tudi determinira vse ontološke substance teh spoznanj. In s tem je anatomija »navadnega časa« dopolnjena. Druga odlika Hiengovega dramskega tkiva pa je njegovo zanesljivo psihološko vodenje figur, ki se nemara v najbolj dognani obliki kaže v liku Margerite, Felipove indijanske žene, figure, ki ima v celotni igri zagotovo najmanj besedila, pa se je po zaslugi avtorjeve ustvarjalnosti spremenila v dramsko osebnost izrednih razsežnosti, navzočo celo tedaj, kadar je na odru fizično ni. Sploh pa se Hiengov čut za psihologijo kaže v kompletnem dialogu drame, ki je napisan z izjemnim posluhom za besedno-karakterološko ponazarjanje najmanjših človekovih psihičnih zgibov, mimo tega pa je še jezikovno plastičen in soustvarja celotno ozračje dramskega dogajanja te pomembne Hiengove literarne stvaritve.

In nemara je zares sreča, da je iz te imenitne literarne predloge nastala tudi tako domišljena uprizoritev, kakršno je ustvaril z ansamblom *Mestnega gledališča ljubljanskega* režiser Dušan Jovanovič, ki je znal preobraziti dramaturške sestavine Hiengovega *Osvajalca* v izvirno, umetniško prepričljivo gledališko nadgradnjo. Besedilo, ki, kot smo že nekje omenili, ni napisano hoteno modernistično, je dobilo z Jovanovičevo režijo dovolj moderen gledališki izraz, obogaten z nekaterimi ustvarjalnimi izkustvi sodobnega teatra; režiser je dogajanje še zintenziviral in mu tako dodal še večjo gledališkost (škoda le, da ni še bolj sčrtal prvega dejanja, saj bi tako dosegel imenitno zaokroženo predstavo, v kateri bi drugo dejanje dobilo še večjo umetniško težo), čeprav mu je postala intenzivnost predstave ponekod namen same sebe in so nekatere plasti besedila prišle premalo do veljave; a na srečo velja to le za nekatere prizore, ki pa niso mogli zamegliti celotnega vtisa. Mimo tega kaže Jovanovičeva režija tudi precejšnje obvladanje odrskega prostora, kar se je najjasneje pokazalo v množičnem prizoru z Indijanci v drugem dejanju, katerega koreografska postavitve je delež Lojzke Žerdinove, pa tudi zanesljivo vodenje posameznih igravcev, kar je bilo že spet najočitnejše v drugem dejanju, ki sodi po svoji briljanci in formalno-izpovedni uglasenosti med izredne dosežke naše trenutne gledališke ustvarjalnosti. Nekatere hibe (tako predvsem nerodni nastop španskih grandov v prvem dejanju) motijo zgolj trenutno. Likovno čista in prostorsko funkcionalna scena je delo Svete Jovanoviča, neizrasti, barvno neubrani kostumi pa Anje Dolenceve.

Izjemen ustvarjalni napon je bilo opaziti tudi pri protagonistih igre: Vladimir Skrbinšek je spet izoblikoval eno svojih velikih figur, izniansirano v detajlih in skladno v celoti; z umetniško zanesljivostjo je širil obseg razsežnosti svoje vloge vse do konca, ko je zadobila najglobljo prepričljivost, Radko Polič je z izredno silo in zagnanostjo upodobil Baltasarja, njegova figura je pretresljivo pričevanje o vseh pošastnih stiskah, ki tarejo tega mladega človeka, mu trpinčijo duha in se na koncu izpojo v tragični po-

trditvi njegovega hotenja po osmišljanju samega sebe, Milena Zupančičeva je bila kot Caetana v začetku nemara premalo tujka v svetu svojega zaročenca in njegovega očeta, manjkalo ji je grandezze in notranje karakterne skladnosti, ki doživi v razpletu drame svoj popolni razkroj; v tej fazi svoje vloge je Zupančičeva pokazala svoj izjemni igravski dar, Franc Markovčič je distingvirano in umirjeno, pa vendarle z ustvarjalno zbranostjo zaigral očeta Suanzo. Maja Šugmanova je kot Margarita ustvarila zanimivo vlogo, ki je sicer v njenem osebnem igravskem razvoju pomemben dosežek, vendar pa ji je manjkalo psihološke poglobljenosti in odrske navzočnosti; ta figura ima, kot je bilo že zapisano, med vsemi glavnimi vlogami najmanj teksta, zato je potrebna še toliko večja igravska sila, če naj zadobi tisto funkcijo, ki ji jo je bil dodelil avtor — in v presenetljivem končnem psihološkem obratu je Šugmanovi zmanjkalo prepričljivosti. V manjših vlogah so nastopali še Tone Kuntner, Franček Drogenik, Slavko Strnad, Danilo Bezljaj, Janez Eržen in še nekateri slušatelji Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

Uprizoritev Hiengovega *Osvajalca* v Mestnem gledališču ne pomeni samo pomembno afirmacijo sodobnega slovenskega dramskega ustvarjanja, ampak tudi gledališki dosežek izjemne vrednosti in pomena, dosežek, ki je obogatil slovensko gledališko ustvarjalnost z novo formalno in izpovedno razsežnostjo, ki je v prihodnje ne bo več mogoče obiti. In v današnji situaciji slovenskega gledališča je to dejstvo še posebej razveseljivo.