

so navedeni v op. 13 in 14 cit. prispevka (ib., 194, 195). Prevod V. Šturmove je pred natiskom pregledal v Parizu glasbeno šolan in seveda v francoski strokovni glasbeni terminologiji verziran glasbenik. Kar je imel priponb, so bile upoštevane, ni pa se spotaknil ob ničemer, kar tako avtoritativno navaja Ajlec. Očitno je vse in prav razumel. Tako se ne zdi, da bi bil prevod »glasbenostrokovno nesprejemljiv, na več mestih pa sploh nerazumljiv« (ib., 194), razen če ga kdo hoče tako interpretirati, kar je seveda tudi mogoče. Iz ustnih in pisanih virov vem, da so še razni drugi strokovnjaki, ki govorijo in tudi mislijo francosko, tekst moje *Histoire* prav razumeli in sprejeli. Kaže, da to velja tudi za M. Carnerja,<sup>13</sup> ki je zapisal, da je francoski prevod »first-rate«,<sup>14</sup> pa ravno tako za interpretacijo cit. *Histoire* v obsežnem prispevku, v katerem prikazuje A. D. McCredie nove perspektive v evropski glasbeni historiografiji.<sup>15</sup>

## KLASIČNA AVANTGARDA IN AVANTGARDNA KLASIKA

Borut Trekman



*Nekateri delajo zavestno to,  
kar počno drugi podzavestno.*

*Alfred Jarry*

Ze samo bežen poskus analizirati kontinuiteto svetovne kulturne zgodovine nam priča o tem, da se nenehna menjava in minljivost vrednot nista nemara še nikdar kazali v tako zelo določni in nazorni podobi, kakor se nam kažeta v našem čudno zapletenem in po miselnih in estetskih tokovih tako zelo spremešanem stoletju; še nikdar ni bil čas, ki mora preminiti odtlej, da se kakšen nov umetnostni nazor uveljavi, pa dotlej, da zatone v pozabi, tako zelo kratek, kakor lahko to dandanes registramo in dojemamo s svojo zavestjo skoraj ko na tekočem traku. Ta precéj splošna, pavšalna ugotovitev se dotika skoraj vseh umetnostnih območij, hkrati pa zaposluje celo vrsto strokovnjakov, ki bi radi s pretresom in uporabo vseh mogočih gledišč razrešili to nenavadno, za današnji čas tako zelo značilno pojavno obliko našega dožemanja in sprejemanja umetnosti. Vendar imajo vsi odgovori na ta vprašanja nekakšno relativno veljavo, vsi nam razkrivajo samo eno od razsežnosti tega pojava,

<sup>13</sup> Za podatke gl. *Encyclopédie de la musique* I, 1958, 492 (ed. Fasquelle); *Who's who in music*, 36, ed. 1962, London.

<sup>14</sup> *Music & Letters*, zv. 49, št. 4, 1968, 385. — Tu recenzira M. Carner, ki ga poznam le po njegovem delu, moji *Histoire*. Zanj sodi, da je »comprehensive and lucid« (ib., 384).

<sup>15</sup> McCredie A. D., *New Perspectives in European Music Historiography — A bibliographical Survey of Current Research in Medieval and Renaissance Slavic and Byzantine Sources*, *Miscellanea musicologica* — *Adelaide Studies in Musicology*, vol. 4, 1969, 116 ss.

sam *continuo* umetnostnega razvoja pa gre neovirano svojo pot, pot, ki je pred razmeroma kratkim časom skoraj nismo mogli niti zaslutiti.

Gledališče dvajsetega stoletja — ali bolje: dramatika dvajsetega stoletja in njena sprotna gledališka nadgradnja — sodita morda med najbolj poučne primere te vrste. Razlog za to poučnost se skriva pravzaprav že v sami vlogi in funkciji gledališča, ki se že od nekdaj uvršča med najbolj komunikativne umetnostne zvrsti, med tiste, ki so tako tesno in s tolikšno nujno zvezane s svojim potrošnikom, z gledališkim občinstvom, da brez njega ne morejo obstajati, med tiste, kjer se samo umetnostno dejanje dopolnjuje spričo tega potrošnika, med tiste, pri katerih je trajanje umetnostnega dejanja omejeno na trajanje stika med ustvarjavcem in potrošnikom; in ko je tega stika konec, zamre in zatone v pozabo tudi sam stvariteljski akt, ki je odtlej živ samo še v potrošnikovih spominskih obnavljanjih. Že ta neobstočnost gledališke umetnosti jo seveda spravlja v tesno vzročno odvisnost od gledavca, do tistega, ki mu je namenjena; in zategadelj tudi ni čudno, da je prav v gledališču, in še posebej v njegovem povojnem razvoju, opaziti tolikšne estetske, stilne in miselne premene, kakor jih doslej skoraj ni bilo videti v nobeni drugi umetnostni zvrsti. Prav tu se tudi najjasneje in najnazorneje dopolnjuje tisti proces, ki ga naši prednamci niso mogli občutiti in doživljati tako intenzivno in v tolikšni meri (iz povsem objektivnih razlogov seveda), kakor je to na voljo nam samim: da postane nekaj, kar je veljalo pred kratkim številom let še za pohujšljivo avantgardo, kar je bistveno načelo in omajalo do tedaj veljavne zakonitosti in normative, tako rekoč skoraj klasičen zgled umetniške stvaritvenosti in avtentičnosti. In ta ugotovitev velja zagotovo za pojav, ki so ga gledališki zgodovinarji in esteti poimenovali *gledališče absurda*, za pojav, ki je tako zelo pretresel temelje in spremenil podobo gledališča našega stoletja, takega, kakršno nam je bilo dotlej v zavesti kot zgledno, hkrati pa je ustvaril tudi vse tiste osnove, ki so bile potrebne za to, da se ta podoba, podoba sodobnega gledališča, obogatena in preoblikovana z izkustvi gledališča absurda, spreminja tako, kakor smo to lahko začeli registrirati v zadnjem času.

Taka približno je tudi usoda, ki je doletela dramski opus romunsko-francoskega dramatika Eugèna Ionesca, enega najvidnejših predstavnikov sodobnega gledališča v Evropi, avtorja, ki je skupaj s Samuelom Beckettom, Arthurom Adamovom in Jeanom Genetom utemeljil gledališče absurda in mu s svojimi deli v precejšnji meri dal tisto podobo, ki se je danes v naši zavesti spremenila že v trden, določeno in dokončno definiran pojem. Že nekateri biografski podatki nam dovolj nazorno ilustrirajo to nenavadno Ionescovo preobrazbo: ta, leta 1912 v Bukarešti rojeni pol Romun, pol Francoz, ki je preživel svoje otroštvo in deštvo v Franciji, se potem s starši preselil za precéj časa v Romunijo, kjer je končal tudi svoje šolanje in opravljal svoje prve službene dolžnosti vse dotlej, dokler ni dobil štipendije za Francijo, ki ga je potem za vselej priklenila na to deželo, ta nemirni, z dvema različnima romanskima temperamentoma obarvani (in hkrati obremenjeni) duh, ki je začel pisati svoje gledališke igre iz čistega zoprvanja temeljnimi principom in zakonitostim gledališke umetnosti, je skoraj prispodoba za celotno usodo povojnega evropskega gledališča. Njegova izhodiščna situacija tisti čas, ko je po nekem čudnem, na prvi pogled skoraj nerazložljivem, v resnici pa z globoko notranjo nujno utemeljenem naključju (če lahko temu sploh rečemo naključje) začel pisati gledališke igre, je bila glede na

sam teater, na njegovo stoletno principialno tradicijo enaka ničli. Najprepričljivejši dokaz za to nam je že odlomek iz njegovega zapisa *Gledališko izkustvo*, kjer pravi, da ga je v gledališču »motila navzočnost ljudi iz mesa in krvi na odru. Njihova telesna pričujočnost je uničevala pesniški element. Hkrati sta bili tam dve ravni resničnosti: konkretna, tvarna, osiromašena, izpraznjena, omejena resničnost teh živih, vsakdanjih ljudi, ki so se premikali po odru in govorili drug z drugim, in resničnost domišljajske sile. Obe sta si stali nasproti, nista se pokrivali, ni ju bilo mogoče reducirati drugo na drugo: bili sta dva nasprotna si svetova, ki se nista mogla združiti, se spojiti drug z drugim«. Iz tega čudnega občutja pošastne dvojnosti odrskega dogajanja so se porodile prve Ionescove gledališke stvaritve, *Plešasta pevka*, bizarna igra (že sama zgodba o nastanku njenega naslova je na moč ilustrativna in zgovorna), ki je ob svoji prvi izvedbi 11. maja 1950 v pariškem gledališču *Théâtre des Noctambules* šokirala publiko in doživela izredno neodzivnost, pa *Učna ura*, delo, ki ga je doletela podobna usoda in ga je kritika z redkimi izjemami ostro in odločno odklonila. Iz tega občutja je nastala tudi cela vrsta drugih iger Eugèna Ionesca, ki so se s hudimi porodnimi bolečinami prebijale v svetovno gledališko areno in bile nenehoma dokaz o bleferstvu tega »romunsko-pariškega sleparja«, hkrati pa so s svojo železno logičnostjo in skoroda kartezijsko doslednostjo opozarjale na pristni gledališki temperament svojega avtorja in počasi utemeljevale njegovo slavo. Le-ta je doživela nekakšno uradno potrditev, ko so Ionescova dela prodrla v obe tisti gledališči, ki jima je novopečeni dramatik takoj leta 1950 ponudil *Plešasto pevko*: v Barrautovo gledališče *Odéon* in v prastaro svetišče francoske gledališke tradicije *Comédie Française*: v prvem so takoj po praižvedbi v Düsseldorfu izvedli njegovo igro *Nosorogi*, v drugem pa je doživela svojo prvo uprizoritev njegova doslej zadnja znana igra *Žeja in lakota*. S tem aktom je postal Ionesco iz razburljivega avantgardista, razdiravca tradicij ne le francoskega, ampak tudi splošno evropskega gledališča, tudi od najtradicionalnejših avtoritet priznan in uradno potrjen gledališki klasik; in ta njegova pot je hkrati ilustracija za razvojno pot samega gledališča absurda, ki je v dvajsetih letih svojega obstoja doživelo podobno usodo.

V svoji igri *L'Impromptu de l'Alma*, nekakšni absurdniški variaciji na Molièrov *Impromptu de Versailles* in Giraudouxov *Impromptu de Paris*, nam Ionesco z vso svojo kartezijsko lucidnostjo oriše svojo vizijo o vsebini in funkciji gledališča, tisto vizijo, ki jo umetniško potrjujejo vse njegove igre zapovrstjo: »Jaz za svojo osebo z vso poštenostjo verjamem v revščino revnih, obtožujem jo, resnična je, lahko nudi snov za dramo. Verjamem tudi v neprijetnosti in hude skrbi, ki lahko doletijo bogate. Ampak kar zadeva mene, ne iščem snovi za svoje drame niti v revščini enih niti v melanholičnih razpoloženjih drugih. Zame je gledališče na oder projiciran notranji svet: pridržujem si pravico, da dramsko snov zajemam iz svojih sanj, svojih strahov, svojih temnih želja, svojih notranjih nasprotij. Ker nisem sam na svetu, ker vsak od nas v svoji najgloblji notranjosti uteleša hkrati vse druge, moje sanje, moje želje, moji strahovi niso moja last; pripadajo dediščini, ki izvira od prednamcev, prastar zaklad so, do katerega imajo vsi ljudje pravico.« Ta točna oznaka mej domišljajskega sveta Ionescove dramatike se nam kaže v razločni podobi prav v vseh njegovih igrah, pomeni ključ do njihovega temeljnega spoznanja in hkrati

tudi do njihovega sporočila, pojasnjuje nam z izredno miselno prenikavostjo nenavadni domišljjski svet Ionescovih dram, nenavadno tematsko in motivno prepletanje, ki ves čas drsi na meji med resničnim in navideznim, med resnim in banalnim, med tragičnim in komičnim, med stvarnim in fantastičnim, skratka: *med smislom in nesmislom*. In v prav tako ostri luči se nam kaže tudi rezultanta vseh Ionescovih dramskih silnic, rezultanta, ki po svoji domišljjski barvitosti skoraj presega vso našo racionalno vednost o možnostih razpletanja Ionescovih problemskih struktur, ki sega s svojimi sklepi v čudni svet fantastike, ki mu je doslej najti vsaj kolikor toliko enakovreden pendat le v slikarskem svetu kakega Hieronima Boscha, Goye ali pa Salvadora Dalija, ki je na prvi pogled skoraj veličastno-paradni zgled nesmisla, tehtnejši premislek pa nam v tem nesmislu razkrije globoko, obče veljavno, skoraj filozofsko utemeljeno smiselnost, ki se ravno po svojih lucidnih prebliskih presenetljivo ujema z nekaterimi temeljnimi spoznanji našega stoletja. Ta ustvarjalni postopek Ionescovega gledališkega pisanja se nam razkriva z izredno železno konsekventnostjo v prav vseh pisateljevih stvaritvah, razkriva se nam v grozljivem, a kljub temu s posebno poetičnostjo nadihnjenem izpovednem duktusu *Učne ure*, te pošastne mnogoplastne parabole o temnih, demoničnih silah, ki se krijejo v najbolj vsakdanjih šolskih učenostih, s katerimi nas pitajo že od zgodnje mladosti naprej, v tej pošastni matematično-lingvistični poemi, ki se konča s posilstvom in umorom, v tej logično izredno sklenjeni stavbi, ki nam v svojem poteku razkrije vse razsežnosti človekove polaščevalne sle, tiste sle, ki se v bolj ali manj potencialni (a hkrati tudi esencialni) obliki skriva v vsakomer izmed nas; in z nekakšno cerebralnostjo se nam razkriva tudi v skoraj dveurnem prikazovanju agonije Človekove smrti, v čudni ceremoniji njegovega poslavljanja od dobrin tega sveta, od vseh zemskih radosti in tegob, ki jih pošastno zevajoči nič, ki stoji pred njim, navzlic vsej svoji mamljivosti ne more nadomestiti, v pošastnem procesu razkrajanja, ki zajema vse najmanjše pojavne oblike Človekovega žitja in zavesti, kakor se nam kaže v svojevrstnem poskusu sodobne moralitete *Kralj umira*, poznem Ionescovem delu, napisanem leta 1962, v katerem je dopolnil usodo svojega osrednjega dramskega junaka Bérangerja (ki nastopa kot glavna figura že v igran *Morivec brez plačila*, *Nosorogi*, *Pešec zraka*) in dodal vsem temeljnim kategorijam Bérangerovega bivanja še najtemeljnejšo, *smrt*. S tem je sklenil svoj *circulus vitiosus* človekovega življenja in usode, v katerem skuša razgaljati njegovo absurdnost zato, da bi s tem postopkom ugotovil njegovo neabsurdnost, kakor je sam nekoč izjavil. Tako mu po tej sklenitvi tudi ni ostalo drugega, ko da je zasnoval svojo véliko igro *Žeja in lakota*, delo, ki se po svoji notranji gradnji in izpovedni fakturi v marsičem bistveno razlikuje od njegovih začetnih iger, predvsem po tem, da se mu je v nji posrečilo zaobjeti ves univerzum v enovit in celoten pesniški in izpovedni svet.

Slovenci pač nismo imeli sreče zasledovati kontinuiteto izpovednega loka v Ionescovih gledaliških stvaritvah, naša srečanja z Ionescom so bila doslej bolj ali manj zamudniško-naključne narave: leta 1957 (osem let po pariški praižvedbi, a pri tem si moramo priklicati v zavest, da mineva zdaj šele dvajset let od te praižvedbe) smo na Odru 57 prvikrat srečali obe Ionesovi enodejanki, *Plešasto pevko* in *Učno uro*, ljubljanska Drama je leta 1961 uprizorila *Nosoroge* in leta 1967 *Žejo in lakoto*, v tržaškem

gledališču pa so uprizorili *Stole*. Tako je imel letošnji večer z naslovom *Ionesco in Ionesco*, ki si je v njem *Učna ura* po trinajstih letih priborila prihod z eksperimentalnih odrskih desk na oder reprezentativnega gledališča, hkrati pa smo se srečali še z igro *Kralj umira*, posrečeno zasnovano, nam predstavlja njegov razpon od zgodnjih do poznih del, ponuja tudi da obvelja kot poskus vrednotiti Ionescov opus in nam s tem, da nam predstavlja njegov razpon od zgodnjih do poznih del ponuja možnost ugotovitve, kaj nam pomeni Ionesco v tem našem *hic et nunc*, s čim nas prizadeva njegov izpovedni svet in katere ključne probleme našega bivanja nam razjasnjuje. Žal pa nam uprizoritvena nadgradnja tega zanimivega poskusa, delo režiserja Jurija Součka in scenografa in kostumografa Toneta Lapajneteta, ni odgovorila na to, saj je že v samem svojem uprizoritvenem bistvu preveč koketirala z nekaterimi izkustvi sodobnega, trenutno modernega in modnega gledališkega uprizarjanja, ki pa se bistveno razhaja z Ionescovimi uprizoritvenimi intencijami. Ionesco namreč predpisuje za sleherno svojo igro skrajnje realistično sceno in kostume (še posebej izrazita je ta zahteva v igri *Kralj umira*), kar se ujema že z njegovo izjavo, da je odrsko dogajanje njegovih iger resničnost, ki se ujema z resničnostmi vseh nas; hkrati pa se lahko le v tako zamišljeni odrski podobi dopolni njegova osnovna izpovedna intencija, dopolni se lahko proces preobrazanja vsakdanje resničnosti v njeno nesmiselnost in obenem ugotavljanje globoke smiselnosti te nesmiselnosti, kar je gotovo vodilni motiv Ionescove dramatike. Brez upoštevanja tega uprizoritvenega načela gledavec ne more doživeti transformacije najnavadnejših kategorij in pojavnih oblik našega bivanja v njegov absurd. Še posebej je bilo to opazno pri uprizoritvenih podobi v drugem delu večera, v igri *Kralj umira*, kjer je ta podoba naravnost hendikepirala Ionescovo hotenje, kakor ga je sam formuliral v intervjuju s Claudom Sarrateom: »Zakaj je Béranger kralj? No! Zato, ker je Človek kralj, kralj nekega univerzuma. Vsak od nas živi kakor v srčki sveta in zmerom, kadar kak človek umira, kadar umira kak kralj, ima občutek, da se ves svet ruši, izginja z njim. Smrt tega kralja se kaže kot posledica smešnih in hkrati razkošnih ceremonij. Razkošne so zato, ker so tragične. Pri tem gre dejansko za etape odpovedovanja: strah, želja po preživetju, žalost, hrepenenje, spomini in slednjič resignacija. Na koncu mu ne ostane nič in šele v tem hipu odstopi.« Mimo tega, da je Souček opustil vse »razkošne ceremonije«, pa si je izbral tudi napačno stilno orientacijo, saj je vso svojo igro zasnoval kot nekakšno beckettovsko klovnado, namesto da bi bil razgalil pošastno razliko med videzom in resničnostjo, ki je zaobsežena v Ionescovem tekstu. V skladu s to problematično zamisljivo so bile tudi posamične igravske kreacije, Béranger Janeza Albrehta, ki je na nekaterih mestih uspešno obvladoval zapleteno Ionescovo tekstovno tkivo, a je bil v celoti vendarle precej bled in neizrazit, kraljica Margareta Majde Potokarjeve, ki ji je (v marsičem po režiserjevi zaslugi) manjkalo tiste demoničnosti, ki ji jo odmerja v besedilu sam avtor, kraljica Marija Marije Benkove, preveč skonstruirana in prisiljena v izrazu in dikciji, pa služkinja Vike Grilove in stražnik Marjana Hlasteca; edina izjema med njimi je bil Polde Bibič kot zdravnik, ki se mu je posrečilo strniti realizem in grotesknost v učinkovito sintezo. Nekolikanj drugačna je bila Součkova uprizoritev *Učne ure*, kjer je že samo besedilo večplastno in dopušča več različnih uprizoritvenih variant. Souček se je odločil za tisto, ki poudarja komičnost

samega besedila, predvsem pa si je prizadeval za artistično igravsko podobo, do skrajnosti minuciozno in bogato zniansirano. Ta namen se mu je v celoti posrečil, čeprav je kot igravec v vlogi profesorja bistveno presegel samega sebe kot režiserja. A priznati je treba, da sodi njegova soigra z Dušo Počkajevo po artistični plati naravnost med briljantne dosežke našega trenutnega igravskega mojstrstva, saj je bogata in zdetajlirana, polna izredno tenkočutnih digresij in drugih tančin, ki razodevajo pristen, polnokrven igravski temperament obeh protagonistov. A navzlic temu je manjkalo celotni predstavi tisto, kar je Ionesco označil kot nenehoma »naraščajoča eksaltacija«, ki ji je »tekst samo opora, samo pretveza za to intenzivacijo«. Še najrazvidneje se je to pokazalo pri konceptiji vloge služkinje, ki še zdaleč v interpretaciji Marjana Hlasteca ni izpopolnjevala funkcije, ki ji jo predpisuje Ionesco.

Tako smo Slovenci pravzaprav precéj pozno doživeli Ionescovo potrditev za klasika sodobnega gledališča, doživeli smo jo skozi predstavo, ki nam ni razodela vseh tistih možnosti, ki jih v sebi skriva tekst. A navzlic temu smo ob tej priliki z desk ljubljanske Drame pričakali *učno uro* o nenehni menjavi in minljivosti vrednot. Ionesca smo morali dokončno priznati prav tedaj, ko se je sodobno gledališče zaobrnilo v čisto drugo smer in ko nam skuša razkriti povsem različne, nove razsežnosti našega bivanja, docela brezbržno do izkustev in spoznanj *gledališča absurda*.