

ki ga zaznavajo moji čuti:
 voham plin, tipam beton,
 poslušam sirene,
 ki poskušajo dati prvo pomoč
 pijanim mašinerjem.
 zdomci dokončno rešujejo
 svoj eksistencialni problem
 na cesti essen — istambul.
 prav kače so, prav kače do doma.
 zlasti poleti, za praznike in poroke.
 riba reče vodi amen in pokaže trebuh
 zadimljenemu nebu,
 še v jesenskem kostanju je svinec,
 mali, ne nôsi ga domov.



Peter
Božič

Razmišljanje namesto polemike

V zgodovini slovenske gledališke kritike smo bili večkrat priče nenavadnemu pojavu, ko našo gledališko dejavnost — bodisi gledališče samo ali pa besedilo — spremlja kritika, ne da bi poznala temeljne zakonitosti predmeta, o katerem, žal, še zmeraj bolj ali manj avtoritativno sodi. Iz nepoznavanja temeljnih zakonitosti dramaturgije — o tem bomo v našem pisanju govorili — izvirajo površnost, nemarnost in nedoslednost, te pa imajo seveda posledice tudi v konkretnem gledališkem prostoru. Ena najbolj drastičnih posledic je primer Cankarjevih Romantičnih duš, dandanes pa na primer neustrezno pisanje in preučevanje gledaliških besedil, ki zdaj nastajajo. Že na začetku tega razmišljanja bi rad poudaril, da gre v obeh primerih za nepoznavanje temeljnih zakonov različnih dramaturških struktur z enako posledico za kritiko in za besedila. Pri Cankarjevih Romantičnih dušah naši gledališki »poznavalci« pač niso bili obdarjeni s spoznanjem, da je to v bistvu njegov najbolj gledališki tekst, tega jim ne bi mogli zameriti tedaj, ko je delo nastalo, pač pa gotovo pozneje, ko so bili temeljni klasične dramaturgije že zelo razvidni. Zameriti jim je to, da je še kar naprej, sedemdeset let, veljala prvotna sodba, češ da je to Cankarjev le neuspel gledališki mladostni poizkus itd. Isto sodbo sem bral spet pred kratkim v Ljubljanskem dnevniku, ko je oznanil celjsko predstavo tega dela. Vse to je veljalo, dokler ni lani tega besedila Bojan Štih uvrstil v Celju na repertoar in dokler ga ni v izvrstni režiji postavil na oder režiser Dušan Mlakar. Ta usodna zamuda, ki jo imajo na vesti naši »poznavalci« klasične dramatike, je imela najbrž tudi druge posledice, na primer to, da so se dolgo vrsto let za nastankom tega besedila pojavljali gledališki teksti,

ki v ničemer niso izpolnjevali zahtev, kakršne je v celoti zadostila dramaturgija Cankarjevih Romantičnih duš. Ostajali so na sredi poti in šele predstava Smoletove Antigone je pri nas enkrat za vselej zakoličila tiste temeljne kriterije, po katerih je mogoče meriti doslednost in nedoslednost ter deficitarnost naše gledališke produkcije te in take dramaturgije. Prav zaradi tega sem prepričan, da je krivda te poljubnosti naše gledališke kritike v tem, da je tako zavrta razvoj slovenskih gledaliških besedil, seveda neposredno, ker teh stvari, ki jih je tako lucidno uvedel Cankar v besedilu Romantičnih duš, ni eksplicirala na znanstveni teoretični ravni.

Zakaj sem se lotil tega problema, ko mi v tem zapisu ne gre za vprašanja klasične, temveč moderne dramaturgije. Preprosto zato, ker moram ugotoviti, da se naša sodobna, najboljša kritika enako vede. Površno poznavanje klasične in nove dramaturgije ustvarja natančno iste rezultate, onemogoča razmejitev ene med drugo tudi takrat, kadar ne gre za besedila, ki niso kompromis med obema in niso refleksija prve. Skozi dokaj natančno analizo bi rad ekspliciral, kaj v gledališkem besedilu Romantičnih duš (torej v dosledno izpeljani klasični dramaturgiji) Ideja je, in to Ideja, ki je temeljna prvina klasične gledališke dramaturgije in jo kritika in dnevna recenzija v zadnjem času uporabljata tudi takrat, kadar te Ideje sploh ni, in to v besedilih, ki se temeljno razlikujejo od klasične dramaturgije prav po konstituiranju nove. S tem bi rad opozoril na neustreznost te metodologije takrat, kadar se sooča z gledališkimi besedili, ki so povsem zunaj klasične dramaturgije, je niti ne reflektirajo bodisi z negacijo bodisi z kakršnokoli drugačno recesijo! Zaradi tega menim, da npr. Andrej Inkret, nanj namreč predvsem mislim, ne pozna temeljev nove dramaturgije.

V Cankarjevih Romantičnih dušah prezentira dr. Mlakar Objekt sveta, torej tisti dramaturški pol, ki predstavlja materialno plat življenja. Je politik, ukvarja se s posvetnimi rečmi, je narodni prvak itd. Pavla, Subjekt pa je nosilec Ideje, višji etični princip, ki se nenadoma kot Ljubezen, Resničnost, Luč, Svetloba pojavi v tem svetu, katerega del in Objekt je dr. Mlakar.

Ta Svetloba (Ideja) napravi svet (Objekt) skozi gledališko dejanje razviden, in ko ga pripravi do te razvidnosti in spoznanja o sebi, umre, izgine!

Med tem dogajanjem je svet, Objekt, »iz tira«, saj se dr. Mlakar, ko se zaljubi v Pavlo, odpove politiki, narodnemu prvaštvu, svet in njegova »umazana praksa«, političen boj in vse, kar sodi zraven, mu postanejo irelevantni. Njegovi sodelavci in privrženci menijo o njem, da je zaradi tega iztirjen; to je navsezadnje tudi res, kajti tisti trenutek, ko je kot narodni prvak odstopil od političnega boja, je podrl vsa pravila utečene igre, podrl tako daleč, da se je tudi njegov nasprotnik znašel v praznem, povzročil v obeh taborih splošno zmedo, njegovi privrženci, ne vedo ne kod ne kam itd. itd... skratka, višji etični princip, ki je skozi Pavlo stopil v tem svetu v veljavo, je ob vsej tej zmedbi preprosto razkril vso konformnost njegovih privržencev, njihovo izdajstvo, njihov egoizem, itd. itd. V tem trenutku pa je pokazal od doma še posebej svoj dar, ko je vsebino te Ideje s Pavlinim pobegom od doma z Mlakarjevim prijateljem Sternenom še bolj ekspliciral (razkril!), pa s tem tudi povzročil nov dramaturški zaplet, kajti ko Pavla pobezne od Sternena, dobi s tem Ideja svoje novo obzorje. Pavla pobezne zato, ker ne more živeti s Sternenom, ki je tako kot Mlakar Objekt sveta, zato ga tudi več ne ljubi. Tisti trenutek pa, ko je Pavla kot Ljubezen odšla iz območja, kjer je bil dr. Mlakar, se ta ponovno vrne še bolj v političen boj in »čutni« Olgi v

naročje. Politični boj se stopnjuje, ljudje v njem postajajo zmerom bolj razvidni po svojih moralnih prvinah, in ko se Pavla po pobegu od Sternena po dolgih blodnjah nazadnje vrne v domači kraj in na smrt bolna v bolnišnico, se Mlakar spet sreča z njo in tisti trenutek tudi zmaga v političnem boju, toda Pavla-Luč umre. Mlakarju pa ta zmaga ne pomeni nič več, kajti do konca je ob Pavli spoznal nravno ničevost tega sveta.

Ne glede na to, ali je videti Cankarjev tekst kot literatura naiven, romantičen, tega dosledno izpeljane dramaturgije ne izpremeni. In ne glede na vsa sporna vprašanja, ali je možna taka ali pa drugačna interpretacija, kot jo je opravil Dušan Mlakar, je nesporno, da je ta režiser ustvaril prav zaradi tega, ker je dosledno izpeljal to dramaturgijo (saj ni črtal niti enega samega stavka), najbolj gledališko predstavo Cankarja, ki sem jo do zdaj videl, in zaradi tega, vsaj zame, ni nobenega dvoma, da se ta gledališkost na tej ravni pri poznejših Cankarjevih besedilih ni nikoli v tako dosledni obliki ponovila.

Ob tem primeru sem hotel tudi prezentirati IDEJO, kot jo je v sklopu te dramaturgije edino mogoče pojmovati, s tako razčlenjeno vsebino, njeno pojavnostjo in njeno temeljno lastnostjo, da ni »od tega sveta«, da prihaja iz sveta IDEJ, da je njeno bivanje v tem svetu le začasno in se zato utelesi (npr. v Pavli), da v tem svetu, dokler je utelešena v junaku-Subjektu, povzroča kaos in zmedo, spremeni utečeni red, ko pa umre, izgine, vrne svet spet v njegov tir, toda z novim spoznanjem o samem sebi, ima torej osveščevalno, da ne rečem pedagoško funkcijo, in ga s tem in tako vsaj v tem svetu tudi spremeni. Samo tako funkcijo ima taka gledališka Ideja v gledališkem besedilu te dramaturgije, toda medsebojna odvisnost take Ideje in take dramaturgije je seveda obvezna. Ne ta dramaturgija in ne taka Ideja ne moreta shajati druga brez druge.

Imamo pa seveda vrsto drugih »idej«, ki s to, pravkar opisano Idejo nimajo nobene zveze. Kar pa se Andreju Inkretu dogaja kar naprej, je to, da v popolnoma drugačnih dramaturgijah, o katerih je bil prej govor, ne loči Ideje od »ideje«, ali bolj točno, od osnovne pomenske plasti, ki ima popolnoma drugo funkcijo in drugačno pomensko vlogo v dramaturgiji, o kateri bo zdaj beseda. Prav zaradi tega, ker ima Ideja svojo točno in natančno vsebino in opredeljenost, funkcijo in vlogo v literaturi in dramatikii sploh, kakor sem jo ob Romantičnih dušah tudi opisal, je ni mogoče zamenjati s čimer koli drugim, kar se pojavlja bodisi v literaturi, bodisi v gledališču. Skratka, taka Ideja ne more »bivati« v nobeni drugačni literarni ali gledališki strukturi, ne da bi se javljala v njej kot lastno zanikanje, oziroma še bolj nemogoče je, da bi čemu drugemu pripisovali njen pomen. Namesto te se uveljavlja, in to je njen pravi pomen, osnovna pomenska plast, lahko pa je ta pomenska plast v dramaturgiji, o kateri bo zdaj govor, enakovredna drugim pomenskim plastem po svoji funkciji, ki pa niso v ničemer hierarhizirane, predvsem pa ne po Ideji, kajti Ideje v tej dramaturgiji ni! Ta pomenska plast se skozi dogajanje »dograjuje«, in to v nasprotju z Idejo, ki je določala vertikalno gibanje in dinamiko, v vodoravni legi. Prvi temeljni razloček med »Idejo« in to, ki jo imenujem osnovna pomenska plast, je, da je Ideja »z onega sveta«, osnovna pomenska plast pa določa samo izhodiščne karakteristike dogajanja, ki se nadaljujejo (v nasprotju z Idejo) v graduiranju njene mnogonamenskosti, posledica tega pa je njeno nadaljnje razčlenjevanje, torej mnogoplastnost in polnost dramske strukture same. Ta

»polnost« je pravzaprav temeljno nasprotje izpraznjenemu modelu klasične dramaturgije.

Ideja v bistvu sploh nima svojega razvoja, edina njena funkcija je, da od začetka pa do konca gledališkega dejanja razmejuje »bivajoče« od »ne-bivajočega«, »resnico« od »neresnice« itd., zato je v gledališkem pomenu enodimenzionalna, toda prav s tem razmejevanjem utemeljuje sebe v svetu konkretnega in s tem tudi selekcionira svet v bistvu zmeraj na dobro in zlo.

Osnovna pomenska plast pa ni nosilka nobenih takih kategorij, etičnih, božjih, religiozних, teleoloških itn., ampak je le, gledano dramaturško, osnovni gradbeni segment, ki ima, kot sem že omenil, svoje karakteristike. Te so lahko poljubne glede na hierarhijo vrednosti, ki veljajo v svetu, ne glede na predmet, oziroma sredstvo, s katerim je označena ta ali ona pomenska plast. Nosilec take pomenske plasti je lahko oseba, predmet, stvar, zato so lahko karakteristike za ta označevalna sredstva popolnoma poljubne, glede na kakršenkoli vrednostni pejorativen pomen, ne pa na tisto, kar označujejo. Tako je lahko oseba dobra ali pa plešasta (plešasta pevka), zelena ali pokvarjena, radiotehnik ali kruljavec, itd. itd., toda zelena, ali pa radiotehnik. Ta pomenska plast lahko igra svojo začetno vlogo v gledališkem dogajanju do konca ali pa tudi ne, ker jo nadomesti druga, drugačna, z drugimi karakteristikami, ki pa imajo svojo notranjo zvezo.

To zamenjavati z Idejo pomeni ne poznati niti temeljnih načel klasične dramaturgije, še manj pa horizontalne dramaturgije, ki je dandanes že dovolj razvidna. Samo mimogrede bi rad opozoril še na eno stvar, ki sem jo opazil pri takih kritikah. Taka kritika, ki pač ne razločuje teh temeljnih razlik, ki sem jih, upam, dovolj natančno opisal, ponavadi že iz ene same karakteristike, ki jo ima katera koli oseba ali kakšna glavnejša in sodi v običajni valorizaciji v katerikoli etični in moralni sistem, sklepa, da gre prav zaradi take karakteristike in zaradi nekoliko večje funkcije tiste osebe v gledališki igri, za Idejo. Dejanske pomenske (ali pa vsebinske) razlike pa sploh ne loči. Iz tega izvira na primer določeno nasilje nad ustvarjanjem gledaliških besedil, kajti vsak avtor, ki uporablja na primer te in take karakteristike, je v stalni nevarnosti, da ga bo avtoritativna kritika napačno razumela oziroma ga »obsodila« za avtorja ideoloških besedil, kajti redno mu tak kritik s svojo »analizo« »dokaže« navzočnost ideje in hkrati seveda vse, kar iz nje sledi. Tisti trenutek se uveljavi tudi te vrste »optika« in potem pač ta kritika odkriva raznorodnosti prvin, zneseno gradivo brez reda, laksnost itd. itd. . . .

Seveda, kadar je konsekventna, velikokrat pa to ni in takrat smo priča posledicam mnogo hujših težav, ki ji botruje napačna predstava, da smo tisti hip, ko zapustimo svet klasične dramaturgije (literature), v svetu poljubnosti!

Za slovensko gledališko situacijo, tukaj mislim predvsem na pisanje gledaliških besedil, so minili časi, ko je pomenilo gledališko inovatorstvo že to, če je avtor tako ali drugače na posameznih mestih, razbijal toge okvire in modele klasične dramaturgije, enako pa tudi, če je ostalo gledališko besedilo na ravni zanikanja klasične dramaturgije.

Gledališko inovativnost v besedilih označujejo dandanes že popolnoma druge odlike, nova dramaturgija je namreč postala že toliko razvidna, da je inovatorstvo možno samo še v njenem polju, na njeni ravnini. Da pa lahko to ugotovimo, moramo poznati vsaj nekaj zelo ključnih stopenj tega procesa: klasično dramaturgijo v večjih njenih različicah, njeno samozanikanje in ne-

gacijo, kar je še zmeraj na ravni refleksije in (prav v teh dveh poslednjih stopnjah se je v zadnjih desetletjih dogajal proces inovacije) in kjer je še zmeraj navzoča Ideja, zdaj kot tista temeljna konstituanta, ko tako dramaturgijo konstituira, zdaj kot tista temeljna konstituanta, ki jo destruiira, a vendar v obeh primerih ohranja koherenco gledališkega besedila, zdaj afirmativno, zdaj »per negationem«. In ko nam je vse to razvidno, smo šele prišli do izvora moderne dramaturgije, kjer Ideje ni več, ne v takem ne v drugačnem pomenu, in jo kvečjemu nadomešča osnovna pomenska plast, ki nima nobene vrednostne opredeljevalne funkcije v dramaturški mreži dramaturgije v *vertikalni* legi glede na druge pomenske plasti. Osnovna pomenska plast je kvečjemu to ali pa Idejo nadomešča celotna dramaturška mreža teh pomenskih plasti, odvisno pač od načina dramaturške gradnje, ki si jo je avtor izbral. Ta gradnja je pa seveda neprimerno svobodnejša, kot je bila klasična (ali literarna, kakor se je pri nas popolnoma napačno udomačil izraz), ki jo je v celoti opredeljevala in jo zapirala v svoj *vertikalno* zaprt (transcendenčen) prostor Ideje.

Ker se mi zdi ta vmesna stopnja med klasičnim dramaturškim in modernim načelom prav za nas in našo kritiko zelo pomembna zaradi cele vrste nejasnosti, ki se porajajo okoli tega, bi poskusil natančneje eksplicirati odvisnost te reflektirajoče dramaturgije od klasične. Ta dramatika v celoti uporablja svojo mehansko zgradbo, iz katere izhaja in za katero je značilen znan dramaturški lok: eksplicacija, zaplet, vrh zapleta, razplet in završitev. Ta lok je po svoji vsebini in tudi mehaniki *vertikalni* in zaradi tega jo lahko, seveda nekoliko samovoljno, imenujem, *vertikalno* dramaturgijo in lahko govorim tudi o značilni *vertikalni* legi tega loka, kajti pri komponiranju gledališkega materiala gre za *vertikalno* vrednostno komponiranje. Te stvari so znane in jih ponavljam zato, da bi bilo dovolj jasno razločevanje reflektirajoče dramaturgije in nove, *horizontalne*.

Poljubnost inovacije je veljala le toliko časa, dokler je inovacija reflektirala to *vertikalno* dramaturgijo, in kakor jo je reflektirala ta dramatika, jo je tudi gledališka kritika, moj glavni očitok Inkretovi gledališki metodologiji pa velja ravno v tej smeri.

Ta inovacija, s katero se ukvarja Inkret, in jo tudi dovolj točno ugotavlja, leži v poljubnem prostoru na prehodu ene dramaturgije v drugo, kjer je eno zanikano, drugo še neugotovljeno ali uveljavljeno. Očitno namreč je, da v gledališču ni mogoče shajati brez kompozicije-dramaturgije. In tisti trenutek, ko pristanemo na to, pristanemo na dramaturgijo, ne pa na kakšen popolnoma neobvezen in poljuben prostor.

Vsaka dramaturgija pa ima nekaj temeljnih zakonov, ki so vsebinske in oblikovne narave in jih avtor, vsaj v temelju, ne more kršiti, prav tako pa ne sme teh zelo raznorodnih dramaturških »prijemov« zamenjano optiko obravnavati kritika!

Sodobna dramaturgija je, kot sem že omenil, mnogo svobodnejša, »odprta«, kot imamo navado govoriti precej nestrokovno, odprta pač zato, ker je ne zapirajo nobene »apriorne« mišljenjske sheme, ki jih zmeraj določa Ideja. Zaradi te svobode pa ni nič manj obvezna, njena obveznost tiči predvsem v zavezanosti vodoravni legi, ta lega pa je glede na njeno organsko notranjo koherentnost in povezavo prav nič ne razvezuje, v ničemer pač ne sme biti zaradi te svobode »disperzna«, laksana itd. . . To notranjo strukturo bom pač poskušal opisati v gledališkem jeziku (o vsebinskih implikacijah so

že tako veliko govorili in polemizirali, kako pa ta »faktotum« živi v konkretni gledališki formi, pa skoraj nič ali pa zelo nejasno). Tako besedilo sestavlja vrsta pomenskih plasti v vodoravni legi. Tako lego določa že uvažanje dejanja in ostaja na isti ravni. Te pomenske plasti se razločujejo po obsežnosti gledališkega gradiva, ki ga zajemajo, druga drugo izpolnjujejo in dopolnjujejo, avtor pač docela nepoljubno, glede na celoto, izbira, sicer po svojem preudarku in glede na sproti nastajajočo mrežo teh plasti, drugo za drugo, jih razmešča po njihovi funkcionalnosti vedno hkratno v medsebojnem razmerju in razmerju do celote. Te plasti se med seboj dopolnjujejo, razhajajo, razločujejo, nasprotujejo, izenačujejo, izničjujejo, skratka, najširša možna paleta medsebojnih razmerij, toda vse to obvezno v vodoravni legi in tako sestavljajo razvidno mrežo razvidnih plasti in razvidne celote. Zlasti pomembno je to, da zaradi te vodoravne lege nobena od njih ne nosi s seboj nobenega »svojega sveta«, to je projekta, razvoja (ki je zmeraj navzgor), ampak v medsebojni komunikaciji ustvarjajo različna in drugačna razmerja na isti ravnini, v isti abecedi in z isto šifro. Pomembno je tudi to, da sta izvor in raven dogajanja vrednostno nedeterminirani (kakor naprimer v klasični dramaturgiji, kjer je na začetku stopila v dogajanja Ideja), prav tako pa tudi konec dogajanja ne definira in ne zaključuje sveta, ki ga taka dramaturgija ustvari. Ta svet je nezaključen. Ker bi tudi s tem rad pojasnil eno od zelo vidnih razlik s klasično dramaturgijo, bi to storil prav s primerom konca gledališkega dejanja. Skoraj redno je v klasični dramaturgiji temeljnega pomena na koncu gledališkega dogajanja smrt, kajti konec tega dejanja pomeni tudi izginotje Ideje in s tem v zvezi tudi biološki konec njenega nosilca, junaka, Subjekta, kot je to jasno razvidno tudi v primeru, ki smo ga obravnavali, namreč Pavlina smrt v Cankarjevih Romantičnih dušah. Biološka smrt nam v tem primeru pomeni tudi izginotje Ideje. Kaj pa nam pomeni smrt v tej novi dramaturgiji oziroma kakšen pomenski razvoj je smrt doživela v času, ko se je zgubljala njena identifikacija z Idejo, in kakšen pomen ima v sklopu nove horizontalne dramaturgije? Ponavljam, da je mnogo stvari, ki sem jih omenjal v zvezi s klasično dramaturgijo že znanih, toda omenjal sem jih zaradi primerjave in zaradi večje razvidnosti, kje so te temeljne razlike med novo in klasično dramaturgijo. Obenem pa bi rad opozoril, da gre v mojem celotnem spisu samo za nekaj temeljnih razlik in je paleta vprašanj ter pojavnosti, v katerih se gibljejo gledališka besedila obeh dramaturgij, mnogo širša, kot jo je sploh mogoče zajeti v takem spisu, sploh se zdi prostor nove dramaturgije zaradi njene vodoravne lege skorajda neomejen!

Prva in temeljna razlika te nove dramaturgije je v pomenu smrti, ki je obenem smrt Ideje in biološka smrt junaka, nosilca Ideje. V novi dramaturgiji pa nam nikakor ne gre več za smrt (izginotje) Ideje, gre le za eno od karakteristik osebe, ki označujejo eno od pomenskih plasti, ta pa seveda nima nobenih teleoloških implikacij. Kako je potekal ta razvoj tega pomena Smrti do smrti, lahko opazujemo na mnogih primerih domače in tuje dramatike. V Ionescovi Učni uri, izrazitem gledališkem besedilu, ki v celoti reflektira klasično dramaturgijo, smrt (pisal jo bom z malo) ne pomeni več religioznega dejanja, saj lahko mirno govorimo o religioznem pomenu stvari, če je navzoča Ideja na način, kot smo ga opisali ob Romantičnih dušah. V Učni uri se je smrt spremenila v umor v imenu Ideje, toda na način, ki Idejo negativno vrednoti. Ideja in totaliteta sta v Učni uri postala

zlo in smrt kot nekaj negativnega, njegova posledica. V prejšnjem pomenu je smrt zmeraj identificirana s smrtjo Subjekta, posameznika, pri Učni uri pa zvemo, da gre pravzaprav za množico umorov, če se ne motim, ima učitelj v kleti že enainštirideset zabojev zadavljenih učenk. Torej tudi število samo na sebi in ponavljanje pomeni razvrednotenje religioznega pomena smrti. Podobno je mogoče opazovati ta pojav v gledališki igri Znamke, nar kar še Emilija Dušana Jovanovića, kjer na koncu Emilija postreli vse akterje v igri, kjer je Ideja razvrednotena na zaseben projekt osebe (npr. v zbirateljsko strast zbiranja znamk) in kjer smrt ni več izginotje ideje, temveč socialni fenomen. Natančno isto se godi smrti v moji komediji Vojaka Jošta ni, kjer pride na koncu gledališkega dejanja povedat Hlapec Gospodarju, da je kar on namesto gospodarja zadavil obisk, kar počne Gospodar že tako vsak večer, razlika od prejšnje smrti je le v toliko, kolikor se v obeh poslednjih primerih pojavlja smrt kot socialni »prestopok«, kajti Emilijino in Hlapčevo dejanje sodita v sfero socialno kvarnega prestopka, Hlapčevo je različno od Emilijinega le po tem, da postaja smrt že mehanizem in pomeni tudi poljubno zamenjavanje funkcij Hlapca in Gospodarja, torej izginotje Subjekta in Objekta, kar se skozi igro tako in tako dogaja že ves čas in je to temeljna dinamika te igre.

Pri Hiengu se na primer v igri Osvajalec smrt še zmeraj dosledno uveljavlja kot religiozno dejanje, ostaja na tej ravnini, kajti osvajalčev sin je sicer obešen kot zločinec, ker je hotel restavrirati teleološki svet preteklosti, (torej očeta), ki je med tem razpadel, toda v njegovi zasebni sferi to pomena prav nič ne spremeni. Gre torej bolj za časovni horizont Ideje, ki se »preživi« in funkcionira, kot negativiteta le takrat, kadar jo junak, preživelo, kot je, spet hoče restituirati.

Lahko bi naštel še več primerov, kjer se smrt pojavlja v neidejnem pomenu, kot čisto naključje ali pomota itd. itd. V Jovanovičevih Norcih se na primer pojavlja kot negacija Ideje, kot naključje in pomota itd., torej ima v sami dramski strukturi več pomenov oziroma doživlja ta razvoj v smeri, ki sem ga poskušal odkrivati prav s tem fenomenom. V svoji zadnji gledališki igri ,Kako srečen dan, postane smrt prav tako idejno nedeterminirano dejstvo, obenem pa tudi fenomen, ki sploh izginja iz človeške zavesti, saj leži inštalaterjevo truplo od začetka do konca dejanja in ne stopa v zavest niti kot socialno dejstvo (prestopok ali kaj podobnega), temveč kvečjemu kot predmet manipulacije, le tako stopa v zavest ljudi, nazadnje pa, ko potreba po manipuliranju z njo izgine, izgine v njih tudi kot zavest.

Malo neskromno in nespodobno za sramežljivega slovenskega avtorja je, da v takem razmišljanju navaja svoje interpretacije svojih del, toda ob taki kritiki, ki si o vseh teh rečeh še zdaleč ni na jasnem, je k temu prisiljen in bo najbrž tudi v prihodnje, če se stanje, zaradi katerega je ta spis pravzaprav nastal, ne bo spremenilo. To mimogrede.

Mislím, da sem dovolj razvidno pojasnil razliko Ideje in pomenske plasti prav ob primeru smrti, ki je za klasično dramaturgijo ključnega pomena, za moderno pa samo ena od karakteristik (mrtev!), ki označujejo pač eno od pomenskih plasti. Približno tako se dogaja ta razlika v vseh primerih, kajti najbrž si je nemogoče izmisliti v besedilu tak in tak pomen smrti, pomen drugih »segmentov« pa bi bil drugačen.

Očitno je, da bo morala sodobna kritika gledaliških besedil meriti njih uspešnost in neuspešnost, pomen in stopnjo inovacije, če bo hotela pač

ostati na strokovni ravni, ne pa poljubno razmišljanje o popolnoma nepoljubnih rečeh, tako da bo sposobna ugotavljati razvidnost in nerazvidnost vseh pomenskih plasti (segmentov), kolikor so te pomenske plasti funkcionalno vgrajene v celotno horizontalno dramaturško lego, kako se dopolnjujejo, zakaj izginjajo, kaj je razlog teh sprememb v njihovem medsebojnem razmerju, ali vodijo te spremembe k intenziviranju gledališkega dejanja ali k ohlapnosti, upadu, itd. itd.

Za pomenske plasti lahko gledališki pisec uporablja različna »sredstva«, na primer osebo, žival, stvar, predmet, lahko cel asociacijski sklop dogodka ali stanja, sedanjega, preteklega ali prihodnjega itd.

V svoji zelo nepretenciozni mladinski igrici Igračke z napako sem na primer uporabil osebe in živali in Andrej Inkret je na primer v svoji gledališki kritiki v Delu ugotovil, da je navzoča Ideja v osebi Čuvaja, najbrž zato, ker je lev manjvredno bitje in pač ne more biti nosilec Ideje, ali pa zato, ker je malo smešna in zmedena dobričina, ki je ob službo, kot da bi v tej igrici ta socialni fenomen sploh imel kako bistveno vlogo, kot da ne bi bil zgolj pretveza za čisto igro z živalmi in kot da bi njegova funkcija imela sploh kako zvezo z Idejo, kakor smo jo označili prej tudi socialno, in ki je nikakor ni mogoče označevati drugače, vsaj v sklopu tega dovolj obveznega mišljenja o dramaturgiji. Živali-osebe niso po njegovem speljane do konca, kako pa naj bojo, ko so se, žal, znašle v popolnoma drugačni dramaturgiji, ki jim jo hoče vsiliti Andrej Inkret. Že prej sem namreč povedal, da nobena od oseb, ki označujejo pomensko plast, nima svojega projekta, saj ni subjekt, ki bi bila njegova funkcija opredeljena po Ideji.

Skratka, njegov komplet instrumentarij, s katerim se loteva te, ponavljam, zelo nepretenciozne igrice, je neustrezen, s tem pa nikakor nočem trditi, da je moje besedilo brez napak, popolno ali, skratka, da je dobro, samo Inkretova optika ne more niti od blizu niti od daleč ugotoviti, kje bi te napake in nedoslednosti bile. Toda tudi to samo mimogrede! Prej sem govoril, kakšna sredstva lahko uporablja avtor pri uvajanju teh pomenskih plasti v taki dramaturgiji; primer, kako za to uporablja asociacijo, stanje ali predmet, pa sem imel priložnost zelo natančno opazovati v najnovejšem uprizorjenem gledališkem besedilu Pavla Lužana Salto mortale. V dialogu med osebama, ki nastopata v tej igri, se prav prek njunih asociacij gradi horizontalni dramaturški svet, z neprenehnim dodajanjem asociacij, predmetov itd. Verjetno je teh možnosti veliko, toda za vsako od teh je zavezujoča karakteristika pomena.

Te pomenske plasti je mogoče klasificirati, toda ne po vrednostni lestvici, ki jo opredeljuje Ideja, temveč po njihovi funkciji, ki so določene s karakteristiko, ena od teh karakteristik je v taki dramatici značilnejša od druge za dejanje samo, tretja je samo dopolnilo prvi ali pa drugi, četrta je izpeljanka vseh dosedanjih, peta funkcionira kot nasprotje tem, šesta ustvarja pomenski paradoks itd. itd. . . . Možnosti je veliko, sredstev prav tako in prav iz tega nastaja tista »odprtost« besedila, literature, o kateri tolikokrat mnogo presplošno in površno pišejo ter govore. Toda za vse to je še posebej značilno, in to hočem pibiti, ponovno, da nobeno od teh sredstev, ki označujejo to ali ono pomensko plast, pa naj je to oseba ali žival, predmet ali asociacija na predmet ali na grbo, nima pomena Subjekta ali Objekta, ki bi nosilo »svoj svet«, svoj projekt, kot ga nosi junak-nosilec božje ali socialne Ideje (ki je mimogrede tudi božja), proti junak-nosilec

materije sveta (zemlje) itd. Vse te plasti ustvarjajo celoto dramaturške mreže, celoto, ki sestavlja gledališki svet, ne pa gledališke Ideje. Prav zaradi vsega tega, kar sem povedal doslej, menim, da se Andrej Inkret kratko in malo ne znajde v besedilu, če v njem ni Ideje, zdaj pa je vseeno, ali Ideje, ki je lastna negacija, ali Ideje, ki je dejansko polemika z njo samo, kratko in malo, če je tako ali drugače ne reflektira. Svojo dramaturško analizo gradi na navzočnosti ali na negaciji Ideje; in če je v besedilu ni, si jo pač izmisli. Kadar pa je vsemu nakljub ne najde, govori zelo pavšalno o teatru, o gledališkosti, o nevrednostnem sistemu, odsotnosti tega sistema, odsotnosti literature v gledališču, ne da bi enkrat samkrat povedal, kaj je tisto v obravnavanem besedilu, ki vse to nadomešča, tukaj mislim na strukturalno nadomestitev, ne idejne, kajti pojmi, ki sem jih navedel in s katerimi operira, poskušajo biti strokovni pojmi, ki naj sestavljajo inštrumentarij za raziskavo strukture, *ne pa idejne analize* besedila. Z vsemi temi idejnimi instrumenti pa lahko kritika opredeljuje gledališko besedilo, ki je zunaj klasične dramaturgije in je v ničemer ne reflektira zgolj per negationem glede na klasično dramaturgijo tudi takrat, kadar jo ocenjuje pozitivno. S tem modelom pa ni mogoče ocenjevati tistih besedil, ki v ničemer ne reflektirajo klasične dramaturgije.

Navsezadnje je prav taka poljubnost zapečatila Romantične duše za sedemdeset let. Dandanes je moderna dramaturgija, ki je v svetu nastajala prek Becketta, Ionesca, Albeea, Geneta, Handkeja itd., že toliko razvidna po svoji strukturi, da je vsaka poljubnost že škodljiva in vsako ugotavljanje inovacije v takem poljubnem prostoru sumljiv posel, pomeni dejansko hud zaostanek in zasebno privrženost in privaten okus. Tukaj pa je konec sleherne kritiške metode, ki bi hotela veljati za znanstveno.

Pred to nevarnostjo pa seveda niso nezaščiteni samo kritiki, temveč tudi režiserji, igralci, dramaturgi itd.

Že prej sem omenil predstavo Lužanovega besedila *Salto Mortale* v režiji Matije Logarja v Kranju. Režiser je svoje delo opravil izvrstno, toda ta pojav, ki sem ga omenil prej, je pokazal svoje roge prav na diskusiji, ki so se je aktivno udeležili nekateri aktivni gledališki delavci in za ta pojav sta bili značilni predvsem dve diskusiji, ena o režiji, druga o besedilu. Ker mi gre v mojem pisanju samo za gledališko besedilo, se bom omejil na slednji primer. Diskutant je poudarjal raznorodnost posameznih prvin Lužanovega besedila, ki da funkcionira v neenotnem gledališkem jeziku, to se pravi, da uporablja več denimo različnih abeced, podrobneje je to formuliral tako, češ da so v besedilu odvečne stvari, ki nimajo nobene zveze z osnovo (idejo) besedila itd. Njegova kritika besedila je bila zelo splošna, toda optika, iz katere je prihajala, je bila po tem, kar je ugotavljala, do kraja jasna, in je verjetno tudi že bralcu, zato nima nobenega pomena, da bi jo še enkrat opisoval.

V tem Lužanovem besedilu pa sem imel, nasprotno, priložnost opazovati zelo čist in zelo dosleden primer te nove dramaturgije, režija je temu dajala prav tako dosleden in enakopraven delež, kljub manjšim napakam, ki jih nima smisla tukaj navajati. To je recenzentova stvar.

Vse gledališko dogajanje poteka med osebama, kjer se takoj na začetku njuni vlogi Subjekta in Objekta znajdetata na isti ravnini (rabelj-žrtev), ti vlogi se tako hitro zamenjujeta, da se kot Objekt in Subjekt razvrednotita, izgineta, pa tudi predmet in vzrok, zakaj sta se sploh znašla v tej vlogi, in

se stopita v »svet«, ki se z nenehnim uvajanjem novih pomenskih plasti (osnovna ostaja do konca igre, ko ji je že na začetku samem odvzeta možnost, da bi se konstituirala kot Ideja), ki jih Lužan uvaja z različnimi sredstvi. Zdaj uporablja za to asociacijo, zdaj nož, nasilje, sadizem, fizično bolečino, glavobol, spolno frustriranost, zakonsko zvestobo, zdaj avion DC-9, oddaljen deset tisoč metrov, velik kot pika in na njem stewardesa itd. . . Skratka, izredno bogat instrumentarij teh plasti, vgrajenih v disciplinirano in funkcionalno dramaturško mrežo, pač ustvarja horizontalno gledališko dinamiko in intenziteto, ki ne popusti do konca.

Pod klasično optiko diskutanta, ki zahteva »Idejo«, ali vsaj skromno idejico, in skoznjo uniformiran gledališki jezik, metaforo, pa je seveda to besedilo razpadlo na idejico in na popolnoma odvečne prvine »iz drugega vica«. Iz besedila je izluščil Idejo (spopad med junakoma z noži na začetku dejanja, torej Subjekt in Objekt, že na začetku besedila »prezr!« izvršeno razvrednotenje tega razmerja), vse, kar pa je v celoti zelo bogato, domiselno in razvejano konstituiralo ta horizontalni dramaturški prostor, je videl kot balast, gradivo za kaj drugega itn., kot so na primer sedemdeset let gledali v Romantičnih dušah nametano gradivo za poznejša Cankarjeva uspešna gledališka besedila.

Kot sem povedal že prej, režija Matije Logarja absolutno ni omogočala takega gledanja, in vendar je bila apriorna optika diskutanta močnejša kot gledališko dejstvo, kar pa seveda ni nič novega. Hudo je, če se režiser loti takega besedila s tako napačno optiko. Iz takega besedila nastane natančno tisto, kar je videl diskutant ob tem Lužanovem besedilu, in zaradi tega so bila v preteklosti in bojo najbrž še v prihodnje velikokrat taka besedila deležna usode Romantičnih duš ali pa ene same neuspešne predstave.

Navsezadnje, če s temi rečmi ni seznanjen kritik, ki o teh stvareh misli teoretično in velja za dobrega poznavalca, kako naj to pozna potem režiser, ko njegovo delo vendarle ne poteka na ravni mišljenja, temveč konkretne prakse. Če so stvari v teoriji tako nerazčiščene, poljubne, pred kakšnimi dilemami je šele režiser, ki ni njegova domena teorija, in navsezadnje, zakaj se moram jaz, kot avtor gledaliških besedil, ukvarjati s teoretičnimi razpravami, ko sem v teoriji vendarle le laik, če pa imamo zato kar dovolj dosti uglednih teoretikov. Brez dvoma priznam Andreju Inkretu, da je na področju igre in režije ustvaril dovolj bogat in sodoben instrumentarij za obravnavanje teh dveh področij v naši dnevni publicistiki, v zadnjem času sem bral nekaj njegovih imenitnih zapisov o tem, še posebej na primer zapis o igralskih kreacijah in režiji Romantičnih duš. Priznam tudi, da sta bili obe področji doslej zelo zanemarjeni in pomeni Inkretovo delo tukaj precejšen napredek, zlasti še, če upoštevamo, da velja zapis o igri in režiji za zmeraj, da pa se besedilo, pa naj je še tako »krivično« obravnavano, slej ko prej lahko rehabilitira. Toda obenem pa je res, da je docela zanemarljivo področje gledališkega besedila, ko je vendar zunaj vsakega dvoma, da je besedilo, kadar v gledališki predstavi že je, enakovreden element predstave. In prav zaradi tega menim, da je nedopustno, da se za to področje uveljavlja poljubnost, kajti ta poljubnost omogoča, na škodo stvari same, to je gledališča, uveljavljanje zasebnih interesov posameznikov, skupin ali skupinic, in kolikor vem, je bila z uveljavljanjem znanstvenih metodoloških prijemov v naši gledališki in literarni teoretični misli ta poljubnost že pred dobrimi desetimi leti presežena. In čemu zdaj ta recesija?