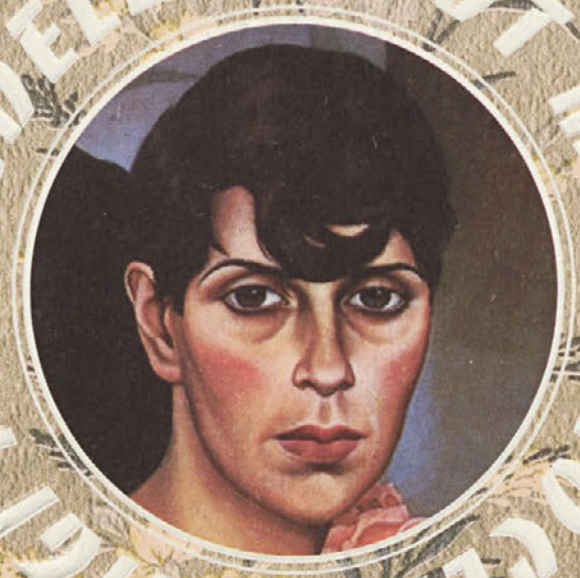


PIRANDELLO • KOT ME TIHO
L'IGNI • GHO



REPUBLIKA
SLOVENIJA
KULTURNI
KOLEKTIV
CELJE

19540

P 4281



GLEDALIŠKI LIST št: 1 - SEZONA 1993/94

LUIGI PIRANDELLO

KOT ME TI HOČEŠ

(COME TU MI VUOI)

Premiera: 8. oktobra 1993 ob 19.30

Prevod Srečko Fišer
Režija in dramaturgija Janez Pipan
Dramaturška sodelavka Aleksandra Rekar
Scenografija Boris Benčič in Dušan Milavec
Slikar Boris Benčič
Oblikovanje scenografije B. Benčič in D. Milavec s sodelavci
Kostumografija Doris Kristić
Asistentka kostumografije Djurdja Janeš
Koreografija Tanja Zgonec
Glasba Miha Bohinc
Oblikovanje luči Igor Berginc
Maska Snježana Tomljenović
Lektorstvo Majda Križaj
Asistent lektorja Marijan Pušavec

Neznanka Darja Reichman
Carl Salter, pisatelj Janez Bermež
Greta, njegova hči, imenovana Mop Nataša Konec

Bruno Pieri Peter Boštjančič
Boffi Tomaž Gubenšek
Teta Lena Cucechi Ivanka Mežanova k.g.
Stric Salezij Nobili Drago Kastelic
Silvij Masperi, odvetnik Primož Ekart
Ines Masperi, njegova žena Anica Kumer
Barbara, Brunova sestra Jana Šmid
Slaboumna Vesna Jevnikar
Zdravnik Stane Potisk
Bolničarka Hana Komar k.g.
Mladičiči v frakih Igor Sancin
Portir Renato Jenček
Igor Sancin
Gregor Čušin k.g.
~~Jure Ivanišič k.g.~~

Vodja predstave: Sava Subotič, šepetalka: Ernestina Djordjević, razsvetljava: Rudi Posinek in Izidor Korošec, krojaška dela: Marijana Podlunšek, Franjo Horvat, dodatni krojač: Štefan Durkan, frizerska dela: Maja Dušej, odreski mojster: Milan Pilko, rekviziti: Anton Cvahte, garderoba: Amalija Baranović, Melita Trojar, ton: Stanko Jost, tehnično vodstvo: Vili Korošec.



LUIGI PIRANDELLO

DRAMSKA DELA

- 1882 • Perché?
1898 • L'epilogo (La morsa)
1906 • Scamandro
1910 • Lunnie di Sicilia
1912 • Il dovere del medico
1913 • Ciccé
1915 • Se non così (La ragione degli altri)
1916 • Pensaci, Giacomino (Le premisli, Giacomino)
• Liolà
• All'uscita
1917 • Il Beretto a sonagli (Čepica s kraguljčki)
• La giara
• Così è (se vi pare) (Kaj je resnica?)
• Il piacere dell'onestà
1918 • La patente (Patent)
• Ma non è una cosa seria (Saj ni zares)
• Il giuoco delle parti
1919 • L'innesto
• L'uomo, la bestia e la virtù (Človek, zverina in čednost)
1920 • Tutto per bene
• Come prima, meglio di prima
• La signora Morli, una e due
1921 • Sei personaggi in cerca d'autore (Šest oseb išče avtorja)
- 1922 • Enrico IV. (Henrik IV.)
• Vestire gli ignudi
• L'imbecille
1923 • L'uomo del fiore in bocca (Človek s cvetom v ustih)
• La vita che ti diedi
• L'altro figlio
1924 • Ciascuno a suo modo
• Sagra del signore delle nave
1926 • Diana e la Tuda
1927 • L'amica delle mogli
• Bellavita
1928 • La nuova colonia
1929 • Lazzaro
• O di uno o di nessuno
1930 • Questa sera si recita a soggetto (Nocoj homo improvizirali)
• Come tu mi vuoi (Kot me ti hočeš)
1931 • Segno (ma forse no)
• I giganti della montagna (Velikani z gore)
1932 • Traversi
1933 • Quando si è qualcuno
• La favola del figlio cambiato
1935 • Non si sa come
1938 • Sgombero



LUIGI PIRANDELLO

GLEDALIŠČE IN KNJIŽEVNOST

Gospodje *profesionalni gledališki pisci* s prezirom odbijajo, da bi jih imeli za književnike, saj je po njihovem gledališče gledališče, ne pa književnost.



Nočemo biti tako hudobni, da bi verjeli, da razlog takšnega odbijanja leži predvsem v *resnosti* zaslužkov prvih nasproti *smesno* majhnim nagradam ubogih zanesenjakov - navadnih književnikov.



Seveda si je ta gospoda organizirala gledališko ustanovo tako kot katerokoli poslovno združenje, ki štiti sebe pred ostalimi podobnimi poslovnimi združenji, ki so interesno vezana na isto podjetje: to sta združenje igralcev in združenje lastnikov in direktorjev gledališč. Pravila za odstopanje pravic za izvajanje določenega dela tej ali oni skupini so določena; "tržišča" so razdeljena, odstotki od predstav so vnaprej dogovorjeni - toliko za prvo, toliko za drugo, toliko za vse ostale - za njihovo pobiranje skrbi *Društvo dramskih piscev* iz Milana, ki na koncu vsakega tromesečja pošilja svojim članom poročilo o prihodkih; ti prihodki, povedano po resnici, najsi gre neki drami ali komediji še tako slabo, vedno zdaleč presegajo vsoto, ki jo kak pisec novel ali romanov (da o pesnikih sploh ne govorimo) lahko potegne od prodaje svojih knjig.



Brez dvoma vse to nima nikakršne zveze s književnostjo. Dopustimo da to nji-

hovo gledališče, se pravi tista bolj ali manj obsežna količina dram in komedij, vrženih na gledališko tržišče, tudi res ni književnost. Če pa to ni, potem ostaja vprašanje, kako in na kateri drugi način moramo razumeti te njihove drame in komedije, ko se iz gledališkega rokopisa spremenijo v knjige, ko se iz šepetalčeve kabine preselijo v izložbo nekega knjigarnarja, ne več kot rokopisi, ampak tiskani tekst, ko iz sijajnih prihodkov, ki so jim jih preskrbeli glas in gesta igralcev, padejo na to, da bedno prosjajo svoje tri lire (kolikor stane takšna knjiga) skupaj z ostalimi berači - romani in novelami ubogih navadnih književnikov - prepuščenimi javnemu usmiljenju.



No, pustimo že enkrat vse to računovodstvo in se vrnimo k naši temi. Obstaja velik nesporazum, ki ga je treba tu razjasniti. Ta nesporazum pa se nahaja ravno v besedi *književnost*.



Gospodje profesionalni gledališki pisci pišejo slabo ne le zato, ker ne znajo ali ker se niso nikoli potrudili, da bi pisali dobro, pač pa zaradi tega, ker najiskreneje verjamejo, da pisati dobro v gledališču pomeni pisati literarno in da je, nasprotno, treba pisati s tistim govornim načinom, s kakršnim pišejo oni in ki ne diši po literaturi, saj, kot pravijo, osebe iz njihovih dram in komedij niso književniki in se zato na sceni ne morejo izražati književno, se



pravi dobro; govoriti morajo tako, kot se govori, brez literarnosti.

Tako trdeč pa še zdaleč ne opazijo, kako mešajo dobro pisanje z literarnim pisanjem, boljše rečeno, svoje zablode se sploh ne zavedajo; niti pomislijo ne, da literarno pisanje nekaterih pisunov pred kriteriji vrednostne estetike, vendar zaradi pretiravanja v povsem drugem pogledu, predstavlja isto pomanjkljivost kot tudi njihovo slabo pisanje; vse to je neumetniška književnost, se pravi slaba književnost, tako pri tistih, ki pišejo *literarno*, kakor tudi pri tistih, ki pišejo *slabo* in jo je zato kot tako treba obsojati, ne glede na to, da ti zadnji nočejo, da bi jih imeli za književnike.

Dobro napisati neko dramo ali komedijo ne pomeni siliti osebe, da se izražajo v literarni formi, se pravi z nekim neobičajnim jezikom, ki je že s tem literaren. To pomeni pisati *literaturo*. Osebam je treba pustiti, da govorijo tako, kakor, po svojem značaju, lastnostih in položaju v različnih trenutkih dogajanja *morajo* govoriti. To pa niti najmanj ne pomeni, da mora biti takšen jezik obvezno nekakšen navaden in ne-književni jezik. Kaj pomeni "ne-književni", če gre za umetniško delo? Tak jezik ne bo nikoli *navaden*, saj bo *karakterističen* za določeno osebo v prav določeni sceni, *karakterističen* za naravo te osebe, za njena občutja ali za njeno igro. Če pa bodo osebe govorile vsaka na sebi svojstven način, ne pa z malomarno poenostavljenostjo nekega nedoločnega, aproksimativnega jezika, ki bo pokazal samo piščevo neznanje in nesposobnost, bo delo dobro napisano, dobro napisano delo, če je dobro zamišljeno in vodeno, pa je književno delo, enako kot nek dober roman, novela ali pesem.

Stvar je v tem, da so gospodje profesionalni gledališki pisci vsi po vrsti ostali

tesno navezani na tisto blaženo naturalistično poetiko, ki je na tako dražesten način pomešala fizično, psihično in estetsko dejanje, da je estetskemu dejanju podarila (vsaj teoretično, a v praksi to ni bilo mogoče) lastnosti mehanične nujnosti in nespremenljivosti, značilne za fizično dejanje.

Vendar pa si je treba dobro zapomniti, da umetnost v katerikoli izmed svojih oblik (mislim na književno umetnost, v kateri je dramska samo ena od mnogih form) ni posnemanje ali odslikavanje, ampak *ustvarjanje*. Od tod vprašanje, ali naj bo jezik pogovorni ali ne; dozdevni neobstoj pravega, splošno nacionalnega govornega jezika v Italiji; problem italijanskega nacionalnega življenja, ki ni dovolj razvit, da bi služil kot materija in spodbuda za ustvarjanje nekega tipično italijanskega gledališča (kot da se narava in naloga umetnosti nahajata ravno v neizbežni reprodukciji tega življenja, ki ga mora vsakdo prepoznati po zunanjih znakih in karakteristikah); kot tudi vse ostale zastonske neumnosti in puhlo zabavljanje pisateljske tehnike, ki naj bi menda morali izražati dogajanje (spet v teoriji, saj praktično to ni mogoče) tako, kot se to odvija pred našimi očmi v vsakdanji stvarnosti; vse to so izmišljene muke prostovoljnih mučnikov nekega nesmiselnega sistema, neke zablodele poetike, ki je na srečo že zdavnaj presežena, ki pa so ji, ponavljam, ostali zvesti gospodje profesionalni gledališki pisci.

Stvar ni v posnemanju ali preslikavanju življenja, to pa iz enostavnega razloga, ker ni takšnega življenja, ki bi obstajal kot neka stvarnost zase in ki bi se ga dalo reproducirati z vsemi njegovimi dokazanimi posebnostmi: življenje je, nasprotno, nepretrgano in neulovljivo pretakanje in nima druge oblike izven te - neskončno raznolike in spremenljive -, ki mu jo od časa do časa dajemo



mi. V bistvu vsak sam ustvarja svoje lastno življenje; vendar to ustvarjanje, na žalost, ni nikoli svobodno, ne le zato, ker je podložno vsem naravnim in družbenim nujnostim, ki ovirajo ljudi in njihova dela, izkrivljajo in ovirajo jih vse dotlej, dokler jih ne privedejo do popolnoma zgrešenega zaključka in padca; svobodno ni tudi zato, ker pri ustvarjanju našega življenja naša volja skoraj vedno, da ne rečemo zmeraj, teži k praktičnim ciljem, pridobivanju družbenega položaja itd., kar vodi k premišljenim postopkom in sili k odrekanju ali obvezam, ki naravno omejujejo svobodo.



Samo umetnost, kadar je prava, ustvarja svobodno: to pomeni, da ustvarja takšno realnost, katere nujnost, zakon in cilj se nahajajo edinole v njej sami: kajti tu volja ne deluje od nekje zunaj, obvladujoč zunanje prepreke na poti k praktičnim ciljem, h katerim težimo pri tisti prvi, premišljeni dejavnosti, se pravi pri tisti dejavnosti, za katero se vsi trudimo, da bi jo izpeljali, kakor vemo in znamo, v našem vsakdanjem življenju; tu volja deluje od znotraj, v samem življenju, ki mu želimo dati formo in se sprenunja v gibanje te forme, še vedno zaprte v nas, ki pa že živi s svojim lastnim življenjem in glede na to že skoraj neodvisno od nas. In ravno to je tista prava in edina tehnika: volja kot svobodno, spontano, neposredno gibalno formo; ko mi nismo več tisti, ki si želimo, naj bo neka forma takšna ali drugačna, glede na nek naš cilj, pač pa si sama forma, popolnoma svobodna (glede na to, da nima drugega cilja izven same sebe), želi biti takšna in ki v sebi in v nas sproža dejanja, ki so jo sposobni materialno izoblikovati: v kip, sliko, kujigo; šele tedaj je moč reči, da je bilo opravljeno estetsko dejanje.



V zunanjem svetu se postopki, v katerih se kaže nek karakter, običajno odvi-

jajo na ravni nevažnih slučajnosti in splošnih posameznosti; nenadne prepreke obračajo človeške namere in spreminjajo karakterje; drobne življenjske težave jih pogosto ponižajo. Umetnost osvobaja stvari, ljudi in njihova ravnanja teh nevažnih slučajnosti, splošnih posameznosti, nenadnih zaprek, drobnih življenjskih težav; v nekem smislu jih abstrahira; to se pravi, brez milosti zavrne vse tisto, kar je v napoto umetnikovi zamisli, medtem ko na drugi strani zbira vse tisto, kar ima zvezo s to zamisljo, vse kar jo krepi in dela bogatejšo. Na ta način umetnost gradi neko stvaritev, ki ji ni, tako kot naravi, odvzet red (vsaj navidezni) in bi bila polna protislovij, ampak je nek skorajda cel majhen svet, v katerem se vsi deli držijo skupaj in se dopolnjujejo. V tem smislu je moč reči, da umetnik idealizira. Ne na ta način, da bi predstavljal tipe ali slikal ideje, pač pa s tem, ko poenostavlja in zgoščuje.



Koncepti, ki jih ima o svojih osebah, osnoven spomin, ki prihaja na dan iz njih, se združujejo in povezujejo. Nepotrebni detajli se izgubljajo, vse kar vsiljuje živa logika osebe je zbrano in usrediščeno v enotnosti bitja, ki je, če se tako izrazimo, manj realno, a bolj resnično.



No in zdaj o tem, v čemer se nahaja neizbežna inferiornost gledališča v odnosu do književnega dela, ki je že doseglo končen in edinstven izraz na straneh piščevega rokopisa: to kar je že forma in ekspresija, mora postati materija, ki ji morajo šele igralci, svojemu talentu in možnostim primerno, podeliti obliko. Kajti če igralec noče (on pa si tega ne more želei), da bi mu besede pisanega dramskega teksta prihajale iz ust kot iz kakšnega zvočnika ali fonografa, mora ponovno koncipirati osebo, kakor ve in zna, si jo zamisliti na svoj način; že oblikovana slika se mora ponovno oblikovati v njem in se preobrazi-



ti v gibanje, ki jo bo naredilo na sceni živo in realno. Tudi pri igralcih mora interpretacija oživetiti iz same koncepcije in samo iz nje, se pravi iz impulza, ki ga proizvaja sama oseba, živa in dejavna, ne le prek igralca, ampak stopljena z njegovo dušo in telesom.

Pa je ta oseba, kljub temu, da si jo igralec ni sam izmislil, temveč jo je ustvaril s spodbudo piščeve koncepcije, sploh lahko ista? Je mogoče, da se v prehajanju iz duha enega v duha drugega človeka ne bi spremenila, predrugačila? Ne, ne bo več ista. Bo morda približna, bolj ali manj podobna, ista ne. Ta oseba bo na sceni izgovarjala iste besede, kot so postavljene v dramskem tekstu, vendar to ne bo več oseba, ki jo je ustvaril pisec, saj jo je igralec v sebi preoblikoval in čeprav besede niso igralčeve, so izraz, glas, telo in gib igralčevi.

Drama ali komedija, ki si jo je pisec zamislil in napisal - je književno delo; to kar se v gledališču vidi, ni in ne more biti nič drugega kot scenška interpretacija. Kolikor igralcev, toliko interpretacij, bolj ali manj zvestih, bolj ali manj posrečenih; vendar so, tako kot vse interpretacije, vedno in nujno nižje od originala.

Kajti če dobro razmislimo, mora igralec po nujnosti početi in počne ravno nasprotno od tistega, kar je naredil pesnik. Se pravi, on liku, ki ga je ustvaril pesnik, daje večjo realnost, zato pa manjšo resničnost; v bistvu mu odvzema toliko od tiste idealne, višje resničnosti, kolikor mu dodaja materialne, navadne stvarnosti; manj resničnega pa ga dela še zato, ker ga prevaja v fiktivno in konvencionalno materialnost odra. Skratka, igralec po naravi stvari

preskrbuje lažno konsistentnost v nekem umetnem, nestvarnem okolju osebam, ki so že posedovale tisti aspekt idealnega življenja, ki je lasten umetnosti, ki so že živele in dihale v neki višji stvarnosti.

In če je tako, ali imajo potem prav gospodje profesionalni dramski pisci, ki ne vidijo ničesar drugega kot gledališki oder in ki neprestano trdijo in dokazujejo, da je gledališče gledališče, ne pa književnost.

To je popolnoma točno, če se pod gledališčem pojmuje kraj, kjer potekajo dnevne in večerne predstave z igralci, katerim ti pisci dajejo materiale in teme, da iz njih tako rekoč na lieu mesta vlečejo scene z dramskimi ali komičnimi učinki. Vendar se mora v tem primeru ta gospoda sprijazniti s tem, da pred obrazom umetnosti stojijo na istem nivoju kot tisti poceni rimači, ki pišejo pesnice pod vinjetami po ilustriranih časopisih. Ta gospoda ne piše knjižne tekste, pač pa navodila za izvajanje. Takemu gledališču književnost potem zares ni potrebna. To je surova materija, ki ji šele igralci dajo življenje in konsistentnost na sceni. Z eno besedo, nekaj, kar je podobno scenariju za *commedio dell'arte*.

Vendar mora nam gledališče pomeniti nekaj popolnoma drugega.

Naslov originala: *Teatro e letteratura*. Prvič objavljeno v: *Idea Nazionale*, 18. februarja 1920.

Prevod iz srh. A. R.



DARJA ZAVIRŠEK

O ISKANJU ŽENSKÉ, KI JE NE MORE BITI VEČ

Luigi Pirandello je z dramo *Kot me ti hočeš* napisal eno redkih literarnih del, kjer ženski lik ni subsumiran pod moškega, temveč stoji izrazito v ospredju, mogoče ga je videti in vedno znova odkrivati, simpatizirati z njim ali ga sovražiti. Možno se je z njim celo identificirati. Branje drugih, v zgodovini ključnih literarnih stvaritev, dokazuje ravno nasprotno. To so poudarjale predvsem tiste feministično orientirane kritičarke, ki so s pronicljivostjo ugotovile, da so moški karakterji za mnoge avtorje zanimivejši kot ženski, kar bralca ali bralko vodi k pogosti identifikaciji z moško karakterno osebo. Elaine Showalter je zase ugotovila, da je bila raje "Hamlet kot Ofelija, Tom Jones namesto Sophie Western, in morda navkljub namenu Dostojevskega, raje Raskolnikov kot Sonja" (*Speaking of Gender*, Routledge, London 1989:25).

Ne le da Pirandello govori predvsem o ženski, temveč se spopade z eno

Nocoj je ena lepa noč,
nocoj je ena bridka noč,
nikdar me ni nihče imel,
nocoj me bo krvavec vzal.

Pa naj me vzame, kaj zato,
saj z jutrom pojde na vojsko,
roke lepljive od krvi,
srce pa zvrhano prsti.

Svetlana Makarovič, 1984

hoče imeti in s katero vzdrži, je tista, ki si jo je zgradila čisto na novo, kot plesalka v Berlinu in kot ljubimka nekega berlinskega pisatelja. Z veliko mero samorefleksije ženska-neznanka to tudi pove: "Kako je vendar mogoče - pomislite - ženska, ki je šla vojna čeznjo - po desetih letih - da bi ostala tako ista? Nasprotno - to bi bil kvečjemu dokaz, da nisem jaz!"

najbolj ženskih tem: posilstvom. Gre za zgodbo, ki jo je v literaturi pravzaprav težko najti: zgodba o ženski, ki mora pozabiti, potisniti in zavreči svojo identiteto zato, da preživi. Postati mora neznanka, najprej zase, potem pa tudi za vse druge, ki so del njenega socialnega okolja. Njena osebna biografija ima dva začetka, je preklana na dvoje. Zato se junakinja drame upravičeno sprašuje: "moje življenje? - katero?" Tisto, kar jo je razcepilo, je travma nasilnega in zločinskega dejanja, ki ima naravo katastrofe. Ljudje, ki doživijo katastrofo, vedo, da se v življenju ne morejo nikoli več počutiti tako varne kot so se prej. Njena "prava", nova in edina identiteta, ki jo



Neznanka ve, da je preživeto posilstvo, ta katastrofa, ki je travma in kaos skupaj, za zmeraj zaznamovala njeno življenje. Čeprav se na trenutke želi vrniti, poiskati in slišati spomine svojega otroštva, se vedno znova ustavi ter z novo odločnostjo brani tisto realnost, ki ji je preostala in zaradi katere na koncu odide, "nazaj plesat v nočni lokal".



Ženske, ki preživijo posilstvo, doživijo poleg občutka globoke izgube tudi spoznanje tega, da je nasilni vdor, ki je totalen, saj je vdor v telo in emocionalni svet obenem nekaj, kar ženska ne more preprečiti in kar jo potisne na raven objekta drugega. Travmatični dogodek včasih zahteva zatajitev realnosti, ki se lahko v svoji skrajni obliki manifestira v norosti. Ni naključje, da se blaznost, obsedenost, norost v Pirandellovi drami ves čas prepletata, enkrat kot ljubezen, drugič kot srd in tretjič kot legitimacija nerazložljivega obnašanja. To je skrito sporočilo, ki govori o sami razsežnosti posilstva kot brutalnega dejanja. Možnost takšne zatajitve realnosti, ki jo prizadeta ne more sprejeti, se nakazuje prav v liku slaboumnice. Z Dunaja jo pripeljejo zato, da bi dokazala Neznankino identiteto, ki bi bila v korist berlinskemu pisatelju.



Biti žrtev pa ni daleč od tega, da človek postane objekt tudi takrat, ko se nasilja in zlorab lahko ubrani. Neznanka je enkrat prizadeta žrtev spolnih napadov in drugič zapeljiva cipa, objekt pijanih zabavljačev, Salterja in njegove hčere. Kot pravi sama: "Eh, dragi moj, pač moj poklic ženske, življenje mi ni pustilo nič drugega. Nisi slišal, kaj so mi naredili?"



Študije poglobljenih biografij prostitutk v zahodnih državah so ugotovile, da je bilo vsaj 70% izmed njih žrtev spolnih zlorab v otroštvu. Nekatere so

pripovedovale o tem, da je prostitucija le tisto, kar se dotakne telesa in nikoli zares tudi "njih samih", njihove "notranjosti". Govorile so torej o totalnem razcepu, ki so ga nekoč naredile zato, da so preživele. Takšno "telesno urjenje" je mnogim preprečilo, da bi stopile na pot norosti. Tako govori o sebi tudi Neznanka: "Hočem? - ja, pobegniti iz sebe, to hočem - ne spominjati se več ničesar - izprazniti iz sebe vse svoje življenje - tako, pogledite: telo - biti samo to telo - vi pravite, da je njeno? Da ji je podobno? - jaz se ne čutim več - nočem se več - ne poznam več ničesar in ne poznam se - srce mi bije in ne vem tega - diham in ne vem tega - ne vem več, da živim - telo, telo brez imena, ki čaka, da ga kdo vzame!" Druge so pripovedovale o tem, da jim delo prostitutke, s katerim svoje telo prodajajo za denar, omogoča, da spet dobijo nazaj nadzor nad svojim telesom, saj mora moški zdaj plačati tisto, kar si je prej lahko "vzel". Malo jih je govorilo tudi o ceni, ki jo plačujejo ob tem navideznem nadzoru.



Pirandellova drama pa govori o tistih posilstvih, ki so prav zdaj v naši neposredni bližini še posebno grozljiva. Govori o posilstvih, ki so bila v vseh vojnah taktika sovražnikovega bojevanja. Zasedba ozemlja je bila simbolno dokončana takrat, ko so moški posilili tudi ženske poražencev. Tako so markirali moško dominacijo. Kaj se torej zgodi z žensko, ko gre "čeznjo vsa sovražnikova vojska", kot pravi Neznanka sama zase? Kolikšno je število tistih, s katerimi se zgodi to, o čemer govori ona: "Bila je mrtva, mrtva, ali kakor mrtva za življenje, ki ga je živela prej! za sleherni spomin na to življenje, ki ga ni več hotela - jasno je - ga ni več hotela čeprav je bila še živa!"



Iz I. svetovne vojne so ohranjeni dokumenti množičnih posiljevanj, ki jih je



nemška vojska leta 1914 izvajala po zasedbi Belgije kot namerno taktiko. Konec 30. let in v II. svetovni vojni so znana množična posiljevanja Židinj, masovna posilstva japonske vojske v kitajskem mestu Nanking in ustanavljanja institucionaliziranih taboriščnih bordelov, kjer so morale biti ženske pod grožnjo smrti pripravljene na vsakodnevne ritualne prihode sovražnikovih vojakov. Posiljevali pa so tudi ruski zavezniški vojaki, ki so množična posilstva v Berlinu na primer izvajali kot posebno metodo maščevalnega povračila. Pakistanski vojaki so v 9-mesečni vojni z Bangladešem posilili več kot 200.000 bengalskih žensk (Susan Brownmiller: Proti naši volji, Ljubljana 1988:76). Mnoge od njih so se znašle v zavetiščih za žrtve posilstva, saj jih možje in očetje, zvesti islamski religiji, niso več sprejeli v družino. Ameriška vojska je posiljevala v Vietnamu in Koreji, ter tako ustrahovala domačinsko prebivalstvo. V Zalivski vojni so Iračani posilili okoli 5000 kuvajtskih žensk, večino so kasneje zavrgli njihovi možje. Skope informacije, ki prihajajo o množičnih posilstvih v Bosni in Hercegovini, ki jih ocenjujejo na okoli 60.000, kažejo na to, da je posilstvo eno izmed legitimnih vojnih orožij.



Vprašljive razlage, zakaj moški v vojnah posiljujejo, so poskušale ponovno videti problem v biologističnih razlagah moškega gona, ki potrebuje žensko kot seksualni objekt. Gre pač za napako v interpretaciji, saj so tam, kjer so vojniki, tudi prostitutke. Ker pa prostitutke opravljajo svoj poklic, v simbolnem smislu ne morejo zadostiti tistemu dejanju, kar posilstvo je, namreč totalnemu ponižanju, podreditvi, zavojevanju zmagovalca, močnejšega. Posiliti sovražnikovo žensko je moška pravica, ki mu jo pokloni sama vojna, torej izredne razmere, ki naj služijo podreditvi nekega naroda in prilastitvi ozemlja.

Vendarle pa je tudi posilstvo v vojni le nadaljevanje tistega patriarhalnega diskurza v odnosu moških do ženskega telesa, ki je prisoten v miru. To najbolje pokažejo današnji dogodki ob posilstvih Muslimank. Ker verski nauk moškim prepoveduje, da gredo v posteljo z žensko, ki jo je "oskrnil" drugi moški, in obenem zapoveduje, da se očetje takšnih hčera sramujejo, se morajo mnoge žrtve odseliti od doma, ter v zavrženosti živeti s svojo sramoto. Ženske so torej prizadete dvojno, kot objekt posilstva in kot objekt šovinistične religiozne ideologije. To iracionalno dejanje mož in očetov je mogoče pojasniti le z naravo samega posilstva. Gre torej za akt podreditve, potlačitve, ki jo moški posiljenih žensk dojemajo kot lastni poraz in sramoto in s tem ponovno dokazujejo to, kar vztrajno zanikajo: da je ženska lastnina, ki igra menjalno vlogo med samimi moškimi. Ženska je tisti simbolni predmet, prek katerega komunicirajo moški med seboj, ko govorijo v jeziku penetrativne ideologije, ki zapoveduje, da ti isti moški, ki zavržejo posiljeno hčer ali ženo, prav tako posiljujejo na ozemlju, kjer so sami zmagovalci. Njihova zavrnitev jim naloži krivdo samega posilstva in poleg trpljenja ter sramu tudi breme totalne odgovornosti. Tako postanejo prizadete implicitno tudi krivke za moške taktike vojskovanja. Ker je glavna naloga nacionalističnih vojn prav narodno podjarmljanje, pomeni podreditev sovražnikovih žensk dejansko podreditev in ponižanje tistih, ki narod reproducirajo in "vzgajajo".



Tudi Neznanka je v vlogi menjave, saj je razglašena za mrtvo takrat, ko se hoče sorodstvo polastiti posestva in za ponovno oživelo, ko hoče njen mož zavarovati imetje. Njeno telo je torej ponovno vprašanje političnih družinskih odločitev, je menjalna vrednost med moškimi.



Vsi begunci in begunke doživljajo danes izgube kot so izguba domovine, osebne lastnine, najosebnejših predmetov, izgubo znanega okolja, socialnih vezi in socialne mreže, izgubo kulture in tradicije, socialnega statusa in neke samo po sebi umevne emocionalne podpore, ki jo ima večina ljudi v domovinski kulturi. Biti begunka, ki je preživela množična posilstva, pa poleg naštetih izgub pomeni izgubo osebne integritete, izgubo emocionalne pripadnosti, pomeni občutek krivde in sramu. Še več, lahko pomeni tudi popolno izgubo družine, ki je preživela z njo, moža, otrok, staršev. Njen status matere, žene in hčerke ni več enak njenemu statusu pred zločinom. Posiljena ženska je v muslimanski kulturi ožigosana in izločena.

Kako je mogoče takšno travmatično izkušnjo integrirati v celotno življenje in tako ne narediti razkola med svojim telesom in miselnim svetom? Ta potencialno travmatičen dogodek je za nekatere bolj travmatičen kot za druge, in nekatere posameznice imajo več mehanizmov za premagovanje travmatičnih življenjskih dogodkov kakor druge, s katerimi se ubranijo trpljenja.

Feministična perspektiva in feministična akcija sta v 70. letih v različnih delih sveta ustanovili različne skupnostne službe za pomoč ženskam, ki so bile posiljene. Njihova filozofija je temeljila na štirih poudarkih: 1. na dejstvu, da je posilstvo nevarnost, kateri so izpostavljene vse ženske in ki je povezana s patriarhalnimi vrednotami; prek posilstva je ženska soočena z izkušnjo, da je v elementarno šibkejšem in ranljivejšem položaju zaradi svojega biološkega spola. Izkušnja ženske je, da je mogoče postati žrtev moškega; 2. poudarila je pomen emocionalne in fizične travme, ki je posledica tega nasilnega dejanja in zahtevala, da se obstoječe službe ustrezneje odzivajo na ta problem in prekinejo z

institucionalno viktimizacijo; 3. kritizirala je obstoječe hierarhično in androcentrično organizirane psihosocialne službe in zahtevala nastajanje novih manj centraliziranih in egalitarnejših skupnostnih struktur, ki bi temeljile na definiranju problema s perspektive prizadete; 4. poudarila je, da vsebuje dogodek posilstva številne temeljne elemente krize, kot so nepričakovanost, občutek izgube nadzora nad lastnim življenjem, občutek ponižanja, ki je povezan z občutkom stiske in grožnje za lastno življenje. Ker gre za težko travmatično izkušnjo, je ponekod obveljala zahteva, da je dobra svetovalka lahko le tista, ki je tudi sama preživela podobno izkušnjo.

Vseeno pa za tisto, ki je preživela množična posilstva, življenje ne bo nikoli več takšno, kot je bilo prej in človeku, ki je v vlogi "pomočnice", ostane ob tem kaj malo besed, še manj pa ostane idej za izumljanje novih rešitev. Ostati na tej točki, iz nje razumeti nekaj o kulturi prizadete in o tem, kakšni so mehanizmi nje same za lastno zdravljenje, je najboljša rešitev. Ta prav posebna obmolknitev vključuje vzpostavljanje odnosa varnosti in varne navezanosti, gotovosti. Vključuje dajanje socialne podpore, je poslušanje, opogumljanje prizadete, da izrazi svojo jezo in gnev nad posiljevalci, svojo žalost nad izgubo in bolečino, svoj sram in občutke krivde, pa tudi spodbujanje za notranjo pomiritev in uporabo tistih notranjih potencialov in zunanjih mehanizmov podpore, ki ji bodo pomagali h kreativnemu preživetju travmatičnega dogodka.

Vseeno pa večina žensk molči. Njihov molk je posledica socializacije, položaja ženske v naši kulturi, odnosa do lastnega telesa in naučene pokorščine, ko gre za vprašanja moških pravic do žensk nasploh, pa tudi posledica molka drugih družbenih struktur. Molčati o preživetem posilstvu je kulturni vzorec in kultur-



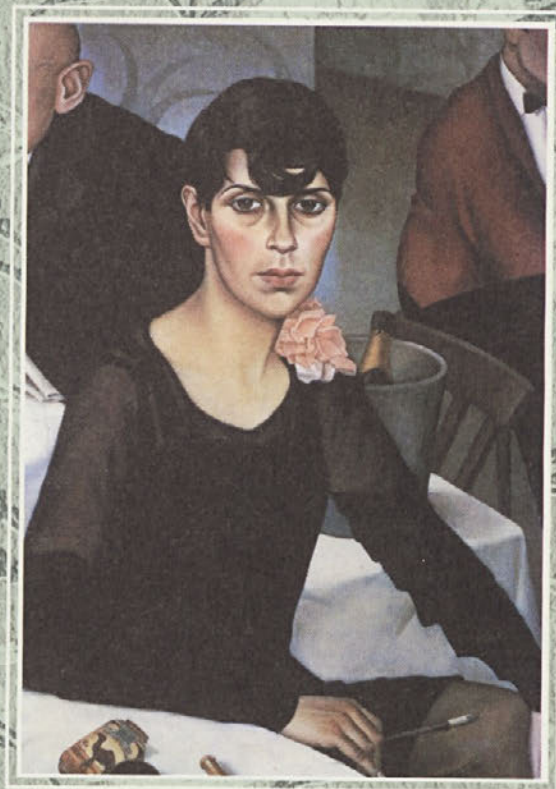
na prilagoditev hkrati, je najsprejemljivejši način reagiranja na moško podjarmljanje ženskega telesa.

Neznanko, in to je največji pogum Pirandellove drame, neprestano spremlja izjemna samorefleksivnost, zrelost tiste, ki ve, da je objekt drugega in se prav prek tega spoznanja na novo ustvarja. Kot pravi sama: "Biti? biti ni nič! Biti je ustvariti se!" To se najlepše pokaže ob infantilnem berlinskem pisatelju, ki ji hoče naložiti vso odgovornost za njuno razmerje, ki je nasilen in solzav hkrati, ki moleduje za njeno ljubezen in hkrati grozi, da jo bo ubil. Pravi stereotip družinskega nasilneža, ki ustrahuje in pretepa "iz ljubezni". Revolver, s katerim poskuša Neznanki preprečiti njen odhod, je v simbolnem smislu falično orožje, je "predmet", s katerim grozi posiljevalec. Tudi sam pravi: "Imam ga - in ti dobro veš, da ga imam." Neznanka tako v simbolnem smislu postane ponovna žrtev posiljevalca in ponovno doživi tisto, čemur je hotela uiti - zlorabo.

Z upravičenostjo lahko trdimo, da gre za dramo, ki govori o telesu, o ženski, ki je objekt in subjekt hkrati. Gre za žensko, "ki se ne pozna več", obenem pa je edino ona tista, ki zares čuti in ve, kaj se je zgodilo, ki ima izkušnjo doživetega. Pirandello ni potreboval Neznanke le zato, da bi opisoval travmatičen razcep osebnosti, nezavedno pozabljenje življenja, preden se je zgodilo "tisto strašno". Potreboval je tudi zato, da simbolno izrazi vse tisto, kar ostaja v današnji kulturi "Neznano in neprestano zamikano". Neznanka je Pirandellova Kasandra, ki jo Ahajec Mali Ajas, eden od osvajalcev Troje, posili pred Ateninim kipom. Prav v Kasandri pa je, kot zapiše Christa Wolf, "ohranjeno izročilo ene prvih ženskih figur, katere usoda vnaprej kaže, kaj se bo potem celih tri tisoč let dogajalo ženskam: da jih bodo spreminjali v objekt.

(Kasandra, Založba Obzorja, Maribor 1989:80)





Christian Schad
Sonja, 1928
Olje na lanenem platnu
Privatna last

MIHA ZADNIKAR

GAZELA O NEZNANKI

Spominu prof. dr. Janeza Milčinskega, humanista, ki me je s svojim delom za vselej navdušil za dvohotnosti.

Pokojni profesor je za uvod k svojim predavanjem iz sodne medicine rad povedal tole prigodo: Moja dobra prijateljca, dolgoletna zakonca, sta jo z avtom iz Ljubljane mahnila v Istro in spotoma že pri Dolgem Mostu pobrala mlado štoparko. Ta se jima je med vožnjo lagodno, a zdržema izpovedovala, omenila prenekateri dogodek iz svojega življenja, izdala je, kaj študira, zaupala, kdo sta njena starša, in celo dodala, kje vsi skup prebivajo. Malo pred Črnim Kalom pa je trojki pošla besedna sapa, kar se zgodi - tudi v najboljših avtomobilih. Šteli so se zadnji kilometri pred Strunjanom, ko se je sovoznica obrnila; znenada je to storila, veste, kakor da bi bila hotela ozmerjati zamolčane minute. A glej si ga glej - klop je bila prazna. Par seveda ni bil od muh - umirjena človeka, moja prijateljca - in se je navzlic sunkovitim občutjem krivde le nekako spomnil besedi, ki so se nakapljale med vožnjo; kaj kmalu mu je šinilo, kje stanujejo starši izginule deklece, pa se je popeljal k njima. Toda onadva sta na hlastavo baranje o hčeri suho, stvarno odvrnila - že tri leta je mrtva. "Pri nas je ne pričakovati!"

Zgodba je v ustnem izročilu majhnega ljubljanskega mesta tako znana, da nima pomena poudarjati, kako jo je spričo današnjih navdušenj nad ezoteriko doletela že povsem prozaična usoda: Češ, pa kaj potem, takšnih

doživljajev kar mrgoli. Polne so jih knjige, valijo se skoz vsa naša prejšnja in prihodnja življenja, so v spominu vrste *Homo sapiens* in takšno. Izvedenski kontekst profesorja Milčinskega, ki je skoz desetletja ohranjal skrivnostnost in zgodbo pehal proti nenehnemu razkolu med intelektom in intuicijo, je bil kajpada povsem drugačen: Skoz srh je vefeval misliti. Poznam medicinea, ki ga je gornja zgodba presunila veliko bolj kot razpolavljanje dojenčkove glave na sečirni mizi; blizu mi je človek, ki pravi, da ga je prav pripoved profesorja Milčinskega rešila iluzij o zdravniškem poklicu - spomni se je vsakokrat, ko ga premami sla po nezmotljivosti; vem pa tudi za osebo, ki je zavolj te zgodbe mahoma opustila študij medicine, ker kratko malo ni imela več kaj pričakovati.

Med ubadanji s pričujočim Pirandellom se mi je lucidni predavateljski zapredek profesorja Milčinskega - to pač moram priznati - motal po mislih že od naslova dalje. Nikoli ne bom zvedel zakaj. Morda celo zaradi šoka spričo njegove smrti, kaj pa vem? Rad seveda priznam še to, da se mi je med nadaljnjim branjem drame *Kot me ti hočeš* vsiljevalo mnoštvo asociacij, ki so merile proti nekakšni bolestiti, docela osebni primerjalni književnosti. Priznam navsezadnje tudi neko nelagodje, ki je šlo na dvoje:



Upičena ideja, ki mi je siceršnje širino dramskega naslova tlačila v nekakšno povsem zasebno utvaro, se je v nemoči (kako formulirati?) prepajala z uredniško željo, naj za božjo voljo spregovorim kaj posebno življenjskega o skrivnostnem razmerju med spoloma, ker da sem v tem baje izrazil; da je to tako rekoč moj poklic. Zelo rad pa bi nečesa ne priznal, namreč dejstva, da sem se v dneh, ko me je prvičkrat prešinila bojazen, ali bom po stari navadi spet zamudil vse razumne roke za oddajo besedila, srečal s človekom, ki mi je po dolgem času obnovil bistveni moment iz inavguralnega nastopa profesorja Milčinskega. (Vedno znova se pustim presenetiti, ko da bi se dodobra že ne navadil dejstva, da mi naključja pred pisanjem nadomeščajo življenjsko krčevitost, kakršna se poraja, ko ne vem, kaj bi pisal.) Toda nikakor si ne morem privoščiti, da bi srečanja s tem človekom ne priznal, že zato ne, ker je bil on tisti, ki mi je zdravniške usode (gl. prejšnji odstavek!) dopolnil z življenjsko skušnjo, ki se mi zdi izmed vseh navedenih najzanimivejša, najplodnejša. Bil je nekako vnaprej močnejši od mene, in tega bi mu ne mogel nikoli povedati v obraz; bil je tisti, ki mi je poprej nerazumljivo vez med Avtoštoparko s Primorskega in Neznanko iz Pirandella razvezal - dobesečno povezil je iluzijo o kaki veliki zvezi in se s to svojo negacijo zapletel v srž teksta, ki ga zdaj - videz kot po navadi spet vara - pišem povsem sam: Njegova oseba mi je nakano, ki je bila že čez in čez prekrita s skromnimi, docela intimnimi predstavami o usodni zgodbi prijateljev profesorja Milčinskega, ko je že kazalo, da se bodo zdaj-zdaj zlele s Pirandellovimi dramatskimi personami, preusmerila z rešilnim glagolom - pričakovati.



Zakaj bi bralka in bralec pričakovala kaj drugega kot to, kar naposled prej-

meta? Nehal sem se ukvarjati z idealom o znanstveni komparaciji in se po nezavednem in nikoli izrečenem prijateljevem nasvetu prepustil tuji želji. Kakor že tolikokrat sem vnovič ugotovil, da se uredniškim sugestijam in naročilom na neki stopnji pisanja sploh ni več moč upreti. Trikrat sem prebral dramo z naslovom *Kot me ti hočeš*, enkrat v Ljubljani, enkrat na otoku Unije in enkrat na Krki - na slednjem kraju sem si jo, mislim, da je bilo to 12. avgusta, vzel celo v vodo, položil desko med skali, namočil noge, vmes radostno vzklikal *kako zahojena država, pa kako lepa natura*, si zamisljal, kako bodo igralke in igralci garali, preden jim bo zahtevni tekst zlezal pod kožo, se v samoti spakoval, glasno vpil replike - pa ni prav nič pomagalo. Nisem mogel povezati branja in pisanja. Neskončno krivično se mi je zdelo, da je prav moj jaz tisti, ki se mora pretvarjati, da se spozna na dve reči. Moja nevroza se je stopnjevala do pomisli, da mi nujno rabi režiser, človek, ki bo dovolj močan, da bo mojih 86 kilogramov in 32 deka-gramov (stehtal sem se pred četrto ure, od začetka tega odstavka do tule pa sem gotovo zgubil že pol kile) sposoben dvigniti z bralne ravni na pisateljsko. V grozi sem telefoniral nekdanjim kolegicam romanistkam in porabil za spomin na nekdanje čase, ko smo se bali vseh profesorjev - jasno, ko pa nismo poznali profesorja Milčinskega - toliko energije, da sem na koncu pozabil, zakaj pravzaprav kličem. Nenadoma nisem več vedel, ali sem jih hotel povprašati, kako po novem pristopiti k Pirandellu, pri kateri primorski nevesti je kaj sekundarne literature, ali pa sem zgolj hlatal za neuslišanimi ljubeznimi. Ko me je postalo strah, da bi si bila katera moj zmedeni klic razlagala, kakor bi si ga bila (oba) želela, sem opustil še namišljeno študijsko nakano. V resnici je nikoli sploh ni bilo. A to mi je postalo jasno šele tisti hip, ko sem si sestavil tolažbo, da sem pravzaprav v



istem težaškem položaju kot igralke in igralci; da moram brati in pisati, kakor je treba v teatru brati in igrati; da sem obsojen na dvojnost; da sem sred shizofrenega napada spet rekel *ja* v zvezi z nečim, česar sploh ne obvladam. Da od mene vsekakor ni kaj bistvenega pričakovati.

Povsem verjetno je, da bi bil tik pred zdajci spet odpovedal, ko bi mi po glavi ves čas ne bila bobnala neka želja po pridnosti. Postal sem neskončno zvedav, kaj se utegne pripetiti, če pošljem v Celje tekst, ki bo upošteval tujo željo in se obenem dotaknil česa *nepričakovanega*, samo mojega, zato sem se z užitkom lotil povsem *pričakovane* teme, natanko tega, kar si je uredništvo zaželelo. Ker živim z igralko, mi to ni povzročalo niti najmanjših težav: Ona se zabava spričo mojih nesluteno bebavih stavkov, kakršni se motajo po stanovanju, kadar pregloboko lezem v besedilo, jaz uživam, ker pred vsako premiero, ko mi pobegne v vlogo, zamenjam partnerko. Fifti-fifti torej, večni remiji, toda še vedno je bolje izmenoma lesti po polovičnih točkah navzgor, kakor da bi se človek predajal dolgočasni igri premagovanja in zgubljanja, gojil zblefirano, zunanjo, nično srečo ali - čez cesto povedano - v kaki zoprni družbi pridigal o neenakopravnosti spolov. Vam rečem. Če za navrh živiš še s skušeno igralko, takšno, ki je pametna in ve, da življenje živi samo na odru, in če si poleg tega sam tak, da se zavedaš, kako življenje živi samo na papirju, potem se nenadoma nehaš spraševati, kaj ženske sploh hočejo, katera te bo naposled razumela, katera bo vredna tvoje mame, katera bo čutila sleherno tvojo željo in podobne neumnosti. Resda še vedno ne moreš premagati višinske razlike med branjem in pisanjem, zlahka pa premaguješ razdalje med tekstom in odrom. Kar zadeva tega nesrečnega Pirandella, resda zlepa ne moreš skočiti izza knjige za papir, si

pa dramatik svojega življenja, kar je tudi nekaj: Postaneš toleranten, veš, da lahko živiš z vsako žensko, ves otročji in zrel hkrati se obdaš s prijetnim ozračjem, v katerem lahko mirno ustvarjaš, in na lepem celo pišeš o Pirandellu, ne da bi ga kdaj koli spremljal na odru, ker veš, da je tvoja resnica tista, ki je zapisana, ljubica pa odide na deske interpretirat Mop iz *Kot me ti hočeš*, pa se ji sploh ni treba obremenjevati z vedenjem, kakšen človek je bil tisti Pirandello, ki ji je spisal lik, kaj šele, da bi morala poznati sižeje vseh njegovih dram. Jasno ji je, da je resnica vseh resnic tako ali tako doma samo na odru. Je sploh še kaj *pričakovati*?

O ja, je, še marsikaj. Lepega dne, ko sem se spet prepuščal svoji renesančniški razvadi in se rajši ukvarjal z bratoma Taviani, ki sta snemala po Pirandellu filme - in še teh sploh ne po njegovih dramah - kot s samim Pirandellom, nenadoma potrka. Vstopi punca - nova punca me je ujela za papirji! - in me povpraša, ali sem za pavzo. Za hip me je prevzela moška nečimrnost, in že sem siye celice prehlil s semenom, situacijo pa zamenjal za misel, ko me je prebodlo: Saj vendar te dni ustvarjava resnico. Ali ni pred nekaj dnevi rekla, da v svoji novi vlogi igra nemarno žensko? Ne bom se dol dajal z nemarnimi ženskami; sem toleranten, lahko z njimi živim, petero naj jih bo po luši, vse vogale naj podpirajo, če hočejo, ampak dol se pa z njimi ne bom dajal pa pika. No ja, kaj pa če vendarle... Ne, ne bom, tudi vice versa, iz sebe, ker moram biti dosleden, zvest svojemu trenutnemu pisateljskemu podvigu in izjavi, s katero sem še vsaki doslej dal vedeti, da med mojim ustvarjanjem resnice ni seksa. Amen. Kaj pa če... kaj pa če igralsko ustvarjanje resnice ni tako dosledno kot pisateljsko, kaj pa če...? Ne, ne bom popustil, to je fikcija, moška fantazija, to nima zveze z resnico.



Amicus Plato, sed magis amica veritas. A smo ali nismo; saj niti tega ne vem, kako ji je ime, vaje v gledališču so se komaj začele, pa tudi mojega teksta še ni kaj prida na papirju. - Slednje dejstvo me je sprva navdalo s sladko negotovostjo, z nekakšnim ravnodušnim egoizmom, kakršen spremlja redke prazne momente pri vsaki sveži ljubezni, že trenutek zatem pa sem postal strahotno živčen, saj se mi je zazdelo, da od mene, takšnega, ta večer ni več kaj dosti pričakovati.



Še preden je petelin trikrat zapel, sem kakopak popustil. Ne samo da sva skupaj pokadila zavijača, celo na sprehod me je potegnila. Med potjo sva večidel molčala, si potem izmenjala nečeden kompliment, da sva morda le za skup, ko tako težko navezujeva stike z neznanci, in končala v Škucu. Previdno sem spoznaval najnovejšo spremljevalko, se spretno pomujal do pozabe na Pirandella, krog polnoči žal z rahlim zdrzkom, ker sem zagledal pesnika, ki me je kdo ve zakaj spomnil na mojo trenutno avtorsko dolžnost, a že čez čas kar poskočil, ko je na lepem stopil v lokal prijatelj, ki prav tako piše, toda tako, da svojo resnico išče večidel na tujem. Bilo je prvo srečanje po tistem, ko mi je v roke potisnil čistopis svojega najnovejšega romana, rekoč, naj te ne moti, ker ni zgodbe. Kaj bi me motilo, ko pa naju družijo nekaj nepremagljivega - dejanska ljubezen do ženske. Sva njena, ni ona najina, ali pa sploh nisva. Lastnino sva si - ne da bi medtem sploh vedela drug za drugega - obrnila v lastnost. To naju je moralo potem le še soočiti, pa je bila zadeva urejena. Rada se prebirava, rada pohvaliva, rada pokritizirava. Niti ljubosumna nisva, na najino podobno poslanstvo sploh ne, pa tudi spričo žensk nimava tovrstnih težav, saj sva njihova, to pa je močan obrambni mehanizem. Vsi trije smo lahko torej neobremenjeno padli v

analizo novega romana in napaberkovali par dovolj tehtnih - pa ne pretirano zalitih, saj smo trenutno ja iskalci resnice - teorije o tem, kako je lepo, če avtor v svojem delu pozna ženski in moški spol. Niti na to nismo pozabili, kako je lepo, če tudi avtorica v svojem delu pozna ženski in moški spol. Prijateljici je vidno imponiralo, da ima za mizo moška, ki sta dovolj pozorna, da si kljub vztrajnemu iskanju resnice najdeta čas tudi za drugi spol. Saj vendar ljubita ženske, pa nista mačota, vsevedneža, fukfehtarja, mračnjaka in kar je še takšnih reči. Tudi nama je bilo všeč, zlasti poslušajoč stavek, da je takšnih nič celih tri odstotka, če sploh. Bo že res, bo že res, kako lepo je komunicirati s skušeno žensko, sva sklenila, pa takojci skrila sleherni videz pretirane pomembnosti. Velik je razkorak od falokratične miselnosti Vitomila Zupana do današnjih, kljub vsemu še preredko širokih časov, sva pomodrovala (zakaj pamet je najboljši lek pred prevzetnostjo), pa mislim da tudi Pirandella nisva pozabila omeniti, ko sva naštevata moške, ki so znali ustrezno, brez odvečnega strahu opisovati žensko naturo. Ko se je jezik že lepo razvezal, sem si prijatelja drznil pred pričo vprašati še nekaj dovolj intimnega, namreč, kako lahko v tako kratkem času toliko doživi. Ah, pa razložim, je zaupno odvrnil, vama pač. Zdaj osvajam le še dobre pripovedovalke in pripovedovalce zgodb, to je vse. Prepričujem in natolčujem, potem pa pet ur v ustrezni atmosferi - prava svetloba pa to - snemam. Iz magnetograma nastane roman. Zvito, ne? Mimogrede, a poznata ljudi z dobrimi partizanskimi štorijami? Že sem kanil pripomniti, da Mitja Ribičič, eden izmed najboljših, te dni odhaja pred sodišče, ko me je za ramo zgrabila L. Celo večnost te nisem videl, sem že hotel krikniti, ko se mi je vrnil Pirandello spred desetih minut, po novem brez pesnika v kadru. Tako sem lahko le še behavo, brez vsake razumne



razlage, kar bi vsekakor upravičilo nastopaštvo pred žensko, ki ga sicer tako obsojam, bleknil: "Imaš kako uporabno in zadosti žalobno ljubezensko štorijo, nekaj materiala mi še manjka za tekst v gledališkem listu?" Sploh ji ni bilo treba dvakrat reči, kratko malo preslišala je moj grob nastop, ta ženska pamet, in je jela hladnokrvno praviti, kaj ji je postoril zadnji fant. Tvoj je hvala Bogu drugačen, ga poznam, je še prijazno potrepljala po bližnjici, in hajd v tragedijo: Bilo je vse lepo in prav, imela sva čudovite vikende, vmes sva si puščala prostor in čas za resnico: saj veš, kako je to. Kar naenkrat pa mi pove, da gre v tujino. Ja, v redu, rečem, bova še bolj zadihala, bo potem še lepše, a ne? Ne, mi je rekel ta prasec, rečeno z vso možno zmesjo še kar naprej hladnokrnega samopremagovanja in prav tako (prva beseda bo odveč) hladnokrnega sadizma - grem na letališče čakati svojo bodočo ženo. A si užaljena? Molk. Samo Pirandello je gluho šumel nekje med levim in desnim srednjim ušesom, če sem lahko indiskreten še do sebe: Saj ni mogoče, saj prikriva bol, ubogo dekle. Ji je sploh še kaj pričakovati?

Je. Veliki finale s popivko. Kako uro in pol kasneje. Tako dolgo sem se zadrževal, devica, kot sem, nosil že kaj v sebi, da sem s sunkovito, precej patetično gesto še jaz pogostil omizje. Tu imate, vsi, če ne bi bilo Igorja, bi zadegal heinekena s tekočinjem vred tja nekam, da bi penina mezela raz steno in uničila to ničvredno razstavo, da bi kanalja na daljavo čutil, kam mi mozeg meri. A je doma, pes? a je doma? a je to človek? sem vpil; ni mi bilo mar, da je dekle čutilo ničeta, da je še eno dekle tudi čutilo ničeta, da se je čutila pijanska jeza vsenaokrog. Vsi smo ničetje, on je pa najhujši. Kaj ji je podtaknil, ste slišali, moji prijateljici, jaz sem feminist! Jaz sovražim

takšne moške. (Zbor: Pa daj, pomiri se že, Zadnikar, niso vsi tako občutljivi kot ti, saj je že prebolela, tebi se sploh ne šajna, kako ženske to hitro prebolijo!) Kakšen Pirandello neki, se nisem dal, danes že ne, s tem končujem, drugih podvigov mi je storiti. V temle piru je resnica, kakšno vino, kakšno pisanje, kakšen teater. Ne jebem! A je doma, pes? a je to človek? mu gobec razbijem, pa če je ali pa če ni pes ali pa če je ali pa če ni človek. Jaz sem neskončno toleranten, miroljuben tipček, saj me poznate, ampak zdajle samo še do žensk. Gremo k njemu domov. Nam je še koga pričakovati?

Po nekem nespretnem naključju smo celo šli. Štirje s flaševjem pod roko in ena ženska vloga, ki se mi je sploh še ni posrečilo spoznati. Neverjetno dobro je prenesla škandal, ki sem si ga privoščil. Takšne pa še ne; da bi se katera tako prilagodila situaciji, očitvidno vedoč, kako sem škodoval predvsem sebi, nikarte njej. Čudno, res čudno. V enem od tistih prebliskov, ki se pripete samo med zabavo, ko se imaš res dobro, sem zbral absolutno lucidnost, se razkoračil pred družino in odrecital: "Gospodična, zdi se mi, kako kažete izrazito voljo, da bi se z zaničevanjem do vseh in vsega obvarovali obupne zapuščenosti, v kateri bi se utopila vaša od življenjskih viharjev razdejana duša, če bi jo spustili iz vajeti. Rad Vas imam, nič niste nemarni. Besedo nazaj." Imelo me je, da bi se kar zjokal predse zavolj nemarnega značaja, ki me ima po pripovedovanju žalobnih ženskih zgodb tako v lasti, ko me je v resničnost pahnil tečnobni glas osebe, na katero nam je bilo ciljati. Več kot kazno pa je bilo, da ni namenjen oropani prijateljici: "Spet je tukaj s tistimi kot ponavadi. Skozi okno sem jo videl. In isti štirje odpirajo krsto. Le koga bo zdaj štopala?"





Otto Dix
Upodobitev plesalke Anite Berber, 1925
Tempera na vezani plošči, 120 x 65cm
Stuttgart, Galerija mesta Stuttgart

ALEKSANDRA REKAR

PIRANDELLO - VIDEZI DEZILUZIJE

Leta 1925 je Pirandello izpolnil svojo staro željo in v Rimu ustanovil gledališče. Za seboj ni pustil nobene šole, saj ni nikoli natančneje opredelil svojih idej, kljub temu pa je to gledališče predstavljalo zgled tedanji italijanski teatrski sceni - tako glede repertoarja kot po načinu dela z igralci, ki je bilo strogo in disciplinirano. Pirandello se je posvetil iskanju stila igranja, ki se je gibal med tradicionalnim italijanskim stilom, slonečim na improvizaciji, ter novo evropsko šolo, ki je temeljila na garaški pripravi igralcev. Pirandellov koncept je od igralca zahteval strogo disciplino in posvečenost gledališču. Igralec ne sme več biti igralec, temveč oseba iz drame. Samo tako bo lahko dosegel absolutno realnost, pozitivno resnico življenja, ki je ni moč zanikati, in ne le odrsko resničnost.

Pirandellove drame so doživljale različne usode - velike uspehe in globoke polome, oboje pa je lahko doletelo en sam tekst; spomnimo se fiaska krstne izvedbe drame *Sest oseb* išče avtorja, ki danes velja za enega njegovih temeljnih del. Njegov dramski opus zajema prek 40 tekstov, od katerih največ izvajajo drame *Henrik IV.*, Tako je (če se vam zdi) ter *Nocoj bomo improvizirali*. Mnoge se samo občasno pojavljajo na odrih, o nekaterih ni slišati ničesar, vendar se sem in tja kateremu izmed manj znanih tekstov posreči dokazati svojo aktualnost. To se je zgodilo tudi z dramo *Kot me ti hoče*.

Številni kritiki Pirandellovim dramam očitajo cerebralnost. To mu je prvi očital Adriano Tilgher v 30. letih in za seboj potegnil večino teoretikov. Tako je Antonio Gramsci menil, da je Pirandello "v ljudsko kulturo skušal uvesti 'dialektiko' modernih filozofov". Imena, ki jih teoretiki najpogosteje vežejo na Pirandello, so William James, Binet, Bergson, Claudel, Einstein. Svojo intelektualnost Pirandello priznava, ko značilnost, po kateri se nova drama razlikuje od minulih, išče v tem, da je ta včasih imela svojo zasnovu v strasti, medtem ko jo ima zdaj v razumu. Tudi v uvodu k drami *Sest oseb* išče avtorja zase govori, da se ina za pisca "predvsem filozofske narave". V *Opozorilu* k romanu *Rajniki Matija Paskal* odgovarja očitkom, češ da njegovi junaki v trenutkih največjih muk hladnorazumsko analizirajo sebe in svet: "Prav v tem je tista lastnost, ki loči človeka od živali. Žival trpi molče in je zato tudi žival, človek pa najbolj strastno in napeto razmišlja in tuhta, kadar ga najhuje razjeda bolečina, kajti spoznati hoče korenine svojega trpljenja, kadar pa uživa, se povsem predaja temu uživanju in ne čuti nobene potrebe po razumskem naporu. Ta potreba po razumu, po logičnem dogovoru, vse to je dejansko skrajna napetost, skrajna muka, da bi se človek znebil vseh plasti iluzije, da bi se dokopal do osnovnih gibal svoje bivanjske bolečine, neznosnosti."

Svet Pirandello je svet spoznavnega in etičnega relativizma. Ta se je pojavil



pred Pirandellom v evropski filozofiji, tako staroveški kot novoveški, v gledališču pa ga najdemo nakazanega celo pri Čehovu, npr. v Treh sestrah, ko Čebutkin pravi: "Morebiti se nam le zdi, da živimo, a v resnici nas niti ni. Nič ne vem, nihče nič ne ve."



Poleg intelektualizma so pridevniki, ki se pogosto pojavljajo ob Pirandellovem imenu, iluzionizem, grotesknost, ekspresivnost, irealnost, medtem ko ga je Vladimir Kralj uvrstil pod širši skupni imenovalec romantike v Schleglovem oz. Tieckovem smislu, se pravi romantike kot razkola med videzom in realiteto in v tem kontekstu bi se dalo Pirandellovemu odporu nasproti naturalizmu in verizmu povleči vzporednico z odporom romantikov do kantovskega racionalizma. Na prvi pogled tudi Pirandello ni brez vsake povezave z naturalistično resnico miljeja, vendar seže za njo, obravnava jo kot "svet mask, svet konvencije", da bi šele tam začel z risanjem zavesti človeka, ki živi pod to povrhnjico in se je ves čas želi znebiti, dokler ne spozna, da ta sega veliko globlje kot se zdi. Da o človeku ni možna druga resnica od tiste, ki jo v njem vidi Drugi. Simptomatičen primer tega predstavlja Pirandellov roman Rajnki Matija Paskal. Kar se zgodi Matiji Paskalu potem, ko je predenj stopila možnost, da zavrže svoje življenje z vsemi mukami vred, ko se je zdelo, da mu je Usoda ponudila popravni izpit. Matija v želji, da bi svet gledal z novorojenimi očmi, pograbi "priložnost", postane nekdo drug, vendar uvidi, da si bo moral pisati zgodovino, ki ne bo smela biti kakršnakoli. Konstrukt samega sebe postavlja vedno nove omejitve, ki se s časom le množijo, prepovedi se postavljajo v sferi njegovega družabnega in "intimnega" življenja, ki ga pravzaprav ne bo mogel več imeti. Življenje, ki ga je ustvaril zaradi drugih, ne biva izven njega - ta maska velja tudi zanj; Matija

Paskal mora biti Hadrijan Meis in Hadrijan Meis je vendarle Matija Paskal. Matija oživlja ravno v trenutkih, ko bi moral biti mrtev. Če hoče "rajnki" Matija ubiti Hadrijana, mora ubiti Nič, pri čemer se tokrat zaveda, da Hadrijanova smrt ne bo sprožila novega življenja, mrtvi Hadrijan vodi samo k rajnkemu Matiji.



Temeljno Pirandellovo oporo pri dekonstruiranju utečenega mehanizma scenske realnosti bi lahko označili z naslovom ene od njegovih dram - Tako je (če se vam zdi). Ta sintagma ima na nek način tudi futuristično genezo. Že Marinetti je namreč v svojem futurističnem manifestu Il teatro di varietà od gledališča zahteval proizvajanje novih, nepričakovanih elementov, ki bi zmedli gledalce. Izkoreniniti vsako logiko in množiti nasprotja. Neresnično in absurdno naj vladata sceni. Njegov naslednji futuristični manifest Manifest sintetičnega futurističnega gledališča je bil še radikalnejši. Za vrhovno zakonitost proglašala odsotnost vsake logične povezanosti med odrskimi dogajanja, da bi tako dosegel "sintezo in dinamiko" futurizma. In v tej optiki se je publika znašla v posebnem položaju, ko se je morala obnašati "avtonomno, nelogično in nestvarno". Zdi se, da del Pirandellove skepse in s tem povezane življenjske tragike junakov, njegovega seciranja človeške psihe s postopkom deziluzioniranja vsakega privida, poteka tudi preko procesa razpada uveljavljenega gledališkega mehanizma. Tako se v drami Šest oseb išče avtorja gledališka iluzija razpršuje s pomočjo demontaže teatarskega ustroja, ki je sicer tista, ki ustvarja privid. Osnovo eksperimenta predstavljajo besede Očeta, ko v razgovoru z Režiserjem pravi:

"Kakor hitro se rodi kakšna oseba, takoj dobi tolikšno neodvisnost tudi od



svojega avtorja, da si jo lahko vsakdo zamisli v toliko drugih situacijah, v kakršne je avtor ni mislil pripeljati in da včasih dobi tudi pomen, kakršnega ji avtor niti malo ni mislil dati!"

V gledališče kot prostor iluzije vstopi druga oblika iluzije, utelešena v šestih osebah. Kontrast, ki izhaja iz teh dveh različnih nivojev dramske iluzije in odnos tega procesa do konteksta realitete predstavlja eno glavnih tem drame.

Tekst ekstremno eksplicitno izpostavlja odnos med Življenjem in Formo in tu se srečujemo z enim osnovnih motivov Pirandellovega pisanja, ki se giblje znotraj dualizma med Življenjem v njegovem nenehnem gibanju in Formo, ki vedno skuša to Življenje fiksirati. Pirandello se vrača k ideji drame kot sredstvu za predstavljanje dialektičnega odnosa med Življenjem in Umetnostjo. Gledališče "reproducira" življenje, zamrzuje dogodke v časovni lok drame; obenem pa je po svoji naravi del procesa Življenja.

Šest oseb išče avtorja se nenehno ukvarja z uprizorljivostjo, to pa skozi distinkcije med zavzemanjem Oseb za zvesto reprodukcijo njihovih življenj in Režiserjevimi poskusi, da bi "material" uskladil in umestil v primeren okvir. Vendar se glavno razhajanje dogaja predvsem na nivoju dvojega: gre za problem definicije omejitev gledališča in ločevanja med vajami in življenjem na odru.

Tudi v tem delu je v ozadju bolečina, za katero se zdi, da si želi v gledališče le zato, da bi tam izjokala svojo bedo. Prostor iluzije lahko torej postane resničen šele takrat, ko resničnost postane neznosna.

Gledališče predstavlja še posebej važen sestavni del dramaturške strukture v drami *Nocoj homo improvizirali*, ki predstavlja Pirandellov najradikalnejši poskus pisanja drame o gledališču. Raziskuje vlogo gledališkega teksta, ustvarjalcev in publike, obenem pa to raziskavo uporablja kot metaforo pri razmisleku o funkciji umetnosti znotraj življenja, ter napetosti, ki obstaja med prefinjenim procesom Umetnosti in neomejenim gibanjem Življenja. Predvsem pa gre za Pirandellov razgovor s samim seboj o naravi gledališča, o odporu in hkratni privlačnosti, ki ga ima zanj spektakelsko gledališče, njegova naperjenost proti Hinkfussu pa je obenem usmerjena tudi proti njemu samemu in njegovemu prizadevanju, da bi nadzoroval vse, kar se dogaja na odru. Je obširna panoramska drama o ustvarjanju gledališča, medtem ko na neki drugi ravni prikazuje problem relativnosti svobode človeka, ki je ujetnik življenja.

Spet drugače se Pirandello ukvarja z igro v *Henriku IV. Vladarski plašč*, v katerega se dolga leta ogrinja, predstavlja varovalo pred življenjem in pred samim seboj. Pri Pirandellu sta "vloga" in "bit" enako resnični, enako težki, enako neresnični, enako vredni zaničevanja, enako vredni življenja. Normalnost in blaznost se tu srečata v videzu. Henrik ob srečanju z vdorom neke druge realitete skuša izstopiti iz svoje fantazme, vendar je ta že vtisnjena vanj, tako kot se je Hadrijan le stežka odpravil iz svojega "življenja". Zunanji svet je zanj le še nekakšna fantazmagorija. Napetost se razvija iz notranjosti te psihološke dimenzije. Ko v pusti dvorec vstopi življenje Drugih, Henrik nudi odpor temu pritisku s tem, da jim skuša kot posameznik vsiliti "svoje" gledališče. S tem se perspektiva premakne: Henrik skuša spremeniti odnose in tokrat upravljati z drugimi, izvaja preiskavo o absurdnosti družbi,



vendar le zato, da bi v njej obstal. Henrik torej izstopi iz svojega sveta, sprejme srečanje, vendar zato, da bi s tem zmedel, dezorientiral in se maščeval. Po tem srečanju z zunanjim Henrik ponovno odkrije svojo šibkost, znova se vrača k svoji izhodiščni poziciji, vendar ima to tokrat težje posledice, saj se je zaščita med njim in svetom izgubila in v tem momentu se nahaja tragično: gre za svet, ki je razdejan in nepopravljiv. In zato je njegov govor gostom v II. dejanju toliko bolj usoden - z njim se izkazuje, da je dialog med posameznikom in okoljem - nemogoč.

Gledališka resnica tu ni moralna ali pedagoška, pač pa ironična in trpka resnica o življenju. In če figure ponujajo nekakšno togost, je to samo zaradi kamuflažnega lepila, ki preneha delovati samo tedaj, ko jih kak dogodek zadane v bistvo njihove resnične eksistence (ko Henrik zabode svojega tekmeča, ki pa ga edini vsaj približno razume, saj ve, da je edina norost, ki se dogaja, tista, ki pripada psihiatru in njegovemu verjetju v Absolutno). Henrikov neoviran govor ni stvar norosti, ampak je posledica tega, da se nahaja onkraj socialnih konvencij, vendar ravno zato v "zunanjem" svetu njegove besede ne morejo imeti nobene teže, so "neveljavne". Tako Henrik kot domnevni "norec" lahko posedujeta samo relativno svobodo. S takšnim soočenjem dveh pojavnih svetov Pirandello prenese tradicionalni konflikt med dobrim in zlom na področje človeške zavesti kot boj videza in realitete. Drugačnost tega prijema se Pirandello kaže v tem, da se zrcaljenje dveh svetov ne odvija na sanjski osnovi, pač pa na tragični in znotraj realističnega okolja.

Poleg relativiziranja Resnice, Spoznanja, Absolutnega, Norosti... se Pirandello pogosto ukvarja z razbijanjem splošnega prepričanja v absolutno

identiteto posameznika. Številnost videzov znotraj človekove socialne vloge najostreje radikalizira v svojih proznih delih. Najjasneje v romanu Rajnki Matija Paskal in najradikalnejše v Eden, nobeden in stotisoč, kjer ta problem privede do stopnje vrtočavega pomnoževanja in izpraševanja. V povezavi z identiteto se vedno znova pojavlja pojem maske, bodisi da gre za človekov zaveden konstrukt (Matija Paskal), bodisi brez človekove vednosti o njej - ko gre za tihi varovalni mehanizem. Vedno pa potreba po novi identiteti ali pa beganje med številnimi videzi ene subjektivitete izvira iz predhodne neznosnosti eksistence in številnih zrcaljenj tujih videnj določene subjektivnosti. Če gre pri mnogih tovrstnih zamenjavah za enkratni korak, za proces, ki poteka od neznosnosti k begu v iluzijo (drugo identiteto) in vrnitev v prvotno stanje preko deziluzije ob hkratni razumski analizi tega dogajanja, imamo pri Neznanki opraviti s subjektom, ki tega ne počne preko diskurza o svojem položaju, kar za sabo potegne številnejše preobrate. Opraviti imamo s krogom, ki se giblje na bolj nezavedni, skorajda intuitivni ravni. Končni položaj likov je še bolj brezizhoden od začetnega - maska = nova identiteta predstavlja fikcijo samo njenemu lastniku, medtem ko v mreži odnosov deluje kot "prava" in tu se nahaja razlog, da potreba po snetju maske povzroča boleče travme, saj je ravno maska tista, ki v imenu subjekta dejavno posega v svet; alternativa, ki vključuje zadržanje maske, pa v subjektu povzroča tiranijo zanj fiktivnega videza nad tistim, kar on (če to sploh še zmore) pojmuje za svojo "pravo" identiteto.



RAZGLABLJANJA

• 1 •

da nisem za druge tisto, kar sem do zdaj mislil, da sem zase;

• 2 •

da se ne morem videti, kako živim;

• 3 •

če se ne morem videti, kako živim, ostajam tuj samemu sebi, se pravi človek, ki ga drugi lahko vidijo in poznajo, jaz pa ne;

• 4 •

da se ne morem postaviti pred tega tujca, da bi ga videl in spoznal; lahko vidim sebe, ne pa njega;

• 5 •

da je torej telo, če ga ogledujem od zunaj, zame kot prikazen iz sanj: stvar, ki ne zna živeti in ostaja tamle v pričakovanju, da jo kdo prevzame;

• 6 •

kakor sem ga jemal jaz, to svoje telo, da bi bil vselej tak, kakršnega sem se hotel in čutil, tako bi lahko storil tudi vsak drug in mu dal po svojem okusu svojo resničnost;

• 7 •

da je navsezadnje telo samo po sebi tako nič in tako nihče, da mora že zaradi dihljaja zraka danes kihnuti in da ga jutri lahko odnese.

•••

(Iz: Luigi Pirandello: Eden, nobeden in stotisoč)





Otto Dix
Velemesto (triptih), 1927/28
Srednja slika
Mašana tehnika na lesu, 181 x 200cm
Stuttgart, Galerija mesta Stuttgart

KOT ME TI HOČEŠ

• 1 •

Pirandellova dramatika je bila še v času, ko je Pirandello pisal svoje drame (prvo dramo je objavil pri 46 letih, prvo uprizoritev svoje dramatisirane novele pa je doživel tri leta prej), predvsem pa kasneje, deležna različnih očitkov: abstraktnosti, intelektualizma, pretirane alegoričnosti, prepoudarjene filozofske komponente itn. Danes lahko zgornje očitke že presežemo in rečemo, da je Pirandello realistični dramatik z močno prevladujočimi težnjami po abstrakciji, alegorizaciji in izrekanju filozofskih resnic skozi dramsko formo (kasneje je bil podobnih očitkov deležen tudi Sartre). Pri Pirandellu sta namreč vselej v ospredju dve potezi: prva poteza je realno, konkretno preverljivo poreklo njegovih dramskih oseb, ki jih v didaskalijah običajno tudi izredno plastično oriše, druga poteza pa je konstantna meta-teatralnost njegovih dram (njegove drame se praviloma nanašajo tudi same nase), ki se realizmu sicer izmika, vendar pa je izrazito teatrska, torej "teatrsko-realistična" lastnost. Znotraj teh dveh potez krožijo ideje oziroma principi, ki smo jih navedli zgoraj. Morda Pirandellove figure v resnici vzbujajo "odrevenel, sklerotičen vtis", kot je zapisal Vladimir Kralj (leta 1956), in je njegova dramatika v resnici "disonančna", vendar jo je danes s šestdesetletno distanco že mogoče prebirati kot v sebi skladno, "dokončano" dramatično, in šumi, ki so njen sprejem motili še pred ne tako davnimi časi, so že skoraj do neslišnega

potišani. S tem v zvezi najbrž ni naključno dejstvo, da je Pirandello veliko sodeloval pri filmu, ki je per definitionem realistična umetnost, čeprav svojo realnost hlini (če si pomagamo z Barthesom). Po njegovi noveli *In silenzio* je bil posnet prvi italijanski zvočni film z naslovom *La canzone dell'amore*, film pa je bil posnet tudi po drami *Kot me ti hočeš*, in sicer z Greto Garbo in Erichom von Stroheimom v glavnih vlogah (1932). S tem pa Pirandellova filmografija še daleč ni zaključena. Za današnje uprizarjanje Pirandella je torej pomembno realistično izhodišče dramske situacije in oseb, pri čemer pa je Pirandello lahko tudi naturalistično drastičen, ekspresionistično kontrasten ali romantično patetičen, torej poln stilemov, ki njegovi drami dajejo prepoznavno fiziognomijo. Tudi njegov dialog se vselej giblje v okvirih realizma, torej bolj ali manj nemetaforičnega izraza, velikokrat s poudarjenimi lirskimi toni.

•••

Žanrsko je igra *Kot me ti hočeš* melodrama. Vendar ta žanrska opredelitev ni popolnoma obvezujoča. Razlogov za to je več. Pirandello je namreč svojim igram rad dajal za naslove fraze, kolokvialne sintagme, polne občega, a tudi s humorno nianso, ki pa nikdar nimajo eksplicitne dramatične ali celo tragične teže. Tudi z naslovom naše igre je tako. Kot opozarja S. Bassnett-McGuire, je fraza "come tu mi vuoi" pogovorna (narekuje tudi lahen skomig z rameni), njena teža je relativna, od sogovornika pa ne pričakuje odgovora. Splošnost



iz naslova se povsem konkretizira skozi besedilo oziroma psihološko posebi skozi Neznanko. V njem je skrita nekakšna poanta igre (ki potrebuje še določeno razlago), ne vsebuje pa humornih tonov (sicer je humor ena bistvenih značilnosti Pirandellovega pisanja), skozi igro lahko definiramo samo humor s pridevnikom: cinični, grenki, absurdni itn. Naša igra se poslužuje tudi veliko melodramatičnih sredstev: usodno prepoznanje Lučke, Salterjev poskus samomora, pismo, ki sporoči prihod Salterja v spremstvu Zdravnika in Slaboumne, Neznankin nastop pred sorodniki, ko le-ti ravno prepoznavajo Slaboumno, razplet igre (na nek način srečen, čeprav se Neznanka vrača v prejšnje življenje) itn. Neznankina zgodba, njena izpoved je zaznamovana z izrazitimi tragičnimi toni, situacija vpletanja interesov v avtentično željo po ljubezni pa je poudarjeno dramatična. Z eno besedo, v igri Kot me ti hočeš, gre za žanrski "misto" (kot ga označuje sam avtor), za druženje raznorodnih elementov, ki pa na koncu nikakor ne učinkujejo nekoherentno. Kohezivni element igre je namreč Pirandellovo nezmotljivo zasledovanje izvirne napetosti, Neznankine želje po identifikaciji s samo seboj. Pirandello melodramski "zaprtosti" svoje igre pušča v njej odprto tudi "metastabilno" možnost tragičnega.

Pirandello, kot vemo, je bil tudi praktični gledališčnik, režiser, vodja gledališča in igravec ter je v praksi gojil teater po vzoru Stanislavskega. Realističen in poudarjeno psihološki princip je vpisoval tudi v lastne tekste (čeprav ni uprizarjal samo lastnih besedil). Ta princip je tako do neke mere obvezujoč. Zahteva najprej neke vrste "psihodramsko" identifikacijo, slepo ekspresionistično vero v izrečeno ter surovo naturalistično strast v čustvovanju, temu pa seveda mora slediti "žanrska" kontrola, se pravi doziranje v

skladu z uprizoritvenim konceptom, pa tudi z duhom današnjega časa. Le-ta lahko najde možnost stila predvsem v Pirandellovem relativizmu, ki ga je sam Pirandello uprizarjal kot siže svojih iger. Pirandellov "legendarni" relativizem (Pirandello se je srečal tudi z Einsteinom, vendar o srečanju menda ni pravih podatkov) v sodobnem gledališču prenikne iz sižeja v stil, iz vsebine v formo, ki je zato videti drugačna od izvirne; postane ji samo nezanesljivo podobna, uhajajoča celo sama sebi - kar pa je spet vsebina serije Pirandellovih iger, med drugim tudi naše. Vendar tudi tak, sodoben princip igre zahteva enako mero odgovornosti (kot ugotavlja G. Genot) kot "psihodramsko" poistovetenje, saj nam igra lahko hitro uide v polje trivialnega.

Zaradi večje natančnosti je treba povedati, da je Pirandellov ekspresionizem (Pirandello je študiral v Bonnu) sicer avtentičen, vendar v veliki meri ilustrativen, njegova funkcija je predvsem v vzbujanju kontrasta z italijanskim delom zgodbe (igro lahko razdelimo na "nemški" in "italijanski" del), čeprav, denimo, bistvene kontrastne karakterne poteze Salterja in njegove hčerke niso izmišljene in so lahko takšne predvsem oziroma najbrž samo zaradi prostora, v katerem so se zarisale, ta prostor pa je Berlin deset let po prvi in deset let pred drugo veliko vojno. In reči je treba tudi, da je naturalizem, o katerem smo govorili, v drugih Pirandellovih igrah močnejši (povzročal mu je tudi probleme ob aktualnih uprizoritvah); morda je razlog za to v dejstvu, da se italijanski del igre dogaja v Vidmu (Udine), v pokrajini Veneto, torej na severu Italije, kjer se ne more razživeti Pirandellov sicilijanski temperament (v Videm je Pirandello dogajanje postavil zaradi soške fronte, ki je "izvirni greh" igre, Videm je kraj, kjer se romanski elementi mešajo z germanskimi, ima pa tudi drugačno politično zgodovino kot jug Italije). Kljub temu pa so to stilemi (enako izraziti



kot biografemi v drugih njegovih igrah), ki jih ne smemo spregledati.

Na koncu se ne moremo izogniti še omembi Pirandellove pripadnosti fašistični stranki (vanjo vstopi leta 1924, sredi najplodnejšega pisateljskega obdobja), njegovemu javnemu nastopanju v njeni službi, komuniciranju z Mussolinijem, fašističnemu pozdravu ob sprejemu Nobelove nagrade, obenem pa tudi ignoriranju D'Annunzia ter zagrenjenemu koncu (umrl je za pljučnico leta 1936, leto dni po Mussolinijevem "zavzetju" Etiopije, in zase zahteval popolnoma asketski pogreb). V naši igri ni sledov Pirandellove eksplicitne ideološke odločitve (napisal jo je leta 1930, pri 63 letih), njegov intuitivni, nezavedni literarni postopek gre očitno po drugačni poti, ki ideološko togost, avtoritarnost in militantnost fašizma v temelju problematizira. To je vsekakor fakt, ki je danes že presežen, čeprav obdaja igro s tančico neizogibnega historičnega in idejnega konteksta; konec koncev je lahko tudi gledališko povsem uporaben. Zanimiva je še ena ideološka možnost pristopa k naši igri. Leta 1981 jo je v Torinu režirala Susan Sonntag, in sicer v feminističnem duhu, kar je vsekakor možna odločitev, čeprav se kmalu izkaže za problematično. Neznanka je namreč tako ženska kot tudi Slehernik, se pravi kdorkoli; takšna interpretacija se zato lahko hitro sprevrže v abstraktno alegorijo in ideološki pamflet: v igri gre namreč bolj za individualno bolečino kot za splošni protest. Zato recimo raje, da je Neznanka človeško bitje, ki "smukne" v svojo identiteto ženske (kot pravi Jacqueline Rose), vendar v takšno identiteto, ki jo bo potrebno šele najti.

• 2 •

Pirandellova igra Kot me ti hočeš raziskuje problem identitete. Pri tem pa

Pirandello ni romantiško zanesen in ne vzpostavlja tega problema zgolj načelno, temveč izdelava sistem. Ekspozicija igre, celo prvo dejanje, je pravzaprav zadnje dejanje neke druge igre, ki se je zgodila pred našo. V centru je Neznanka, zapletena v travmatična razmerja svojega poklica ("poklic ženske", pravi sama) in ljudi, ki jo obkrožajo. Temeljni konflikt, ki ga igra vzpostavi že kar na začetku, je konflikt med Neznanko kot tako, njenim bitjem, njeno identiteto oz. njeno željo napolniti prazno posodo lastnega telesa z vsebino, in drugimi, z njihovo željo, ki si Neznanko prisvajajo. Ta konflikt se vleče skozi celo igro, eksponira ga nemški del, razvije in razplete pa italijanski del igre. Neznanka je za druge nekakšna prikazen (Laing), o katere identiteti, resnici se je potrebno nenehno spraševati, Neznanko pa zazuamuje krčevita želja ulti vlogi fantoma, ki ji je dodeljena. Neznanka ni bolna, ni shizofrena ali histerična oseba, praznina, ki jo občuti, je eksistencialna. Ona je v resnici skladna, sklenjena osebnost, v njeni "luknji" vlada nek red, njena želja je jasna kljub tišini in odsotnosti, ki jo zaznamujeta. Njen problem je najti drugega. Neznanka ni daleč od Laingovega opisa neke prazne ženske, ženske v smrtnem hladu: njena koža ima mrtvaško bledico, roke ima neopazno modre, skoraj črne, srce toliko, da se ni ustavilo, kosti kot da so izvite, spremenjene v prah, meso je razpadajoče... Vendar je Neznanka vitalna, aktivna ženska, ki skozi svoja dejanja izraža svojo lastno voljo, njena dejanja imajo svoj smisel, čeprav je ta smisel nenehno problematičen, mašilo, nadomestek, sama je "prehodni objekt" (Winnicott), podkrepjen z (alkoholno) omamo. Neznankin problem je najprej njena lastna, "avtohtona" praznina, in nato praznina, ki ji jo drugi vnašajo v njen lastni jaz. Nastanek njene praznine je iniciiran s posilstvom, z vdorom drugega, mnogo drugih v njeno telo. S posilstvom sta vanjo vdrla meso in tekočina drugega, vanjo so segli drugi s svojimi



ekstremitetami in ekskreti, in vsega tega - okončin in izločkov - se tudi v svojem nadaljnjem življenju ne more znebiti. Njena praznina je obložena s pijačo, zabavami in navideznimi drugimi. Njeni drugi niso tisti, ki bi dopolnjevali njen jaz, njeni drugi so tisti, ki njen jaz nažirajo, perforirajo, zažigajo ("vsa zažgana sem", pravi). Problem identitete pa je, da ne more obstajati v praznem prostoru, sama zase, temveč vselej v odnosu, v relaciji do drugega. Tako je minimalni pogoj za identiteto biti sploh opažen. Praznina, pravi Laing, ne prihaja od praznega želodeca. In praznina rojeva tudi destruktivnost; v družbeno negativno pa je Neznanko iniciiralo že posilstvo, tako da je njena usoda v veliki meri "zapečatená".

Taka bi bila usoda Neznanke, če bi ostala v Berlinu, in taka bo morda tudi po koncu naše igre. Usodni obrat pa je pojava Boffija, ki Neznanki da ime. Soočijo z neko usodo, z neko zgodbo, ki naj bi bila njena. Neznankina amnezija je sicer popolna, toda v zgodbi zasluti možnost rešitve, pobega, napolnitve svoje prazne posode, telesa, z neko identiteto. Ta identiteta je lahko ona sama, lahko pa je to identiteta neke popolnoma druge ženske, s katero pa ju družijo nekatere podobnosti. Ta metastabilna možnost, ki jo zasluti, dramo zaplete. Neznanka je Italijanka, doma iz Veneta, čeprav menda ne iz Vidma, tako kot Lučka. Njen govor se je v desetih letih, kar živi v Nemčiji, že spremenil. Njena usoda je bila podobna kot Lučkina: vojna, posilstvo, blodnje in končno Berlin z wedekindovskim vzdušjem, kjer je postala oboževana plesalka v nočnih lokalih (asociacija na Modrega angela iz leta 1930). Vendar Neznanka ne prestando ohranja distanco do lastnega početja. Ona ni to, kar počne, ona je nekje drugje (njeno telo prekriva "lahna prevleka drugosti", kot pravi Sartre). Problem drugega, ki jo obseda, je problem, ki ga čuti povsem

racionalno, seveda pa s tem v zvezi tudi čustveno. V poistovetenju je vselej skrita možnost užitka, in ta postopek je tudi ekvilibrističen (po Ubersfeldovi): niha med identifikacijo in kritično distanco. Problem drugega je njen objektivni problem, njen subjektivni problem pa je problem tretjega (po A. Didier-Weillu). Tretji je, povedano z eno besedo, bog oziroma ljubezen. To je problem, ki se pojmom identitete in resnice o sebi izmika, saj ju spozna za relativna. Ljubezen (in bog) je prehajanje, popolna dvojna zaobseženost v enem, ko se govornica znajde na svoji zadnji točki (kot pravi Barthes) in ko relativno obsijejo žarki absolutnega.

Če je Neznankin emblem v nemškem delu voda (njeno ime Elma pomeni vodo), je v italijanskem luč, svetloba (Lucija, Lučka). Voda teče in svetloba sije, voda je enosmerna, svetloba je brez smeri, voda je gibanje, svetloba je stanje. V Italiji se Neznanki odpre možnost biti. Biti ona. Imeti ime (ime je nekaj, kar imamo, torej je naše, nismo pa ime mi sami; ime nam pomaga pri orientaciji v času, pomaga nam pri vzpostavljanju odnosov z drugimi, vendar se naša resnična identiteta golemu poimenovanju izmika; v odnosu do tretjega ne potrebujemo imena, oziroma imamo lahko katerokoli ime, imamo vsa imena). Štirimesečen premor med prvim in drugim dejanjem je pomenljiv. To je čas, ko je Neznanka bila, našla svoje ime, torej je našla drugega, in ta drugi je njen takoimenovani mož iz preteklosti, zaslutila pa je tudi "tretjo možnost": mimo vseh spominov, imen, identitet je svoje telo napolnila z vsebino nove ženske, ki ni niti Elma niti Lučka, temveč neka tretja ženska, ki pa je zdaj v resnici ona sama. To so bili štirje meseci življenja v relativno absolutnem, vendar tudi v absolutno relativnem prostoru. V absolutno so se namreč počasi, a neizbežno (to je slutila in to bo zdaj zdaj spoznala) vmešali interesi.



Identiteta je status, ki ne prenese želje drugega. Tudi vse lastne želje se morajo izničiti, da lahko "tisto-kar-je", esenca, zažari v vsej svoji polnosti. Želja drugega ti prikrije tvojo lastno identiteto, obenem pa ti vsili svojo. V igri interesov postajamo drugi. Še huje je, če se interesi zamaskirajo v ljubezen, torej v stanje brez želje, saj je to stanje absolutno. Robovi konkretnega pa tudi fiktivnega sveta se na ta način nakrhajo, premaknejo, razblinijo. Svet postane neoprijemljiv, beži izpod rok, iz pogleda. Njegovo gibalno, resnica, postane mnogobrazno.

Neznanka ni živela v relativnem svetu. Živela je v stanju izpraznjenosti ("obupna zapuščenost"), vendar ji je ravno ta praznina ponujala izhodiščno točko za delovanje. Nemški svet je bil sprevržen, perverzen, poželjiv in pollaščevalski na tisoč prefinjenih načinov, vendar ga je obvladovala. Italijanski svet je drugačen, vendar na nek način bolj zapleten. Veliko bolj je verbalen, veliko bolj zakamufliran, maskiran. Nemški svet je nosil konkretne maske (oblačila, pijača, pobarvani lasje, leporečje, melodramatične geste), italijanski je podteksten, prihuljen, zahrbtnen. V Nemčiji je bila vpletena v travmatičen družinski trikotnik, v Italiji se zaplete v travmatično rodovno mrežo. V nemškem svetu jo je bilo sram, a sprijaznila se je z "udobno" pozicijo, da se "noče poznati" (kot je rečeno v igri). V italijanskem svetu mora delovati drugače. To je svet soočenja (nemški je bil svet pozabe). To je svet, ko se mora odločiti, ko mora spoznati resnico o sebi in jo tudi izreči.

V italijanskem svetu postane vsa frazeologija tipa "jaz nisem jaz", "kaj to počnejo z mano", "živeti svoje življenje", "pobegniti od sebe", "najti sebe", "biti nekdo drug", "katero je moje življenje" itn. nesmiselna. Vprašanje

njene istovetnosti se zastavi z vso ostrino in s kompletnim čustvenim angažmajem. Lahko rečemo, da v Italiji Neznanka neha igrati (igra oziroma vloga je sinonim za željo drugega), namesto biti ista (to je skladna s svojo vlogo) mora postati isto (istovetna sama s seboj). Sindrom "prazne posode" ni nekaj, kar bi bilo obstojno v nedogled. Prazna posoda se mora napolniti, ali pa jo od obodnih tenzij preprosto raznese (Neznanka si na koncu prvega dejanja z dlanmi pritiska na senca).

V Italiji se v vsej svoji širini vzpostavi razlika med factum in fictum (dejstvo/izmišljotina). Začne se spraševanje o resnici oziroma o identiteti Neznanke oziroma Lučke. Ta resnica ima namreč povsem praktično vrednost: gre za dedovanje posestva (pri čemer podrobnosti niso toliko bistvene). Pirandello izdelal precej natančen sistem, s katerim želi nazorno prikazati razmerje factum/fictum. Kako spoznati resnico? se sprašuje (in ta resnica je seveda v povezavi z Neznankino identiteto). S pomočjo spomina? Spomin je nezanesljiv. Spominjamo se pravzaprav samo tistega, kar se hočemo, in spominjamo se tako, kot sami hočemo. Tudi če gre za bistvene stvari, kot so podobnost, glas, barva oči, izrečene besede. Resnica je vselej naša subjektivna, spominska resnica, ki je povsem nepreverljiva in v popolni odvisnosti od naše želje, ki si jo prikroji po svoje (seveda ima svoj bistven delež pri tem tudi čas). S pomočjo fotografije? S fotografijo je, kot nas pouči Barthes, poseben problem: "S Fotografijo se namreč prikaže jaz kot drugi: povratna razpustitev zavesti o identiteti." "Ta identiteta pa je nenatančna, celo imaginarna, saj lahko še naprej govorim o 'podobnosti', ne da bi kdajkoli videl izvirnik." "Podobnost me ne zadovoljuje in me preveva s skepso..." S pomočjo slikarskega portreta? Toda le-ta je narejen po fotografiji ("posnetku



posnetka") ter celo po Brunovih navodilih, ki spet izhajajo iz spomina. S pomočjo pripovedi, zgodbe? Tudi zgodbe so samo instrumenti spomina, nezanesljive, metaforične ali "dokumentirane", dvoumne, čeprav lahko učinkovite. S pomočjo dokumentov, preverljivih dokazov? Dokumente je mogoče tolmačiti na različne načine. Tudi na dokumente učinkuje čas. Dokumenti izginjajo, jih ponarejajo. Preverljiv dokaz bi lahko bilo Lučkino materino znamenje, vendar znamenja z leti izginejo, se spremenijo, se premikajo po telesu, čeprav se nam zdijo nekaj večnega, kot obraz ali glas (a tudi ta dva se spreminjata do nespoznavnega). S pomočjo dnevnika? Tudi dnevnik je lahko samo zgodba, poljuben in močno oseben zapis tega, kar se je dogodilo. Z živim dokazom? S Slaboumno, ki jo pripeljejo v hišo Pierijevih kot živo "pričo"? Tudi živ dokaz je nezanesljiv. Nanj najbolj deluje čas. Pri njem se je najlažje odločiti, reči: je, oziroma ni. Živ dokaz naj bi bil tudi neobčutljiv na interes, vendar ljudje vidimo predvsem tisto, kar si želimo videti. Za vsako stvar najdemo razlago, tako, ki se nam zdi prava. Ljudje smo trdoživa in trdovratna bitja. Ravnamo tako, kot je nam najbolj prav, kot najbolj ustreza nam samim. Ljudi jemljemo, kot jih hočemo, z njimi počnemo, kar se nam zljubi. Pri tem resnice ni, oziroma je resnica do skrajnosti raztegljiv pojem. Toliko resnic je, kolikor je ljudi, tako nas poučuje Pirandello. Pirandello poskusi celo s paradoksom podobnosti: resnica naj bi se skrivala v tistem, kar ni podobno, in to celo bolj kot v tistem, kar je identično. Toda tudi paradoks nima učinka. Naša rešitev pred nujnostjo spoznanja resnice je dvom. Kadar nočemo verjeti, dvomimo. Kadar resnica ni po naši meri, vanjo podvomimo. Dvom je oče naše sreče. Učinka nima niti nespodbidno izrekanje resnice: Neznanka (s Pirandellovo pomočjo) izreče vse svoje dvome, slutnje, namige, celo deluje (kot prava igralca) tako, da vzbuja dvom, pomisleke; izkorišča pa

tudi naključje. Toda ne. Ljudje verjamejo samo v tisto, v kar so se odločili verjeti, oziroma nasledajo moči. Močnejši argumenti so resničnejši. Resnica je enako moč. Neznanka je močnejša od Slaboumne, ki ne more več prav ničesar, in verjamejo Neznanki. Verjamejo, čeprav ničesar več ne vejo. Ljudje nasedejo tudi moči igre: ko Neznanka nastopi tako, da jo lahko v živo primerjajo s Slaboumno, igra melodramatični prizor, ki mu gledalci popolnoma nasedejo, tudi ko ga do temelja sproblemizirajo. Še kaj? Oči? Nezanesljiv instrument, največkrat so utrujene, solzne, medle. Klic krvi? Izmišljotina iz sentimentalnega romana. Kri je za Pirandello enako voda.



Tako daleč gre Pirandello v razgrinjanju možnosti spoznanja resnice, vendar je rezultat nič in grozljiv. Kaj je bolj resnično: Neznanka, ki je Lučki skoraj popolnoma podobna in za katero si večina želi, da bi bila resnična, čeprav sama neprestano govori proti temu, ali Slaboumna, ki zanjo ne govori nič, samo nekakšni dokazi, dejstva, ki se ujemajo, in njena monotona brezumna besedica "Le-na"? Katera je resnična? Katera je bolj resnična? Ali Neznanka, ki to noče biti, ali Slaboumna, ki to ne more biti? Ali je sploh katera resnična? Ali je to konec koncev sploh važno? Seveda je važno, saj je v vseh teh vprašanjih skrit interes. In interes ni statičen, interes je aktivni princip, vzrok, ki provocira posledice. Posledica interesa je korist, iztržek na račun drugega. Interes je vedno naperjen proti nekemu drugemu. (Na tem mestu se moramo spomniti tudi Borgesove novele Neverjetni prevarant Tom Castro, 1956, kjer gre za nenavadno podobno situacijo, ki pa jo Borges uprizori z zanesljivo epsko distanco). Vendar resnice ni. Factum in fictum sta vselej (v naši zavesti, spominu) usodno prepletena, tako da ju ni več mogoče ločiti. Fictum nepopravljivo učinkuje na factum in iz fictuma raste novi factum.



Resnico je od tega trenutka naprej potrebno pisati v narekovajih.



Vendar ali res ni možnosti spoznanja resnice? Pač, možnost obstaja, le da na nivoju tretjega, torej nivoju vere in ljubezni. Nobena od oseb iz igre pravzaprav ničesar resnično ne verjame, nobena resnično ne ljubi (kar pogledamo si jih po vrsti, od Salterja, Mop in Boffija, do Bruna, Ines in Masperija; izjema bi lahko bil Stric Salezij, toda tudi on je ujet v igro interesov; neka minimalna možnost obstaja le pri Leni, izražena kot rahli dvom, kot oddaljena slutnja, ki pa si je ne upa priznati; pravzaprav se pri njej nezanesljivi sponin na Lučko napolni z ljubeznijo do Neznanke in vse, kar je bilo, ni več važno, oziroma povzročča samo zmedo). Tudi Bruno ni bil sposoben ljubiti. Neznanka je "prišla iz smrti" samo zaradi Bruna, zaradi ljubezni. Bruno pa se je nanjo ozrl kot Orfej na Evridiko in jo zato izgubil. V njegovem obratu, v oziranju je bila skrita njegova želja, njegov interes, in ta interes je pogubil njuno zvezo. Bruno je imel neponovljivo možnost oživiti, ustvariti svoj ideal, dobiti nazaj svojo izgubljeno Lučko, in to praktično "svežo", nepostarano, brez pogubnih učinkov časa nanjo, skoraj takšno, kot je bila, ko jo je izgubil; celo več: "prazno" telo neke ženske bi lahko napolnil z idealno vizijo Lučke, s tako Lučko, kot jo je zmeraj hotel, pa je morda ni mogel imeti. Iz Neznanke bi si lahko ustvaril ideal ženske, žensko po svoji podobi, ki ne potrebuje ničesar drugega kot ljubezen. A to sanjsko priložnost (po kateri hlepi vsak moški) Bruno lahko miselno zapravi zaradi banalnega interesa. Ljudje, in Pirandellovi še posebej, smo slepi (bi rekel Mannoni) za drugega, predvsem pa zase.



Pravzaprav je vprašanje, ali se Neznanka vrača na isto, ko s Salterjem

pobegne nazaj v Berlin. S sabo namreč nosi globoko in grenko spoznanje o resnici, ki je razpršena po naših željah, o ljubezni, ki jo je zločin pred desetiimi leti (posilstvo) za zmeraj pokopal, o sebi, ki si brez pomoči drugih ne more ustvariti dejavne identitete (pa čeprav pravi: "...hočem, da vsi...podvomijo o meni...da bom... edina jaz verjela vase!"), ki bi se lahko izmaknila negativnemu delovanju drugih. Spoznanje pomeni izluščiti iz zveze factum-fictum gola dejstva. Spoznati stvari take kot so, neprikrite, neovite v domišljijo. Spoznati svet brez želje. Faktični odnos, utemeljen na ljubezni, ki je v Italiji ni bil nihče sposoben, čeprav je Neznanka vsem dala možnost zanjo, bo zdaj potisnila nekam globoko vase, živela bo neko fikcijo, ki pa jo bo sama diktirala. Najbrž ne bo več tiste praznine izpred štirih mesecev, toda občutek jalovosti bo ostal. Morda le do novega srečanja, do nove možnosti? Ali pa spoznanje lahko rodi upanje? Ne vemo, a tak zaključek bi bil preveč melodramatičen.



Telo je treba napolniti z dušo. Dušo pa rodi ljubezen. Imena niso dovolj, začasna so in nestalna. Duša je presežek telesa, je presežek težnosti. Duša se lahko tudi združi z drugo dušo, telo se lahko združi samo v fizičnem, mehničnem odnosu. Dušo je mogoče dobiti tudi od drugega, vendar le, če je ta drugi tvoj ljubljeni, če je mediator med teboj in drugim ljubezen. Takrat drugi postane tretji, bog, stvarnik. In stvarnik ustvari tebe, bitje, žensko. Neznanka to najboljše ve, in v tem je lahko samo ženska, saj v igro ne privzema skoraj nobenih instrumentov moči, oziroma jih ne zlorablja. Neznanka je v svoji želji čista, ta njena želja je v resnici potreba, obupni krik po smislu, po bitju. A samo biti še ni nič. Največ je ustvariti se, v aktu stvarjenja triumfira volja, na esenco položi existenco, in bitje lahko živi skladno samo s seboj, po svoji volji, svobodno in večno v možnosti metempsihotičnega prehajanja v

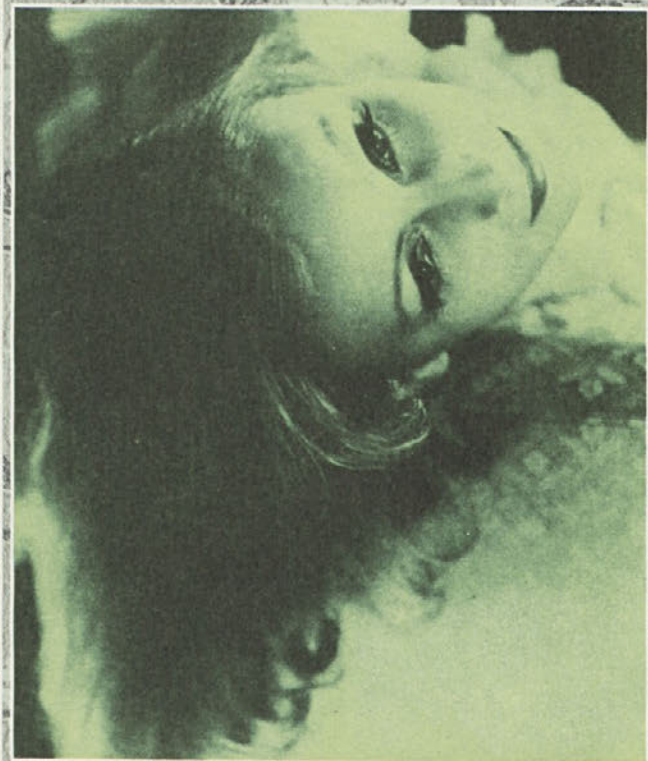


drugega, neulovljivo v plesu po različnih ločenih realnostih, z neprestanim in vzajemnim učinkom na drugega, na svet. Pirandello nam skuša dopovedati, da je iskanje resnice nesmiselno, če ga ne spremljata vera in ljubezen. Vse resnice, ki obstajajo: filozofske, življenjske, stare, nove, objektivne, subjektivne, pasivne, aktivne, večne, začasne, polovične, absolutne so nesmiselne. Če veruješ in ljubiš, se namreč lahko tudi motiš. Resnica je nekaj irelevantnega, vendar le v svetu "tretje možnosti". Drugače sta resnica in njeno spoznanje lahko usodna.

♦ ♦ ♦
Literatura:

- Vladimir Kralj: POGLEDI NA DRAMO, Ljubljana 1963
Roland Barthes: CAMERA LUCIDA, Ljubljana 1992
Susan Bassnett-McGuire: LUIGI PIRANDELLO, New York 1983
Gerard Genot: PIRANDELLO, Paris 1970
Jacqueline Rose: ŽENSKOST IN NJENO NELAGODJE, v: ŽENSKA SEKSUALNOST, FREUD&LACAN, Ljubljana 1991
Ronald Laing: JASTVO I DRUGI, Novi Sad 1989
Anne Ubersfeld: L'ECOLE DU SPECTATEUR, Paris 1981
Alain Didier-Weill: DIONYSOS: LA NAISSANCE DE L'ACTEUR, v: ESQUISSES PSYCHANALYTIQUES - PSYCHANALYSE ET THEATRE, Paris 1992
J. L. Borges: MAŠTARIJE, Beograd 1978
Octave Mannoni: CLEFS POUR L'IMAGINAIRE ou L'AUTRE SCENE, Paris 1969





Greta Garbo
Iz filma "Kot me ti hočes"

PRIHAJAJO...

— **NATAŠA KONC** —

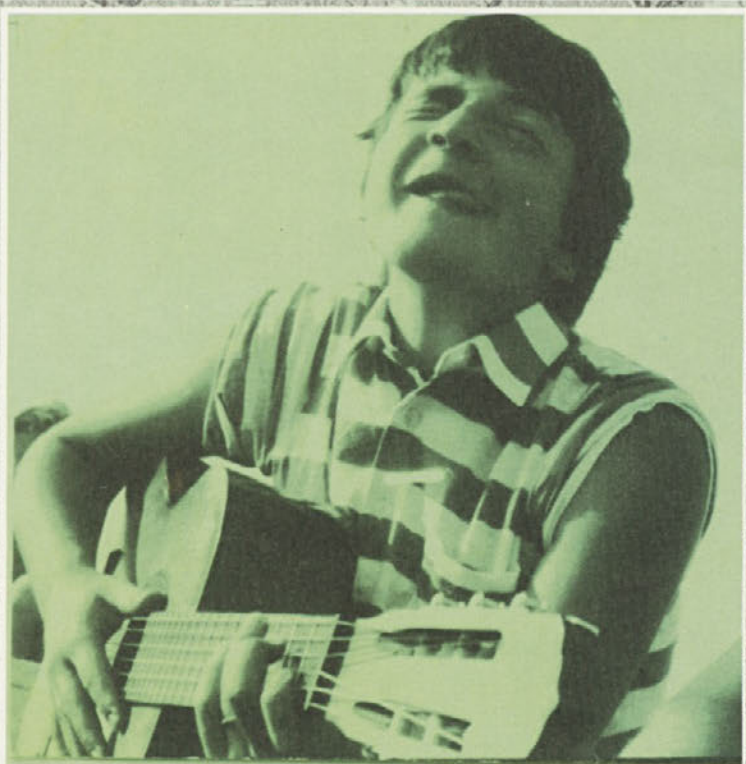
— **GREGOR ČUŠIN** —

Rojena 1970 v Kranju. Po končani Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo (smer grafično oblikovanje) se je vpisala na AGRFT v Ljubljani. Že na akademiji odigra nekaj opaznih vlog: Jean Genet: Služkinji, rež. Matjaž Pograjc, William Shakespeare: Hamlet, rež. Matjaž Pograjc (za vlogo Ofelije je prejela fakultetno Prešernovo nagrado), Slawomir Mrożek: Tango, rež. Matjaž Pograjc, Anton Pavlovič Čehov: Višnjev vrt, rež. Matjaž Pograjc. Poleg tega je Nataša Kone igrala še v naslednjih projektih:

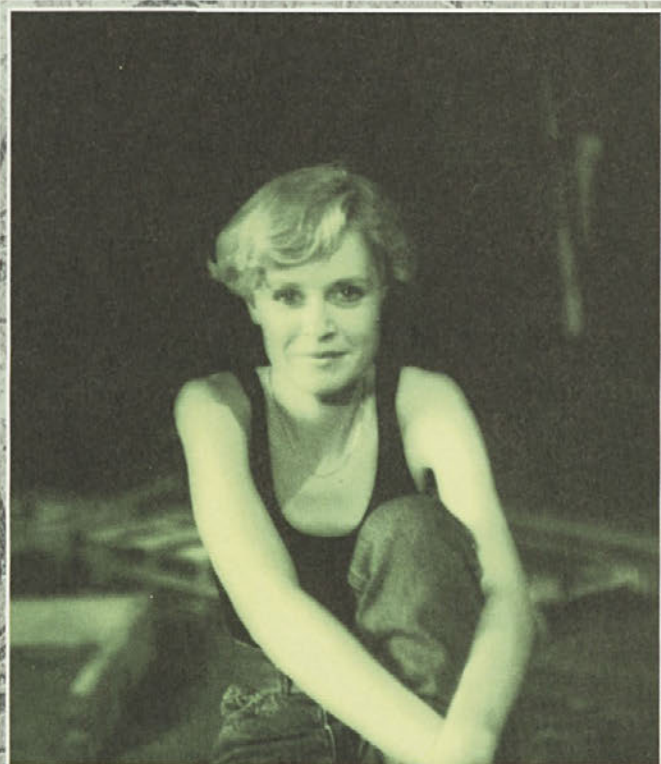
- August Strindberg: Sanjska igra, rež. Aleksander Jure, Umetniško gledališče in Festival Ljubljana 1991
- Oscar Wilde: Saloma, rež. Uroš Trefalt, producent Uroš Trefalt v sodelovanju z gledališčem Glej
- kratki film Koza je preživela, rež. Sašo Podgoršek
- TV drama Gospodična Mary, rež. Matjaž Klopčič

Gregor Čušin je študent dramske igre na ljubljanski AGRFT. Sodeloval je v naslednjih akademijskih predstavah: William Shakespeare: Sen kresne noči, rež. Sebastjan Horvat, Bertold Brecht: Beraška opera, rež. Sebastjan Horvat, Anton Pavlovič Čehov: Tri sestre, rež. Sebastjan Horvat, in Kolaž iz Molierovih del, rež. Sebastjan Horvat. Poleg tega je nastopil v predstavi Kralj Lear v režiji Dušana Jovanovića (SNG Drama Ljubljana in CD, 1992) ter v predstavi Platonov Antona Pavloviča Čehova v režiji Janeza Pipana (MGL 1993).





Gregor Čušin



Nataša Konec

ANTON NOVAČAN

HERMAN CELJSKI

REŽIJA: FRANCI KRIŽAJ

Premiera je bila 18.6.1993 na celjskem Starem gradu.





Peter Boštjančič



Janez Bermež, Bruno Baranovič

Primož Ekart, Milada Kalezić





Upravnik BORUT ALUJEVIČ • v.d. umetniškega vodje MARINKA POŠTRAK • režiser FRANCI KRIŽAJ
• dramaturginja ALEKSANDRA REKAR • lektor MARIJAN PUŠAVEC • vodja programa ANICA MILANOVIČ

Igralski ansambel v sezoni 1993/94:

Zvone Agrež • Marjan Bačko • Bruno Baranovič • Janez Bermež • Peter Boštjančič • Primož Ekart
• Tomaž Gubensek • Renato Jenček • Vesna Jevnikar • Milada Kalezić • Drago Kastelic • Nataša Konec
• Anica Kumer • Vesna Maher • Miro Podjed • Stane Potisk • Darja Reichman • Igor Sancin • Jana Šmid
• Bojan Umek • Bogomir Veras

SLG Celje • Šlandrov trg 5 • 63000 Celje
tajništvo: 063/441-861 • vodja programa: 441-814 • blagajna: 25-332 int. 208 • fax: 441-850

Geldališki list SLG Celje za sezono 1993/94, št. 1 • Predstavniki upravnik Borut Alujevič
• Urednica Aleksandra Rekar • Lektor in korektor Marijan Pušavec • Fotografije Jane Štravs, Damjan Švarec
• Tisk Cicero • Priprava za tisk Skeleton Crew • Oblikovanje Ajax • naklada 800 izvodov

Oddelek za študij

19540/1993/1994

792(497.12 Celje)



5000004281.1

OSREDNJA KNJ. CELJE

COBISS