

## PIRAMIDA

(Razmišljanje o nekaterih problemih sodobne dramatike)

Jože Javoršek

Gledališki spoznavalci večkrat ugotavljajo, da je sodobno evropsko dramatično zadel mrtvoud. Take in podobne ugotovitve razglašajo tiste vrste možje, ki nekdanje gledališke strukture cenijo za edino gledališko lepoto. Tip »dobro zgrajene drame«, v kateri je dramaturgija podobna mehanizmu švicarske ure, je zanje višek evropske dramatike. Vsebinsko se njihova dramatika ukvarja s problemi denarja, ljubezni, prešuštva, dednosti, upornosti ali kvečjemu še psihoanalize. Ibsen se kot polbog dviga iz tega preciznega mehanizma brez poezije.

Bilo bi nespametno, če bi zanikali vrednote te stare dramatike, a prav imajo gledališki spoznavalci: dramatično ibsenske vrste je v Evropi zadel mrtvoud. Kar je bilo v njej še živnega, se je odteklo v Ameriko in od tam prihaja zdaj kot američansko cepljena dramatika nazaj k nam ter radosti vse, ki jim je žal za nekdanjimi gledališkimi urami.

Kljub temu pa evropska dramatika ni v krizi. Nasprotno! Anti-ibsenki procesi, ki so se v gledališki omiki sprožili že v času simbolizma, so po drugi svetovni vojski učinkovito zmagali. — Povratak k nepreračunljivo živim, večno novim in neugonobljivo ustvarjalnim oblikam dramatike pa se sklada z velikanskimi spremembami na področju splošne človeške omike. Mojstre teh sprememb danes še marsikdo zelo kritično sprejema ali pa jim celo odmerja usodo nekdanjih Kopernikov, Gallilejev in drugih Kolumbov, a vendar spremembe zmagujejo. Hočes nočes so zvezane z velikim napredkom človekove znanosti, ki je na področju kemije, fizike in tehnike dosegla višine, o katerih je človeštvo doslej samo sanjalo. Tako imenovana metafizika, ki je bila doslej neodkrita dežela in pravi pravcati raj za najrazličnejše vrste špekulantov, počasi in sramežljivo kaže del svojih skrivnosti fiziki. Čeprav smo misel nemškega znanstvenika Maxa Plancka malce po svoje zasukali, nismo zgrešili njene osnovne resnice. In v območje te resnice sodi tudi trditev, da se zavoljo pomembnih znanstvenih odkritij nudijo tudi umetnikom nove možnosti razvoja. Dokaz so že prva desetletja našega stoletja, ko so romanopisci kot Marcel Proust, Joyce, Dos Passos in drugi postavljali v svojih delih ne samo spomenike umetnosti, temveč tudi spomenike človeškega napredka. — Tudi v glasbenem svetu so se izvršile silne spremembe. Glasba je postala veliko

obsežnejša kot nekoč, ne samo zavoljo svojega četrttotskega sistema, temveč tudi zavoljo svoje izrecne namere, da obseže vse glasovne prvine, ki so znane v naravi. — Moderno slikarstvo in kiparstvo se je v istem času v drznih skokih pognalo naprej. Moderna umetnost na nov, posebno intenziven način odkriva globino, ta večni smoter umetnosti. Slikarstvo in kiparstvo se torej ne ukvarjata več z optičnimi odnosi med površinsko gledanimi predmeti, temveč z odnosi kot takimi. Likovna umetnost poslej razbija lupino stvarnega sveta, kajti z lačno strastjo bi rada ponazorila njegovo notranjost, njegove notranje silnice.

Zapovedim nove ure, ki bije na vseh področjih človeškega duha, se ni mogoče ogniti. In nova ura naznanja, da je človek prodrl v bistvo materije in preko nje že zelo daleč, tja, kamor so nekoč hrepeneli ubogi alkimisti, vedeži in drugi vizionarji, a niti slutili niso, da bo človek XX. stoletja iz njihovih sanj izoblikoval oprijemljivo resnico. — Zato je popolnoma razumljivo, da so nove oblike človeške omike vznemirljive, nenavadne, fantastične. Človeka sunkoma dvigajo iz skope vsakdanjosti ter ga prenašajo v svet darežljivih razsežnosti. In te razsežnosti ne počivajo več na meglenih ramenih mitov, temveč na jasnih in fantastično lepih razsežnostih znanosti. Človek postaja drugačen.

In če je dramatika dolgo capljala za razvojem drugih izrazov človekovega duha, kot na primer za znanostjo, poezijo, slikarstvom, romanopisjem, glasbo in arhitekturo, zdaj lahko trdimo, da je v času po drugi svetovni vojski poskušala svojo zamudo popraviti. Delno jo je popravila s tem, ker je »rehabilitirala« vrsto dramatikov, ki jim strahovlada ibsenstva ni pustila do odrskih luči, v glavnem pa z novo gledališko tvornostjo, ki vre na vse strani, a najmočneje v treh tokovih, ki jih dandanes lahko razločimo že z prostim očesom.

## I

V navado nam je prešlo, da vse drame, ki se ostro ločijo od konvencionalnih gledaliških smeri, čislamo za eksperimentalne ali avantgardistične. Celo gledališčem, ki se taki dramatici posvečajo, smo prilepili previdno ime: eksperimentalno gledališče. A v resnici se prav tista dramatika, ki jo iz bojazni krščujemo za eksperimentalno in avantgardistično, ujema z bistvom dramatike kot take, se stika z njenim prvotnim smislom in nadaljuje tradicijo najelementarnejših obdobj nekdanjega gledališkega življenja.

A boj za vrnitev k pristnim gledališkim virom je težak, čeprav je kot na dlani jasno, da se gledališče mora izčiščevati, saj primesi, ki so v teku stoletij skalile gledališko čistost, prevzemata film in televizija. Kot se je ob razraščanju romanopisja nekoč čistila poezija in svojo navlako oddajala balzacovskim peresom, tako se že dolgo časa čisti gledališče in svojo navlako oddaja elektronkam in platnu. A gledališče prevzema svojo prvotno vlogo: vlogo pretresljive ceremonialnosti v novih in izrednih pogojih modernega življenja.

V katero smer gre čiščenje gledališča? Ali lahko o tem procesu, ki mu kot sodobniki prisostvujemo, postavljamo že izklesane sodbe? Težko. Čeprav poznamo v davnini in v polpreteklem času predhodnike Michela de Ghelderoda, Samuela Becketa in Eugèna Ionesca, o njihovi dramatikii z največjo težavo govorimo. S težavo govorimo tudi zategadelj, ker se ne moremo opirati na teoretične dokumente piscev samih, saj so molčeči kot ribe. In tudi evropski kritiki ne vedo kaj prida o njih. O Samuelu Becketu so sicer veliko pisali in govorili, a ukvarjali so se z njim predvsem zavoljo tega, ker je njegova prva drama »V pričakovanju Godota« navkljub nasprotovanjem gledaliških profesorjev obšla skoraj ves svet. Becket je prišel v modo. Ob drugem Becketovem delu »Konec igre« se je kritika razdelila v dva tabora: eni so pisali, da ni konec iger, temveč Becketa, drugi pa upravičeno zatrjevali, da je irski pisec svojo dramaturgijo v novem delu še presenetljiveje poglobil. A kaj je pravzaprav njegova dramaturgija? V bistvu je Becketova dramaturgija samo do skrajnosti pritirana dramaturgija pasivizma. Becket na svojo dramaturgijo ne oblači ne zgodb, ne idej, ne tendenc, temveč prikazuje tisto, kar se doslej v dramatikii sploh ni dalo samostojno prikazovati: različne oblike človekove pasivnosti, kot na primer hrepenenje, obup, čakanje, molk, monotonost, dolgčas itd. itd. Samo pri Čehovu najdemo še podobne dramaturške prijeme, a Becket je svojstveno mentaliteto čehovske dramaturgije uporabil brez vsakih kompromisov. To pa se pravi, da za svoj razvoj gledališki organizem ni uporabljal ne razlag, ne zgodb, ne kakršnih koli zunanjih motivacij. — Če bi hoteli jasneje razlagati Becketovo umetnost, bi jo lahko razlagali s pomočjo slikarstva, kar pa ni nič napačnega, saj so si tendence sodobnega slikarstva in sodobne gledališke umetnosti na zahodu v mnogočem podobne. Kot lahko primerjamo realistično slikarstvo z realistično dramaturgijo, ekspresionistično z ekspresionistično, tako lahko primerjamo tudi današnje slikarstvo pariške šole z novimi oblikami gledališke umetnosti. Slika sama na sebi nas ne zanima kot bolj ali manj posrečeni odraz zunanjega sveta, saj nam slikar itak noče posredovati tolikanj cenjenih lupin resničnosti. S sliko bi rad sprožil

v gledalcu tiste emocionalne vrednote, ki so bile v njem, ko je sliko uresničeval na platnu. Ko sliko gledamo, nima naš umetniški užitek prav nobenega opravka s predmetnim svetom, ki je bil morebiti pobuda za slikarjevo delo, kajti umetniški užitek raste ob moči, ki jo slikar dokazuje s svojim ustvarjalnim posegom v determinizem sveta. Prav tako nas v gledališču ne čaka užitek zavoljo medsebojnih odnosov oseb, ki jih dramski pisec poganja v spopade ali zavoljo zgodbe, ki bi nas utegnila pritegniti. Dramatik podobe stvarnega sveta prikazuje na odru tako, da nam povedo dvakrat ali pa trikrat več, če se ne zaustavimo ob plotu njihove prve stvarnosti. Tako nam Samuel Becket v svojih dosedanjih dveh dramah »V pričakovanju Godota« in v »Koncu igre« posreduje brezdušnost, brezsmiselnost in brezperspektivnost v življenju ljudi. Atmosfera, ki iz njegovega prikazovanja izžareva, je v konfliktu z osnovnimi človekovimi zahtevami po sreči in življenjski smiselnosti, zato sta njegovi drami nabiti z eksplozivno dramatikom. Becketova dramatika človeka skoraj fizično oplazi.

Še bolj kot Samuel Becket uporablja starodavno dramaturgijo z novimi prijemi Eugène Ionesco. Hkrati sodi Ionesco med redke tako imenovane avantgardistične pisce, ki so poskušali svoja dognanja utrditi tudi teoretično. V »Improvizaciji na Alma«, ki hoče biti podoben gledališki credo kot Molièrova »Improvizacija v Versaillesu« in Giraudouxova »Improvizacija v Parizu«, je Ionesco izjavil: »Gledališče je zame projekcija notranjega sveta na oder. Kar se mene tiče, jemljem gledališko snov v svojih sanjah, hrepenenjih in notranjih nasprotjih. In ker nisem sam na svetu in ker je vsak izmed nas v globinah svojega bitja takšen, kot so drugi ljudje, moje sanje, hrepenenje, tesnobe in môre niso samo moja last. Predstavljajo pač del davne dediščine, predstavljalo precëj staro skladišče, kamor je nosilo svoje vrednote vse človeštvo« (Nouvelle Revue Française, 1956, str. 1018).

V reviji Cahiers des Saisons (avgust 1955, str. 64) pa je isto misel povedal v drugi obliki: »Poskušal sem povedati, iz kakšne čustvene substance so napravljena moja dela in od kje izvirajo: iz dušnega stanja, ne pa iz ideologije, iz impulza, ne pa iz programa. In ko se ta emocionalna stanja urejajo v čisto stanje, so podoba notranje nujnosti in nikakor ne slede logiki konstrukcij, ki so vsiljene od zunaj. Ne gre za zaslužjevanje v naprej določenemu dejanju, temveč za eksteriorizacijo psihičnega dinamizma, za projekcijo notranjih konfliktov in notranjega sveta na oder. A ker je mikrokosmos podoben makrokosmosu, smo posamezniki hkrati taki kot vsi, zato imam največ možnosti, da na dnu samege sebe, v svojih tesnobah, sanjah in samoti srečam univerzalnost.« Z drugimi besedami: nova dramatika se ne meni za

zunanje zgodbe in za zunanjo konstrukcijo drame kot take, temveč ji gre za upodobitev globokih psihičnih gibal v človeku. — Vzemimo za primer komiko Eugèna Ionesca. (Ionesco je izrazit komik!) Razvil jo je iz psihičnega avtomatizma, v katerega je človek tako smešno in tako suženjsko ujet. Avtomatizem človeškega govora je v dramatiki sicer že uporabljal Claudel in so ga uporabljali nemški ekspresionisti, a Ionesco ga je razširil na celotno območje človekove dejavnosti, na kretnje, dejanja, mišljenje itd. O »Plešasti pevki«, svojem najbolj komičnem delu, pravi takole: »Tudi v njej se mi zdi komika izraz nenavadnosti. A nenavadnosti po mojem mnenju ni mogoče najti drugje kot v najbolj medli in vsesplošni vsakdanjosti. Najdemo jo v prozi, ki jo dan na dan poslušamo in jo zasledujemo preko njenih meja. Če začutimo absurdnost in neverjetnost vsakdanjosti in vsakdanjega govora, se pravi, da smo šli že čez njene meje. A če hočemo iti čez njene meje, se je treba prej v absurdnost potopiti. Komika je v čisti nenavadnosti in nič se mi ne zdi pretresljivejšega kot banalnost. V vsakdanjem besedičenju se nadrealnost naravnost ponuja.«

Zapleteno in mikavno gledališče tega čudnega pisca, ki s svojimi deli čedalje bolj preplavlja svet in ima čedalje večji vpliv na sodobno dramsko pisanje, je poskušal bistri francoski kritik Jacques Lemarchand definirati takole: »To ni ne psihološko, ne simbolično, ne poetično in ne nadrealistično gledališče. To je gledališče, ki še nima svoje oznake in ga ni mogoče najti na policah konfekcije. To je gledališče, ki je napravljeno po meri. A dobro čutim, da bi me imeli za norca, če temu gledališču ne bi dal imena. Zame je torej avanturistično gledališče« (Uvod v Gledališče Eugèna Ionesca, str. 11). Nato Lemarchand pripoveduje, da uporablja oznako »avanturistično gledališče« v enakem smislu kot jo pojmujejo za avanturistični roman in vzporeja Ionescove drame z nekaterimi znanimi avanturističnimi romani, ki so »prav tako poetični in burleskni, vznemirljivi in napeti«.

Dejansko pa nam Lemarchandova oznaka pomaga, da Ionesca z večjo gotovostjo posadimo v tisto smer, ki obnavlja stare gledališke elemente: cirkus, pogreb, poroko, slavja ljudi in letnih časov... ves ta mehanizem, ki v gledališču izraža zgodbe človeškega duha.

A veliko bolj zavedno kot Ionesco se je k tej obliki gledališča prislonil Jean Genet. Genet je v uvodu k »Hišnicam« opisal svoje dramaturške misli. Tudi on se tako kakor Antonin Artaud, viharni teoretik preobrazb v sodobnem gledališču, opira na najočitnejša izkustva vzhodnih gledališč. Zahodnega gledališča ne mara. Zato pravi, da »lahko samo sanjamo o umetnosti, to je o globokem prepletanju simbolov, ki bi občinstvu znali govoriti in kjer bi ne bilo nič rečenega,

vse samo sluteno« (Uvod v »Hišnice«, str. 12). A tega zaenkrat še ne moremo doseči, ker bi se človeška pamet zahodnjakov takim poskusom uprla. Tako je pač nujno, da so tudi zelo lepa gledališka dela samo pustne maškarade in nimajo na sebi nič ceremonialnega. In zato je vse otročje, kar se na odru dogaja. Lepota jezika nas mami, da ne dospemo do pravih globin. In zakaj do njih ne dospemo? Ker se vse odrsko dogajanje razvija v preveč vidnem svetu.

Nato pa Jean Genet nakaže svojo »formulo« gledališča. Prijatelj mu je pripovedoval, kako je opazoval otroke, ki so se igrali vojsko. Razdeljeni so bili v dve skupini in pripravljali so se na spopad. Rekli so, da bo kmalu padla noč. A bilo je poldne in sonce je svetilo na nebu. Zato so sklenili, da bo eden izmed njih predstavljal Noč. In najmlajšega je popadla groza: pod težo žalosti in nočnih temin je prihajal z veličastno temnim korakom nad vojsko. A Noč je prišla prehitro in otroci so sklenili, da jo bodo zaradi tega spremenili v navadnega vojaka. In Genet zaključí: »Samo od take oblike naprej bi me gledališče lahko očaralo...« (Uvod, str. 17).

Dotaknili smo se treh izrazitih dramatikov iz skupine tako imenovanih avantgardistov, dopolnili bi jih lahko še z gledališkimi mislimi Michela de Ghelderoda, Benjamina Joppola, Audibertija in z raznimi poskusi mladih dramatikov na Norveškem, v Švici, na Portugalskem in drugod. Vsi bi nam potrjevali isto misel: gledališče ni medsebojno množenje značajev, množenje, ki ustvarja dinamiko sporov in s tem gledališko zgodbo, temveč nevarna in nenavadno razburljiva predstava globin, iz katerih poganja naše življenje.

## II

Ena izmed največjih vrednot gledališča, ki ga imenujemo eksperimentalno ali avantgardistično, pa je v tem, da je vrnilo gledališču poezijo. A pri tako imenovanem eksperimentalnem ali avantgardističnem gledališču gre predvsem za vprašanje odrske poezije, ne pa poezije na odru. V antitezi »odrška poezija ali poezija na odru« tiči pravzaprav osnovna problematika, ki se je razvila zadnje čase okoli vprašanj poezije in odra. Gre namreč za dve smeri, ki se kažeta v sodobni dramatik in sta si včasih druga drugi nasprotni, včasih pa se srečno med seboj prepletata in dopolnjujeta. Prva smer zagovarja predvsem načelo poezije na odru, to se pravi: prvenstvo jezika v starih in novih poetičnih oblikah. Tako stališče je na primer zagovarjal Giraudoux in ga danes zagovarja Fry. So pa še drugi, ki trdijo, da je poezija v gledališču izrazito odrska poezija in da nastaja iz gibanja živih in mrtvih

oblik, iz igre luči in šumov in iz presunljivosti besed in odrskih presenečenj, skratka, iz elementov, ki spadajo v režijski del predstave. Te vrste teorijo poznamo že iz spisov Adolfa Appie, Gordona Craiga in Antonina Artauda in zlasti seveda iz stoletne prakse vzhodnega gledališča. V moderni dobi jih je v zavest gledaliških piscev prinesel ruski balet Diagileva. S. T. Eliot v svojem »Pogovoru o dramatskem pesništvu« piše: »Pred nekaj leti me je ... očaral ruski balet. Posređoval ni nobenega »nauka«, imel pa je obliko. Zdi se, da je v njem zaživel na novo tisti bolj formalni element v drami, katerega smo si želeli ... Če je za dramo, posebno pa za poetično dramo še kakšna prihodnost — ali ne leži morda v smeri, ki jo je nakazal ruski balet? Ali ne gre tu prej za vprašanje oblike kot etike?« (»Pogovor o dramatskem pesništvu«, str. 159). Tako se sprašuje Eliot. In vrsta gledaliških del je že pokazala, da se da skoraj z izključno odrskimi sredstvi doseči posebne vrste dramatičnega in poezije. Gre za metafore luči in barv, kubov in platen, kretenj in situacij, dogodkov in tišine, ne pa za metafore besed. Gre za ritem predstave, ne pa za ritem stihov, gre za rime, ki nastajajo v stikanju rok, rekvizitov in reflektorjev, ne pa za rime, ki zazvone v stiku besed. Gre torej za odrske oblike, s katerimi pesnik ustvarja poezijo. Gre torej za posebne vrste odrski jezik, na katerega so gledališki pisci pozabili. Njihovi davni predniki so še dobro poznali magično silo tega jezika, saj so ga uporabljali v dionizičnih praznikih, srednjeveških cerkvenih in posvetnih slavjih, v kitajskem klasičnem gledališču, v japonskem Nô in v tolikernih drugih spontanah in organiziranih oblikah gledališkega slavja. Pozneje so na ta jezik pozabili. Zamenjal ga je literarni jezik, ki pa je počasi korenine gledališkega izrazoslovja spodrezal. Šele proti koncu XIX. in v začetku XX. stoletja, ko se je gledališče že čisto osušilo, so se začeli vračati k njegovim prvina. Vračali so se po dveh poteh. Najbolj učinkovito so se vračali režiserji, ki so v modernem času postali vir gledaliških prerodov, vračali so se nekateri gledališki pesniki, ki se niso in niso dali ujeti v pajčevine brezdušnega gledališča, ki je bilo, če smemo tako reči, pod literarno okupacijo. A danes je skoraj že vsem razumljivo, da ima odrska umetnost, tako kot filmska, svoj posebni jezik, ki s čisto literaturo nima nobenega opravka. Nekaterim konservativnim ljudem pa prav ta resnica ni všeč. Ravnajo tako, kot bi ravnali tisti, ki bi onemogočili »pisanje« filmske kamere in osiromašili film na pogovor ali zgodbo, ki bi jo snemala kamera z enega samega zornega kota.

Druga smer, ki jo zagovarjajo nekateri pesniki in teoretiki, pa brani predvsem vrednost poezije v gledališču. Bojujejo se hkrati za njeno literarno in gledališko poslanstvo. Ta smer je v nekakšnem na-

sprotju s prvo in razmišlja predvsem o vrednosti in nevrednosti besede v gledališkem tkivu. Eliot se sprašuje: »Ali ni vprašanje drame v stihih nasproti drami v prozi predvsem vprašanje intenzivnosti oblike?« (»Pogovor o dramatskem pesništvu«, str. 139). In Fry pove isto misel še bolj otipljivo: pesništvo »ima to prednost, da pove dvakrat toliko v polovici časa, in to slabo stran, (če mu ne posvetimo vse pozornosti), da se zdi, kakor da pove polovico v dvakratnem času« (C. Fry: »O sodobnem gledališču«, Gl. list MGL V, str. 68). Gre torej za tisto strnjeno, ki je ena izmed bistvenih zahtev dramatičnosti in ki jo prinaša pesniški jezik že po svoji obliki. In kot vemo, se po navadi pesniški jezik zbira v stihih. Eliot in Fry — oba zahtevata gledališče v stihih. Eliot v svojem eseju o dramatskem pesništvu pripoveduje, da stih ne paralizira dramatičnosti kakor nekateri mislijo, temveč dramatičnost celo stopnjuje. Realizem je stihu sicer zlomil hrbtenico, ker ga je obdolžil, da ne more prikazovati življenjske resničnosti oziroma da življenjsko resničnost omeji in zmanjša. Nekoč se je človek v drami lahko zadovoljil s stihom, ker se je takrat zadovoljil z nekim omejenim in umetnim obsegom čustvenega življenja. A to je bilo nekoč. Z razvojem družbe se je razvilo tudi človekovo čustvovanje in oblike človekovega čustvovanja. Te oblike menda ujame samo proza, ki je dovolj mnogobrazna, da lahko obseže celotno tonovsko lestvico današnjega čustvovanja. Zato baje samo s prozo lahko ujamemo podobe resničnosti. — Tako pripoveduje Eliot in zoper te zanimive trditve postavlja svojo vero: da resničnosti v dramatiki itak ne moremo ujeti, ker je vsako prikazovanje resničnosti v dramatiki umetno. Nakar se sprašuje: »Ali ne mislite, da si postavljamo pred oči samo utvare, kadar težimo k čim večji življenjski resničnosti? Ali se ne zadovoljimo le z zunanostmi, namesto da bi se držali osnovnih razmerij stvarnosti? Ali se je človekovo čustvovanje od Ajshilovih časov pa do današnjega dne tako bistveno spremenilo? Jaz trdim obratno. Jaz pravim, da je drama, ki je napisana v prozi, samo nepomembna podvrsta drame v stihih. Ni moja stvar, temveč stvar nevrologov, da ugotovijo, zakaj je temu tako in zakaj in koliko sta si ritem in čustvovanje v nekem določenem odnosu. Vsekakor je očitno, da se nagiba v prozi napisana drama k temu, da prekomerno poudarja vsakdanje in postranske zadeve, a kadar stremimo po izražanju trajnih in splošno veljavnih zadev, tedaj se radi izražamo v stihih« (»Pogovor«, str. 140). Tudi Stephan Spender trdi, da stih ni navadna formalizacija ali dekorativni dodatek k drami, temveč skrivnost dramske intenzivnosti same. Takole pravi: »V okviru ritmične sheme in izraznega pripomočka, ki dovoljuje uporabo pesniških prišpodob, lahko dosežemo nenavadno koncentracijo misli in nenavadno



množino odnosov in pogledov. Racinu se je posrečilo, da je v svoji »Andromahi« v okviru enega dejanja, ki ga nosi štiri ali pet značajev, predstavil vse rimsko cesarstvo. V proznem delu ne bi nikoli dosegel istega učinka velikih pogledov in velikih zrcaljenj« (Citiral J. Udovič v članku »Christopher Fry«, Gl. list MGL V, str. 58). Dramski pesniki Eliot, Spender, Fry, ki jim lahko prištejemo tudi Duncana, Schehadéja, Pichetta in druge, zagovarjajo prvenstveno besede v vrsti gledaliških vrednosti. A očitno je, da je ne zagovarjajo kot literarno, temveč kot tipično gledališko vrlino.

Odrska poezija in poezija na odru sta sicer dve popolnoma različni področji, vendar se v delih sodobnih gledaliških pesnikov marsikje prepletata in druga drugo dopolnjujeta. Kadar sta si med seboj v učinkovitem harmoničnem ravnovesju, zagledamo obraz čudovitih umetnin, za katere pravi Christopher Fry, da »žive pod visokim pritiskom«. Do tega »visokega pritiska« pridemo, če v tipični odrski govorici tudi beseda prevzame odrsko funkcijo.

Da pa je sploh do vseh teh pomembnih gledaliških obravnavanj prišlo, se moramo zahvaliti pesniški revoluciji, ki gre od Baudelaira preko Rimbauda in Lautréamonta do nadrealistov in drugih modernih oblikovalcev poezije. Predvsem moramo ugotoviti, da je nadrealizem storil za gledališče veliko več, kot je dosedanja gledališka zgodovina utegnila ugotoviti. Nadrealizem je bil klic po poetizaciji vsega življenja, po poetizaciji predmetov, kretenj, obrazov in besed. Zato je bil tipično gledališki. In če je res, da nadrealistično gibanje ni prineslo pomembnih gledaliških del, je bolj kot katero koli drugo gibanje pomagalo v preroditvi gledališča kot celote. Poleg nadrealističnega vpliva, ki se že vsepovsod pozna, je moderna poezija kot celota prerodila gledališče s tem, da je vsestransko poglobila njegove perspektive. Področje dogajanja, ki nastaja ob besedah ali zadaj za besedami, neodvisno od njih golega pomenskega smisla ali celo zoper njihovo navidezno logičnost, predstavlja za gledališče kot avtonomno umetnost novi, doslej še neodkriti in neizkoriščeni vir umetnostnega življenja. Gledališču se ponujajo nove dimenzije. O njih pravi Eliot (»Selected Essays«, str. 72) tole: »Možno je, da je tisto, kar razlikuje poetično dramo od prozaične, neka vrsta dvojnega področja dogajanja, tako kot da bi se drama dogajala obenem na dveh različnih ravninah. V tem se poetična drama razlikuje od alegorije, pri kateri je abstrakcija nekaj izmišljenega, ne pa nekaj, kar bi bilo na drugi način dojeto in se razlikuje od simbolizma (n. pr. nekaterih Maeterlinckovih iger), v katerem je svet stvari namenoma omejen in zreduciran. Pri obeh postopkih (pri simboličnem in alegoričnem) deluje zavestni duh

načrtno. Pri poetični drami pa je znamenje že omenjenega dvojnega področja lahko neka gotova primes, ki na videz ne spada sem. Drama ima neke vrste sodejanje, ki je manj očitno kot dejansko teatralno dejanje.«

Poleg renesanse odrske poezije kot take je med kvalitetami, ki jih je poetično gledališče vneslo v gledališko ustvarjanje sedanje Evrope, razširitev gledaliških dimenzij najbrž njegova največja zasluga — in tudi največji obet za nadaljnji gledališki razvoj.

### III

V kotlu evropske omike lahko v času po drugi svetovni vojski razločimo še tretjo plast dramatike, ki ima na videz mnogo skupnega z ibsenstvom, a še več je med njo in ibsenstvom razločkov. Zato jo sprejemamo v naš zaris.

Zadnji svetovni spopad je bil tudi obračun o smotrnosti človeškega duha, ne pa samo bitka med demokracijami in fašizmom. Vojaški spopad je bil na vseh frontah tako silen, da je človek oglušel za svoja notranja doživetja in se mu je zdelo nekaj časa vsako življenje na odru popolnoma brezsmiselno. Prehudo je bilo trpljenje bojev, prehudo človekovo ponižanje v taboriščih, prestrahten vonj krematorijev, prepošastno zatiranje ras, narodov in ljudi. Človeku se je življenje zazdelo absurdno in iz te absurdnosti je moral najti rešitev, če je ni že prej poznal. Odtod tolikanj miselnih naporov v sodobni evropski književnosti: roman se je približal eseju, oziroma postal utrjevanje človekovih odnosov do sveta, poezija še nikdar ni tako dobro vedela za mere svojih globin in višin, filozofija, bodisi napredna ali nazadnjaška, se je zalezla v dramatiko z veliko večjo silo kot kdaj koli v dosedanji gledališki zgodovini.

Gledališka dela dramatikov-filozofov so zrastle sredi vročih filozofskih, ideoloških in političnih prepиров, ki so odmevali v prostoru zadnjih obdobj. Nas trenutno ne zanimajo ne filozofski problemi in ne ocene teh problemov, (ki jih tako in tako poznamo), zanimajo nas samo nove vrednote v naporih nekaterih dramatikov-filozofov (kolikor so nam dokumenti o teh naporih pač na razpolago).

Gabriel Marcel trdi, da sta filozofija in dramatika dve pobočji z isto višino, le da je v dramatici »osnovna situacija upodobljena v surovi kompleksnosti in ji analiza pravzaprav ne more do dna.« (Citiral Touchard v svoji knjigi »Dyonisos«, str. 85.) Zvezo med dramatiko in filozofijo vidi Marcel v tem, ker se je filozofska problematika polastila današnjega človeka tako mogočno, da filozofska dramatika ne

more biti nič drugega kot odraz naravnega stanja. A izkušnje prejšnjih stoletij kažejo, da se morajo dramatiki-filozofi izogibati izredno nevarne pečine, ki se ji pravi tezna dramatika. Tezna dramatika, tako izpričuje zgodovina gledališča, silno hitro zastari in umre. — V svoji študiji »Finalité essentielle de l'oeuvre dramatique« (Revue Théâtrale, št. 3, str. 295) pravi Gabriel Marcel: »Res bi lahko rekli, da čas polagoma, a prav gotovo potisne v koš ideološko dramo, celo tisto, ki se je zdela ob rojstvu najbolj živa in najbolj prevratna. In važno bi bilo, da bi dognali, zakaj je temu tako.« In nato dodaja: »V nasprotju z naivno intelektualističnim mišljenjem, ki pripisuje idejam kaj vem kakšno trajanje in kaj vem kakšno eksistenco samo po sebi, vse kaže, da se prav ideje najhitreje starajo.« Zato v modernih gledaliških delih filozofskega izvora ne bomo našli idej, ki bi jih dramatiki prodajali kot so nekdaj prodajali svoje ideje pisci teznih dram. Ideje so samo poudarjeno izhodišče njihovega umetniškega ustvarjanja. Tako so vroči filozofski problemi na eni strani in bojazen pred težno dramatiko na drugi strani dve dramaturški značilnosti modernih dramatikov-filozofov.

Na tej osnovi pa lahko razločimo še upoštevanja vredne posebnosti, ki jih izpričujejo nekateri izraziti posamezniki. Na primer Jean Paul Sartre.

Sartre je v intervjuju, ki ga je Vito Pandolfi objavil v svoji knjigi »Spettacolo di secolo« (str. 270) dejal: »Naloga gledališča je graditi mite. Miti, ki jih odkrivamo in prikazujemo v gledališču, so silnejši in bolj življenjski kot so miti v romanu ali filozofski razpravi... Nova francoska dramatika, ki jo predstavljamo Anouilh, Camus, Simone de Beauvoir in jaz, hoče ustvariti gledališče svobode, gledališče, v katerem se človek bori s svojo usodo in jo zmaga.« — Če bi hoteli Sartrovo gledališče ponazoriti s podobo, bi ga lahko primerjali z znamenitim kipom Jacquesa Lipschitza, ki je upodobil Prometeja v boju z orlom. Orel je nameraval Prometeja še kar naprej in naprej kljuvati, a Prometeju je bilo krvave usode že več kot dovolj, skočil je pokonci, potrgal vezi ter orla zgrabil za goltanec. Svojo usodo si je začel krojiti sam.

Sartrovo gledališče je torej prikazovanje človeka v njegovem boju za svobodo, je odrska realizacija filozofskih misli, ki so izražene v njegovem poglavitnem delu »L'Être et le Néant« (od str. 508—658). Ker je eksistencializem v osnovi naperjen zoper determinizem in determinizem zanika, se dramska akcija izvija izključno le iz oseb na odru. Eksistencialistično pojmovanje človeka je pojmovanje človekove dejavnosti. »Človek ni nič drugega kot to, kar dela. Tako je prvo načelo

eksistencializma.« (Sartre, *Existencialisme est un Humanisme*, str. 22). A drugo načelo: človek je obsojen na svobodo, ko pa svojo svobodo izbira, samemu sebi pribere (se definira) in samemu sebi določi značaj.

Tak odnos do sveta je za dramatiko ugoden. Hkrati pa tak odnos do sveta zanika psihološko gledališče, ki je predstavljalo temelje nekdanjega meščanskega odrskega ustvarjanja. Že Vitu Pandolfiju se je Sartre pritoževal nad gledališkim psihologiziranjem, v članku »Kaj je književnost« pa je svoj odnos do psihološkega gledališča ali gledališča »značajev« izrazil takole: »Nekdanje gledališče je bilo gledališče »značajev«: na oder so prihajale bolj ali manj zapletene osebe... in položaj, v katerem so se znašle, je imel samo to vlogo, da je osebe pognal v spopade in s tem pokazal, kako je sleherno od teh oseb oblikovalo dejanje drugih oseb.« Šlo je torej za neke vrste gledališki larpurlartizem, ki je kazal medsebojno igro ljudi, medsebojno »moduliranje« brez odnosa do pomembnejše stvarnosti. — Iz odpora do larpurlartističnega gledališča, predvsem pa iz svojega filozofskega prepričanja, je Sartre začel braniti gledališče situacij. Njegovo filozofsko prepričanje mu je namreč narekovalo, da sta dve postavki važni: situacija in človek v njej. Človek mora v določeni situaciji iz te situacije izbrati izhod. S tem pa si izbere svojo usodo. V članku »Kaj je literatura« pravi Sartre: »Značajev ni več: junaki so, tako kot mi vsi, le svobode v zankah. In kakšni so izhodi? Vsaka oseba bo samo taka kot je izbira nekega izhoda in vredna samo toliko kot izbrani izhod... Z eno besedo: vsaka situacija je mišnica — okoli nje pa so zidovi. Prejle sem se slabo izrazil: ne moremo si *izbrati*. Izhod iznajdemo. In vsak, ki iznajde svoj lastni izhod, iznajde samega sebe. Človek je bitje, ki se vsak dan znova iznajde.« (Citirano iz Jeansonove knjige »Sartre par lui-même«, str. 10.)

Take so — v glavnem — novosti, ki jih prinaša Sartrovo gledališče. Za njim jih posnemajo pisci v Franciji in Italiji, v Nemčiji in drugod po Evropi.

Drugi značilni primer filozofske dramatike novega kova predstavljajo gledališka dela Alberta Camusa. Če Sartrove odrske upodobitve rastejo iz osnov eksistencialistične filozofije in na odru poskušajo na filozofijo pozabljati, so Camusova dela namerna odrska upodobitev avtorjevih idej. Če pregledujemo dramaturške zgradbe »Nesporazuma«, »Kaligule«, »Pravičnih ljudi« ali »Obsednega stanja«, nam postane jasno, da gre pravzaprav za dialog idej, za dialog tiste vrste, ki ga je v svojih bruseljskih predavanjih in v svoji lastni gledališki tvornosti utemeljil André Gide. Gide je prvi v našem stoletju ustvaril primer intelektualistične dramatike. Njegove umetninice se

odlikujejo po risanih, ne pa po slikanih značajih, po suhi logiki vprašanj in odgovorov, ne pa po grmadenju konfliktov, po splošno človeški problematiki, ne pa po problematiki ene same težave. Prav zato je Gide pripeljal svoje drame v bližino mirnih Platonovih dialogov.

Po drugi svetovni vojski so se pogoji za razcvet intelektualistične dramatike iz leta v leto bolj stopnjevali. In Camusova dramatika predstavlja prav gotovo v tej dramatiki svojevrstni vrh. Njene odlike in posebnosti so v kovinsko jasnih konstrukcijah, ki jih tehtno gradi Camusov suhi logični razum. Jezik, ki zgradbo veže, je strog, čist in gol, kot bi ga pisali stari Grki. Zaporedje tez in antitez, ki se razvijajo v strahotno preciznem ritmu drame, je zaporedje mnenj, odgovorov na mnenja, zaporedje dogodkov in usodnih odgovorov na te dogodke, ki se na koncu koncev med seboj zmešajo in ustvarijo krvavo živo inkarnacijo Camusove misli. Značaji v Camusovi dramatiki so nosilci posameznih idej. V »Nesporazumu« je mati nosilka ideje absurdnega sveta, ki ne išče nobene rešitve iz začaranega kroga. Njena hči išče rešitev, a jo išče absurdno. Sin Jan je predstavnik filozofa samega, ki se za svet absurdnosti le zanima. V »Obsednem stanju« je šel Camus celo tako daleč, da je dal svojim osebam, ki predstavljajo abstraktni svet njegove misli, alegorična imena. Norec Nada uteleša totalno negacijo, Viktorija zasebno človeško srečo, Kuga hudodelstvo in fašizem, Diego človeški upor zoper tiranijo itd. Tudi v »Pravičnih ljudeh« so glavni nosilci drame nosilci ideologij. Vendar pa kljub vsem videzom Camus ne ustvarja tako imenovane tezne dramatike. Pred njenimi nevšečnosti ga rešujejo neka splošna, za določeni kolektiv ljudi veljavna spoznanja, od katerih njegova dramatika diha. Ta spoznanja imajo v Camusovem gledališkem delu isto vlogo, kot so je imeli v nekdanjem gledališču starodavni miti. A miti so sol gledališča, so tista vez, ki veže gledalce v enoto. Skrivnost teh vezi zna s svojimi modernimi miti o svetu absurdnosti, o svetu revolucionarne etike in totalitarne obsedenosti ustvarjati Albert Camus. Njegova esejistična dramatika je esejistična samo po strukturi in sredstvih, s svojo umetniško slo pa učinkovito presega napore doslej znanih miselnih dramatikov.

\*

Kljub temu je Camus daleč od odrskih vrednot, ki smo jih naznačili v začetku tega zarisa. A kje je? Današnji položaj evropske dramatike bi lahko primerjali s piramido. Čisto na dnu, pri virih dramskega ustvarjanja, so tako imenovani avantgardisti in eksperimentatorji. Njihov gledališki izraz je bliže fizičnemu gledališkemu

svetu kot pa intelektualnemu. — Na njihovih osnovnih vrednotah grade svoje lepote dramatiki pesniki: eni so še čisto pod vplivom elementarne gledališke magije, drugi pa se že ožijo v besedno gledališče. Še višji in ožji prostor so si izbrali filozofi, čisto na vrhu pa sameva esejistična dramatika. Visoka je in samostojna, a vendar še spada v zgradbo dramskih pristnosti.

A v naivno preprostem zarisu te piramide seveda ni ujeta celotna problematika sodobne gledališke tvornosti. Bilo bi treba v posebno plast zajeti epično gledališče Bertolda Brechta, bilo bi treba govoriti o dramskem klasicizmu socialističnih realistov, o dokumentarni dramatiki, ki je po drugi svetovni vojski vzniknila v Nemčiji in drugod, o Dürenmattu itd. itd. Bilo bi treba kritično oceniti posamezne dramaturgije in se dotakniti še drugih mikavnih in značilnih gledaliških novosti. — A prišli bi v položaj, v katerem bi se morali ukvarjati tudi z domačimi gledališkimi prizadevanji, za katere pa lahko rečemo samo to, da svet pričakuje od njih nekaj tako novega in izvirnega, kot je novo in izvirno življenje naše družbe.

## NAD SOTESKO

Boris Piljnjak

### I

Soteska je bila globoka in tiha.

Ilnata, žolta pobočja, porasla z rdečimi debli smrek, so se strmo vzpenjala, prav na dnu pa je tekel potok. Nad sotesko se je levo in desno širil smrekov gozd, tihoten, star, obrasel z mahom in porasel z jelševjem. Nad vsem pa težko, sivo, nizko nebo.

Človek se je tu prikazal redkokdaj.

Nevihite, voda in čas so najedali drevje, da je padalo, prekrilo zemljo, gnilo in v zraku je visel gost, sladkoben duh po trohnohi. Osat, cikorije, jerebike in pelin so bohotali in pokrili tla z bodljikavo preprogo. Na dnu soteske je bil medvedji brlog, v gozdu pa mnogo volkov.

Na strmem, blatnožoltem pobočju se je izruvala smreka, se prevrnila in za mnogo let obvisela s koreninami navzdol. Njene štrleče korenine, podobne otrplemu osmeronogemu pajku, so bile že porasle s kukavičjim mahom in brinjem.

V teh koreninah sta si spletli gnezdo dve veliki, sivi ptici, samica in samec.