

tisku. V obeh, po svoji metodologiji različnih doživljajih, pa je ena skupna misel: psihiatri spoznavamo bolj ali manj podrobno in bolj ali manj popolno obstoj Absurdnega v nas samih in v ljudeh, ki konstituirajo družbo. Včasih gre naša zaverovanost v Absurdnost predaleč in naš strah pred »pošastjo razuma« — kot je o njej dejal Goya, brez potrebe vznemirja širše plasti družbe. Morda naša usmerjenost v boj z Absurdnim tudi ni naravnana najbolj uspešno in posrečeno, saj često pušča ob strani tako velika vprašanja, kot sta obstoj narodov in agresija med njimi. Toda naj bo kakorkoli že, psihiatre vsega sveta povezuje isti smoter, namreč obvladovanje Absurdnega. Najprej v posamezniku, potem s precejšnjo nezaupnostjo in manjvrednostjo tudi v družbi in tistih, ki družbo predstavljajo. Večkrat smo ob drugih priložnostih dejali, da ljudi povezujejo ista stališča ne glede na meje in blokovske pregrade. Lahko bi na koncu dejali, da vse tiste, ki občutijo moč Absurdnega, družijo skupna prizadevanja ne glede na pregraje, ki formalno še vedno dele velik del sveta. V teh prizadevanjih vidim pot k integrativni psihiatriji in morda tudi pomoč pri graditvi integrirane človeške družbe.

## REFLEKSIJE

### ANATOMIJA ZGODOVINE

#### 1

Ob spremljanju umetnostnega dogajanja v svetu in pri nas se ti včasih zazdi, da stari latinski rek *habent sua fata libelli* ne drži zgolj za knjige (ali bolje: knjižice), kakor so trdili stari Rimljani, ampak tudi za druge umetniške stvaritve s tega ali onega področja, gledališča, glasbe, slikarstva, kiparstva, arhitekture, plesa in pa seveda literature. O kaki taki umetnini prebereš v tuji ali domači reviji najprej informativno notico, nato daljši članek ali študijo, kritično poročilo in oceno, iz zanimanja spremljaš njeno pot po svetu in odziv, ki ga je dosegla pri svetovnem občinstvu. Konec koncev se srečaš z njo, prebereš knjigo, vidiš reprodukcijo slike ali celo njen original, poslušаш ploščo s posnetkom ali pa jo slišiš na koncertu oziroma vidiš v gledališču, dojameš jo, a navzlic vsemu, kar si že prej prebral ali slišal o nji, ti lahko iz tega ali onega vzroka zatone v pozabo, izgine iz spomina in v njem ostane samo nekakšna bolj ali manj abstraktna predstava o srečanju z njo. Mine čas, tedaj se na lepem, ob priložnosti, ki je v večini primerov skoraj docela naključna, vnovič srečaš s to umetnino — takrat pa jo naenkrat občutiš (spet iz tega ali onega vzroka) v skoraj čisto novih dimenzijah, abstraktna predstava o umetnini se spremeni v konkretno doživetje le-te, in to doživetje, to sicer subjektivno, a v svoji subjektivnosti dokončno spoznanje ostane ves čas pozneje trajno navzoče v tvoji zavesti.

Znamenita in v svetu tolikanj uprizarjana igra Petra Weissa *Zasledovanje in usmrtilcev Jeana Paula Marata v uprizoritvi igravske skupine charentonskega*

zavetišča po navedilih gospoda de Sada je eno tistih del, ki sem ob njih občutil ta proces. O njem sem prvokrat bral v nekaterih tujih gledaliških revijah, ki so govorile o senzacionalnem uspehu tega gledališkega besedila, kmalu so tudi naši časniki objavili nekaj informativnihotic o tem delu; nato sem dobil v roke knjigo in jo prebral na dušek, isto se je potem zgodilo tudi s prevodom, sledila je uprizoritev v ljubljanski Drami, dojel sem jo pač po svoje, o tej predstavi so se razpisali (pa vendar ne tako, kakor bi se bilo treba) kritiki, nanjo je nanesla marsikatera beseda v posameznih pogovorih, potem pa sem počasi pozabil nanjo, pozabil vse do pred mesecem dni, ko me je pot zanesla na Dunaj in sem videl, da vrtijo v elitnem dunajskem kinematografu *Burghino* ekranizacijo Weissovega *Marata* v uprizoritvi *Royal Shakespeare Theatre Company* in režiji Petra Brooka. Seveda sem šel v kino, saj sem že pred časom prebral, da je bila ta predstava lansko leto razglašena za najboljšo predstavo leta 1966 v New Yorku (dobila je priznanje ameriških gledaliških kritikov) in da so jo že vse od londonske premiere naprej postavljali kot pendant berlinski praižvedbi v *Schiller-Theatru*, ki je v nji sodeloval avtor sam kot scenograf, njegova žena je zanjo zasnovala kostume, režijsko vodstvo pa je bilo v rokah poljskega režiserja Konrada Swinarskega — ta predstava je bila po ocenah nemške gledališke revije *Theater heute* najbolj dognana nemška uprizoritev v letu 1964. Moram priznati, da sem šel v kino dosti več iz radovednosti, potem pa sem ob gledanju ekranizacije Brookove predstave vnovič doživel to, kar se mi je primerilo že večkrat in kar sem skušal nekje označiti v začetku: Weissova igra mi je nanovo spregovorila ter opredmetila vse tisto, kar sem nekje nezavedno in nejasno občutil ob prvem srečanju; prav to ponovno srečanje pa je te nezavedne občutke in slutnje spremenilo v trajno doživetje nekega gledališkega dela.

Na poti iz kina so prizori, ki sem jih v mislih še ves čas imel pred očmi, obenem sprožali v meni cel tok razmišljanj in ponovnih pretresanj vsega, česar sem se zavedal o Weissovi igri že pred srečanjem z Brookovo poustvaritvijo tega dela. Pa ne samo to: posamezne sekvence so me počasi izzvale do tega, da je začela v meni nastajati nova, bolj določna in domišljena podoba o delu samem, obenem pa sem prav tedaj šele do kraja doumel vse uprizoritvene možnosti, ki jih gledališkemu ustvarjalcu daje Weissov tekst. Iz vseh teh razmišljanj, ki pa niso zamrla, ampak so bolj in bolj rasla, se je počasi izoblikoval pričujoči zapis. In v tem se tudi skriva globlji in pravi vzrok za ta uvod, saj je pravzaprav del spoznavnega procesa, kakršnega sem doživel ob Weissovem *Maratu*.

## 2

Precj let po koncu vojne si je nemška dramatika utirala svojo pot in iskala tiste tematske in izpovedne momente, ki bi v njih lahko najceloviteje zajela problematiko svojega časa in naroda. Izhod iz zagate, ki se je v nji znašla po koncu vojne, seveda ni bil lahak: treba je bilo začeti na novo, preskočiti dolgo obdobje, ki v njem skoraj ni bilo najti nobene pomembne ustvarjalne spodbude, obenem pa tudi obvladati in kritično ovrednotiti polpreteklost ter jo dokončno spremeniti v preteklost, ki se ne sme več ponoviti. In ker je že stara resnica, da je vsako pravo umetniško snovanje in iskanje vendarle zmerom odsev časa in razmer, v katerih se poraja, je razumljivo, da so povojna

leta odločilno vplivala na razvoj in oblikovanje nemškega »zreala življenja« tako s kompleksom krivde kakor tudi z gospodarskim čudežem, saj je oboje postalo del tedanje in današnje nemške resničnosti. Brecht — kot najvidnejše ime nemškega teatra v našem stoletju — se je izoblikoval v zrelega gledališkega izpovedovavca (tako po literarni kakor tudi po gledališki plati) že v prehitlerjevskem času, in tako ni čudno, da je bil nekaj časa tudi edini pomembni povojni nemški dramatik, ki sta se mu v tej prvi povojni razvojni fazi pridružila lahko samo še Švicarja Dürrenmatt in Frisch. In prav tako je skoraj paradokсно dejstvo, da se je ustvarjalnost nemške dramatike sprostila pravzaprav šele po Brechtovi smrti — zdi se, ko da je vse do leta 1956 bila Brechtova prenikava izpoved tako zelo močna in neoporečna, da ji skoraj ni bilo treba dodatka. Obenem pa je (sodeč po rojstnih letnicah večine sodobnih nemških dramatikov) bila v vseh drugih ustvarjavih polpreteklost, ki so jo morali ti današnji nemški dramatik doživljati kot družbeno resničnost v letih svojega formiranja, do kraja obvladana v njih samih prav tedaj, samo to pa je bila lahko osnova za nadaljnje ustvarjalno, umetniško obvladanje te resničnosti, ki je postalo osrednja izpoved vseh sodobnih nemških gledaliških tekstov. Drug za drugim so se začela v nemški dramatiki kazati imena mladih ustvarjalcev, vrstile so se drame, ki so se s svojim vzajemnim dopolnjevanjem počasi dokončno izoblikovale v mozaik, ki bi ga lahko poimenovali z nekoliko pavšalno oznako *politično gledališče*. Prava vsebina te oznake je pravzaprav razvidna šele iz nekolicanj nadrobnejšega tematskega, motivnega in izpovednega razbora posamičnih tekstov; šele ta nam razjasni, da ne gre za politično gledališče v najkonkretnejšem pomenu besede, za gledališče, ki bi z analizo političnih razmer in dilem prikazovalo kakšno politično resnico ali dejstvo in se tako dotikalo kakšne politične resničnosti; konkretne politične razmere so samo tisto, kar spodbuja avtorja k nenehnemu osveščanju in angažiranosti — in ker je ta angažiranost bolj ali manj vzročno povezana z družbenim dogajanjem, ki je avtor v njem živel ali pa še danes živi, je v nji zaobsežena tudi političnost tega gledališča. Najbolj jasen primer za tako dramatik je v sodobnem nemškem gledališkem ustvarjanju Hochhuthova drama *Namestnik božji*, delo, ki operira s konkretnimi političnimi podatki, ki govori o židovskem problemu med drugo svetovno vojno ter o papeževem odnosu do židovskega problema. Za osnovo si jemlje sicer Hochhuth celo vrsto faktografskih dejstev, ki jim ostaja zvest tudi pri snovanju dramskega dogajanja, a v končni izpovedi avtor vendarle presega faktografijo in se povzpne čeznjo v neke splošnejše tragičnejše dimenzije. Takó je na podlagi faktografskih dejstev zasnovano tudi še nekaj drugih sodobnih nemških dramskih tekstov, *V zadevi J. Roberta Oppenheimerja* Heinara Kippharda, *Črni labod* ter *Hrast in angora* Martina Walserja, druga večja drama Petra Weisa *Ugotabljanje resnice*, navsezadnje pa tudi *Maraf*, vsaj kar zadeva politično angažiranost in uporabo zgodovine kot snovi oziroma teme za izpovedovanje neke sodobne resnice; tudi v tej drami je faktografija imenitno prepletena z avtorjevo ustvarjalno fantazijo.

Že sama osrednja tema, ki si jo je bil izbral Weiss za osnovno konfliktno situacijo v svoji igri, je nekoliko nenavadna in v marsičem spominja na Brechta in nekatere principe njegovega epskega gledališča: dogajanje igre same je predstavljeno v charentonsko umobolnico, v zavod blizu Pariza, kjer je preživel svoja zadnja leta pred smrtjo zloglasni markiz de Sade, ena najzanimivejših osebnosti druge polovice 18. in začetka 19. stoletja, človeka, ki se v svojem

življenju zaradi karakternih predispozicij ni znal vključiti v noben red, v noben sistem. Njegovi znameniti spolni ekscesi, orgije, ki jih je prirejal na svojem gradu la Coste v bližini Marseilla pa v tem pristaniškem leglu zla samem, so ga še za bourbonske vladavine pripeljale v Bastiljo, kjer naj bi bil preživel ves nadaljnji čas svojega življenja. V ječi je začel pisati romane, ki jih od njih nekaj nikoli ni ugledalo belega dne, nekateri (in po njih lahko ugotavljamo, zakaj je bil ta človek v tedanjem svetu in v tedanji družbi tako nezaželen) pa so vendar izšli in bili zaradi svoje »pornografske« vsebine takoj razprodani, obenem pa tudi prepovedani — vse to pa seveda že po padcu Bastilje leta 1789, ko je francoska revolucija prinesla svobodo tudi de Sadu. V prvi porevolucijski fazi si je bil državljani Sade pridobil pomembno mesto v tedanjem javnem dogajanju: ves njegov bes je bil, razumljivo, uperjen proti staremu fevdalnemu redu, ki ga je s svojimi zlaganimi normami in konvencijami utesnjeval tako rekoč že vse od rojstva. A vse prekmalu je ugotovil, da menjava oblastnikov seveda ni spremenila oblasti same: od revolucije si je obetal bistvene spremembe načina življenja v tedanji Franciji, a vsega tega, kar so obljubljali prvi revolucionarji, seveda ni bilo, še posebej pa ne takih sprememb, ki bi ustrezale Sadovim nazorom, osrednje družbene pozicije je zasedel samo nov razred, buržoazija, ki ji je šlo predvsem za svoje lastne koristi, obenem pa je hotela čimprej napraviti red v državi, da bi lahko čim bolj uresničila svoje namene. Nenehna giljotiniranja, nenehna obračunavanja s tako imenovanimi nasprotniki revolucije, ki so bili pred nekaj urami še v največji milosti, menjava revolucionarnih strahovlad, vse to je de Sada utrdilo v njegovem spoznanju, da je zlo osrednje gonilo, osnovni movens v svetu in človeku samem, dokončno je spoznal, da se menjajo samo oblastniki, ne pa metode oblasti. Iz tega spoznanja je zraslo njegovo najbolj znano delo, roman *Justine ali nezgode kreposti, pa še zgodba Juillette, njene sestre*, delo, kjer se najbolj jasno kaže njegov svetovni nazor. Roman je zgodba o dveh sestrah: prva, Justine, je krepostna in skuša z vsem svojim dejanjem in nehanjem dokazati, da je prav krepost najpomembnejša življenjska vrednota, a življenje samo oziroma njene dogodivščine jo spet in spet demantirajo, saj je zmerom žrtev zla in njegovih predstavnikov in je prisiljena brez svoje krivde k zlemu ravnanju. Juillette, njena sestra, je pravo Justinino nasprotje: to je ženska, ki z zlom dosega največje življenjske uspehe, to je tako rekoč poosebljenje zla samega, do kraja pokvarjena kreatura; a celo na koncu romana, tedaj, ko si stojita nasproti obe sestri, krepostna Justine in sprijena Juillete, poosebljenje dveh osnovnih moralnih principov, in naj bi božja sodba razrešila, katera sester je grešnica in katero naj doleti kazen neba, zadene strela Justine in ne Juillette. Zlo tudi v tej končni abstrakciji konkretnega dogajanja triumfira nad dobrim, zlo je edino sredstvo, ki z njim lahko človek potrdi svoj obstoj, opraviči svoje življenje, zlo je zmagoviti princip sveta. V tistem času je roman seveda neprijetno odjeknil in se nikakor ni mogel vključiti v tedanje splošne tendence voditeljev revolucije in obnove cesarstva; in čeprav Sade v tistem času že zdavnaj ni več počenjal spolnih ekscesov, ki je bil zaradi njih privikrat zaprt, so ga spet vtaknili za rešetke, a to pot v umobolnico v Charentonu (konkretnih obtožb za protidržavno dejavnost pač ni bilo), kjer je moral ostati vse do smrti. Po mnenju samega Napoleona je bil tedaj duševno že zlomljeni markiz še zmerom eden tistih, ki je najbolj ogrožal obstoj tedanjega sistema, njegovo do kraja brezobzirno razgaljanje družbe za Napoleonovega konzulata

in cesarstva je bilo preveč očitno, da bi ga bil sistem lahko prenesel. In ker je bil eden elementov, ki je z njimi Sade uresničeval svoj namen, vključevanje spolnosti in nenravnosti v dogajanje svojih del in v njihovo izpoved, so njegovi nasprotniki uporabili pač ta element, da so lahko izpeljali svoje namene. Tako je Sade preživel v Charentonu trinajst let, od leta 1801, ko so ga dokončno pripravili, pa vse do svoje smrti leta 1814. Poskušal je še pisati, a stroga kontrola mu je to onemogočala: večino njegovih del, ki jih je pisal na skrivaj ponoči, so zaplenili in uničili. Edina zabava, ki mu je še ostala, je bilo gledališče: pisal je igre ter jih uprizarjal v svoji režiji in v izvedbi pacientov charentonskega zavoda. Te uprizoritve so veljale v tedanjem Parizu za izjemno doživetje in so si jih redno ogledovali vsi pripadniki vladajočega stanu (dvojna morala tega stanu je tako še bolj razvidna). In to je ključna situacija, ki si jo jemlje za izhodišče svoje igre Peter Weiss.

Tudi druga oseba, ki jo postavlja Weiss kot nasprotje de Sadu, je zgodovinska in pravzaprav še dosti bolj znana kakor Sade sam. To je veliki francoski revolucionar Marat, ena vodilnih osebnosti revolucijskega dogajanja, skrajni levičar in po svojih revolucionarnih tendencah skoraj predhodnik marksizma, strah in trepet Francije med padcem Bastilje in Napoleonovim prevzemom oblasti, ki pa je doživel žalosten konec, ko ga je v kopalni kadi 15. julija 1793 umorila Charlotte Corday. Njegova življenjska pot je seveda precej nenavadna. Ko je bil star šestnajst let, je pobegnil od doma in se začel najprej ukvarjati z medicino, postal še kar ugleden zdravnik ter preživel nekaj let v Angliji, nato pa je začel raziskovalno delo na področju fizike (predvsem elektrike), se skušal javno afirmirati kot znanstvenik, a so ga akademiki (med njimi tudi veliki fizik Lavoisier) odločno odklonili kot šarlatana. Tako je zamenjal témo in začel razčlenjati družbene pojave tedanjega časa, prišel s svojimi deli s tega področja v navzkrižje z velikimi razsvetljenci tistega časa (predvsem z Voltairom) in se začel potem ukvarjati samo še z revolucionarno dejavnostjo. Vsi ti biografski podatki odločno kažejo, da motivi, ki so ga privedli v revolucijo, niso bili samo objektivni, posledica njegovega sistematičnega analiziranja negativnosti tedanjih družbenih pojavov, ampak tudi subjektivni, saj ga je tedanja družba razvrednotila kot znanstvenika in družboslovca. Njegov bes nanjo je zato še toliko bolj razumljiv, še posebej, če temu občutju deklariranca pridružimo še njegov kolerični temperament, ki je včasih mejil skoraj na paranojo. V revolucionarni vladi si je kmalu pridobil primat, postal eden velikih propagatorjev socialne izravnave, obenem pa je tudi najradikalneje obračunal z vsemi in vsakršnimi nasprotniki revolucije, skoraj še bolj radikalno kakor Robbespierre s svojo jakobinsko diktaturo. S Sadom Marat pravzaprav ni imel nobenega konkretnjšega stika, znano je samo, da je zloglasni markiz, ki je bil tedaj celo sodnik revolucionarnega režima, vendar mu je zaradi plemiškega rodu že šlo za glavo, govoril na Maratovi pogrebni slovesnosti. To zgodovinsko dejstvo je tudi druga Weissova ključna pozicija, ki je iz nje spletel veliki dialog med »skrajnim individualizmom in mislijo na politični in socialni prevrat«, kakor formulira avtor izpovedno jedro svoje drame v opombah k njenemu zgodovinskemu ozadju.

Tudi drugi, Charlotte Corday, mlada samostanska gojenka, ki ubije Marata, girondistični poslanec Duperret, ki je svoje znanstvo z mlado Charlotte moral plačati z glavo (Weiss združuje v tej dramski osebi zgodovinskega Duperreta z nekim gospodom Tournelison, Charlottinim oboževavcem, ki je pozneje



pobegnil iz Francije k rojalistom v Nemčiji), bivši duhoven Jacques Roux, radikalni socialist, Maratov privrženec in somišljenik, ki pa ga je dal Marat sam malo pred svojo smrtjo usmrtiti, direktor charentonskega zavoda Coulmier (ki ga Weiss v nasprotju z zgodovinsko resnico slika preveč črno, saj je bil dejansko močno naklonjen Sadu in so ga zaradi tega celo razrešili njegove direktorske funkcije) pa Maratova žena Simone Evrard, vsi ti so prav tako zgodovinske osebe, vendar je njihova funkcija (z delno izjemo pri Charlotte Corday) zgolj sekundarna vpričo vélikega dialoga, ki ga ustvarja Weiss med Sadom in Maratom; v glavnem so nosilci dramske akcije, protagonisti zapleta in razpleta dogodkov, ne pa toliko nosilci Weissovih miselnih spoznanj, kakor velja to prav za Sada in Marata. Z drugimi besedami: so samo tisto zgodovinsko in faktografsko ogrodje, ki je posrečeno vključeno v dramsko akcijo, obenem pa vsebinski pripomoček oziroma element, ki z njim Weiss deloma ustvarja plastičnost svojega dogajanja.

Tako je faktografski krog, ki vanj postavlja Weiss izpovedno jedro svoje drame, sklenjen, začenja se vélika deziluzionistična igra o transformaciji iluzij v resničnost, začenjata se konfrontacija in vrednotenje moralnih in političnih vrednosti našega časa, začenja se véliki spopad dveh ekstremnih nazorov o svetu in človeku, začenja se uresničevanje vélike gledališke vizije.

Kajti Weiss nas postavlja v avditorij kot gledavce gledališke uprizoritve, ki jo je napisal ter jo s charentonskimi pacienti naštudiral in zrežiral markiz de Sade, za temo te uprizoritve pa si je bil vzel umor revolucionarja Jeana Paula Marata.

5

Tematski in motivni razbor, ki smo ga skušali nakazati že pri pregledovanju in ugotavljanju faktografskih osnov Weissove drame, nam je sicer pomagal izluščiti iz posamičnih motivov jedro dramskega dogajanja, zaobseženo v združitvi filozofskega dialoga oziroma konfrontacije dveh osnovnih življenjskih principov z akcijsko zgodbo o smrti revolucionarja. Tako je simbol za to jedro trikotnik, katerega trije predstavniki so Sade, Marat in Charlotte Corday, trije akterji, ki odločilno posegajo v samo bistvo drame in njene izpovedi: Sade s tem, da je dramo zasnoval, pa z nenehno konfrontacijo svojih in Maratovih nazorskih gledišč, Marat s pozicijo, ki mu je pripisana v dramskem dogajanju in ki je po idejni orientaciji v ekstremnem nasprotju s Sadovo, Charlotte Corday pa je pravzaprav predstavnica tretje sile, tiste, ki obstaja zunaj Sadovega in Maratovega filozofskega območja; kot predstavnica te sile pa poseže Charlotte Corday v akcijo zgolj s konkretnim aktom, z nasilno prekinitvijo Maratovega življenja. A že za Weissa samega je bil ta trikotnik (kakor se da razbrati iz njegovih izjav) premalo, da bi z njim lahko zaobjel vse tiste dimenzije, ki jih je hotel dati svoji izpovedi in za katere je čutil, da jih ji mora dati. Ni mu manjkala samo protiutež trikotniku, ki nastane iz odnosov med Sadom, Maratom in Charlotte Corday, manjkal mu je pravzaprav tudi glavni akter drame; ta akter ni namreč nobeden od teh treh, ne Sade ne Marat ne Charlotte Corday, ta akter so charentonski norci, vsa brezimna množica, ki hote ali nehote sodeluje v Sadovi igri, je pa z avtorjeve plati zaradi večje plastičnosti odrskega dogajanja nekolikanj zdiferencirana, saj se deli v množico samo, ki nastopa in deluje na odru kolektivno, pa v predstavnike te množice,

v napovedovavca, ki ima v igri sami nekako vlogo wilderjevskega *stage managerja* (vodja igre) in drame ne vodi samo formalno, ampak usmerja tudi njen izpovedni tok še v štiri pevce, Polpocha, Kokala, Cucurucuja in Rossignol (v nekakšne štiri lumpenproletarske klovne, od katerih je zadnji, Rossignol, ženska, bivša cipa); glavna naloga te četverice je, da spremljajo in komentirajo dogajanje igre o Maratu, obenem pa so vsi štirje tudi govorniki množice in popolnoma nerahločno, grobo, brezobzirno in neposredno izpovedujejo njeno mišljenje. Kajti navzlic vsem zgodovinskim imenom v zgodovinski témi so vendarle norci, ki v Sadovi igri igrajo navadne ljudi, tisti glavni akter, ki mu je v Weissovi drami odmerjena celo zadnja beseda. Norci predstavljajo ljudstvo z vsemi njegovimi hotenji in nagoni, zahtevami in čustvi, norci oziroma ljudstvo so obenem objekt in subjekt igre. Weiss sam pravi v nekem intervjuju, da se mu je šele tako posrečilo ustvariti odroso živost in intenzivnost v svoji dramski izpovedi, pri tem pa tudi precizno uresničiti svojo izpoved.

Kajti konfrontacija dveh ekstremnih miselnih gledišč, dialog med Sadom in Maratom, ni sama sebi namen, ampak se nenehoma preskuša na konkretnem predmetu: in ta predmet je revolucija, pojav, ki sta se ob njeni srečala oba glavna protiigravca z osrednjim akterjem, z ljudstvom, tista revolucija, ki žre svoje otroke. V našem konkretnem primeru je to francoska revolucija z vsemi svojimi transformacijami in razvojnimi fazami, ki jih Weiss učinkovito in spretno postavlja v kopalnico charentonske umobolnice. Sadova uprizoritev se odigrava 13. julija 1808, v času, ko je Napoleonova restavracija dosegla svoj višek, zgodovinsko dogajanje, ki ga igra zaobjema, pa se pne vse od entuziastičnih revolucionarnih začetkov pri napadu na Bastiljo prek dobe diktature do osnovanja cesarstva, ki je seveda popolna deformacija prvotnih revolucionarnih hotenj. Ta zgodovinska pot revolucije je vkomponirana v igro sámo z epskimi gledališkimi sredstvi, ki v marsičem spominjajo na Brechtovo teorijo epskega gledališča. Marat in Sade s svojimi ekstremnimi spoznanji ustvarjata okvir, ki vanj Weiss projicira usodo revolucije, njeno pot, ki so jo na svoji koži občutili navadni ljudje, tisti, ki so jo s svojim ognjem začeli in speljali, dokler ni njena usoda prišla v roke političnih špekulantov. V pesmi norcev je označeno hotenje preprostega ljudstva: »Marat mi nočemo živi umret' / Marat mi hočemo imet' kaj za žret' / Marat mi nočemo v ječah dneve štet' / Marat mi hočemo v blagostanju živet'«. \* Upanje vseh ljudi je uperjeno seveda v Marata, saj je ta zdaleč najbolj radikalen in se ne boji nobene metode pri obračunavanju z nasprotniki revolucije ter njenih radikalnih načel, ki naj zagotovijo vsem ljudem svobodo, bratstvo in enotnost. Zato se obračajo nanj: »Marat kje je zdaj naša revolucija / čakati na jutri se nam res več ne da / še zmerom smo revni kot smo bili nekdanj / obljubljene spremembe hočemo zdaj«. In Marat sam jasno izpove svoj namen, da bo idejo revolucije speljal do kraja: »Kaj je ena banja krvi / v primeri s krvjo, ki bo še tekla / Svoj čas smo mislili da bo nekaj sto mrtvih dovolj / potem smo videli da jih je še tisoč premalo / danes pa se jih sploh ne da več prešteti / tam vsepovsod / vsepovsod / Tule tule / za zidovi / na strehah / po kletih / hinavci / Naše kape so si deli na glavo / pod srajco pa imajo kraljev grb / Z nami držijo / če pa je bila kje oplenjena kakšna trgovina / potem zaženejo krik / sodrga proletarska kanalje / Simonne

\* citati v prevodu Maile Golobove.

Simonne / glava mi gori / Simonne / Kričanje je v meni / Simonne / J a z s e m  
r e v o l u c i j a . »

A v t o izpoved o brezkompromisni uresničitvi revolucionarne zamisli se ne vmeša samo usodni morivski naklep Charlotte Corday, ki ves čas stopnjuje napetost v dogajanju, pridruži se ji še Sade, ki pa seveda izpoveduje docela drugačen nazor, nazor deklasiranca, ki se po neki Weissovi izjavi sicer identificira z revolucijo, pa je vendar ostal še zmerom ekstremen individualist: »In zdaj Marat / zdaj vidim / kaj prinaša / ta revolucija / shiranje posameznika / utapljanje v enoličnosti / samozatajo / smrtonosno nemoč / pod državo / katere tvorba je neizmerno daleč / od vsakega posameznika / in je ni mogoče napasti / Jaz se zato odvrčam / jaz ne pripadan nikomur več / Če sem obsojen na propad / hočem iz propada iztisniti / kar mu lahko iztisnem s svojo močjo / Izstopam / izstopam iz svoje sekcije / Samo gledam še / v nič se ne vtikam / opazujem / kar opazim si zapomnim / in okrog mene / tišina / In če izginem / bi hotel zabrisati vse sledi za seboj«. To je Sadov credo, ki ga izpove, medtem ko udarja Charlotte Corday z bičem po njegovem hrbtu. Korupcija, ki ji seveda tudi Marat ne more stopiti na prste, pa čeprav jo v svojih govorih in proklamacijah ves čas vztrajno in brezkompromisno (v drami je tem napadom odmerjena posebna scena v narodnem konventu) biča, pa je seveda s svojimi posledicami odprla oči tudi ljudstvu, ki zmerom bolj ponavlja svoj refren, namenjen Maratu, ki naj čimprej izpolni svoje obljube in uresniči revolucijo že danes, ne pa šele jutri. A sredstva, ki z njimi revolucija spravlja ljudi v obup, se najjasneje kažejo v credu, ki ga izpove eden pacientov in je pravzaprav invertiran očenaš: »Molite molite / molite ga / Satan ki si v peklu / pridi k nam tvoje kraljestvo / zgodi se tvoja volja / kakor v peklu tako na zemlji / Odpusti nam našo nedolžnost / reši nas vsega dobrega / Pelji nas / pelji nas v skušnjavo / na vekomaj / Amen«. Giljotina, razkritja koruptnosti posameznih skrivnih rojalistov, ki so se vtihotapili v konvent, predvsem pa nadaljnji potek usode francoske republike, ki ga štirje pevci natančno razčlenijo v tako imenovanem *interruptusu*, prekinitvi dogajanja, tik preden Charlotte Corday po tretjem obisku vendar zabode Marata, vse to ljudi spravi iz ravnotežja: žrtve, ki so z življenjem plačali uresničitev ideje o revoluciji, izrabljajo njeni posamezni protagonisti za uveljavljanje svojih političnih spletk in naklepov, Robbespierre pošlje pod nož Dantona in vse njegove pristaše, kmalu pa mu tudi sam sledi pod giljotino, vsem tem prekucijam pa sledi Bonaparte, ki obljublja Franciji večni mir, »revoluciji pa je napravil poklon / s tem da se naziva cesar Napoleon«. In ko se vsi na koncu poklonijo novemu cesarju, se množica na lepem postroji v vrsto in začne se pravi upor, nova revolucija, ki naj bi do konca pospravila z vsemi reakcionarnimi elementi; samo žvižgi piščavke ukrotijo upor blaznežev — igra je končana.

To je Weissova analiza francoske revolucije in obenem z njo analiza vseh tistih silnic, ki zmerom določajo potek zgodovinskega dogajanja, analiza vseh tistih vzrokov, ki lahko izkrivijo in popačijo še tako veliko in pozitivno zamisel o družbenem preobratu. Ta analiza je predmet vélikega dialoga med Sadom in Maratom, ki demantira sleherno možnost, da bi posameznik lahko odločilno vplival na razvoj zgodovine. In Weissova izpoved se koncentrira v spoznanju, da ima vsako ekstremno stališče svoje dobre in slabe strani, da pa se prava resnica skriva pravzaprav samo v dialektičnem prepletanju dejstev in v vzročni povezavi posamičnih zgodovinskih preskokov, saj je mogoče samo



iz tega razbrati pravo zgodovinsko resničnost. In drugo temeljno Weissovo spoznanje je, da prave revolucije še zdaleč ne more ustvariti posameznik, ampak samo skupnost, da pa lahko posameznik izigra to skupnost in jo izrabi za uresničitev svojih namenov. Jasen dokaz za to je Weissu nemška polpreteklost. Kot prodoren analitik in ugotavljaec resnice (če parafraziramo naslov njegove druge drame, ki si jemlje za snov frankfurtski proces zoper nacistične vojne zločince v Auschwitzu) pa se Weiss dviga nad konkretna izkustva in ustvarja tako nekakšno splošnejšo vizijo dialektike zgodovinskega dogajanja, ki zadeva v živo tudi marsikatero anomalijo današnjega časa in njegovih političnih protislovij. Prav zaradi tega, ker je znal prepričljivo preseči konkretnost svoje izpovedi, pa se mu seveda ni treba opredeliti za nobeno od tez, ki jih v drami zastopajo njihovi zastopniki, ni mu treba biti ne na Sadovi ne na Maratovi strani, temveč razkriva vse dimenzije osrednjega problema, ki ga zastavlja njegova drama, v konfrontaciji obeh skrajnosti z usodo ljudstva, pri tem pa tudi jasno nakazuje možne posledice, ki jih lahko sproži Sadov individualizem, Maratova skrajna radikalnost, pa celo lumpenproletarska anarhoidnost. Weissova pozicija je pozicija intelektualca, ostroumnega analitika zgodovinskih silnic in poznavca dialektičnih kvalitativnih in kvantitativnih preskokov. In prav v tem se skriva moč in prepričljivost njegove dramske izpovedi.

4

Površna analiza Weissovega Marata bi nas lahko privedla do napačnega sklepa, da se avtorjeva angažiranost najjasneje kaže v besedah, ki jih polaga na usta Sadu; že samo podatek, da je Sade napisal igro o Maratovi smrti in jo sam tudi naštudiral in zrežiral, bi lahko govoril v prilog tej tezi. A v svojih opombah k zgodovinskemu ozadju drame je Weiss zapisal med drugim tudi, da se »večji del Sadovih dramskih del ne more meriti z drznostjo in konsekvantnostjo njegove proze. V igri *Pogovor med sodnikom in umirajočim*, zlasti pa v delcu *Filozofija v budoaru* se razločno kaže njegova dramatična zgradba, kajti menjavajo se razglabljaljoči in filozofski dialogi s prizori telesnih izgredov«. In v tem je verjetno iskati pravi razlog za Weissovo dramaturško zasnovu *Marata*; to spoznanje ga je verjetno pripeljalo do odločitve, da je tudi pri pisanju svoje igre uporabil ta princip, vendar pa mu je dodal še nekako nadgradnjo s tem, da je ta princip realiziral pravzaprav v obliki teatra v teatru, ki se mu je pridružil še možnosti, ki jih omogoča uporaba teorije o epskem gledališču. Tako je lahko kar najbolj direktno in brez ovinkarjenja, včasih celo drastično in grobo (predvsem takrat, kadar povzamejo akcijo vsi štirje klovni skupaj z zborom norcev) vrgel gledavcem v obraz resnico, pri tem pa zaradi dosledne uporabe deziluzionističnega principa gledališču ohranil do teme, vsebine in izpovedi tudi ves čas neke vrste ironično predihnjeno distanco, distanco, ki razločno kaže intelektualno naravo njegove umetniške observacije, njegovega gledališkega vizionarstva in njegovega pisanja sploh. Prav ta ustvarjalni postopek pa je tisto, kar preseneča v Weissovi drami: avtor je namreč s tem dal razbijanju iluzije, ki je postalo v današnji dramatiki že naravnost obrabljen in konvencionalen gledališki princip, novo oblikovno in izpovedno prepričljivost, saj je »igro« posrečeno združil z notranjo »vsebino«. V ta deziluzionizem so učinkovito prenesena tudi izkustva literature našega stoletja,

predvsem sodobnega romana: nenehno prepletanje in menjavanje časa in prostora, ki pa je v njem enotnost obeh kategorij ohranjena s skoraj aristotelovsko preciznostjo, pa čeprav posega dejanje nazaj in naprej in se dogaja na kar najrazličnejših mestih. In isto velja tu za jezikovno fakturo njegove drame, ki se v nji meša stari ljudski *knittelvers* z modernim, docela na prozo naslo-njenim pogovornim verzom, ki so v njem napisane filozofske pasaže drame.

Vse te elemente pa uporablja Weiss pravzaprav z enim samim namenom: da bi dosegel čimvečjo plastičnost svoje odrske pripovedi in da bi v okviru dramskega dogajanja omogočil tudi čisto gledališko ustvarjalnost, uresničevanje primarnih gledaliških, teatraličnih spodbud. In v tem je moč in prepričljivost njegove drame, pa čeprav le-ta verjetno ni besedilo, ki bi sodilo v klasiko moderne dramatike, kakor lahko zdaj trdimo npr. že za nekatere Beckettove in Ionescove drame. Predvsem čista gledališka plat Weissove igre je taka, da daje ustvarjalcem najrazličnejše možnosti za uresničitev gledališke vizije besedila. In zanimivo, obenem pa tudi simptomatično je, da je kritika razglasila praizvedbo te drame v berlinskem *Schiller-Theatru* za predstavo, ki je po svojih uprizoritvenih kvalitetah naravnost neponovljiva, enkratna, komaj nekaj mesecev pozneje pa se je pokazalo, da je Peter Brook režiral isto besedilo ne samo z do kraja drugačno režijsko koncepcijo, ampak tudi s čisto drugimi gledališkimi sredstvi, pri tem pa ustvaril spet enkratno, neponovljivo gledališko predstavo. Prav v gledališki večsmiselnosti in mnogoobraznosti Weissovega teksta se skriva njegov glavni čar, obenem pa tudi njegova poglobljena estetska in izpovedna vrednost. Njegova druga drama, oratorijsko zasnovana teatarska rekonstrukcija frankfurtskega procesa *Ugotavljanje resnice*, je morebiti po svoji literarni tehtnosti ter po izpovedni globini močnejša in prepričljivejša od *Marata*, a le-tega še zdaleč ne dosega po gledališki učinkovitosti in prepričljivi sintezi literarne izpovedi in teatarske domišljenosti.

Brookova ekranizacija predstave, ki jo je režiral v *Royal Shakespeare Theatre Company*, in ki je po vsem svetu doživela naravnost velikanski uspeh, je s svojo domišljeno koncepcijo in izredno inventivnimi teatarskimi rešitvami posameznih sekvenc drame do kraja razkrila pravo bistvo Weissovega *Marata*: jasno je določila njegovo časovno in politično aktualnost v ugotavljanju zgodovinske resnice o našem času, nakazala je vse gledališke oziroma uprizoritvene skrajnosti, ki jih ima Weissova drama, ter z genialno stilno in interpretativno podobo opredelila tudi moralno-kritično vrednost Weissovega besedila, obenem pa tudi lucidno prezentirala izpoved igre same. In če daje kakšna drama gledališkemu ustvarjalcu možnosti za vse to, je to obenem tudi jasen dokaz, da je ta drama pomemben prispevek pri obvladanju našega časa in naše resničnosti. V tem pa ni zaobsežena samo upravičenost njenega obstoja, ampak tudi njen literarni in gledališki pomen.

Borut Trekman