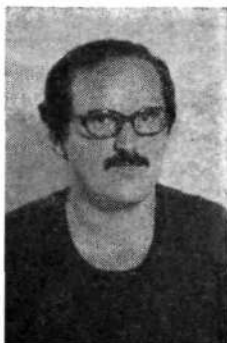


AVTORJI IN KNJIGE

Janez
Strehovec

Od »Eseja o lepoti« k eseju o smrti

(Vidmarjev *Mrtvaški ples* in sodobna književnost)

Smrt je škandal, sramota. Se ne obnašamo in tudi opredeljujemo do nje danes tako, saj nam očitno pomeni napako, incident v živem toku vsakdanjega gibanja, ko nadvse resni, do boleznih zaverovani v domnevno pomembnost svojih dejanj, živimo takšno in drugačno življenje? Človekova smrt namreč povzroči pogreb, odhodni obred za tiste, ki so bili za življenja povezani s pokojnikom, in to je nekaj, kar nam nikakor ne more biti ljubo, mučno je, opominja nas na našo minljivost, ranljivost, boleče borno navzočnost. S smrtjo kakor da ne drugujemo (več) radi, mučimo se, da bi se čimbolj zamotili z bivanjem, njegovo intenzivnostjo, s stopnjevanimi krogi gibanja, strastmi in lepoto, z vsem, kar lahko pomeni samo zanikanje smrti, njene grozljive resnice. In vendar je, kljub svoji odvratni pomenljivosti in stoterim podobam ter slutnjam njenih pojavnosti, tudi banalnih, profanih, pomenljivo cenjenih. Živimo z njo, misel na smrt in predstava o njej sta včasih nekaj, kar je intenzivno navzoče, presodno, k toliko odgovorom zavezujoče.

Kako nelagodne, nič lahne in prijazne misli so to, in tudi dejanja — odgovori na izziv smrti so pogosto paničen beg, nerazumno delanje napak; spričo nje človek pogosto odide nevarno predaleč. Iz pomisli na smrt sledi akcija, vročično iskanje dogodivščin, pa tudi molk, iskanje omrtvičenj in sanjskega življenja v hodnikih podob, da bi se s tem čimbolj približali smrtni resnici: večji je naš delež na nebivajočem kot bivajočem, bolj smo v molku (in zamolčanem) kot v tej vreli kaši begajočega življenja.

Zato se spričo smrti kdo intenzivneje odloča za ljubezen, omamo, za delež na dolgih poteh bivanja, za zvestobo veri kot upanju, da ni s smrtjo vse nič ali manj kot nič, spet drugi za umetnost, znanost, politične želje po obvladanju sveta, v katerem naj bi trdo zmagujočemu rodu prepustili sled svojega nekdanjega, za nas tako pomembnega življenja, nekdo pa je ob pomisli na smrt napisal knjigo premišljanj ob vanjo tudi uvrščeni, samovoljno izbrani antologiji smrtnega motiva v nacionalni poeziji. Ta »nekdo« je Josip Vidmar, morbidna knjiga, vsa s smrtnim zaznamovana, pa njegovo najnovejše delo *Mrtvaški ples*.

Slovenski pesniki kot mučeniki smrti in njeni pevci? Tako rekoč z levo roko jih je Josip Vidmar naštel šestinštirideset in se omejil na nekatere njihove upesnjene izpovedi, medtem ko jih je precej (kot manj pomembnih?) zavestno izpustil. Smrt kot motiv (nacionalne) literature in poezije! Je morda to kakšna posebna, morda boljša, bolj kakovostna književnost ali pa je smrtni motiv preprosto tisti, pesnikom vedno pri roki in kljub liričnim in elegičnim vzdihovanjem, čudenju, opojnemu šarmu bivanjske tragike?

Je smrtni motiv tisti, ob katerem je vredno pisati, razmišljati, pesniti, saj je najpomembnejši za sodobno umetnost? Pri tem mislimo na smrt¹ kot metafizično bit (v smislu Pirjevčeve interpretacije), ki pomeni identitetno strukturo biti in bistva. Ker je umetnost izgubila svojo nekdanjo pomembnost kot slika sveta, saj množični mediji presegajo njene izvorne informacijske sposobnosti, zvočne in slikovne reprodukcije predstavljajo tudi temeljitejši in zvestejši odsev vseh plasti bivajočega kot najbolj dosledne naturalistične stvaritve, je morda njena aktualna funkcija prav v oblikovanju iz nekega že zelo zoženega prostora človekovega notrinskega sveta, eksistencialij, doživljanja metafizičnih kvalit in »čustva« religioznega in političnega nestrinjanja z obstoječim? Pomeni zato morda to Vidmarjevo delo prehod od heideggrovsko razumljenega svetovnozgodovinskega dogodka konca umetnosti (literature) k umetnosti (literaturi), ki ima smrt za svoj predmet, se čvrsto poraja ob morbidnih pomislih?

V *Mrtvaškem plesu* je zares veliko smrti, morda že preveč! Pisec, samotarsko ovedajoč se na pragu smrti, razmišlja o njej, o svoji prihodnji in smrti drugih, kar pa ne pomeni, da je s tem že konec teh smrti, ampak je v ta svoj čudaški *Mrtvaški ples* vpletel in zapletel še antologijo smrtnega motiva pri naših pesnikih od Franceta Prešerna do Ervina Fritza. Koliko smrti, umiranja, mrljskih rož in strahu v eni sami srebrnočrni knjižici! In kako je Vidmar spregovoril o njej, saj se izpoveduje, razmišlja in si pomišlja o njej iz njene bližine? Rojstvo *Mrtvaškega plesa* je namreč bolniška soba za intenzivno nego, kjer se je naš esejist po centimetrih vračal k življenju po težki operaciji.

Tukaj imamo zato opraviti s protislovjem in z neskončno razliko med Vidmarjem in pesniki smrtnega motiva. Prvi je blizu nje, vidčevsko druguje z njenimi skrivnostmi in tudi slepilnimi pomembnostmi, nič posebnega se mu ne zdi, tukaj je pač, konec koncev je reč kot tisočero drugih reči naravnega življenja. O občutju tistega, ki ni več v sporu z njo, je namreč zapisal: »Ko ga obhaja resnična smrtna trudnost, mu upada in se mu megli zavest in slabita mu vid in sluh, ki ga povezujeta s svetom in življenjem. Namesto bolečine, ki ji ni primere, nastopita v njem želja in potreba po počitku in miru, ki mu ju more dati samo spanje, in to ne več tisto vsakodnevno, temveč spanje, ki mu ni kraja.« (str. 128)

S pesniki (smrtnega motiva) pa je čisto drugače. Mladi ali vsaj ne že precej stari so bili, ko so pesnili o njej, bila jim je daleč, morda kar najbolj odmaknjena tistemu intenzivnemu, vročičnemu toku njihovega avratično ozarjenega življenja. In pesniki — kot vsi umetniki — ljubijo in častijo oddaljeno, pričakujoče brusijo prizme, kamor bodo nagajivo ujeli kresničke njegovega leska. Tisto, kar je daleč, pač skeli hrepenelca, budi sanjske podobe, vzgiba tolmune domišljije. Kako imajo radi smrt osemnajstletniki, vsi najstniki pač, saj ni reči ali podobe, ki bi jim bila po naravi manj blizu.

Ko spregovorijo pesniki o smrti, po navadi pojejo o življenju in kontrastih njegove opojne sredice. Tudi kadar so njihove pesmi pravcate molitve smrti, nekakšne zapete in splete rože bolečine, ko se naslanjajo nad imenovanjem trpljenja vseh vrst in roteče kličejo smrt zoper življenje, dopoldnevno mladost in človeka, niso ti pesniki — mladeniči na koncu, nemočni pred smrtjo, ampak obteženi s tako rekoč preveč življenja, s strastmi in drgeti teže sveta; hočejo stran, kam daleč zares. Zapisali smo

že, da je prav smrt najbolj oddaljena in samo tisti najbolj živi, iz življenja močni so lahko tako vzravnani pred njo.

Pisec *Mrtvaškega plesa* pa je v pooperacijskem prebujanju strmел ven iz resnice smrti, že zelo blizu ji je bil, čeprav popolnoma njej prepuščen še ne, tako da zanj smrt ni bila več tako tuja, nenavadna, predvsem pa ne daljna. Vidmar ni (več) pesnik, da bi se boril z njo, jo klical in rotil, si z njo dopolnjeval vseobsegajočo podobo živega bivanja. Preblizu ji je že (bil), tega usodno velikega pesniškega odmika ne zmore več, ravnodušno je pomirjen z njo, zato se čuti poklicanega, da posluša govor o smrti drugih. Ti drugi so pesniki, pevci smrtnega motiva, ki jih je na Slovenskem veliko, in ob nekaterih posrečenih in drugih vse prej kot uspešnih pesmih o smrti nam sestavljalec, ki je pravzaprav eno z antologijo, spregovori tudi o njihovih avtorjih, pevcih.

Presojati pesnika le po nekaj njegovih pesmih ali samo nekaterih verzih o smrti! Avtorjev »padec«, torej slabo oceno je moč izreči potem le na temelju pregovora, da vzdrži veriga toliko kot njen najšibkejši člen. Ali pa je takšno, sicer v širši premišljevalski kontekst vključeno ocenjevanje, lahko vendarle krivično do kakega pesnika, čeprav — in to je potrebno posebno poudariti — ni *Mrtvaški ples* nikakršna literarna zgodovina. Ta pomislek pa je verjetno upravičen ob Vidmarjevi predstavitvi Balantičevih »morbidnih pesmi«, kjer avtor nekako zanalašč izpostavlja pesnikove slabe stihe. Ima pa ta Vidmarjeva poljubnost tudi dragocenejšo plat, saj nam pravično odkriva pomembnost Brnčičeve preroške grozljive pesmi, prav tako pa je tehten tudi njegov zapisani spomin na Levstikove, Stritarjeve, Maistrove in Golieve pesmi, saj pomeni opomin našemu poznavanju slovenske pesniške preteklosti.

Smrt kot pesniški motiv! Čustvo groze, opojnosti, strasti in nesreče ob resnici smrti kot vzgib za takšne in drugačne pesniške odgovore. Je smrtni motiv poglavitni in morda najpomembnejši, najvišji način pesnikovanja, in je ta, po avtorjevih besedah, turobna antologija tudi pravi cvetober, najdragocenejše mesto najboljšega slovenskega pesništva? Je morda kaj jasnega in pomembnega izrekel o tem tudi pisec sam?

Na 123. strani, potem ko je končal svoja razglabljanja o pesmih o smrti, je zapisal: »Ne poznam literature, v kateri bi mogli našetiti sorazmerno tolikšno število smrtnih pevcev. Kaj pomeni to dejstvo, če sploh pomeni kaj drugega kakor siromašnost slovenskega življenja, ki drami tako malo žlahtnega ali visokoumnega in s tem tako malo pomembnejših čustev in ki obuja tako malo zavesti o minulih zgodbah narodnega življenja? Naš okus o pesništvu, ki nam pomeni predvsem liriko, pa je strogo naravnan na intimno čustveno in duhovno izpovedovanje, zaradi česar ne ljubi retoričnih in deklarativnih izjav in manifestativnih izpovedi. Osebna smrt pa je poleg ljubezni in odnosa do naroda gotovo stvar najpomembnejšega, nadvse intimnega doživetja, zato je naravno hvaležen predmet po naše usmerjenega pesništva. Toda to bi lahko veljalo še za kako drugo poezijo. Ali pa je smrt nam nekako bližja kakor drugim pesniškim narodom?«

Ta vprašanja so verjetno retorična in njihov namig je dragocen: morbidno čustvo ni najvišje, prej je značilnost revščine, čustvovanje in vrednotenje solznodolinskih hrepenelcev, posebnost nesrečnega, neuspešnega življenja torej, ki ga ni posnemati in ne občudovati. Iznenada se zavemo, da te

pretresljive pesniške izpovedi o smrti sploh niso nekaj tako posebnega in nujnega za narod in njegovo literaturo, saj se lahko ob drugih, višjih in srečnejših občutkih in strasteh porajajo zanimivejše, dragocenejše, tudi bolj svetovljanske književnosti in umetnosti. Verjetno je to morbidno čustvo edinole hvaležen predmet pesništva, predvsem lirskega, ki je utemeljeno na notrinskem posameznikovem svetu, saj je zanj poleg ljubezni in hrepenenja pa tudi narave in ironičnega pogleda na svet zelo hvaležen motiv tudi pesnikova smrt in smrt drugih, predvsem ljubljene osebe.

Smrt tudi kot motiv sodobnega pesništva? Je še vedno tako aktualen in presoden, ali pa je sodobno življenje ustvarilo novo, moderno mitologijo? Ali ni bilo z Baudelairovo poezijo odkrito velemesto, njegovo življenje, odvijajoče se v pasažah, zakotjih, cestah Pariza drugega cesarstva, po katerih je taval »flaneur«, dihal velemestni spleen in tudi prevzemal vlogo konspirativnega zarotnika? (Ali ga je najti sploh v slovenski liriki, razen kadar si ga kdo iz Pariza izposodi za hip?) Tudi v Poevi prozi je postala velemestna množica azil rablju in žrtvi, preganjancu in zasebnemu detektivu. In potem Aragonov tekst *Paysan de Paris*, v katerem je dve leti po Bretonovem *Nadrealističnem manifestu* (1924) daljnovidno opisal nove velemestne razsežnosti — kot spopad tehnike in humanega, lažnega racionalnega in z iracionalnimi manifestacijami paradoksalno reševanega umnega.

Da sploh ne omenjamo novejših književnosti, v katerih prevzema pomembno mesto tudi izjavljanje o zarotništvu, političnih strasteh in opisovanje posameznikove usode v novih oblikah družbenega (tehnificiranega, pa tudi alternativno nekonvencionalnega) življenja, kjer za smrt skorajda ni več prostora. Preprosto je z njo tako, kot smo zapisali na začetku tega premišljanja, škandal je, skorajda je prepovedana, namerno zamolčana, pahnjena nekam na četrtozredno obrobje. In tudi pravih akcij, namreč tistih, porojenih iz strastnega kljubovanja smrti, je vse manj — vsaj popisanih v tisti, vedno bolj ironični, ne več velike teme oblikujoči književnosti. Kot da vedno bolj ogroža to življenje tukaj teža sveta in z njo povezana zavest o nekakšni brezizhodnosti, saj pravih alternativov kot da že več ni; vedno manj je tistega, kar se »splača«. In njegova odsotnost je smrt in nič tudi za resignacijo, sicer dragoceno pesniško čustvo.

V Poevem *Krokarju*, prelepi, na mojstrskih refrenih oblikovani pesmi, se vse vrti okrog tistega »nikoli več«, kar pomeni, da je nekoč nekaj bilo, bila je *Lenore* in kaki uspeli, srečni trenutki, ki jih skuša zdaj pesnik z imenovanjem iztrgati nepreklicnemu izgubljenju, odvrtničenju v molku brez ostanka. Sodobni literarni tekst (ne »veliki«, saj tudi pravih velikih tem, dogodkov in ljudi ni več), kakršen je pri nas Hofmanov roman *Noč do jutra*, pa sploh ne pozna več poevskega *Nevermore*, ampak samo še nepreklicni »nikoli«. Pri tem mislimo na glavnega junaka tega besedila Petra, ki ne more nikoli postati nikakršen polni subjekt akcije in ne pesnik (življenja in) smrti.

Ko nas pisatelj popelje do vrhunca svojega besedila — glavni, ves čas outsiderski junak se vrže na svojega krvnika (Kovača) — si mislimo, na podlagi predstav, dobljenih recimo ob Cankarjevem *Hlapcu Jerneju*, da ga bo končno zdobil, da bo vse svoje sovraštvo, porojeno ob vseh postajah svojega križevega pota, ki mu ga je predpisoval mučitelj, v vseh obdobjih svojega življenja vedno od junaka boljši, srečnejši, bolj ljubljen,

vzpostavlja se tudi s pomočjo njemu naklonjenega časa, lahko združil v nenadni sili, s katero ga bo ubil kot stenico, zmazal do brezobličja.

Ampak tega v tem sodobnem besedilu ni, niti ga ne sme biti. Petrova resnica (in moč) v dvoboju z nekdanjim, vendar dolgoletnim in vsestranskim mučiteljem, je pod znakom »nikoli«. Tudi tokrat, zdaj nepreklicno zadnjič, je bil premagan, krvnik Kovač, ki ga je zlahka »spravil podse«, pa mu je začasno dopustil njegovo komajda-še-bivanje.

Ir. *Mrtvaški ples*. Z njegovo zgodbo je še huje, saj je že ni več, namreč zgodbe, ki je zapis o dogodkih iz središča življenja. Vidmarjev tekst je besedilo o knjigah morbidnih pesmi drugih in o avtorjevem samopremisleku o smrti; mislimo na veliko smrt in ne na »la petite mort«, o ljubezni namreč pisec na splošno molči. Ali ni to morda odsev tiste pretresljive literarne osamljenosti, saj je Josip Vidmar pretežno nerazumljen v svojih hotenjih in oblikovanjih, česar se pa tudi sam zaveda. Na 16. strani namreč piše: »Osamel pa sem popolnoma v svojem literarnem delu, čeprav v njem nisem bil nikoli posebno družben, kajti lepo število teh, ki so peli o tem, kar me danes zanima, se je že odselilo v moj zagrobni svet.«

Mrtvaški ples kot esej? Vsekakor manj strogo esejističen, torej pomenljiv tudi za razumevanje ne zgolj literarne oblike resnice, kot je bil avtorjev *Esej o lepoti* (1981), ki sodi v tisto zvrst tekstualne proizvodnje, ki spominja na klasični filozofski esej, katerega veliki mojster je bil nekoč Descartes z *Razpravo o metodi*. Zato pa je v njem, namreč v *Mrtvaškem plesu*, simptomatično obravnavanje motiva smrti, ki je poleg življenja, lepote in ljubezni gotovo najizrazitejši, tudi po svojih »anorganskih«, naravnozgodovinskih, arhetipskih razsežnostih.

Živí Mrtvaški ples samo od smrti in njenega vsepovsod navzočega plesa ali pa je kaj tudi po svojih oblikah, stilizaciji, načinu oblikovanja besedno-stavčne materije? Je v njem aktualizirana in hkrati presežena izkušnja sodobne modernistične in avantgardne umetnosti, njun svojevrstni, simptomatični zaton (ki pa nikakor ni zlom), pa tudi zgodovinski neuspeh tiste književnosti, ki se je skušala odločno umestiti kot slika sveta, kot poseben informacijski sistem, je pa, kot je znano, doživela neuspeh v primeri z video- in avdioreprodukcijami stvarnosti? Sprejema Vidmar dokaj naivno izziv same teme, torej neke bolj ali manj ideološko (čeprav iz različnih izvorov) interpretirane predstave o smrti, se je torej pustil zapeljati od nje kot kakšen vajenec ali pa je ta njegova proza spretno speljana mimo te patetične in ideološke čeri?

Ali je ta knjižica nekaj le spričo morebiti mistificirane in hipostazirane teme in se bo sesula kot hiša iz kart, takoj ko se bo demitologiziral smrtni motiv? Videli smo že, kako Vidmarju ne pomeni morbidnost najpomembnejšega in najbolj posrečenega čustva, komaj da je zato kaj presunjen nad tragiko slovenskih pesnikov smrtnega motiva, v resnici je celo v nekakšnem ironičnem odnosu do teh njihovih verzifikacij, kar pomeni, da je to branje vse prej kot kakšno mevžasto in sentimentalno razmišljanje o minljivosti človekovega življenja; *Mrtvaški ples* je tudi knjiga brez cankarjanske intencije, torej brez kesanja, obžalovanja, pa tudi že brez (neuslišanega) hrepenenja.

In kako je potem z njeno obliko, pa tudi z danes aktualnimi oblikami postestetistične, zelo berljive, referencialno pomenjanje vnovič omogočujoče književnosti? Se dogaja povsem po starem, se le obnavlja v že utečenih oblikah in je torej njena resnica Nietzschejevo spoznanje o »večnem vračanju enakega«? Ali pa je z njo takó ali vsaj podobno, kot je z resnico umetniške avantgarde, videne in premišljene v znani analizi Petra Bürgerja, namreč v njegovem delu *Teorija avantgarde*. Po Bürgerjevi podmeni je pglavitna intencija umetniške avantgarde integriranost umetnosti in življenja, in sicer kot podjetje prenosa avtonomne umetnosti v življenjsko prakso, kjer se, čeprav v spremenjeni obliki, ohranja. Vendar pa si avantgardisti nikakor ne prizadevajo po stapljanju avtonomne umetnosti z obstoječim, z družbeno dejanskostjo takšno, kot pač je, ampak podobno kot larpurlartistični esteticisti zavračajo ta svet in njegove institucionalne oblike. Njihov cilj je organiziranje umetnosti iz nove življenjske prakse, in pri tem se izkaže esteticizem kot nujna predpostavka avantgardistične intencije: »Samo neka, tudi v oblikah posameznih del povsem od (slabe) življenjske prakse obstoječe družbe izločena umetnost, lahko postane središče, iz katerega je moč organizirati novo življenjsko prakso.« (Theorie der Avantgarde, s. 67)

Ta Bürgerjeva misel je zanimiva po svoji logiki, pravzaprav svojevrstni resnici, ki je v tem, da pač ni nič zaman oziroma je lahko resnično novo (avantgarda) mogoče le tako, da vzame nase resnico starega (esteticizma), se oblikuje tudi na temelju njegove izkušnje, poraza, celo morebitnega zloma. Avantgardistična vrnitev k »družbi kot umetniškemu delu« je namreč mogoča šele kot korak naprej od esteticizma, larpurlartizma, formalističnih bravutoznih umetniških »vaj«, ki pač niso bile zaman, torej nekaj, kar bi kdo lahko označil kot čisto napako, ampak nujna stopnja v zgodovini umetnosti (književnosti) same.

To spoznanje je gotovo simptomatično tudi za današnje dogajanje postmodernistične književnosti, saj nikakor ni protimodernistična in tudi ne povsem enaka stari, ampak živi v neki aktualnosti, ki jo opredeljujejo tudi takšne in drugačne izkušnje avantgarde in modernizma.

In kaj ima Josip Vidmar opraviti s tem? Ali se ne dogaja že od nekdaj njegovo literarno in literarno-kritičsko delo povsem mimo vseh »izmov« in imamo opraviti celo z nekakšnim vidmarjanskim sindromom, ki pa lahko v resnici pomeni le nekakšno slovensko varianto goethejanskega neoklasičizma? Omenili smo tudi že Vidmarjevo priznanje o popolni literarni osamljenosti, torej o samosvojem položaju zunaj pglavitnih prerivanj in rojenj v vsakokratnih literarnih čebelnjakih. Ali pa je z *Esejem o lepoti* in *Mrtvaškimi plesom* začel Vidmar vendarle pisati drugače?

Na to vprašanje lahko odgovorimo le posredno, namreč z omembo skromnosti in ne gosposkosti tega teksta, tj. neavtoritativne drža pisca v njem. Ironičen je do predmeta, prej porogljiv do slovenske obsedenosti s smrtjo, do pevcev smrti in do vseh ideologij o tem, kako da je smrt nekaj zares posebnega. Ta drobna knjižica ni ena mehkobna tožba več na to temo, niti ni poskus ideološkega manipuliranja s smrtjo. V *Mrtvaškem plesu* je smrt slabo stoječa pa tudi pri plesu ji ne gre in gre, in to je pomembno. Kajti današnji ples (kulturnega, družbenega življenja) je lahko predvsem tisti, ki se izogiblje polarizacij, starih razmejevanj, glasovanj »za« in »proti« ter vsiljene delitve dela starih tem in njihovih razprtij. Ziveti bo pač treba

neko čisto svojo pot, mimo starih razločevanj in sovraštva ozko usmerjenih skupin, ideologij, tudi »zastopanja« določenih umetniških stilov, tudi na smrt resnih pogledov na smrt.

OPOMBA:

1. Vprašanje smrti, predvsem premišljeno skozi resnico samomora, namreč, zakaj živeti, če pa to ni nujno, saj si vsakdo lahko tako rekoč vsak trenutek izvoli pot k svojemu nebivanju, je prvo, najpomembnejše vprašanje filozofske antropologije in tudi etike; ves sistem vrednot (lažnih, navideznih, pristnih?) se oblikuje prav na podlagi te odločitve živih za življenje.

Zapiski o sodobni slovenski dramatik XI.



Tone
Peršak

Ljubiša Ristić, »člani ansambla in sodelavci projekta« (in William Shakespeare): ROMEO IN JULIJA — KOMENTARJI.

Kljub možnim pomislekom uvrščamo v ZAPISKE tudi razmišljanje o »scenariju uprizoritve ROMEO IN JULIJA — KOMENTARJI, ki jo je 7. aprila letos prvič odigralo SMG v Ljubljani. Tako tokrat ne obravnavamo dramskega besedila v običajnem pomenu besede, saj je scenarij nastajal hkrati z uprizoritvijo in se celo s sleherno predstavo do določene mere spreminja; igralci namreč posamezne dele dialoga improvizirajo. Seveda pa so tudi v improviziranih prizorih teme, slog in izidi prizorov dogovorjeni. Gre torej za neke vrste izjemo, ker ne popisujemo besedila, ki bi nastalo in obstajalo samostojno, kot književno delo, neodvisno od uprizoritve, kar velja za doslej obravnavana gledališka dela. Naslednji možni ugovor bi lahko bil, da sploh ne gre za slovensko besedilo, kajti niti William Shakespeare, ki je napisal dobršen del uprizorjenega besedila, niti Ljubiša Ristić nista Slovenca. Res pa je, da ne gre za uprizoritev Shakespearove žaloigre, temveč za uprizoritev na Shakespearovo temo, v katero so vključeni tudi krajši deli njegovega besedila. Večji del uprizorjenega teksta pa so napisali ali ga improvizirajo igralci in drugi sodelavci, npr. dramaturg uprizoritve Boris A. Novak, ki je prispeval besedila za songe itn. Ker je igrano besedilo nastalo v SMG, ker je večina avtorjev slovenske narodnosti, ker je dialog pisan in govoren pretežno v slovenščini in ker »scenarij« obravnava razmere v Sloveniji, ga upravičeno lahko razglasimo za slovenski tekst.

Čeprav ne gre za besedilo, ki bi obstajalo tudi kot književno delo, vseeno menimo, da ga je vredno razčleniti in premisliti. Tudi zato, ker je avtor zamisli in režiser uprizoritve nedvomno ena najzanimivejših in za marsikoga tudi ena najbolj spornih osebnosti jugoslovanskega gledališča. Gre za nenavadno prodornega gledališkega delavca, ki obvlada ne le režijo,