

kobilica pa s čričkom guga najin zvon je jutro
 POJDITE SEM POJDITE SEM POJDITE SEM
 zdaj nisva sama več rodila se je pesem
 POJDITE SEM POJDITE SEM POJDITE SEM
je jutro zadaj tisti svet pred nama božji hram
 POJDITE SEM POJDITE SEM POJDITE SEM
 kjer je tvoj star in slep zvonar od kuge neokužen
 KAR JE BILO V PEPEL JE ŠLO
z menoj je radodaren bil ljubeč in z glavo med dlanmi sem bil mu všeč
 KAR JE BILO V PEPEL JE ŠLO
zaupal mi je tajno večne gline umirajoč mi šepnil nič ne mine
 KAR JE BILO V PEPEL JE ŠLO
 zalučaj glino vanj je šepnil se bojiš? poduha zvonar jo in odvrne se križ
 POJDITE SEM POJDITE SEM POJDITE SEM

in z mojo glino je odletel roj čebel pa nepopikan ti v njen duh si se odel
 POJDITE SEM POJDITE SEM POJDITE SEM

zdaj nisva sama več rodila se je pesem
 POJDITE SEM POJDITE SEM POJDITE SEM

Prevedla Nives Vidrih in František Benhart



Tone
Peršak

Zapiski o sodobni slovenski dramatiki

I.

V soboto 31. oktobra 1981 so bili v dnevniku Delo objavljeni odgovori slovenskih igralcev, gledaliških režiserjev, kritikov, dramatikov, slavistov in gledaliških obiskovalcev na anketo o sodobni slovenski dramatiki, ki sta jo izvedla France Forstnerič in Marjeta Novak. Kot eno izhodišč svojih Zapiskov navajam tudi nekaj zanimivejših izjav iz te ankete. Režiser Aleš Jan sodi, da je »tudi slovenska dramatika v začetku 80-tih let dosegla svoj ponoven razcvet, vendar bolj v poskusih, scenarijih in poeziji kot v klasični dramatiki. V njej se usodna vprašanja..., recimo, kažejo zastrta v meglo, ki jih lahko rešujejo šele uprizoritve.« Igralec Iztok Jereb pa pravi: »Sodobna slovenska dramatika se preveč ukvarja s problemi avtorja samega in ožjega kroga ljudi, iz katerega avtor izhaja.« Njegovo trditev kot da poskuša razložiti gledališka kritičarka Majda Knap: »Večina sodobnih slovenskih dramatikov se loteva naloge, ki jo predpostavlja vaše vprašanje (izraz usodnih problemov našega

človeka), z begom od posameznika. Tako Šeligo kot Strniša, Hieng in drugi, zvečine oblikujejo simbolne like, ki so bolj poetični nosilci posameznih idej kakor pa dramatični predstavniki značajev, ki naj bi se v drami zapletli v konflikt (izjema so zadnje Jovanovičeve igre). Ti simbolni liki so nosilci 'večnostnih' problemov — in s tem tudi tegob našega časa — vendar so učinkovitejši v estetskem smislu, manj pa nosilci dramske napetosti kot enega temeljev gledališča. Celó novejša komedija nastaja pri nas po tem vzoru (na primer Klečeva Polka).« Bratko Kreft pa meni, da v slovenski dramatikí še vedno prevladuje ludizem, ki pravzaprav ustreza gledališču, »saj sta si ludizem in gledališče zelo blizu. Jaz bi celo besedo ludizem zamenjal s teatralizem, saj je marsikatero novejše delo prej gledališče kakor književnost. Nekateré igre so bolj scenariji, kakor v sebi zaključeno in dovršeno literarno delo, kar je prava dramatika zmeraj bila, ker je hkrati po tej svoji značilnosti bila tudi sebi ustrezno gledališče«. Učiteljica Zora Ledinek si želi del, »ki kažejo občečloveške probleme neponarejeno« in nadaljuje: »Moti me, če so življenjski problemi sodobnega človeka in časa zaviti v nerazumljivo alegorično tančico. Dobro dramsko delo me mora pritegniti, prepričati, navdušiti. V zadnjem času ugotavljam, da so me dela, ki sem jim sledila, pustila ravnodušno.« Tudi igravec Jože Mraz pravi: »S slovensko dramatikó se ukvarja mnogo piscev, a pravih dram je sila malo. Tisti, ki pišejo veliko za gledališče, film in televizijo, pa napišejo bolj fragmente, ki so sicer polni idej, toda igralci in režiserji morajo na prvi bralni vaji — namesto da bi se posvetili igri in režiji — popravljati besedila.« Podobno sodi tudi slavistka Breda Pogorelec: »Za naše sodobno gledališče pa je še zmeraj značilna nekakšna nervozna vznemirjenost, razumljivo in po sili iskanje novega (in 'novega'). Kaže se v dramaturgiji, v režiji, v igri, govori pretežno navzven, kriči, tuli (marsikdaj zgolj glasove, ne tudi pomenov), pomeni so nakazani z nekakšnimi simbolnimi rebusi, ki naj bi opozarjali na razmerja.« Enako odklonilen je v svoji sodbi tudi igravec Volodja Peer: »Razen redkih izjem je naš sodoben človek in so naši sodobni problemi zelo malo navzoči v sodobni slovenski dramatikí. Vsa ta dramatika je preveč v filozofskih sferah . . . Zdi se mi, da ne znamo niti opaziti niti smešiti našega sodobnega človeka. Ali je to osje gnezdo, ki se dramatikí boje dregniti vanj, ali pa tega človeka preprosto ne poznajo? . . . V naši dramatikí je vse preveč filozofsko posplošeno in premalo iz neposrednega življenja zajeto. Včasih govorimo igralci besedila, ki jih mogoče razume samo avtor.«

Ob navedenih izjavah je na isti strani mogoče prebrati tudi nekaj odgovorov, ki pripisujejo sodobni slovenski drami zadovoljivo ali celo visoko kvaliteto in sodijo, da ta dramatika dovolj jasno, pogumno ter razumno odgovarja na vprašanja o današnjem človeku in »usodnih problemih našega človeka«. Vendar navedene sodbe nedvomno opozarjajo, da je nujno potrebno premisliti vprašanje o sodobni slovenski dramatikí, o njeni gledališki in družbeni učinkovitosti, odmevnosti in tudi ustreznosti.

Po drugi strani pa k temu premisleku navaja že sam kvantitativni razmah slovenske dramatike. Za Grumovo nagrado 1981 je kandidiralo kar 31 izvirmih besedil, vendar to gotovo niso vsa v preteklem letu napisana besedila. Znano je tudi, da bo gledališka sezona 1981/82 pretežno slovenska in da so slovenska gledališča že do konca novembra 1981 uprizorila kar 12 slovenskih dramskih novitet. Po tej plati se zdi vse naravnost sijajno.

Podatki na videz nedvoumno pričajo, da imamo Slovenci visoko razvito gledališko kulturo in da je sleherno razmišljanje o kakršnikoli krizi nesmisel. Takšno sodbo potrjujejo leto za letom tudi rezultati »državnega gledališkega prvenstva«, imenovanega Sterijino pozorje, na katerem slovenske uprizoritve skoraj praviloma poberejo vsaj tretjino, če že ne kar polovico nagrad. Toda navedenih izjav nikakor ni mogoče prezreti. Tudi zato ne, ker vemo, da je veliko število letošnjih praižvedb deloma tudi plod gospodarskih težav in omejitev uvoza, zaradi katerih ni mogoče dobiti deviz za izplačevanje avtorskih honorarjev in tantiem sodobnim tujim avtorjem. Vendar tudi temu podatku ni pripisovati pretiranega pomena. Slovenska gledališča so v zadnjih desetih, petnajstih letih vse pogosteje segala po izvornih besedilih in na ta način spodbujala pisanje novih iger. Nekatera umetniška vodstva so, kot piše Marko Slodnjak v Gledališkem listu MGL (1981/82, št. 1), celo razmišljala o »slovenski sezoni« itd. Toda res je tudi to, da se »neposredni proizvajalci« (igralci), ki edini doživljajo živi in resnični stik z občinstvom, marsikje upirajo umetniškemu vodstvu, ki hočejo v repertoarje uvrstiti čimveč domačih novitet. Ponekod se jih po prvih letošnjih premierah loteva že prava panika, češ da z letošnjimi uprizoritvami izganjajo občinstvo iz dvoran in kaj da bo, če se to občinstvo lepega dne odloči, da ne bo več glasovalo za dotacije »takšnemu gledališču.« Na eni strani imamo torej niz negativnih sodb o sodobni slovenski dramatik, na drugi strani veliko število novih besedil in praižvedb in nenehno poudarjanje, da je treba domačo dramsko tvornost še nadalje spodbujati, gledališko preverjati in potrjevati. Tudi v tej dvojnosti je eno od izhodišč za Zapiske, v katerih bom skušal ob posameznih primerih premisliti vprašanje, kaj pravzaprav pomeni ta razmah slovenskega dramskega pisanja, kaj besedila prinašajo in kje so razlogi za njihovo nepriljubljenost pri določenem delu igralcev in, kot se zdi, tudi gledalcev.

Med važnejše spodbudnike za avtorje dramskih besedil in tudi za avtorja teh Zapiskov sodi prav gotovo odmevnost in posebna pomembnost gledališča za življenje našega naroda in družbe sploh. Najbrž na svetu ni dežele in naroda s tolikšnim številom poklicnih in amaterskih gledališč in s tolikšnim številom uprizoritev v sezoni, glede na število pripadnikov naroda seveda. Ob tem bi se bilo treba vprašati, ali je ta gledališka radoživost plod posebne gledališke nadarjenosti in mentalitete slovenskega naroda v celoti ali nadarjenosti in številnosti slovenskih dramatikov. Vendar najbrž ta čas to ni bistveno. Bolj se je treba posvetiti vprašanju, kaj izraža in na kaj v naši družbi (v tem narodu v danem zgodovinskem trenutku) kaže ta razcvet dramatike. Vemo namreč, da je imela književnost kot cvet jezika v preteklosti slovenskega naroda odločilno vlogo. Pomenila je način samopotrjevanja naroda in hkrati dokaz o njegovem obstoju in njegovi enakovrednosti drugim narodom. Vendar to velja predvsem za poezijo. Tako literarna kot politična zgodovina slovenskega naroda pripisujeta nacionalno-konstitutivno vlogo predvsem Prešernovi, Levstikovi, Župančičevi, Kosovelovi, Kajuhovi in Borovi poeziji. V dramatik je takšno vlogo brez vseh pomislekov mogoče pripisati samo Cankarju. Prave epske proze in dramatike v tradicionalnem pomenu besede imamo Slovenci malo. Tudi s tega stališča je vprašanje o tem, kaj pomeni razcvet dramatike v zadnjih dveh desetletjih in kakšna je ta dramatika, še posebej zanimivo.

Drama je, razen v najbolj ekstremnih primerih t. i. knjižne ali bralne drame, namenjena gledališču, čeprav jo sodobna literarna zgodovina in pod njenim vplivom tudi zgodovina gledališča obravnava predvsem kot književno zvrst. Zavedati pa se moramo, kot piše avtor obsežne Teorije drame kroz stoljeća I. Zdenko Lešić (Svjetlost, Sarajevo 1977), da je »že izraz ‚dramska književnost‘ protisloven, kajti s pojmom ‚književnost‘ običajno imenujemo to, kar je namenjeno branju, medtem ko v zvezi z ‚dramo‘ v glavnem predpostavljamo izvajanje v gledališču in zato — čeprav jo je mogoče dojeti tudi kot čisto književno delo — njena ‚gledališkost‘ zahteva upoštevanje narave gledališča, za katero je pisana in posebnih umetniških pogojenosti, ki jo zaradi tega določajo.« V gledališču pa se, kot radi poudarjamo celo v vsakdanjih pogovorih, nenavadno jasno izražajo in odražajo vsi pomembni družbeni procesi in stanje družbe. Gre za dvoje ravni tega izražanja in odražanja. Gledališče je organizacija združenega dela in kot takšno je neposredno in mnogo bolj kot posameznik (pesnik, slikar, skladatelj) vključeno v družbene procese. Pesnik lahko organizira svoje delo ne glede na zakone in predpise, medtem ko je gledališče podrejeno istim zakonom kot vse druge organizacije združenega dela. Tako je gledališče vključeno v neposredno življenje družbe najprej kot ustanova z vsemi, zakonom in ustavi prilagojenimi akti, pravili, postopki, s socialnimi in sindikalnimi problemi in nato še kot dejavni soustvarjalec kulture te družbe. Ker pa je kultura ena temeljnih kakovosti družbe, je gledališče v bistvu neposredni soustvarjalec družbe in tako udeleženo v konstituiranju in realiziranju družbe. Zato se v gledališču zelo intenzivno dogajajo, ne samo izražajo in odražajo, vsi problemi družbe, tako gospodarska kriza kot kriza medčloveških odnosov, kriza samoupravljanja, vodenja itn. Vendar je zame tokrat bolj zanimiva druga raven razmerja z družbo. Tista, ki je v zvezi s krilatico, da mora biti gledališče ogledalo sveta (družbe). Gre za vprašanje, ali gledališče (in sodobna dramatika) izraža stanje sveta (družbe) in kako ga izraža.

Aristotel pravi v Poetiki, a še bolj jasno v Fiziki, da umetnost posnema naravo ne kot dano, vidno naravo. marveč kot ustvarjalno silo, ki deluje v naravi. Poleg tega mu že sama beseda posnemanje (mimesis) pomeni več kot zgolj posnemanje. Umetnost torej ustvarja na podoben način kot narava in tako naravo tudi dopolnjuje in izpopolnjuje. Umetnost izbira in pušča ob strani vse, kar je naključno, zgolj začasno in le na videz pomembno; posveča se tistim tokovom in silam, ki delujejo v temeljih sveta, ne da bi se vedno do kraja realizirale. Umetnost prikazuje ustvarjalne moči narave, stvari, ki se niso zgodile, čeprav bi se po vsej verjetnosti lahko zgodile in bi bile celo bolj logične od tistih, ki so se po naključju zgodile in pomenijo zgolj vidno plast vsakdanjega življenja. Umetnost se potemtakem, po Aristotelovem mnenju, ukvarja s procesi, ki pomenijo podat naključnostim vsakdanjega življenja in so neprimerno bolj avtentični od vsakdanjega življenja, ker povezujejo sedanost s preteklostjo in prihodnostjo. Umetnost si torej prizadeva odkriti in prezentirati tisto, kar je v svetu trajno in kar določa potek sveta mimo nepomembnih vsakdanjih dogodkov in naključij. Aristotelova opredelitev umetnosti, ki velja tudi ali celo predvsem za tragično gledališče, je nenavadno blizu teoriji Luciena Goldmanna. S tem mislim predvsem tisti del Goldmannove Sociologije romana, kjer govori avtor o homologiji med svetom romana in procesi v družbi. Goldmann govori predvsem o romanu kot o formi, ki pripada času in meščanski družbi

novoveške Evrope, vendar je mogoče njegove trditve aplicirati tudi na druge zvrsti in dobe. Delno stori to že Goldmann sam, ko primerja roman z epom. Gre potemtakem za homolognost med zakonitostmi, ki jih z zasnovo sveta umetnine prezentira umetnost, in med družbenimi procesi, prikritimi z videzom in naključji vsakdanjega življenja, ki pogojujejo stanje in razvoj družbe. Zame je v tej zvezi zanimivo predvsem mnenje avtorja obsežne Sociologije gledališča (Kolektivne sence) Jeana Duvignauda (Beogradski izdavaško-grafički zavod, Beograd 1978). Duvignaud piše, da nekatere »estetske mistifikacije« preprečujejo, da bi uzrli zvezo med gledališčem in družbenim izkustvom. Vendar tudi on poudarja, da v tem odnosu ne gre iskati mehanično-vzročnih zvez, že zato ne, ker je gledališče ustvarjanje, se pravi »izmišljanje« in tako nikakor ne more biti samo odsev družbenih razmer. Je pa gledališče po njegovem mnenju vtakano v živi niz kolektivnih skušenj in je bolj kot katerakoli druga umetnost občutljivo za pretrese v družbi. Gledališče namreč pomeni enega pomembnejših načinov manifestiranja življenja družbe, njenih zakonitosti, običajev, vrednot. Na ta način gledališko (v gledališču izraženo in formirano) izkustvo prerašča okvire dramskih predlog, kajti v gledališču umetnost dosega tolikšno stopnjo občosti, da preseže okvir zgolj pisane književnosti. V gledališču se estetsko pretvarja v politično, v družbeno akcijo in obratno. Zato gledališka umetnost izziva in doživlja najbolj neposredne reakcije. Kar zadeva vsebino v gledališču oblikovanih izkustev, je seveda več možnosti. Gledališče lahko predstavi neko, večini že znano skušnjo (aktualnost), lahko pa tudi na videz že presežene, a še vedno delujoče težnje v kolektivni zavesti. Lahko pa se v gledališču izražajo tudi še neopažene latentne težnje, ki že napovedujejo velike spremembe, ne da bi se teh sil kdorkoli zavedal, jih lahko reflektiral ali celo predvidel rezultate njihovega delovanja. To je seveda samo ena od možnosti analogije med družbo (svetom) in svetom, ki ga prezentira gledališče. S te vrste analogijo se zelo podrobno ukvarja v svojem delu Jean Duvignaud. Analizo mu omogoča dejstvo, da ga zanimajo predvsem pretekla gledališka obdobja in to, da zelo dobro pozna zgodovino družbenih gibanj in tudi zgodovino gledališča. Drugo možnost zveze med svetom gledališke uprizoritve in družbo pomeni homolognost strukture sveta uprizoritve s strukturo družbe v sinhronem in diahronem pomenu besede. Ta homolognost je mogoča na več ravneh in je nujno potrebna, saj pomeni komunikacijski kanal ali kod, s pomočjo katerega gledalec »bere« uprizoritev v celoti in posamezne prvine. Preprosto rečeno: homolognost strukture ali analognost zakonitosti ter logike predstavljenega sveta in družbenih procesov zagotavlja možnost, da gledalec sploh lahko »vstopi« v uprizorjeni svet, se z njim istoveti ali konfrontira, ga sprejme kot vzporedno ali preoblikovano stvarnost, kot drugo-možnost bivanja ali kot posebno, a tem bolj relevantno videnje sveta.

Ob vsem omenjenem se nam mora zastaviti vprašanje, ki pomeni glavno izhodišče Zapiskov. To je vprašanje, kakšne podobe ali vsaj zarise sveta nam ponujajo mnogoštevilna nova slovenska besedila in v čem je analognost ali homolognost teh podob s strukturo naše družbe in z zakonitostmi, ki uravnavajo procese v nji in v sodobnem svetu nasploh? Vprašanje je utemeljeno v dvojem. Najprej v tem, da dramska predloga, ne glede na to, kako bodo uprizoritelji z njo ravnali (ali jo bodo uprizarjali zvesto avtorju ali bodo oblikovali svet uprizoritve po svoje), vendarle pogojuje

osnovni zaris prezentirane stvarnosti, ki jo moramo razumeti kot dinamično, kot proces in ne kot statični posnetek objektivne stvarnosti v danem trenutku. Vprašanje pa je pogojeno tudi v tem, da se v obravnavi novitet režiserji in dramaturgi običajno ne poslužujejo prijemov, ki jim jih tako radi očitajo ljubitelji slovenske književnosti v zvezi z uprizoritvami klasičnih iger. Ne dopisujejo jih, a ne dodajajo jim drugorodnih dokumentov in tudi ne črtajo jih tako radikalno — razen izjemoma — pa tudi v režijskih konceptih ponavadi manj radikalno nasprotujejo prevladujočim mnenjem o besedilu. Poleg tega je dramatika zadnjih let žanrsko in stilno v veliki meri opredelilo gledališče s svojimi uprizoritvenimi koncepti (neonaturalizem v slogu igranja in v jeziku, ludistični pristop, poetika totalnega gledališča itn.). Res pa je tudi to, da novejša besedila zastavljajo slovenskemu gledališču, predvsem igralcem, naloge, ki jih niso vajeni. Tako je bila v začetku sezone uprizorjena prva slovenska glasbena komedija po NOB. V prvi uprizoritvi sezone so igralci SLG v Celju morali igrati živali, in to drugače, kot so jih vajeni igrati v uprizoritvah za otroke. Igralci Drame SNG v Ljubljani so morali igrati z lutkami, oziroma v njih — če gre sploh za lutke in ne za posebne maske? Na eni od ponovitev te uprizoritve je prišlo do pravega spora med občinstvom (dijaški abonma) in igralci, ki se na koncu niso več hoteli pokloniti. Poleg tega je prav ob ponovitvah uprizoritev sodobnih slovenskih besedil opaziti največji osip občinstva med predstavami (v Drami SNG v Mariboru, tudi v Drami SNG v Ljubljani). Vse to opravičuje zastavljeno vprašanje, ali obstojajo kakršnekoli zveze med to dramatiko in družbo (svetom) in v čem so te zveze; v čem je dejanska relevantnost (ne zunanja aktualnost) te dramatike?

Seveda pa je treba omeniti še nekatere težave. Na primer to, da je večina novejših besedil pisana nerealistično in bo tudi zato težko ugotavljati zveze z vsem, kar bi lahko označili kot osnove družbenih procesov. Besedila so parabolčna in alegorična (Polka, Kleč), polna simbolov in arhetipskih, celo mitskih motivov, ki jih je mogoče le pogojno povezovati z zakonitostmi sodobnega življenja (Mlada Breda, Zajc), pisana v jeziku satire, ki jih pretirano navezuje zgolj na eno raven sodobnega življenja (Na svidenje nad zvezdami, Partljič), ali v poetičnem jeziku, ki povzroča celo določeno stopnjo hermetičnosti (Sla boheme, Dekleva).

Ob največjo težavo pa zadeva vprašanje o družbi, o njenih notranjih zakonitostih in o njeni strukturi. Verjetno si le malokdo upa izreči kakršnokoli kategorično sodbo o naši družbi in tudi o stanju civilizacije v celoti, o njeni sedanjosti in prihodnosti. Katere sile so dejansko odločilne, kateri mehanizmi, interesi ali vizije v resnici usmerjajo današnji svet v prihodnost? Ali so to res energetska kriza, pomanjkanje hrane in prenaseljenost? Ali težnja po enakosti in enakopravnosti res pomeni notranjo težnjo človeka kot vrste? Ali se nam resnično obeta in bliža zaton evropske civilizacije in se je humanistična ideja človeka, gospodarja stvarstva in lastne usode, že izrabila? Ali marksizem kot filozofija in komunizem kot ideologija res pomenita novo stopnjo v razvoju človeške misli ali samo zadnjo stopnjo humanističnega načina mišljenja, ki doživlja krizo že od konca 19. stoletja? Ali bo slovenskemu narodu in jeziku še dano živeti v civilizaciji elektronskih možganov in visoko razvitih občil, ki se nam menda obeta in v kateri večina današnjih jezikov ne bo več imela nobene vloge? Kakorkoli že, vsaka trditev bi bila le delno resnična in površna in v isti meri neresnična.

Odkritja zadnjih sto let so vnesla v življenje civilizacije in družbe povsem nove vzgone, ki odpirajo možnosti razvoja v poprej neslutene smeri (atomska energija, elektronika, genetika).

Ker bi bila sleherna trditev o silah, ki najbolj določajo našo sedanost in prihodnost, tvegana in samo delno resnična, se je verjetno najboljše odločiti za drugo možnost. Se pravi, da bom skušal ob posameznih besedilih ugotoviti, kako besedilo prikazuje svet, oziroma kakšen svet prikazuje in katere težnje so v njem odločilne. Šele nato se bom skušal dokopati do odgovora na vprašanje, v kolikšni meri prikazana stvarnost in notranja struktura te stvarnosti (prezentiranje družbenih procesov in delujočih sil) evocira skušnjo objektivne stvarnosti (družbe), v kateri živimo; v kolikšni meri besedilo omogoča gledališču, da resnično odmeva v prostoru in času? Gre, skratka, za analizo besedil in preverjanje trditev, navedenih v začetku, da je nova slovenska dramatika sodobnemu človeku tuja, da mu v bistvu nič ne govori, da je celo izvajalcem nerazumljiva in da predstavlja nekakšen zaprt sistem, niz hermetičnih simbolov brez zveze s stvarnostjo, znotraj katere nastaja.

Zavedam se, da je tak pristop enostranski in da ustreza le določenemu namenu. To pomeni, da s svojimi Zapiski ne bom skušal odgovoriti na druga bistvena vprašanja, ki se zastavljajo bralcu ali gledalcu teh besedil. V Zapiskih me zanima en sam vidik, ki je seveda delen, nezadosten in zato ti Zapiski ne skušajo in ne morejo biti zgodovinsko relevantna sodba ali celo obsodba sodobne slovenske dramatike. Menim pa, da izhodiščna vprašanja opravičujejo poskus.

P. S.

Med številnimi spori, ki postajajo prevladujoča značilnost slovenskega gledališkega prostora, je v zadnjem času vzplamtel tudi spor med dramatikami in kritiki, se pravi spor med sodobno slovensko dramatikami in kritiki. V preteklih letih smo opazili predvsem izrazit razkorak med sodbami občinstva in sodbami kritike, ki je tako rekoč praviloma branila in blagohotno ocenjevala slovenske dramske novitete. Opaziti je bilo tudi polemične zaostritve med kritiko in gledališko prakso (igralci in režiserji), v zadnjem času pa se, kot rečeno, pojavlja tudi napetost med avtorji dram in kritiki. Najvišjo možno stopnjo je ta spor dosegel ob premieri Partljičeve komedije Na svidenje nad zvezdami v MGL, ko se je kritik Andrej Inkret odrekel svoji pravici, da kritično opiše uprizoritev (in besedilo). V poročilu o premieri (gl. Delo, 28. novembra 1981, str. 6) je popisal v bistvu samo reakcije občinstva. V nadaljevanju poročila pa je pojasnil svojo odločitev kot posledico dejstva, da so avtor besedila in Bojan Štih (dramatik, dramaturg, teatrolog) in Matjaž Kmecl (dramatik) izrekli nezaupnico kritiki v svojih člankih o Partljičevem besedilu, objavljenih v Gledališkem listu MGL. Inkret poudarja, da so omenjeni avtorji razglasili kritiko »za skrajno sumljivo, če ne sploh nepotrebno opravilo« in mu tako rekoč prepovedali pisati o uprizoritvi, češ da kritiki tako ali tako ne bodo znali pravilno oceniti besedila in uprizoritve. Eden vodilnih slovenskih kritikov se je torej odločil, da tokrat ne bo opravil svojega dela, ker to ni zaželeno. To je samo eden od mnogoterih in daljnosežnih simptomov krize v slovenski kulturi, še posebej v gledališču, in hkrati eden od argumentov, da je o slovenskem gledališču in dramatikami tega časa treba razmišljati in pisati, seveda brez zlih misli in kakršnihkoli subverzivnih teženj in namenov.

Dane Zajc, Mlada Breda

Namen tega zapisa ni kritika uprizoritve Zajčeve Mlade Brede v Drami SNG v Ljubljani niti takšna ali drugačna vrednostna sodba o besedilu. Moj načrt je skromnejši. Skušal bom ugotoviti, kakšno podobo (videnje, razlago) sveta posreduje Zajčevo besedilo, koliko je mogoče v avtorjevem zarisu sveta in dogajanju igre odkriti analognost ali homolognost s strukturo naše družbe in celotne civilizacije, s tem pa bom pravzaprav skušal dognati, v kolikšni meri Zajčevo besedilo ustreza zahtevam gledališča.

Pri tem opraviću bi se rad, kolikor je le mogoče, izognil vnaprej opredeljenim normam v zvezi z dobro ali ustrežno dramo. Normativni pristop, ki bi trmasto priznaval eno samo formo ali metodo, bi bil nedvomno neustrezen in vnaprej obsojen na neuspeh. Seveda pa se brez določenih izhodišč besedila ravno tako ni mogoče lotiti. Kot prvo od izhodiščnih postavk naj še enkrat navedem mnenje Zdenka Lešiča, da je drama pisana za gledališče in da ta njena »gledališkost« predpostavlja in »zahteva upoštevanje narave gledališča, za katero je pisana«. Za gledališče pa je, kot rečeno, temeljnega pomena zavezanost »sedanjemu« času, ki se manifestira v tem, da se v gledališču formulira in izraža kolektivno izkustvo skupnosti, ki se v gledališču in ob njem zbira. V dramskem besedilu mora najbrž biti to izkustvo že prisotno ali vsaj nakazano kot neke vrste projekt, ki se realizira v komunikacijskem procesu med igralci in gledalci kot umetnina in s tem kot fiksirana podoba (sporočilo o) stvarnosti. V tej zvezi je najbrž treba omeniti tudi Heglova dognanja, čeprav to ne pomeni, da se je treba strinjati s Heglovo estetiko v celoti. Hegel se je v predavanjih iz estetike spopadel tudi z vprašanjem odnosa med odrom in dvorano. Zavedal se je, da občinstvo s svojimi odzivi sooblikuje predstavo in v širšem pomenu besede tudi gledališče v celoti. Tako je gledalčev odhod iz dvorane med predstavo razumel kot izrazit primer družbenopolitične akcije, kar priča, kako jasno se je zavedal družbene in politične vloge in moči gledališča. Zato je zahteval, da mora drama (gledališče) posredovati obče veljavna sporočila, ki bodo poenotila interes občinstva in dala heterogeni publikli značaj enotne skupine, tako da bodo posamezne skušnje gledalcev povezala v enotno skušnjo grupe. Možnost za takšne vrste enotnost je Hegel videl v zavezanosti nacionalni ideji, ki je bila v njegovem času, ko nemški narod še ni bil združen v okviru enotne države in je bil torej še nerealizirani projekt, tista integrativna ideja, ki je lahko omogočila zbranemu občinstvu občutek enotnosti in enosti. To je veljalo tudi za slovensko gledališče do osvoboditve. Zato ni čudno, da je tudi slovensko gledališče v preteklosti imelo samo sebe zgolj za medij, skozi katerega se prezentira (govorjena) slovenska beseda kot tisto najvišje in najsvetejše, kar je ustvaril slovenski narod, torej kot kvintesenca slovenskega duha in hkrati kot neovrgljivi dokaz enakovrednosti slovenskega naroda. Vendar danes slovenski narod ni več nerealizirani projekt pesnikov in peščice politikov in zato se nam nujno postavlja vprašanje, kakšna naj bi bila danes integrativna ideja (sporočilo), ki bi zmogla poenotiti občinstvo, ga zainteresirati in vrniti gledališču nekdanji pomen in sijaj. Kulturnopolitični aktivisti imajo odgovor seveda že pripravljen. Glasi se: vizija nadnacionalne brezrazredne družbe. Na prvi pogled se zdi tak odgovor povsem ustrezen. Toda videli smo že ve-

liko uprizoritev s tem sporočilom in vendar se ta smer ni obdržala. Odnos med odrom in dvorano postaja vse bolj mlačen, ideje uprizoritev so v zadnjem času drugačne ali samo približno ustrezne navedeni formulaciji. Možnih razlogov za to je najbrž več. Za prvo možnost, da tako formulirana ideja ni ustrezna, se najbrž ne moremo opredeliti. Ustreznejša se zdi misel, da je naše gledališče po slogu, po svojem odnosu do sveta in samega sebe, po svoji tehniki oblikovanja sporočil in po mišljenju vseh nas (avtorjev, režiserjev, igralcev...) še vedno v celoti ustrezno svoji prejšnji vlogi in prejšnji integrativni ideji, da je torej v bistvu še vedno meščansko in nacionalistično in potemtakem »daleč za časom«. Vse to velja seveda tudi za dramatiko vsaj toliko, kolikor smo mnenja, da je drama namenjena predvsem gledališki komunikaciji in ne predvsem branju. Dogaja se namreč tudi to, da avtor na videz upošteva zahteve gledališča in tudi želi uprizoritev, a v resnici piše dramo predvsem za branje. To je po navadi najbolj razvidno iz jezika. Avtorji radi uporabljajo takšno besedišče in tako formulirajo izjave v dialogu, da terja dialog poglobljeno in počasno branje in mu je ob normalnem tempu predstave in govora težko slediti in ga razumeti.

Svet, ki je prizorišče dogajanja v Zajčevi Mladi Bredi, je razcepljen v dvoje nasprotujočih si polovic, v Prisojno in Osojno kraljestvo. Pevec pravi kralju Prisojnega kraljestva: »Živiš na Prisojnem, kralj.— Na skali iz svetlobe je tvoje kraljestvo.« Že nekoliko pred tem pa mu pojasnjuje: »Osojno je stran od svetlobe. — Osojno je na drugi strani svetlobe.« Gre za dvoje nezdružljivih nasprotij, ki ju lahko označimo tudi kot luč in temo, kot dobro in zlo ali kot dan in noč, življenje in smrt itd. In ravno tako, kot je to bolj ali manj značilno za vsa izrazita nasprotja, je tudi za ta par značilna posebne vrste vzajemnost, tako rekoč istost oziroma prežetost in pogojenost enega pola z drugim. Tako pravi avtor v didaskaliji, da je prostor, v katerem pričakuje sina in snaho kraljica Osojnega kraljestva »enak ko prestolna dvorana v Prisojah«.

Začetek je idiličen, skladen s pravljico tradicijo. Dejanje se začne na dvoru in Prisojah ob zibelki novorojene kraljične, mlade Brede. Vendar traja idila zelo malo časa. Kot mrzel oblak se pojavi kraljičina »sestra po kraljevski krvi«, kraljica Osojnega kraljestva, ki s pomočjo groženj in čarovnij izsili zaroko komaj rojene mlade Brede s svojim sinom in takoj nato spet izgine. Tako hitro izgine, da se zdi kralju in kraljici Prisoj, kot da je sploh ni bilo, kot da so bile le sanje, samo »mrzla senca«, ki je šla čez Bredin obraz. Breda odrašča, strah in dvom pa glodata v srcih očeta in matere kot nekakšna slutnja nesreče in druge temne možnosti. Kralju se zdi vse kot nekakšna nerazumljiva igra neznanih čarovnikov, ki se bodo lepega dne spomnili, odčarali svet in nenadoma bo vse drugače. Svet ne bo več svetel. Kakšen bo, tega kralj ne ve, saj še tega ne sluti, kakšen bo on sam, a ravno v tej slutnji neslutenege je skrit strah, da bo tudi on drugačen, ne-svetel, ne-dober.

Nahajamo se seveda v svetu pravljice, v katerem se dogodki spočenjajo in odvijajo a priori in v posebnem pravljicnem tempu, kar pomeni, da posamezne odločitve in spremembe oseb niso psihološko motivirane in tudi karakterji niso predstavljeni v dialogih in dejanjih, skozi katera naj bi se izkazala njihova nrav. To pa pomeni, da avtorju v bistvu primanjkuje snovi (dogodkov, dilem, spopadov), s katero bi zadovoljil zahteve dramske forme, ki predpostavlja celovečerno gledališko izvedbo. Seveda si te vrste

dialogov in dogodkov ne sme izmisliti, ker bi se s psihološkim ali sociološkim motiviranjem izneveril poetično-pravljčni žanrski opredelitvi svojega besedila. Zato seveda, kljub dialogu, mlada Breda ostaja po svoji zasnovi izrazito nedramsko notranje oblikovana, po snovi epsko, po dikciji tudi lirsko. Od tod tudi razsežna vložno pripoved sla, ki ga je kralj Prisojnega kraljestva, zaradi svojih dvomov in strahov, poslal po svetu iskat Osojno kraljestvo. Sel Osojnega kraljestva seveda ni našel, kajti Osoje so druga možnost Prisoj, so tako rekoč znotraj njih. Pripoveduje pa Sel o zanimivih deželah in ljudstvih, pripoved pa nima nobenega pomena za glavno dogajanje igre.

Že začetek igre opozarja na določene intervencije, ki jih je ob vzpostavljanju (pravljčnega) sveta igre izvršil avtor. Tako na primer kraljica Osojnega kraljestva zna čarati, medtem ko niti kralj niti kraljica Prisojnega kraljestva tega ne znata ali vsaj ne pokažeta, da bi znala. Zlo je torej sposobnejše od dobrega. Že s tem je napovedan izid dogajanja, zmaga teme nad svetlobo. Iste vrste grožnja se skriva tudi v pojasnilu starešine iz Osoj, ki pravi kralju Prisoj: »Naše kraljestvo je mogočno. In še zmeraj raste.« Moč zla in teme torej napreduje, seveda na račun moči dobrega in svetlobe. To ob grožnjah svojega ženina na neki nepojasnjen način spozna tudi petnajstletna Breda, ki ve, kaj jo čaka v Osojah, kjer je kraljica mati ubila že osem sinovih nevest, vendar ve tudi to, da neizbežnemu ni mogoče ubežati in se tako odloči za odhod v Osoje. S tem pa se v bistvu odloči tudi za zlo, za spopad s taščo za kraljeviča. Pri tem opiše kraljeviča, kot bi opisovala smrt, kar je spet v zvezi z mitsko-pravljčnimi motivi o ženinu — smrti. Ženin je za devico smrtonosen in poročna noč pomeni smrt device in njeno prerodenje v ženo. Če hoče Breda premagati smrt, ki ji grozi, mora sama postati smrt-onosna in zavladati nad ženinom. Mora ga torej iztrgati tašči (materi) in doseči, da se bo kraljevič materi odpovedal in jo ubil. Delno Breda v tem uspe. Kraljevič se res obrne zoper mater in svetuje Bredi, kako naj se izogne nevarnostim, ki ji pretijo s strani njegove matere (zastrupljeno vino in kruh). Odkod ta nenadna sprememba pri kraljeviču, avtor ne pojasni. Tudi v tem primeru se zadovolji z apriornim pravljčnim preobratom; iste narave je tudi opisani Bredin preobrat. Dogodki se tako vrstijo, toda razvoja od enega do drugega v bistvu ni. Mlada Breda ostaja pravljčno skrepenela, nedialektična podoba sveta. Čeprav Norec in Dvorjan precej na dolgo in široko opišeta uboje prejšnjih nevest, v dogajanju ni zaslediti motiva, ki bi pojasnjeval kraljevičeve notranje spremembe.

Spopad za kraljeviča poteka med taščo in snaho. Se pravi med devico, ki postaja žena in mami kraljeviča na svojo stran z erosom, in materjo, ki očita sinu, da izgublja svojo moškost: »Stran, stran, okrutni, sluzavi izrod!« Ko kraljica izgubi sinovo ljubezen, izgubi oblast nad njim in tudi moč čaranja. Toda tudi Breda (devica) lahko zmaga šele, ko izkrvavi, umre. Hkrati umre tudi kraljevič in tako dokončno ubeži materini posedovalni ljubezni. Gre potemtakem očitno (tudi) za problem iniciacije, vendar je tudi ta pomenska plast podana parabolično. Tudi na tej ravni je besedilo hermetično in sporočilo o iniciaciji ostaja verjetno za večino gledalcev prikrito, neopazno ali celo nezanimivo. Seveda tudi zato, ker problematika iniciacije, vsaj kot je opisano, najbrž več ne pomeni enega usodnih vprašanj civilizacije, predvsem ne na ravni družbenega življenja.

S tem, ko umre kraljevič, tudi kraljica-mati preneha biti mati in umre. Vendar vse te smrti ne pomenijo poraza zla in teme, temveč ravno nasprotno.

Pomenijo dokončno uveljavitev in zmago zla, zmago vsesmrti, kar je razvidno tudi iz zadnjega prizora igre, ki se ponovno odvija v Prisojah ob Bredini zibelki. V tem prizoru obvlada smrt tudi Prisoje. Vse, kar se je zgodilo, torej je bilo, čeprav dejansko kot da še ni bilo, a je, ker neizbežno bo. Bilo je kot vpogled v prihodnost, kot protitok časa, kot manifestacija neizbežne prihodnosti (zla, smrti) v sedanosti komaj rojene kraljične. Čez vse prizorišče se razlije kri, na obrazu novorojenke se pojavi znamenje bolečine. Komaj da se je življenje rodilo, že vlada nad njim smrt, ki je očitno niti ljubezen ne more več preseči in premagati. To katastrofično sporočilo lahko najbrž označimo kot središčno idejo Zajčeve igre. Samo novorojeno bitje je čisto in dobro, samo dete je človek z velikim Č, o katerem sanja človeštvo. Vse, kar kasneje sledi in ni več otroško (deviško, deško), je zlo, smrt, boj za oblast, pohlep.

Opisano sporočilo je v igri formulirano izrazito pesniško, liriško; vrednote so postavljene a priori in ne potrebujejo nobene razlage ali pojasnila. Igra je izrazito subjektivno, vendar s pesnikovega stališča absolutno in nevprašljivo videnje sveta. Mlada Breda tako pri Zajcu ostaja pesem v dramski obliki. Ohranja tudi nekatere druge konstitutivne značilnosti pesmi. Tako je svet prikazan v igri statično, v zastalem hipnem preseku. Razvoja, se pravi časa v tej upodobitvi ni in tudi prostora ne, čeprav sporočilo hoče biti univerzalno. Vse, kar se zgodi, se v bistvu zgodi v trenutku, kot da je senca zdrsnila čez Bredin obraz. Dogajanje je samo slutnja prihodnosti in ne dejanje. Tudi protagonista in antagonist v bistvu ni mogoče določiti, čeprav se zdi na videz jasno, da sta to Breda in kraljica Osojnega kraljestva. Vendar njun spopad ni soočenje in boj nosilcev dveh vizij sveta in teženj v tistem pomenu besede, kot je to značilno za spopad nosilcev akcije in protiakcije v klasični tragediji ali drami. Njun spopad je tudi kot boj za kraljeviča in posredno za oblast v Osojah aprioren, neizbežen in z izidom vred vnaprej znan. Ne povzroči ga niti Bredino niti kraljičino hotenje, kajti usodna katastrofa je predvidena in napovedana in je tako neizbežna posledica pravljичne konstitucije sveta. Breda je deveta nevesta in v uroku števila devet je v bistvu edini vzrok in motiv za razplet, ki smo mu priča. Osebe potemtakem niso svobodni voljni subjekti, kakršni so junaki klasične tragedije ali drame, a tudi v svetu izgubljene, dezorientirane in brezvoljne kreature sveta absurdne drame niso. Konstituirane so kot nedramske osebe.

Zajčeva Mlada Breda se nam tako daje na dveh ravneh. Po eni strani kot revitalizacija motiva slovenske ljudske pesmi in s tem kot radikalizacija že znanega sporočila o svetu, ki je razcepljen na dobro in zlo in v katerem zlo zmaguje nad dobrim, prežema ves svet in vse življenje. V tej univerzalizaciji katastrofizma je Zajčeva glavna intervencija v poetiki pravljice in konstituciji pravljичnega sveta. Čeprav je res, da je tudi v ljudski pesmi, ki je Zajcu rabila kot vir motiva, konec tragičen (gl. Mlada Breda — izbor ljudskih pesmi, Kondor 177, MK Ljubljana 1978). Tašča ubije snaho, ženin umre od žalosti in tašča se zgrozi ob svoji hudobiji. Katastrofizem je značilen za večino slovenskih ljudskih pesmi. Vprašanje, zakaj je tako, bi terjalo zelo obsežno analizo... Toda za ta zapis je pomembnejše vprašanje, kako avtor pojasnjuje prisotnost in zmagovitost zla. Kraljevič pojasnjuje kraljici prisojnega kraljestva, da vladata v Osojah »moč in razum. Moč je moja mati in razum je moja mati.« Po tej repliki bi mogoče lahko sodili, da pomenijo Prisoje kraljestvo ljubezni, Osoje pa kraljestvo razuma,

volje do moči, znanosti in tehnike, ki se polašča sveta in zaslužuje človeka. Na ta način bi igra pomenila obsodbo evropske racionalistično-tehnične civilizacije. Toda o tem je mogoče sklepati na podlagi ene same, navedene replike, medtem ko v vsem drugem tkivu ta ideja ni izražena. Ta edina opazka pa je najbrž premalo, da bi lahko iz nje sklepali o besedilu v celoti in ga razlagali kot obsodbo znanstvenega mišljenja, ki se polašča sveta. Tudi zato, ker pesnik skozi več oseb in replik razlaga, da je zlo apriorna in v bistvu temeljna lastnost človeškega, da je druga plat dobrega itn.

V senci glavne teme se kot podteme pojavljajo teme iniciacije, Ojdipovega kompleksa, spopada med ženo in materjo in materjo itd. Vse te teme se gotovo še vedno do neke mere dotikajo stvarnosti in življenja nas vseh, vendar najbrž niso več najodločilnejšega pomena za nas, kar zadeva družbeno raven življenja in verjetno ravno zato prihaja ob predstavah do nesoglasij (nemir, zapuščanje predstave) med odrom in dvorano. Poleg tega so te podteme podane tako hermetično (poetski jezik, metaforičnost, parabolčnost), da je neposredna, sprotna komunikacija z občinstvom zelo otežkočena.

Po drugi strani pa naslonitev na ljudsko pesem in vztrajanje v pesniški dikciji in v (danes najbrž neučinkovitem) pravljicnem žanru opozarjata, da gre za izrazito fikcionalno, vendar ne tudi mimetično zasnovno. Igra potemtakem ne izpolnjuje ene glavnih zahtev dramskih zvrsti, ki jo Käte Hamburger v Logiki književnosti opisuje s tem, ko pojasnjuje, da dramatika (in epika) po vzorcu objektivne stvarnosti na posnemovalen način oblikuje lastno stvarnost, ki je nestvarna. Stvarnost drame naj bi bila potemtakem izmišljena, vendar hkrati opredeljena z istimi zakonitostmi kot objektivna stvarnost. Gledalec (bralec) naj bi v dogajanju prepoznaval te zakonitosti. Razčlemba Mlade Brede pa nas opozarja, da so delujoče sile (dobro, zlo, ljubezen, razum, težnja ženske po posedovanju moškega . . .), preveč pravljичno splošne in hkrati apriorne. Poleg tega z današnjim občutenjem in razumevanjem sveta težko uskladimo apriorno sodbo o usodi sveta in civilizacije, tezo o univerzalnosti in neizbežnosti zmage zla. Ta teza onemogoča tudi dramsko napetost, ki je plod dinamičnega antagonizma, katerega izid ne sme biti vnaprej znan.

Po svoji zasnovi je torej Mlada Breda, kljub zunanji dramski obliki, manifestacija lirskega dožemanja sveta in kot taka pomeni predvsem v sporočilu poskus absolutizacije avtorjevega lirskega videnja. Rezultat vsega tega je pomanjkanje napetosti. Besedilo, kljub izraziti zunanje estetski učinkovitosti (lutke, scena, vzneseni govori, poetski jezik, metafore . . .), ne omogoča gledališke uprizoritve, ki bi lahko neposredno angažirali gledalca z vsako ponovitvijo posebej, kajti v gledališču najbrž estetično res mora nenehoma prehajati v politično in politično v estetično.

To pa seveda ne pomeni vrednostne sodbe o Mladi Bredi kot književni umetnini. Besedilo najbrž res lahko označimo kot »domala popolno literarno delo,« kot ga je označil Samo Simčič (gl. Sodobnost 1981, št. 12, str. 1203), ki je hkrati tudi ugotovil, da je Mlada Breda (kot gledališka predloga) »umetniško . . . nezadostna, kolikor ni hkrati utemeljena tudi s senzibilnostjo in miselnostjo sodobnega človeka«. Nezadostna je, kot rečeno, kot gledališka, gledališču in neposredni komunikaciji namenjena igra, kot poetičnemu branju namenjenemu besedilu pa ji je gotovo treba priznati dokaj visoko vrednost.