

TAM ČEZ Tam čez je rjava stena
z zaspanimi okni.
Blatna cesta beži med hiše.
Dremajoč sadovnjak
v zimskem času.

Razmetani po žlebu
čepijo vrabci.
Burja jim mrši perje
v smeri zahoda.
Zebe jih;
zato ne kričijo.



Tone
Frelih

Sodobna ameriška dramatika

Obdobje moderne ameriške dramatike in dramaturgije se začne okoli leta 1960. Dvoje odločilnih momentov potrjuje začetek sedanjega gledališkega izraza v Ameriki. Prvi in odločilni je nastop Edwarda Albeea kot dramatika, drugi pa off-off broadwaysko gibanje.

Vso sodobno evropsko in ameriško dramatiko preveva sicer več različnih izpovednih struj, vendar pa imajo vse nekaj skupnih izvorov. Prav zaradi številnih smeri je največkrat onemogočena točna klasifikacija struj in avtorjev, ki jim pripadajo. Pri takem klasificiranju sodobne ameriške dramatike lahko naštejemo vsaj tri povsem različne struje.

Prva in hkrati najbolj klasična je smer Tennesseeja Williamsa in Arthurja Millerja. Zaradi boljšega razumevanja jo imenujemo psihološki in psihoanalitični naturalizem.

Drugo smer, bolj moderno, bi lahko imenovali dramatiko šokantne in absurde situacije. Glavni ameriški predstavnik te smeri je seveda Edward Albee, zraven pa sodijo še nekateri drugi, na primer Arthur Kopit, Israel Horowitz, Gelber in Lyle Kessler.

Tretje pa hkrati povsem ločeno skupino predstavlja off-off broadwayski eksperiment, ki ga gojijo gledališke skupine THE OPEN THEATRE, THE PERFORMANCE GROUP, LAMAMA GROUP, PLAYHOUSE OF THE RIDICULOUS, RIDICULOUS THEATRE COMPANY in druge.

Kot vsako novo gibanje v umetnosti ima seveda tudi sodobna dramatika določene povezave in izhodišča. Najpomembnejše je verjetno naturalistično zgledovanje pri Ibsenu in Strindbergu. Ta dva evropska dramatika je Ameriki odkril Eugene O'Neill. To dramsko odkrivanje je v takratni ameriški literarni situaciji pomenilo srečanje s psihološkim naturalizmom,

sociološkimi definiranjem družbe in posameznika, dramatiko podzavesti — rezultat introspekcije je bilo opaziti v vsebinski in formalni dramski podobi — in ne nazadnje tudi srečanje s simbolizmom kot takrat tipično novo smerjo, ki naj bi pokazala evropskemu človeku pot iz nevere v vero, iz depresije, stran od notranje krivde.

Dramatiko O'Neilla omejujejo realizem, iracionalizem, družbena kritika in fantazija. To so namreč hkrati tudi postaje evropske »moderne«. Dvojnost osnovne filozofske misli je v O'Neilovem času ustvarila tudi v ameriški dramatikii dva tipa drame, družbenokritično dramo z racionalno in moralno problematiko, torej dramatiko Ibsna, Shawa — na drugi strani pa tudi dramatiko usodne podzavesti (Strindberg, Maeterlinck).

To so bili elementi fin de siècle, ki jih je O'Neill predstavil Ameriki, prek njega pa sta se s temi elementi srečala Tennessee Williams in Arthur Miller.

Tennessee Williams se je predstavil kot dramatik tipične travmatične nevroze, kot dramatik je razkrival to nevrozo izrazito individualno. Družba, v kateri se gibljejo Williamsovi ljudje, je predstavljena kot miljejska kulisa brez večje dramaturške naloge. Osrednje dramatikovo zanimanje je v karakterju, v prepletanju človekove zavesti in podzavesti, v psihoanalizi. Če sta Ibsen in Strindberg izhajala iz evropskega humanizma, potem je humanizem T. Williamsa izrazito ameriško puritanski, z močnimi rasnimi poudarki.

Arthur Miller je dramatik psihološko-sociološkega naturalizma. V vseh svojih dramah — od teksta VSI MOJI SINOVI iz leta 1947 pa do CENE iz leta 1968 — je bil zvest tej smeri. Edini resnični vsebinski in formalni odklon pomeni drama LOV NA ČAROVNICE. Prav zato bi lahko celoten Millerjev opus označili kot spreminjanje socialnih problemov v probleme neuspešne osebnosti. To bi z drugimi besedami pomenilo, da so vsi Millerjevi junaki, še posebej pa iz njegove zadnje drame CENA, podvrženi nekemu nedoločljivemu in neosebnemu moraliziranju, ki pa seveda ni več moraliziranje družbe, temveč vedno le posameznika; to pa je tudi vzrok, da je med millerjevskimi junaki in družbo neogiben spopad. Zmotno bi bilo misliti, da ima ta spopad časovni predznak, saj v zadnjih dramah celo generacijskega nima več, tako da gledališki naturalizem Millerjevega kova ne izpolnjuje svojih strukturalnih zakonitosti v celoti.

V tem tudi vidim bistveni razvoj Millerjeve dramatike od njegovih začetnih dram pa do danes. Osvojil je filozofsko plat problema in zabrisal generacijsko. S tem se je hkrati tudi osvobodil vnaprejšne opredelitve, zavrgel je tezo in priznal dialektiko. Formalno je Millerjeva dramaturgija omišljena v jasno zastavljenem problemu, v njegovem zapletu in razpletu, zato deluje v konfrontaciji z nekaterimi sodobniki klasično in tradicionalno.

* * *

Tudi dramatika šokantne in absurdne situacije se je rodila v Evropi, njena predhodnika sta bila Ionesco in še bolj Samuel Beckett s svojim znanim gledališkim tekstom ČAKAJOČ NA GODOTA. Beckettov vpliv najdemo v Angliji pri Haroldu Pinterju, Charlesu Dyerju in Herbu Greeru pa seveda tudi v ameriški sodobni dramatikii. Najpomembnejši predstavniki te smeri v Ameriki so Edward Albee, Arthur Kopit, Israel Horowitz in v zadnjih letih tudi Lyle Kessler.

Naštejmo nekaj najbolj znanih tekstov, na katere bom opiral svoje razmišljanje. Edward Albee — ZOO STORY (Živalski vrt), DELICATE BALANCE (Kočljivo ravnotežje), BOX-MAO-BOX; Arthur Kopit — OH DAD, POOR DAD... (Očka, ubogi očka...); Israel Horowitz — INDIAN WANTS THE BRONX (Indijanec hoče v Bronx), IT'S CALLED SUGAR PLUM (Imenuje se Sladka sliva); Lyle Kessler — THE FAMILY (Družina), JACK IN THE BOX (Jack iz škatlje), THE VIEWING (Pogreb); Harold Pinter — THE DUMP WAITER (Strežni jašek); Charles Dyer — THE STAIRCASE (Stopnišče); Herb Greer — KILL, KILL (Smrt).

Ta smer je zelo kompleksna, zato je v tem kratkem opisu težko zajeti vse njene vsebinske in formalne lastnosti.

Dramatika šokantne in absurdne situacije pomeni vsekakor upor proti dotedanji logiciščni in teoretično neoporečni dramaturgiji. Absurdnost te nove dramaturgije je stopnjavana do največkrat popolne nekomunikativnosti. V tem je že tudi izražena njena izpovedna teza. Danes, v času eksistencialnega strahu in miselnega izničenja, je osnovna naloga sodobne drame prikazati to praznino, ta človeški absurd. Ne gre samo za veristično podobo sveta, kajti taka zvesta podoba problemov ne bi mogla spreminjati in spremeniti. Gre torej za pretiravanje v tej absurdnosti, pomembna je pretresenost gledalca in potrebna je določena moč, ki sili gledalca v soočenje z drastično situacijo.

Nihče ne pričakuje istovetenja, saj ga nenavadnost fabule sama po sebi onemogoča, zaželena je problemska analiza, individualni miselni proces. Prav zato tovrstna dramaturgija ne dopušča filozofije, ne odgovarja na ontološka vprašanja. Meje, v katerih se giblje, so skoraj vedno zelo konkretne in v svoji preprostosti že tudi groteskne.

Dramatika Edwarda Albeea, Arthurja Kopita, Israela Horowitza, Lyla Kesslerja in angleških dramatikov Pinterja, Dyerja in Greera že sama v sebi ne daje nobenega odrešilnega konca, izbrisana je vsakršna relacija med dobroto in krivdo, med pravičnostjo in zlom. Vse to je relativno, teh pojmov sodobna absurda drama ne upošteva več.

Za osnovno nalogo so si omenjeni dramatikci zadali bolj nevtralnno, manj obvezujočo, prav zato pa v sebi širšo registracijo. Avtorji sami nikoli ne označijo svojih dramskih problemov. Ti so namreč kljub navidezni preprostosti v smislu klasične dramaturgije izvenproblemski, ne sodijo niti ne samo v moralne ali samo v idejne sfere. V tem se kaže tudi razvojni korak naprej od Becketta, kjer še zasledimo idejnost njegove dramatike, prav posebej še v tekstu ČAKAJOČ NA GODOTA.

Teksti, ki sem jih malo prej omenil, so osvobojeni apriornega ideološkega ravnotežja, kjer osnovnemu konfliktu nasprotuje rezoner v vlogi dramskega junaka ali kot gledalčeva zavest. Rezonerja ni, saj bi si v absurdnosti fabule težko našel funkcionalni *raison d'être*, hkrati pa je tudi dramaturško neupravičljiv.

Če hočemo vsaj nekoliko razumeti dramatiko šokantne situacije, si moramo boljše ogledati vsebine nekaterih najbolj znanih tekstov. S to primerjavo bomo lahko spoznali nekatere problemske skupne točke, formalne razrešitve, pa seveda tudi posamezna razhajanja. Prva skupna lastnost te dramatike so enodejanke. Skoraj vsi avtorji uporabljajo zgoščeno formo, pa ne zato, ker ne bi zmogli celovečerne dramske dolžine. Vzrok za enodejanko je najbrž v psihološki fragmentarnosti fabule, v njeni vsebinski

opredelitvi, ki ne bi prenesla razvlečenosti številnih dejanj, saj bi se s tem zmanjšali njena poglobitvena udarna sila, presunljivost ali pretresenost, to rej šok.

Povzemimo nekatere vsebine.

Harold Pinter *THE DUMP WAITER* (Strežni jašek). Dva najeta morilca čakata v opustošeni kavarniški kuhinji na svojo žrtev. Že dalj časa sta pri tem poslu, zato tudi navajena umazanega opravila. Po zapletih z nevidnimi gosti in njihovimi naročili se izkaže, da je žrtev eden od obeh morilcev. Žrtev je ostareli, znervirani, naveličani Gus. Žrtev najbrž zato, ker se je prvič po dvajsetih letih drznil premišljevati o smislu svojega ubijanja, ni hotel biti več samo stroj, temveč nebogljjen človek z vsakodnevnimi problemi.

Lyle Kessler *THE VIEWING* (Pogreb). Starka in starec živita na zamenarjenem podstrešju, ko jima pride mrliški oglednik sporočiti, da so njuni otroci naročili njun pogreb. Vse do tega sporočila sta se pritoževala nad osamljenostjo, zapuščenostjo, zdaj pa, ko se morata odločiti za svojo smrt, za svoj pogreb, se spomnita vseh lepih trenutkov življenja. Starec noče privoliti v pogreb, pa ga starka pregovori, že zaradi otrok se morata odločiti.

Charles Dyer *THE STAIRCASE* (Stopnišče). Dva brivca — homoseksualca, čakata, da bo eden izmed njiju obsojen zaradi nečistovanja v javnem lokalu. V napetosti pričakovanja se njun medsebojni odnos pokaže kot skupek zlaganih pretiravanj in čustev, tako da prijateljstvo propade. Vlogi se zamenjata, ponižni Harry prevlada nad prej takó hvalisavim Charliem.

Herb Greer *KILL, KILL* (Smrt). Večmiljonski ubijalec že trinajst let čaka na obsodbo. Ker pa ne priznava zločina, saj je pritisnil samo na gumb, sodba ne more biti izrečena. Tožilec poskuša z različnimi triki, tudi z navidezno pomilostitvijo, samo da bi zločinec priznal. Zgodba gre takó daleč, da tožilec sprejme vlogo obtoženca in v tej vlogi tudi ostane.

Če zdaj presodimo drame z vsebinskega stališča, moramo ugotoviti naslednje: ne samo forma enodejanke, tudi karakterna zasedba je skoraj v vseh tekstih strukturalno enaka. Povsod nastopata dva karakterja, ki se v končnih situacijah dopolnjujeta, zato je tudi možen tako zelo uporabljen dramaturški preobrat, karakterna zamenjava (na primer pri Pinterju, Dyerju in tudi Greeru).

Druga, nič manj pomembna značilnost se kaže v sorodni brezizhodnosti, karakterni izkrivljenosti, nasilju, človekovi nemoči in značilni prilagodljivosti. To so vodilni motivi šokantne dramatike. Dramski karakter se v omenjenih stanjih počuti hkrati osamljen in že opredeljen, zaradi tega lahko povzroča nemogoče situacije, akcijske in miselne sklepe. Nasilje v dramatikii absurda in šoka se manifestira kot človekova odgovornost do samega sebe. Individui Albeeja, Kopita, Pinterja, Dyerja, Kesslerja ali Greera so vsi člani iste skupnosti, vsi nosijo znake grobstvi, vsi pa so tudi žrtve istega strahu.

BEN: Rad bi ti še zadnjikrat dal navodila. (Navodila izgovarjata in ponavljata čisto avtomatično.) Ko naju pokliče, vstaneš in stopiš za vrata.

GUS: Stopim za vrata.

BEN: Če kdo potrka, se ne ganeš.

GUS: Če kdo potrka, se ne ganem.

BEN: Toda nihče ne bo potrkal.
 GUS: Zato se ne bom ganil.
 BEN: Ko tip vstopi —
 GUS: Ko tip vstopi —
 BEN: Zapreš vrata!
 GUS: Zaprem vrata.
 BEN: Ne da bi te on opazil.
 GUS: Ne da bi me on opazil.
 BEN: Zagledal bo mene in se mi približal.
 GUS: Zagledal bo tebe in se ti približal.
 BEN: Tebe ne bo videl.
 GUS: (Odsotno) Mhhh?
 BEN: Tebe ne bo videl.
 GUS: Mene ne bo videl.
 BEN: Videl bo samo mene.
 GUS: Videl bo samo tebe.
 BEN: Ne bo vedel, da si za njim.
 GUS: Ne bo vedel, da si za njim.
 BEN: Ne bo vedel, da si *ti* za njim.
 GUS: Ne bo vedel, da sem jaz za njim.
 BEN: Izvlekel bom pištolo.
 GUS: Izvlekel boš pištolo.
 BEN: Ustavil se bo kot pribit.
 GUS: Ustavil se bo kot pribit.
 BEN: Če se bo obrnil —
 GUS: Če se bo obrnil —
 BEN: Boš za njim.
 GUS: Bom za njim.

(Pinter — THE DUMP WAITER;
 Strežni jašek) Prevod: Irena Frelj

Posebno pozornost je treba posvetiti jeziku teh dram. Pravzaprav ne gre več za klasični pomen besede, beseda ni več sredstvo informacije ali gole pripovedi, kot smo bili to navajeni še pri realistični drami. Beseda šokantne dramatike je okleščena vseh omenjenih lastnosti, zato je njena naloga ponazarjati karakterno ali situacijsko zmedo, strah, nasilje, mehanično sprejemanje besednega pomena itd.

SMITH: Vidva sta gotovo gospod in gospa Jones, kajne?
 STAREC: Ni važno, kdo sva midva, važno je, kdo ste vi.
 STARKA: Zase že veva, kdo sva.
 STAREC: Ne veva pa, kdo ste vi.
 SMITH: Jaz zase tudi vem.
 STAREC: Verjamem. Midva pa ne veva.
 SMITH: Tu je moja vizitka.
 STAREC: (ženi) Ti preberi, jaz bom pazil nanj.
 STARKA: Gospod Smith, pogrebni zastopnik.
 STAREC: Pogrebni zastopnik?
 STARKA: Tako piše.
 STAREC: Še enkrat preberi!
 STARKA: Gospod Smith, pogrebni zastopnik.

STAREC: Ste to vi?

SMITH: Tako je.

STAREC: Nisem vas vprašal, če je tako. Vprašal sem vas, če ste to vi.

SMITH: Da, to sem jaz, gospod Smith.

STAREC: Nobenega gospoda Smitha ne poznam.

STARKA: Kaj pa hoče od naju?

STAREC: A ti poznaš kakšnega gospoda Smitha?

STARKA: Enega sem poznala. Pisal se je Roger Smith. Skupaj sva hodila v šolo. Po nosu je bil pegast pa potil se je.

(Kessler — THE VIEWING;
Pogreb) Prevod: Tone Frelj

Moderna morala je večplastna, ne moremo je več opredeljevati po klasičnih normah, saj bi s tem dosegli anahronistično primerjanje s strukturo moderne dramatike. Gledalčeva zavest lahko komunicira samo z dramsko podobo in ne več z njeno apriorno izpovednostjo, kajti tudi izpovednosti ni več, če ni ideologije in moralnih norm. V tej moderni dramatiki nam preostane torej samo še dramska podoba, ki je večinoma zelo konkretna, čeprav ne resnična.

* * *

Tretja skupina, kamor sodijo različna off-off broadwayska gibanja, je med vsemi najbolj ameriška. Po večini gre za mlada gibanja gledaliških entuziastov — profesionalnih in amaterskih. Off-off broadwayski eksperiment se je začel s protestom in globoko razočaranostjo nad že ustaljenim off-Broadwayem, ki je v šestdesetih letih začel izgubljati avantgardno pozicijo v ameriškem gledališču. Resda so tekste večine takratnih novovalovskih dramatikov še vedno uprizarjali na off-Broadwayu, toda ideali mladih protestnikov so bili drugačni.

V ponazorilo samo kratko pojasnilo.

Znameniti newyorški Broadway ima v vsej ameriški kulturni zgodovini posebno mesto. Vsaj petdeset let je bil Broadway pojem in sinonim za zvezdniško gledališče, za gledališče musicala in tudi varietejev, primer komercialnega gledališča.

Že približno leta 1915 pa se je v Ameriki prvič začelo nekakšno off-broadwaysko gibanje, predvsem gibanje igralcev, ki so se trudili za nov dramski repertoar O'Neilla, Kennetha Macgowana itd. Vzrok za to gibanje je iskati v ideološko-estetskih merilih in odklonih od klasično-komercialnega okusa varietejskega Broadwaya. Tovrstne posamezne poskuse novega gledališča srečujemo ves čas med vojnama, torej tedaj, ko je Evropa že gojila umetniško prepričljivejše forme, vse dokler se tudi v Ameriki sami ni po drugi svetovni vojni ustalil tip repertoarnega gledališča.

Po drugi svetovni vojni se je med takrat mladimi gledališčniki začelo ponovno gibanje za repertoarno gledališče. Hoteli so pestre repertoarje, stalno publiko in pa, kar je najvažneje, hoteli so evropeizirati pretirano nacionalno značilnost ameriške gledališke tradicije. Začeli so igrati francoske in ruske avtorje, tudi Shakespeare in Molière sta takrat prvič doživela temeljitejšo analizo in odrsko realizacijo.

To gibanje so spet imenovali off Broadway, posebno mesto med gledališči je zavzemal Phoenix Theatre s svojim umetniškim vodjem Norrisom

Houghtnom (1953 do 1964). Drugo gledališče, ki ga je s tem gibanjem v zvezi treba omeniti, je THE ACTOR'S WORKSHOP OF SAN FRANCISCO in njegov umetniški vodja Herbert Blau.

Gibanje, ki pa se je začelo, kot sem že omenil, nekako pred desetimi leti, pomeni odmik od repertoarnega gledališča, toda odmik v čisto novo gledališko smer. Rešitev gledališča kot kolektivnega medija vidijo mladi off-off broadwayevci v novem igralskem in režijskem izrazu, v improvizaciji, kot to sami imenujejo.

Zato v primeru off-off broadwayevskega eksperimenta ne moremo govoriti toliko o novi dramatik in dramaturgiji, čeprav je nekaj dramatikov, ki pišejo izključno za te skupine.

Martin Esslin (avtor knjig THE THEATRE OF THE ABSURD, ESSAYS ON MODERN DRAMA), ki se zadnja leta ukvarja s sodobno ameriško dramatik, je za bistveno osnovo, iz katere je izšlo off-off broadwaysko gibanje, izbral nekaj najpomembnejših virov.

Prva osnova je Piscator z idejo o vseljuskem gledališču in pa Stanislavski s svojim načelnim principom življenja in improvizacije. Na vsebinsko-izrazno podobo so vplivali Artaud, Ionescu in Charles Marowitz. Prvi z gledališčem krutosti, Ionescu s svojo absurdnostjo, Marowitz pa z izborom in poskusi predelave renesančnih dramatikov, (omenimo samo predelavo Hamleta). K popolnejši podobi off-off Broadwaya sta pripomogla še popartovsko slikarstvo in eksperimentalna glasba. V tekstih avtorjev, ki pišejo za off-off Broadway (na primer Sam Shepard, Jean-Claud Von Italic, Maria Irene Fornes), se pojavlja situacija le kot projekcija neke stvarnosti. Ta projekcija pogojuje tudi določeno idejno konstelacijo — igro v igri, kar pa hkrati predstavlja tudi gledalčevo sodelovanje. Vsa ta dramatika je usmerjena na zunanji izraz, tempirana je na efekt, ki naj bi nudil publiki možnost udeležbe.

Kljub ustaljeni improvizaciji so off-off broadwayske predstave v celoti naštudirane, režijsko določeni so vsi pomembnejši dramski momenti, od predstave do predstave variirajo samo sekundarni prizori, ki vsebujejo gledalčev odziv.

(Posreovalnica za delo — uslužbenka nosi plastično masko.)

1. ženska: No, kako?
1. moški: Hvala. Kam naj sedem?
1. ženska: (pomembno) Ne boste sedli?
1. moški: (prestrašeno vstane) Oh, oprostite.
1. ženska: (Išče papirje) Tako, ime . . . priimek, prosim.
1. moški: Jack Smith.
1. ženska: Jack, kateri Smith?
1. moški: Oprostite . . .
1. ženska: Vpišite v prazen prostor. Jack, prazen prostor, Smith.
1. moški: Saj ga nimam.
1. ženska: Rekla sem vam, da sedite!
1. moški: (sede) Oprostite.
1. ženska: Ime, prosim.
1. moški: Jack Smith.
1. ženska: Niste mi povedali svojega drugega imena.
1. moški: Saj ga nimam.

1. ženska: (sumljivo — zapisuje) Brez drugega imena. (Vstopi naslednji prosilec.)

1. ženska: No, kako?

2. moški: Hvala. Kam naj sedem?

1. ženska: Ne boste sedli. (Ponovitev.)

Jean-Claude Van Italie —
THE INTERVIEW — Intervju
Prevod: Tone Freljih

Omenil sem že priredbe renesančnih dramatikov. Te priredbe gredo v dve smeri, v tekstovno in režijsko. S tekstovno priredbo skušajo predelovalci povečati historično eksotičnost, pri režijsko-aktualizacijski pa je namen jasnejši — sodoben tekstovni in režijski problem v zgodovinski preobleki. Iz tega lahko razberemo razvoj od albeejevske dramatike do dramatike off-off Broadwaya. Albee in somišljeniki se zadovoljijo s splošnim šokom, eksperimentalisti pa gredo dalj, zanje je važna oblika gledalčeve odzivnosti na njihovo dramatiko.

Pri nadrobnejem razmisleku o off-off broadwayski dramatiki moramo ugotoviti, da vsebujejo tovrstni teksti samo okvirno idejo, okrog te ideje pa izvajalci sami napletejo številne izrazne elemente, v prvem planu je gesta. Zanimivo poglavje te dramatike je karakteristika posamezne ideje. V tekstih se skoraj nikoli ne pojavljajo karakterji z razvito psihologijo, temveč samo tipološki nosilci določene izrazne ideje. Zato tudi tako pogosta kolektivna igra, kolektivno ponazarjanje npr. smrti, vojne, strahu itd. Beseda kot izrazno sredstvo je izgubila vso veljavo. Avtorji so pomen besede zbanalizirali na raven mehničnega sprejemanja, celo samo na raven zvočne kulise giba, kompozicije, svetlobnih efektov.

Kljub modernosti ima off-off Broadway precej pristašev, tudi precej gledalcev, zato ga v celotnem opusu ameriškega dramskega pisanja in gibanja ne smemo prezreti.