

in *Zasutega horizonta*; čas se je trpko ustavil v velikem kolesu *Pokvarjenega dvigala*; rane zemlje nas fizično bole.

Batič zori v novo kulminacijo svojega ustvarjanja. Ne išče več logično pogojene plastike sproščenih voluminoznih vrednosti. Tem se je zdaj odpovedal. Ne samo zato, ker bi z njimi težko izpovedal vse, kar nam je hotel z drugim rudarskim ciklom približati, ampak predvsem tudi zaradi novih formalnih nalog, ki si jih je zastavil. Svoje monumentalne kompozicije gradi iz velikih ploskev, katerih vsaka ima pravzaprav samostojno veljavo; njihov averz in reverz pomenita kot variacije na temo medsebojno dopolnitev. Slikoviti raster površin pa ima dobesedno grafično izhodišče. O tem nas prepričajo tudi razstavljene risbe, ki s svojo duhovito stilizacijo včasih celo skladneje zvene kot njihovi odmevi v reliefu. Toda do prečiščenega razmerja med monumentalno celoto in detajli je treba napraviti kiparju le še majhen korak.

E. C e v c

GLEDALIŠČE

SREČANJE Z DÜRRENMATTOM

Srečanje s švicarskim pisateljem Friedrichom Dürrenmattom in z njegovo dramatikom je za gledavca vselej malce svojevrsten, nenavaden, skorajda bizaren doživljaj. Bizaren približno tako, kot so lahko bizarne sanje, kot je lahko bizaren sleherni vstop v nekontrolirane prostore človekovega podzavestnega predstavnega in fantazijskega sveta. Kajti odrska resničnost, ki jo upodablja Dürrenmatt, ne le da se ne pokriva docela z objektivno resničnostjo in njeno racionalno logiko, ampak zavestno greši proti nji, jo ukinja in prenareja, je v bistvu njena močno premaknjena, subjektivno izkrivljena irealna slika in tudi noch biti nič drugega kot to. Res je sicer, da je sleherna odrska in sploh sleherna umetniška vizija zmerom manj ali bolj subjektivna in da zato že po svoji naravi nikoli ni in tudi ne more biti zgolj reprodukcija življenja, niti takrat ne, kadar si to želi in kadar bi to izrecno hotela biti. Vendar gre pri Dürrenmattu za več: ne gre samo za pisateljevo subjektivno razmerje do objektivne snovi, marveč gre — če smemo tako reči — za subjektivizacijo snovi same. Kar ločuje Dürrenmattovo dramatikom od velike večine realističnih pa tudi nerealističnih gledaliških del, je prav dejstvo, da se ta dramatika nikakor ne trudi, vzdrževati iluzijo objektivne resničnosti na odru in s tem gledavcu kakorkoli olajševati prestop iz resničnega v umišljeni dramatikov svet; pač pa ji je, nasprotno, do tega, da si ustvarja svojo posebno, avtonomno resničnost, podvrženo svojim lastnim fantazijskim in nadrealnim zakonitostim, in je zato pripravljena, iluzijo objektivne resničnosti na odru vsak trenutek preklicati in zavreči. »...ne verjamem,« pravi nekje pisatelj, »da bi mogel z gledališkim delom poustvariti resničnost; za to se mi zdi resničnost presilovita, preveč spotikljiva, preveč strašna in nezanesljiva, zlasti pa vse preveč nerazvidna. Z gledališkim delom ne ponazarjam resničnosti, ampak za gledavca neko resničnost ustvarjam.«

Vendar bi bilo iz navedenih besed napačno sklepati, da je pisatelj indiferenten do resničnega sveta in da mu v svojih gledaliških delih obrača hrbet.

Ze pohujšanje, ki ga je v Švici zlasti prva leta vzbujala Dürrenmattova dramatika, priča, da se za njeno malce alegorično fantastiko skriva marsikaj šokantnega, blasfemičnega, marsikaj, kar lahko spodobnega in samozadovoljnega meščana vznemiri in vrže iz ravnotežja. Toda to je samo en, sicer značilen, a ne najvažnejši aspekt Dürrenmattove dramatike. Dejansko je namreč celotna Dürrenmattova dramatika izrazit primer sodobne angažirane literature — z vsemi očitnimi prednostmi pa tudi očitnimi nevarnostmi, ki jih literatura te vrste nujno nosi s seboj — in ima kot taka izrazito kozmopolitski značaj, se pravi, da se ne ukvarja samo s problemi določenega miljeja in določene družbe, marveč skuša zaobjeti položaj sodobnega človeštva nasploh ter osvetliti zlasti tista njegova eksistenčna in moralna vprašanja, ki se ji zde v današnji zgodovinski konstelaciji bistvena. V tem pogledu je ta dramatika sorodna dramatiki Dürrenmattovega sodobnika in rojaka, Maxa Frischa, le s to razliko, da se Frisch v svojih delih loteva predvsem tistih vprašanj, ki se zastavljajo na specifični relaciji družba — posameznik, medtem ko obravnava Dürrenmatt vselej družbo kot celoto. Neresnični svet, svet umetniške fikcije, supozicije in intelektualnega paradoksa, ki ga upodablja Dürrenmatt in ki postaja šele na odru možen, ostvarljiv in zato v moralnem pomenu besede resničen in obvezen, je potemtakem pisatelju potreben ne kot zasilni izhod iz nelepe in neprijetne resničnosti, marveč kot pripravno izhodišče za kritičen dialog in polemiko ž njo.

Vendar bi Dürrenmattu pri vsej njegovi angažiranosti težko pripelili etiketo tendenčnega pisatelja. Tendencnost v literaturi predpostavlja neko bolj ali manj trdno in izoblikovano, pozitivno vizijo sveta, ki je pa Dürrenmatt v glavnem nima. Vse preveč je za to agnostika v njem. Skozi usta ene izmed svojih oseb pravi sam o sebi, da je »v najširšem pomenu besede izkoreninjen protestant, obremenjen z nabrekli dvoma, nezaupljiv do vere, ki jo občuduje, ker jo je izgubil«. Zato tudi njegova alegorika ni alegorika nedvoumne, jasno razodete višje resnice, ki nezmotljivo sodi in ureja stvari, to je veliko prej alegorika mrtvaškega plesa in apokalipse, kaosa in absurda, v katerega je zabredla sodobna civilizacija. Kajti tudi absurd je za Dürrenmatta sestavni del današnje resničnosti in samo tisti, ki ta absurd priznava in ki mu je sposoben pogledati v oči in se spoprijeti ž njim, bo rešen in bo našel pot, ki pelje v prihodnost.

V neposredni zvezi s tem in takim razmerjem do sveta so tudi Dürrenmattovi nazori o sodobnem dramskem ustvarjanju in o njegovih izraznih možnostih. Po njegovem mnenju današnji prelomni čas ne premore več tragičnega junaka, saj ne pozna več individualne krivde in individualne odgovornosti. Tragediji kot najstrožji umetniški zvrsti je potrebno jasno izoblikovano družbeno zaledje. Antična tragedija usode in renesančna tragedija volje sta v današnjem razbitem in odhajajočem svetu nemogoči. Samo komedija, parodija, farsa, groteska se lahko približajo brezobličnemu svetu, kakršen je naš, svetu, ki propada in ki je v nastanku. Groteskni izraz — tako sodi Dürrenmatt — daje sodobnemu avtorju velike možnosti: omogoča mu natančnost in nepristranost, vsebuje grozljivost, ki je lastna tudi resničnosti, in odpira vrata humorju kot orožju ostrega razuma. Groteska sicer izključuje visoko tragiko, ne izključuje pa jedke moralne sodbe, ne izključuje pokončne moralne držbe tako imenovanega pogumnega človeka, ki s trezno srčnostjo motri svoj neurejeni čas in predstavlja kot tak nekakšno nadomestilo za tragičnega junaka, ki ga sodobni svet ne rojeva več.

Vsta ta idejna in umetniška stališča prihajajo do jasnega izraza že v Dürrenmattovem *Romulu Velikem*,* čeprav je to še zelo zgodnje pisateljevo delo — prvič je bilo uprizorjeno leta 1949 — in se po oblikovni izdelanosti in dramatski sugestivnosti ne more meriti s kasnejšimi avtorjevimi stvaritvami. Ta »nezgodovinska historična komedija«, kot jo imenuje Dürrenmatt, je kajpa »nezgodovinska« le toliko, kolikor se vsaj na videz poslužuje historične analogije, ko obravnava sodobni čas. Pa tudi ta analogija je v resnici docela samovoljna in »nezgodovinska«, je v bistvu zgolj hudomušna avtorjeva supozicija in Romulus s polemičnim vzdevkom Veliki ni nikaka zgodovinska oseba, ampak je zgolj v togo zadnjega rimskega cesarja preoblečeni Dürrenmattov pogumni človek, ki z vsakdanjim mirom in brez velikih patetičnih gest izreka svojo moralno nezaupnico ne razpadajočemu rimskemu cesarstvu, pač pa trhlím fetišem in razčlovečenim idolom sodobne družbe.

Na satiričnem domisleku o moralnem diverzantstvu zadnjega rimskega cesarja počiva v bistvu vsa idejna in tudi akcijska teža Dürrenmattove groteske. Ta domislek, kakor je iskriv, pa je le preveč enosmeren in premehaničen, da bi lahko docela napolnil vsebino štirih dejanj, in gledavcu se zato prav lahko zgodi, da prej, kot bi smel, spregleda dvojno igro glavnega junaka in je potem seveda prikrajšan za užitek presenetljivih razodetij, ki mu jih je bil avtor ob koncu pripravil. Ta okoliščina je bržčas narekovala režiserju Bojanu Stupici, ki je po dolgih letih spet našel delovni stik z ansamblom ljubljanske drame, da je malce pičlo dramsko akcijo po igravski in po scenski plati podprl z raznimi barvitimi detajli in plastičnimi karakterizacijami, ki so zunanjo podobo uprizoritve očitno obogatili, niso pa vselej v enaki meri prispevali k njeni notranji zlitosti in uravnoveženosti. Kolikor so s svojo slikovito opisnostjo utrjevali iluzijo zgodovinske resničnosti na odru, so se od osnovne ideje dela in od pisateljeve koncepcije gledališča nedvomno odmaknili.

Največji problem, ki se je z izvedbo Dürrenmattove tragikomedije postavil pred režiserja in pred igravce, je bil seveda problem stila. Heterogene izrazne sestavine od tragičnih do burlesknih in od satiričnih do resnobno meditativnih, ki jih vsebuje groteska, terjajo od izvajavcev, če naj izzvene ubrano, velike stilne discipline in medsebojne uigranosti, predvsem pa ostre intelektualne gibčnosti in zanesljivega posluha za mero. To pa so same visoke zahteve, ki jih ni mogoče reševati z običajno odrsko rutino. Igravski ansambel jim je le deloma prisluhnil in je zato v izvedbi ostal nekje na pol poti. Manjkala mu je tista žlahtna preciznost in lahkotnost v izrazu, ki da lahko groteski šele pravi sijaj, manjkalo mu je iskrivega, diskretnega humorja, tistega, ki od znotraj presvetljuje prizore in besede, vse preveč pa je bilo še svečane retoričnosti, težaškega izigravanja detajlov in robato okornega, neveselega humorja.

Scena Bojana Stupice, ki je sicer dovolj dosledno podčrtavala irealni in groteskni značaj dela, je bila na škodo igravskemu deležu prezgovorna in zlasti v ponavljajočih se aluzijah na cesarjevo kurjo farmo predrastična. V preobloženi sceni so se žal porazgubili tudi kostumi, ki so bili sicer zelo okusno zamišljeni in v glavnem dobro odbrani.

Drago Šega

* Uprizoritev ljubljanske drame; režija, scena in kostumi: Bojan Stupica.