

Morda je res — zdi se mi — da prav nima nihče.

Toda poskušati je treba IMETI SVOJ PRAV. Torej svojo vsebino, svoj smisel, svoje plodno življenje — čeprav bo Zgodovina (ali ne vem kdo, če sploh kdo) pokazala, da je bilo vse zmeta in prazen videz.

Toliko je Petrovo hotenje — pozitivno, vrednejše, polnejše, in resničnejše.

Ideja: Peter naj ima mogoče — sive lase, zelo na kratko pristrižene. Zlodej pa je nemara gol — mislim na glavo. Torej: plešast. Z golo lobanjo.

Ali Peter in Jacinta res delata samo teater? In kakšen? Ali ima ta teater svojo upravičenost? Mislim, da!

Njun »teater« je (kot je naš) v službi. Ni teater zaradi teatra. Je v službi Napredka — nekakšnega Razvoja, ki je nujnost. Teater, ki nekam hoče, ki teži naprej, (pa ne sam za sebe): teater, ki je zato tu, da potisne družbo okoli sebe za stopničko navzgor in naprej.

Torej je ta teater salamensko RESEN in prav nič zabaven (zaradi zabave same) — je samo »ljudski«, v dobrem smislu te besede.

(Se nadaljuje).



Spoznanje Pohujšanja

Korunova uprizoritev Pohujšanja v dolini šentflorjanski v celjskem gledališču se (mi) je razkrila kot nova in v sebi povsem koherentna interpretacija Cankarjevega teksta; kvalitativno presega pogoste alegorične razlage tega besedila (izhajajoč iz avtorjevih besed pa je tudi in še vedno možna) in postavlja pred gledalca pravzaprav svet človekovih eksistencialnih stisk.

V najboljšem smislu te misli se je režiser — tako se zdi — »odrešil« znanih opomenjenosti Cankarjeve farse in je, čeprav na videz skoraj neopazno in prav nič »šokantno«, globlje in bolj bistveno posegel v problem šentflorjanščine kot problem neosveščenosti in odtujenosti od samega sebe, ki še kako močno obstoja zdaj in tukaj.

Če poskušamo bolj konkretno analizirati (možne) pomene Korunove stvaritve, moramo predvsem poudariti njeno hoteno nealegoričnost, namreč, Peter in Jacinta nista eksplicitno postavljena kot Umetnik in predvsem ne

Malina
Schmidt

kot njegova Umetnost, temveč imata (in tudi zbudjata v gledalcu) več pomenov in funkcij, predvsem pa sta živi osebi — ne statični personifikaciji nečesa — in v toku dogajanja doživljata viden notranji razvoj; podobno pa je tudi s Šentflorjanci, tako da niti prišlekov niti domačinov ni mogoče pojmovati in označiti enosmiselno in ne kot izrazit kontrast, pač pa veliko bolj kompleksno in v vsej njihovi enotnosti nasprotij.

Take možnosti ponuja Korun z režijo, ki temelji v podrobni psihološki razčlembi oseb in dogajanja (ne gre je istovetiti z jasno racionalno razlago) in prav skozi to se razkrivajo tudi tiste plasti sporočil, ki ne morejo biti povsem dorečene, a so enako prisotne. S tako psihologijo je po eni strani dosegel veliko večjo jasnost celotnega teksta — tudi Cankarjevi relativno nejasni in nedoločeni prizori ali replike ali osebe se v tej uprizoritvi »logično« vključujejo v celoto — obenem pa je s specifičnimi režijskimi rešitvami dajal možnosti misli in asociacij, ki segajo še prek realnosti same predstave, pa tudi iz Cankarjevih okvirov; ob Korunovi skrajno nevsiljivi, le nakazani »razlagi«, si lahko zgradimo vizijo sveta, ki ga obvladuje strah pred lastno svobodo, ki paradoksalno ločuje in druží oba pola v farsí, ko vsakega opredeljuje drugače.

Dolina Šentflorjanska je vase zaprt svet: na to kaže že scena (je tako rekoč po Cankarjevih napotkih /stilizirano/ realistična, vendar dobiva v uprizoritvenem kontekstu tudi ta simbolni pomen) s samimi zaprtimi prostori, utesnjujočimi interieri, ki prihajajo še tembolj do izraza, ker je istočasno v vseh treh dejanjih prisoten (per negationem) tudi zunanji (oziroma še neki drug) svet, ki vdira skozi okna in vrata in se javlja v obliki šumov, zvokov, barv, pa tudi v konkretnem, a le deloma vidnem, odrskem prostoru za »zadnjo steno« ter končno v obliki treh prišlekov.

Občutek zaprtosti Šentflorjancev se potrjuje tudi z mizansceno, ki pogosto tvori gruče, kolobarje ali kroge, pa navsezadnje celo z gestami in držo rodoljubov, ki se najpogosteje zakrivajo vase. Da živijo v dolgočasni sivini, brez smisla za estetiko in brez veselja, je videti tako po scenografiji (skoraj asketska, stroga, hladna) kot po kostumih (enoličnih, brezbarvnih). »Estetika« in od njihovega sveta (ne vedó za lepoto, ne /s/poznajo umetnosti, so brez fantazije, vidijo črno-belo, v razklanosti med duhom in telesom zatirajo čutnost), obvladuje jih (le) »etika« v obliki neosveščene, lažne morale. O tem največ govori zadnje dejanje, kjer je ves blišč skrit očem, vendar je prisoten v svoji odsotnosti: predstavljamo si ga »tam zadaj«, od koder prihajajo barve in glasba. Šentflorjanci v stiku s krasoto onemijo in otrpnejo, to je zanje preveč, še nikoli videno, v tem svetu se ne znajo obnašati in najraje bi kar šli — pa se napijejo in ostajajo (kljub spoznavnim prebliskom duhovne in čutne narave) v svoji resnični in usmiljenja vredni neobglenosti v pesteh sprevržene morale in potrebni varuštva in ukazov zakonov.

Smer dojemanja posameznih dejanj ali prizorov nakazuje režiser z razmeroma dolgimi, a utemeljenimi in celo napetost zbudajočimi predtakti (v smislu dajanja »aufakta«): to so izvirno zamišljene akcije in situacije, še preden pade prvi stavek Cankarjevega besedila, ki je tako rekoč v celoti uporabljen; tekstu daje s tem izredno poln kontekst, v okviru katerega ta šele res zaživi, tako da bi lahko rekli, da verbalno sestavimo predstave pojasnjuje in osmišlja šele njen gledališki del; v tem smislu je Korunova režija resnično kongenialno soustvarjanje Cankarjeve farse.

Prvo dejanje se začena v skoraj hitchockovskem stilu: napetost v grmenju in nevihtnem loputanju oknic in vrat, pričakovanje nečesa groznega, toda tedaj vstopi le županja z vinom! Atmosfera čakanja v strahu je očitna, kmalu pa je mogoče v njej zaslutiti dva različna nivoja (k temu seveda pripomore vnaprejšnje poznavanje drame, mogoče pa je to ugotoviti tudi retroaktivno z miselnim procesom, podobno kot se brčkone mnogim gledalcem godi s celotno uprizoritvijo, katere ključ je pravzaprav šele tretje dejanje): poleg realnega, konkretnega, ki je čakanje na Šviligoja in strah pred »pohujšanjem«, še tudi bolj abstraktnega, saj je atmosfera tako potencirana, da se v njej skriva tudi strah pred vsem neznanim in tujim, ki jih vznemirja in ogroža, ter brezmočno okamnelo čakanje na vse, kar bi jih utegnilo doleteti.

Šentflorjanci so tako od vsega začetka naprej predvsem prestrašeni, nesvobodni, to pa ne le zaradi možnosti, da se razkrije njihov daljni greh; tako je njihovo temeljno eksistencialno stanje — oni se nasploh boje sveta in njegove odprtosti, zato pa potrebujejo klafrske zidove in razna društva, potrebujejo »formo«, ki jo zmotno istovetijo že kar z »vsebinom«, bistvom, ki naj bi jih varovala pred prihajajočim novim. Konkretno sta to nekonvencionalna ljubimca Peter in Jacinta, ki sta in si upata biti, kar oni niso, a bi radi bili, pa se boje. Ker so tudi neinteligentni, omejeni in neosveščeni, jih je mogoče obvladati z zvijačo in močjo in prav to Peter počne z igranjem vloge zavrženega sina; Zlodej ga pri tem hvali kot dobrega igralca ter komentira njegovo početje.

Tu se utegne poroditi misel (izvirajoča tudi iz načina igranja Petrove vloge), da je Peter umetnik z gledališkega področja (ne morda literat), komedijant, da je bil igralec in režiser, zdaj pa je goljuf, ki svojo umetnost izrablja za čisto praktične koristi, ki s svojo igro — igranjem in celotnim načrtom — zavaja ljudi, da ga imajo za polnočnega duha, privid grešne vesti. Je igralec identičen s svojo vlogo pri tem, ko skače iz ene v drugo, je Peter umetnik ali razbojnik, oziroma ali je oboje?

Peter »vara« Šentflorjance z uprizarjanjem raznih igric v smislu stavka, da je umetnost laž, obenem pa jih hoče z njimi moralno in estetsko osvestiti, pripravlja jim katarzo kot racionalno spoznanje (o lažni morali) in kot intuitivno oziroma čutno dojetje (lepote). Peter in Jacinta, na prvem nivoju ljubimca in komedijanta-prevaranta, lahko »predstavljata« na drugem nivoju celo dva načina človekovega spoznavanja (šele skupaj sta celota), racionalnega in senzualnega, in kot taka tudi pogojujeta odnos Šentflorjancev in Zlodeja do sebe (Peter vzburja misli, duha, Jacinta pa čute).

Obenem pa tudi sama spoznavata svet doline šentflorjanske na način, katerega »zastopnika« sta: Peter razmišlja, rezonira, Jacinta dojema neposredno, oba pa ugotavljata, da tu ne moreta uspeti; postaja ju groza spoznanja, da je nad Šentflorjanci mogoče zavladati z močjo (in v začetku je to še zabavna igra, v kateri oba uživata), da pa ni mogoče v njih zbuditi resnice in lepote, na osnovi katerih bi odslej osvobojeno zaživel; grozljivo je to, da deloma celo sprevidijo (zlasti »slepec« Šviligoj vidi globlje — da je »prišla lepota in z njo veselo spoznanje«), vendar se v svoji premajhni osveščenosti in potrebi po nevznemirljivi varnosti temu odpovedo; in če so v začetku, povezani z vrvico, še kar veselo razpoloženi, vedoč, da je nitka le prisposoda, utelešenje Županovih besed, sami pa lahko gredo po svoje, če ravno hočejo, pa na koncu nit ni več potrebna, v strahu pred skupno »zunanjo« nevarnostjo (svetom), odmislijo še tisto osebno svobodo.

Strah Šentflorjancev pred svetom jih zapira v krog, strah Petra in Jacinte pred dolino, ki se ne pusti prosvetliti, ki za to (še) ni zrela in ki niti ni do kraja »kriva« za to, ju požene na pot, čeprav ni jasno, kam in kako, vsekakor pa jima ostaja njuna ljubezen in ta je morda celo edino, kar je. S tem v zvezi se zdi pomembno tole: zelo očitno je, da v Korunovi uprizoritvi veliko govorijo tudi fizični dotiki med osebami (V Cankarjevih napatkih tega sploh ni toliko), in sicer v kontekstu vsega drugega na različne načine: pri Petru in Jacinti je čutnost v tesni zvezi z njuno ljubeznijo in postaja z naraščajočo grozo vse bolj potrebna in prvinska vez, druženje v enost — morda je tudi njuna »dobesedna« omedlevica po izrečenih besedah o potovanju, izpolnitvi želja, izraz ekstaze telesa in duše, najvišje možne točke samozavedanja, prepolne »posode« . . . Šentflorjanci se čutijo nezadostni v razklanosti med »čednostjo« — duhom in »grehom« — telesom, vendar fizis zatirajo in skrivajo, tako da je v njihovih dotikih čutiti zatajevano erotiko ali celo le željo po pristnejšem kontaktu (besede so le lepa forma), pa tudi obenem že sprevrženost, ki se kaže kot zgolj telesno pollašcanje ali kot grožnja in medsebojna sovražnost. S tega vidika jih spoznava predvsem Jacinta in ko zapleše, Šentflorjanci tega niso sposobni vzeti kot predstavo, kot estetsko doživetje, temveč se hočejo polastiti nje same — vsak hoče z njo vsaj plesati, tako da jo mora Peter vso preplašeno prav iztrgati iz njihovih rok. Tudi on je vse bolj zgrožen in paničen in komaj čaka, da se reši igre, ki jo je sam zastavil in v kateri je le še na pol prisoten; njegov pogled je že usmerjen ven iz tega, v neznanost. Po plesu Šentflorjanci žalostno pojejo pesem, tako da se zdi za hip, da vedo, za kaj gre, da pa je to zanje nedosegljivo.

»Udeležba« Petra in Jacinte med rodoljubi je pravzaprav pasivna, sta katalizatorja, ki delujeta nanje, s svojo »umetnostjo« nameravata v njih doseči nekakšno katarzo. V tem smislu sta spet predvsem »predstavnika« estetike, ne pa etike; zanjo pledirata skozi prvo, sta zoper lažno moralo, sama pa sta tako rekoč amoralna — umetnost je taka, Peter pa igra vloge — tu se javlja vprašanje njegovega odnosa do Popotnika in celo do Zlodeja. Siroto preprosto izrabi, saj mu je zakomplicirala načrt, na Zlodeja se mu pa ni več treba ozirati, tudi njega je že uporabil; Zlodej bi po svoji bistrosti moral prekašati vse, vendar tudi on bolj sodi v dolino, kjer se prav prijetno počuti in kjer ga, čeprav »tujca«, spoštljivo sprejmejo. Predvsem pa sodi »po svoji neumnosti bolj v nebesa nego v pekel«: Zlodej si ves čas mane roke in pričakuje dobro kupčijo, čeprav kmalu zdvomi o Petrovi identiteti; končno se znajde sam in v bistvu odveč v praznem prostoru (tudi tretje dejanje se začne s predtaktom, tokrat z nemo igro Zlodejeve zbežanosti) — v vsej igri je tu edini pravi samogovor. Od vzvišenega, zapeljevalskega hudiča (kako pripoveduje o Jacinti), veseljaka in »esteta«, ostane izigran neumnež. Tako Zlodej ni (samo) razum, temveč je v veliki meri podvržen (varljivim) čutom, predvsem pa na noben način — niti s svojo (sofistično) logiko niti z izkustvi — ne spozna tako daleč kot Peter in Jacinta.

Do sebe in svojega delovanja je Peter ves čas (z znano izjemo) ironičen, proti koncu pa tudi že v strahu pred zakonitostmi lastne igre; kot »režiser« ima do vsega vendar nekakšno distanco, medtem ko jemljejo Šentflorjanci, in morajo vse vzeti, zares, saj so obenem prisiljeni udeleženci-akterji in opazovalci. Iz Korunove režije pa se zdi, da prihaja namig gledalcem, naj bi predstavo »Pohujšanja« gledali kot »igro« (lahko si domišljamo, da tudi črni »prepad« med odrom in avditorijem, ki je bil za ta primer posebej narejen

v celjskem gledališču, ni bil le nekaj naključnega), ki naj bi bila spoznavni (sporočilo) in estetski akt (način sporočanja), ne pa kakorkoli preprosta 'identifikacija' ali konkretna aktualizacija ali sama stvarnost, kakršne so edino zmožni Šentflorjanci.

Med njimi in Petrom se kaže razlika še z enega vidika: njim je važna beseda (govori, pridige — kot nekaj formalnega, kar pa je v njihovem svetu tudi edino bistvo), z njo ustanavljajo društva, se branijo pred pohujšanjem in hvalijo svetega Alojzija; Peter pa predvsem misli (»ker vse je misel in ravnanje nič«) in malo govori (razen da na glas izraža svoje misli) — pri Korunu opažamo veliko nemih prizorov, ki bi lahko poudarjali tudi to; na tak način je pripravljen tudi začetek drugega dejanja kot večsmiseln predtakt za polnočno izjavljanje ljubezni, bridkih spominov in resnic: Peter in Jacinta spita objeta, Peter se zbudi in sredi noči blodi okrog, svečo prižge potem, ko je pasje lajanje neznanilo »goste«; Jacinta tedaj spregovori še napol v sanjah in Cankarjevi verzi v času prebujanja niso več nevarno papirnato vzvišeni. Peter, ki se je v prvem dejanju predstavil kot razbojnik, zdaj razmišlja o lastnem početju in razkriva lastno ambivalentnost v čustvih do domovine, ki ne ve, kaj bi z umetnostjo. V trenutkih »spozabe« govori Korunov Peter s hrbtom proti občinstvu, skrit sam vase. Igra s hrbtom je sicer opazna pri rodoljubih (v zvezi z zapiranjem v krog), tako na primer ob Županovih besedah o sovražniku in zidanju trdnjave — spet ima isti postopek lahko različne pomene. Peter, ki je domovino »z enim samim pogledom spoznal«, se je v njej lahko afirmiral le skozi voljo do moči, ne pa skozi umetnost, kakor bi si zares želel; prvo možnost zavrže, (tej) akciji se odpove, poskus z umetnostjo pa se je — zdaj že drugič, v novi kombinaciji — izjalovil. Je njegov beg zdaj dokončen?

S tem, ko postaja Cankarjeva farsa v Korunovi interpretaciji vse bolj filozofska igra o mukah spoznavanja, je v njej vse manj prostora za smeh, ki v bolj trpki obliki nastaja zdaj predvsem v situacijah skrajne nebolgljenosti ali izigranosti.

Na koncu se Šentflorjanci zbero v gručo, obstoje v samoprevari kot tipično malomeščanski mentaliteti zateči se v okrilje nekih okostenelih norm, da ni treba razmišljati o čem več in da ni treba sprejeti eksistencialne svobode.

Koherentnost Korunove uprizoritve je pravzaprav težko predočiti z besedami, saj se posamezni elementi predstave združujejo na različne načine in na raznih nivojih v odnose, ki pogojujejo več možnosti mišljenja in asociacij.