

na obravnavo, v metodologiji pa zvest analitični metodi.

Knjiga je brez dvoma bogat prispevek našemu bližanju Ibsenu in uporabno gradivo za slehernega poznavalca in raziskovalca Ibsenovega literarnega oz. dramskega dela.

Janez Marolt

ZOJA SKUŠEK-MOČNIK, GLEDALIŠČE KOT OBLIKA SPEKTAKELSKJE FUNKCIJE

Z jesenjo 1980 se je v knjigarnah pojavila prva knjiga nove slovenske knjižne zbirke Analecta, trodelna zbirka esejev Zoje Skušek-Močnik Gledališče kot oblika spektakelske funkcije. Izid knjige same in z njim najava nove zbirke sta razveseljiva vsaj zaradi dveh razlogov. Program zbirke (gl. Problemi — Razprave št. 8—9, 1980) obeta, da dobimo z njo Slovenci končno zbirko izvirnih in prevedenih izrazito sodobnih teoretičnih spisov. Vemo namreč, da smo na tem področju v primerjavi s srbskim ali hrvaškim jezikovnim področjem v izrazitem zaostanku. Izid prve knjige pa je še posebej razveseljiv zato, ker pomeni delo s prvim in najobširnejšim delom hkrati naše prvo dejansko teoretično delo o gledališču. Spisi (tudi) teoretične narave so seveda pri nas že izhajali v revijah in v knjigah, vendar so bili v glavnem v svojih izhodiščih naravnani v zgodovino gledališča ali v kritiko, ki se je skušala teoretično utemeljiti, v konkretna uprizoritvena vprašanja, ali je šlo za posamezne posege v parcialna področja igre, režije, dramaturgije itn. Knjiga Zoje Skušek-Močnik pa skuša (čeprav na način »parcialnih ‚prizmatičnih‘ posegov, ki naj bi sami po sebi izpričevali ideološko laž, imaginarno naravo celote«, kot označuje avtoričino metodo pisec spremne besede Slavoj Žižek) teoretično opredeliti pojav sodobno gledališče v celoti. Seveda z določenega

izhodiščnega stališča, da pač gledališče ima in opravlja določeno družbeno funkcijo, ki je lahko po svojem bistvu reakcionarna in se kot taka tudi izkaže. Da ji gre vendarle za celoto pojava, je razvidno tudi iz dejstva, da se avtorica s svojimi »parcialnimi posegi« ločeva vrste temeljnih ravni evropskega gledališča. To so: socialna in spektakelska funkcija, vprašanje nacionalnega gledališča, vprašanje aristotelizma ali platonizma evropskega gledališča (tudi avantgarde), dileme politično: estetično, problematike igralca znotraj navedenih dilem, vprašanja kraja gledališča, vprašanja festivalov itn. Če že torej ne gre za celoto kot enoto, gre pa vsaj za celoto kot sestav posameznih prvin.

Kolikor vztrajamo ob trditvi, da je knjiga Zoje Skušek-Močnik prvo izrazito teoretično delo o gledališču pri nas, si je ob njem najbrž treba zadržati vsaj dvojje vprašanj: 1. Kako je mogoče, da se je prvo gledališko teoretično (ne gledališko zgodovinsko!) delo pojavilo šele sedaj in ne že kdaj prej? in 2. kaj to delo ločuje od predhodnih poskusov v tej smeri? Na obe vprašanji je v okviru tega zapisa seveda mogoče odgovoriti le deloma, saj sta obe povezani z vprašanjem o možnosti teorije gledališča nasploh. Teorija gledališča, dasiravno gledališče obstaja že tisoče let, ni bila nikdar in nikjer in tudi danes ni posebno razvita. Poleg tega le v zelo redkih primerih dosega kvalitativno in miselno raven enakovredno npr. teoriji književnosti, likovni teoriji ali teoriji glasbe. Omeniti je pravzaprav mogoče eno samo delo, ki se ukvarja pretežno z gledališčem in pomeni eno temeljnih del evropskega mišljenja umetnosti, Aristotelovo Poetiko. Del odgovora na prvo vprašanje je v preprosti resnici, da je novoveška Evropa (delno že v renesansi, a od baroka dalje sploh) imela gledališče za nesamostojno reproduktivno umetnost, prek katere se občinstvu na

določen način posredujejo temu primerna literarna dela. Gledališče z vsemi svojimi sestavinami (igra, režija, prostor, čas, govor itn.) je bilo pojmovano zgolj kot sredstvo ali ena od možnosti prezentiranja poezije. Hegel v Estetiki sicer že opozarja na poseben status gledališča, ko pravi, da gledališče s svojo naravo (živ govor!) prispeva k vzpostavitvi dramske poezije kot najvišje možne oblike in stopnje poezije in umetnosti nasploh. Vendar je gledališče samo po sebi tudi zanj zgolj medij za uveljavljanje poezije, kar je zlasti razvidno iz njegove obravnave igre. Tudi avtorji, ki pišejo izključno o gledališču (npr. Stanislavski), ga obravnavajo na podoben način. Z gledališčem se ukvarjajo kot z reproduktivno veščino posredovanja nečesa, česar je neprimerno več od tega posredovanja, in zato si niti ne prizadevajo za poseben znanstveni ali miselni nivo. S svojim področjem se ubadajo kot z neke vrste obrtjo, ki jo je mogoče obvladati. Eden od razlogov za to, da gledališče ni uspelo vzpostaviti lastne teorije in se konstituirati kot samostojna in enakopravna umetnost med umetnostmi, različna od književnosti, glasbe, slikarstva ali arhitekture in je bilo pojmovano kot nekakšna sintetična umetnost, za katero pač veljajo dognanja vseh teh umetnosti toliko, kolikor so posamezne umetnosti zastopane v gledališki sintezi, je bil v tem, ker se je zdelo, da gledališka umetnost nima nobene lastne specifičnosti, po kateri bi se razlikovala od vseh drugih umetnosti, oziroma v tem, ker je bila ta specifičnost prikrita. In zato je novoveška Evropa imela gledališče za servis, ki omogoča poseben način prezentiranja poezije, in obravnavala to področje v posebnem poglavju literarne teorije. Nekateri avtorji, ki menijo, da je za gledališče bolj bistven likovni moment, pa ga teoretično podrejšajo likovni umetnosti itn. Ob vprašanju o specifičnosti, po kateri so gledališče

vzpostavlja kot samostojen način umetnostne proizvodnje, pa se lahko vrnemo h knjigi Zoje Skušek-Močnik, ki ob obravnavi Aristotelove hierarhične razvrstitve elementov tragedije, kjer Aristotel na najvišje mesto postavlja mythos, piše takole: »Zanimivo bi bilo v zvezi s prvenstvom mita premisliti tole hipotezo; če gre v gledališču predvsem za zbiranje družbenih skupin, za specifičen način njihove identifikacije, konstituiranja itn. — potem je element tragedije, ki tej socialni funkciji gledališča najbolj ustreza in jo lahko najuspešneje nosi, pač spektakel; s tem da spektakel zdrkne po pomembnosti prav na zadnje mesto, bi se torej prikrivala 'prava' socialna funkcija gledališča; toda v določenem smislu se ta funkcija mora prikrivati: spektakel namreč resda lahko nosi 'zbirno' funkcijo, vendar ne zadošča za definicijo specifično gledališkega (gledališko pomeni tu dramsko gledališko kot vrh in kriterij znotraj področja gledališkega, v katerega spadajo — danes — tudi film, cirkus, kabaret, TV itn.) načina zbiranja; brž ko dosežemo, da je gledališče 'zmerom že' spektakel, je trditev, da v njem prevladuje mythos, popolnoma pravilna: v okvirih spektakelske funkcije namreč prav mythos in z njim povezana katarza opredeljujeta specifično gledališča...« Spektakelska funkcija, kot je razvidno, pomeni avtorici specifičnost vrste kulturnih pojavov ali dejavnosti od športnih prireditev, prek filma, TV in cirkusa ter političnih in verskih manifestacij do dramskega gledališča, ki vse pomenijo gledališče v širšem pomenu besede. Spektakel (= zunanja podoba) namreč omogoča posredovanje določenih sporočil večjemu številu sprejemnikov hkrati; ker pa je število teh sprejemnikov hkrati vendarle omejeno in ločeno od celotne populacije, omogoča spektakel posredno tudi razločevanje zbrane skupine sprejemnikov od celotne družbe.

Kot vidimo, je Zoji Skušek-Močnik njeno, pri nas prvo zares teoretično de-

lo o gledališču omogočilo odkritje spektakelske funkcije kot temeljnega in hkrati specifičnega elementa gledališča, »ki tej socialni funkciji gledališča najbolj ustreza in jo najuspešneje nosi«, ki torej razločuje gledališče kot umetnost od drugih umetnosti in na podlagi katerega je mogoče izoblikovati posebno vedo, teorijo gledališča. To so predpostavke, s katerimi avtorica tako rekoč začinja, vendar v knjigi spektakelski funkciji posveča v bistvu le malo besed. Zakaj? Odgovor na to vprašanje je navzoč že v gornjem citatu. Nje v bistvu spektakelska funkcija sama po sebi ne zanima. Tudi nekakšna čista teorija gledališča, ki bi utemeljevala kakršnekoli praktične možnosti, je ne zanima. Njen namen ni teorija gledališča po vzgledu Welles-Warrenove sinteze teorije književnosti. Zoja Skušek-Močnik se obravnava gledališča loteva s posebnega zornega kota. S stališča moderne sociologije oziroma s stališča »materialistične teorije označevalca«. Ob tej ugotovitvi se seveda lahko celo vprašamo, ali ni prav to, da si avtorica ne prizadeva za vzpostavitev teorije gledališča kot posebne, samo v sami sebi utemeljene vede, tisto, kar ji omogoča raven, zaradi katere označujemo njeno delo kot prvo zares gledališko-teoretično delo.

O temeljnih izhodiščih te metode, se pravi o tem, kako »materialistična teorija označevalca« reflektira samo sebe in tako omogoča posege, kakršen je delo, ki ga obravnavamo, najbrž v okviru tega zapisa ne moremo govoriti. Bolj iz spisov drugih avtorjev kot iz knjige Zoje Skušek-Močnik pravzaprav lahko sklepamo, da gre za poskus ostvaritve v Evropi nenehno pojavljajoče se težnje po nekakšni univerzalni znanosti, ki bi poenotila in metodološko združila vse znanstvene usmeritve. Zato se ta metoda tudi vzpostavlja kot »kritična znanost« ali »kritika znanosti«. Posamezni pojavi, ki so obravnavani v okviru »parcialnih posegov«, seveda

ohranjajo svojo specifičnost, ki jim zagotavlja posameznost in samostojnost, a se izkaže, da je prav ta specifičnost tisto, kar pojavu omogoča njegovo temeljno (univerzalno) socialno funkcijo, ki jo pač pojav izpolnjuje specifično. Od tod eno temeljnih načel »materialistične teorije označevalca«, ki ga kot takega razloži Slavoj Žižek, to je načelo »parcialnih posegov«, ki je kot načelo univerzalno.

O knjigi Zoje Skušek-Močnik, vsaj o prvem in najobširnejšem delu knjige, lahko torej trdimo, da pomeni pomemben prispevek k teoriji gledališča pri nas, čeprav njen cilj ni vzpostavitev teorije gledališča kot posebne vede, marveč ji gre za opredelitev pojava znotraj širšega področja, v katerega se pojav vključuje po svoji (socialni) funkciji. Zato je logično, da knjiga po začetni ugotovitvi, da gledališču njegovo socialno funkcijo omogoča njegova temeljna specifičnost, spektakelska funkcija, obravnava tiste plasti in prvine gledališča, ki so v zvezi s socialno funkcijo pojava. To so: vprašanje katarze, vprašanje nacionalnega gledališča, ki pomeni eno od oblik socialne funkcije gledališča v določenem zgodovinskem obdobju in hkrati način prikrivanja meščanske narave gledališča v tem obdobju. Nadalje obravnava knjiga vprašanje gledališča kot kraja (in s tem v zvezi še vprašanje festivalov), kajti prav posebnost gledališča kot kraja omogoča gledališču izpolnjevanje njegove socialne funkcije kot načina diferenciacije med pripadniki družbe, vzpostavljanja posebnih skupin ali slojev, kar omogoča poseben (v preteklosti sakralen, danes elitističen ali turističen (Dubrovnik) značaj teh krajev. Ob obravnavi katarze se avtorica loteva tudi vprašanja še vedno žive polemike med platonovskim in aristotelovskim pojmovanjem gledališča in umetnosti sploh, ob čemer ugotavlja, da je sodobno »meščansko« gledališče in celo avantgardno večkrat še

vedno aristotelovsko. Posebno poglavje posveti imanentni Cankarjevi razrešitvi in ponazoritvi meščanske (razredne) narave nacionalnega gledališča Slovencev v komediji *Za narodov blagor* itd.

Skratka, v prvem in najobširnejšem delu knjige se Zoja Skušek-Močnik posveča temeljnim teoretičnim vprašanjem sodobnega gledališča, ki si prav s prikrivanjem svojih osnov omogoča vztrajanje v konservativnem načinu izpolnjevanja svoje funkcije. Avtorica ugotavlja, da tudi velik del poskusov avantgarde ostaja v risu meščanske zasnove gledališča.

V drugem in tretjem delu knjige (*Semiotika in norost, Dva posega*), se Zoja Skušek-Močnik ne posveča neposredno gledališkim vprašanjem. Drugi del pomeni radikalno kritiko dognanj Julije Kristeve in (mimogrede tudi) Ingardna. Tretji del v obliki dveh »parcialnih posegov« (Linhart in paradoks govoreča Kranjca, Krpanov teorem) načinja za nas spet zanimivejša vprašanja. Hkrati sta oba spisa še posebej zanimiva zato, ker pomenita tako rekoč demonstracijo metode in uspešnosti »materialistične teorije označevalca« ob dejansko konkretnem gradivu. V prvem posegu gre za razčlemba razmerja med dvema likoma (Matiček, Baron) na način semiološke analize dialoga. V drugem avtorica polemizira s tradicionalnim pojmovanjem o Levstikovem junaku in s pomočjo semiološke analize njegovih izjav in izjav drugih oseb dokazuje prav nasprotno od mnenja, ki se je v zadnjem času uveljavilo o Krpanovem hlapčevstvu.

Anton Peršak

FRANC ZADRAVEC, ELEMENTI SLOVENSKE MODERNE KNJIŽEVNOSTI

Zdravčeva knjiga *Elementi slovenske moderne književnosti** prinaša

vrsto razprav, člankov in študij, ki jih je avtor napisal v letih 1963—1979, poznamo jih pa iz objav v Slavistični reviji, *Sodobnosti* in *Dialogih*, zbornikih ter knjižnih izdajah (*Literarni teoretik* in *kritik Josip Vidmar, Oktobrska revolucija in slovenska literatura*).

Zato knjiga ne prinaša bistveno novega, kljub temu pa ima to odločilno prednost, da je že objavljeno gradivo zbrano na enem mestu in s tem dobiva celovitejšo, razvidnejšo in sistematično obliko.

Knjiga je razdeljena na tri tematske kroge:

V prvem velja pozornost predvsem Cankarju, Župančiču in Murnu, s tem pa tudi literarnima smerema — impresionizmu in simbolizmu.

V drugem tematskem krogu sledi logičen in smiseln prehod v ekspresionizem in njegovim glavnim predstavnikom: Kosovelu, Grumu, Jarcu, deloma tudi Kocbeku, Vodniku, Vodušku, Selliškarju in drugim.

V zadnji tematski krog so uvrščene razprave o Oktobrski revoluciji in slovenski literaturi, marksističnih pogledih na literaturo, kritiku Josipu Vidmarju, romanih Miška Kranjca do leta 1940, Prežihovi, Kosmačevi in Zupančičevi prozi, recepciji slovanskih, romanskih in germanskih literatur na Slovenskem od 1918—1941. Zdravca zanima tudi slovstvo NOB kot periodizacijsko vprašanje in roman Vladimirja Kralja z vojno tematiko.

Vse te razprave, študije in članke je torej Zdravec zbral pod naslovom *Elementi slovenske moderne književnosti*, v katerem postanemo pozorni predvsem na besedo »moderne«, saj ni običajno, da bi veljalo vse od Cankarja pa do Zupančiča za moderno. V kakšnem smislu Zdravec uporablja ta izraz? Sam pravi, da »z izrazom moderen ne

* Franc Zdravec, *Elementi slovenske moderne književnosti*, Pomurska založba 1980, 645 str. Opremil Franc Mesarič.