

## REFLEKSIJE

### ZGODOVINSKA RESNIČNOST IN NJENE TRAGIČNE DIMENZIJE

Burne polemike, ki so izbruhnile ob izidu in uprizoritvi drame *Namestnik božji* (Der Stellvertreter) mladega nemškega dramatika Rolfa Hochhutha, strahotno ogorčenje številnih katoličanov, vdanih Vatikanu in vatikanski politiki, ki so z vso odločnostjo protestirali, da si upa mladi avtor, ki je v literaturi skoraj še pravi zelenec, tako predrzno napasti blagopokojnega papeža Pija XII. in ga obdolžiti, češ da je posredno tudi on kriv za smrt toliko in toliko Židov, ki so bili umorjeni po nemških koncentracijskih taboriščih, škandalu ob posameznih premierah tega teksta v Nemčiji, še posebej pa ob premieri v New Yorku, odločna prepoved Vatikana, da bi delo uprizorili v Italiji — vse to so reči, ki so precej časa polnile strani najrazličnejših svetovnih časopisov, ki so posvečene kulturi (in o njih smo bili sorazmerno hitro informirani tudi Slovenci). Založba Rowohlt, ki je že izdala Hochhuthovo dramo, je kmalu zatem v posebni knjižici zbrala vse poglavitne ocene te drame, vsa protestna pisma in ves drugi dokumentarni material, knjigi pa je dala malce atraktiven naslov *Ali bi papež smel molčati* (Dürfte der Papst schweigen); ko so se začela za Hochhuthov tekst zanimati tudi najrazličnejša tuja gledališča, med njimi tudi iz tako imenovanih vzhodnih držav, je Hochhuth v le-teh prepovedal uprizarjati drame, češ da jo bodo zaradi politične konstelacije izrabili za napad na Cerkev (dovolil jo je uprizarjati samo v državah, kjer so ljudje pravoslavne veroizpovedi), po tej prepovedi mu je pisal odprto pismo slovaški književnik Ladislav Mnačko in v njem pripoveduje, kako so njemu brez avtorizacijskega dovoljenja prevedli v nemščino knjigo Zapoznele reportaže, ji naslov celo spremenili v *Prepovedane reportaže*, Hochhuth pa mu je odgovoril z obširnim pismom, kjer postavlja pogoje, ki jih morajo izpolniti posamezne »vzhodne« države, če bi hotele dramo uprizoriti: glavni pogoj je, da morajo objaviti njegovo odprto pismo, ki po njegovem ščiti interese Cerkve pa tudi njegovo temeljno izpoved, ki nikakor ni napad na Cerkev kot na institucijo, ampak samo poskus dati nekemu konkretnemu zgodovinsko dokazanemu stališču literarne, (in ker gre v tem primeru za gledališko umetnino) tragične dimenzije (obe pismi sta bili v začetku lanskega leta objavljeni v *Naših razgledih*). Tako je bila *Namestniku božjemu* odprta pot tudi na vzhod in kmalu je drama tudi tam doživela svoje prve uprizoritve.

Vse to je seveda samo zunanja faktografija, ki ima na prvi pogled zelo malo ali skoraj nič zveze z dramaturško pomembnostjo pa z estetskimi kvalitetami Hochhuthove drame — in navajamo jo samo zategadelj, da bi v tej faktografiji morebiti le našli nekatere simptomatične in oprijemljive značilnosti, ki bi nam v določeni meri lahko pomagale pri poskusu dramaturško-estetskega razbora Hochhuthove drame. Kajti pri naddrobnejši analizi vseh teh dogodkov, pri upoštevanju faktografsko-kuloarskih podatkov se v njih vendarle pokažejo tudi nekatere osnovne značilnosti Hochhuthove drame, ki določajo temu tekstu v konstelaciji sodobne nemške dramatike nekakšen specifičen, izjemen položaj, izjemen ne toliko zaradi umetniških kvalitet teksta, kolikor zaradi drugotnih, za estetsko podobo neke drame manj pomembnih značilnosti (ena od teh je na

primer reakcija, ki je delo nanjo naletelo, reakcija, ki je v današnjem svetu vendarle kuriozum, če zavzame tolikšne razsežnosti, kakor jih je bila zavzela v tem primeru). Najpomembnejša izmed teh specifičnosti, ki posredno posega tudi v današnje pojmovanje drame in teatra, je seveda téma, ki si jo je bil avtor izbral, téma, ki se v marsičem močno razlikuje od generalne linije v sodobni dramatik, vendar — začuda — po svoji fakturi ni niti najmanj avantgardna (kar bi človek slej ko prej pričakoval), ampak posega precj nazaj, saj si jemlje za svoje osnovno vodilo maksímo, ki je stara že kakšnih stopetdeset let in je današnja gledališka estetika že zdavnaj več ne priznava. Hochhuth jo v svojih *Zgodovinskih osvettitvah* (Historische Streiflichter), v komentarju in strnjem prikazu dokumentarnega gradiva, ki mu je rabilo pri pisanju drame, označuje nekako takole: »Kot igra pričujoče delo ne potrebuje komentarja. Ker pa dogodki, kakor je to v reportaži, niso popisani skladno z zgodovinskim potekom, temveč jih je avtor zgostil v igro, imajo v igri sodobne zgodovinske osebe in njihovi svojci, ki živijo še danes, pravico izvedeti, kateri viri — velikokrat jih je bilo težko najti — so piscu dali povod, da je kakega človeka, kakšen prizor videl v takšni ali drugačni luči... Samo po sebi se razume, da je preučil spomine, življenjepise, dnevnike, pisma, razgovore in sodne protokole tistega časa, kolikor so sploh še dostopni... se dotikajo téme, zato mu jih ni treba posebej naštevati. Naslednje pripombe k spornim dogodkom in izjavam pa naj dokažejo, da je pisec dovolil svoji domišljiji le tolikšen razmah, kolikor je bilo potreba, da je neobdelano zgodovinsko snov, ki jo je imel pred sabo, sploh lahko izoblikoval v igro. Zvesto se je držal resničnosti, a jo očistil nepotrebne navlake. Kdor se ozira nazaj in zasleduje s trupli in ruševinami pokrito prizorišče zgodovinskih dogodkov, kdor pretehtuje protislovne, samovšečne ali zbegane izjave zmagovavcev in žrtev, bo pri vsakem, še tako skromnem poskusu, da bi prodrli skozi ruševine in naključnosti tako imenovanih zgodovinskih dejstev k resnici, k simbolu, ugotovil, da dramatik ne more uporabiti niti enega samega elementa iz resničnosti takšnega, na kakršnega naleti, da mora biti njegovo delo v vseh svojih delih prepojeno z idejo, če naj bo kot celota resnično». Kdor pušča v nemar to Schillerjevo zahtevo, kdor »naturalizmu v umetnosti odkrito in pošteno ne napove vojne«, ta mora danes položiti orožje pred vsakim filmskim tednikom, in sicer že zato, ker nam filmski tednik »neobdelano snov sveta« lahko prikaže dosti bolj nazorno in celostno kakor gledališče; gledališče je namreč resnično le tedaj — tega ni odkril šele zagovornik alienacijske teorije Brecht — »če prevaro, ki jo ustvarja, sam tudi pošteno zavrne« (Wallenstein). K tej zbirki gradiva je treba pripomniti še to, da je pisec v tematskih skupinah, večkrat druga v drugo posegajočih, če se je le dalo, ohranil vrstni red, ki ga zahteva potek drame. Strožja razporedba ni bila izvedljiva, ker se v različnih prizorih ponavljajo večkrat ista dejstva — včasih kot protislovja ali celo z nasprotnim pomenom, kakor pač to terja živahnost govora in protigovora... Že dosegljiva dejstva intuitivno povezati v celoto, celoto umetnosti in resnice, je prej ko slej visoki in redkokdaj doseženi cilj pesništva. Pesnik si prav spričo take gore neobdelanega gradiva in vseh kompilatorskih naporov ne sme pustiti, da bi mu vzeli njegovo specifično svobodo, saj šele ta daje umetnini obliko« (citat v prevodu Maile Golobove). Ta citat (ki je skoraj v celoti naveden zaradi tega, da bi bila z avtorjevo izjavo kar najboljše in najpopolneje ponazorjena metoda, ki jo je uporabljal pri pisanju drame) v svojih estetsko-nazorskih izhodiščih jasno kaže, da je hotel Hochhuth z *Namestnikom božjim*

— v skladu s citiranimi Schillerjevimi mislimi — napisati »dramo časa«, delo, ki naj bi pokazalo vse človečnostne dimenzije določenega, za današnji čas in sodobno človeštvo tako usodnega zgodovinskega precedensa, skušal je odkriti neko pomembno in zgodovinsko pristno tragičnost našega stoletja, jo nasloniti na dokumentarno preverjeno gradivo in ji navzlic temu dati tudi nekakšne nadčasovne, imanente idejno-estetske vrednosti, kakor so to delali veliki dramatik (v širšem pomenu besede) klasične dobe vse od Aishila in Sofokla prek Shakespeara do Goetheja in Schillerja. Za mladega dramatika vsekakor zelo ambiciozen in pretenciozen namen, ki se seveda ni končal z idealnim rezultatom, saj dandanes že zdavnaj ni več tistega ravnovesja med časom in človekom, ki je Hochhuthovim velikim vzornikom klasičnega obdobja omogočalo, da so pisali taka dela.

Za to, da bi uresničil svoj namen, si je Hochhuth seveda omislil tudi ves potreben instrumentarij: drama je napisana v verzih (ki pravzaprav niso pravi verzi, imajo pa nekakšno blankverzovsko ritmično osnovo), uporabljal je nekoličan privzdignjen jezik, ki naj bi po njegovem laže reproduciral tehtnost in zgodovinsko-tragično pomembnost teme in problema, pri oblikovanju karakterjev se je v marsičem držal celo klasičnih Aristotelovih predpisov o karakterološki strukturi dramske osebe, predvsem pa je obseg dela tak, da mu v dramatik dvajsetega stoletja lahko konkurirajo menda samo še Krausovi *Zadnji dnevi človeštva* (Die letzten Tage der Menschheit), saj bi trajala izvedba integralnega Hochhuthovega teksta kakšnih sedem ur. V scenični viziji svoje drame se kaže Hochhuth skoraj v malce neprijetni luči, saj se zdi, ko da je precéj okorna, nedomiselna, ko da mu manjka prave odrske invencije, saj predpisuje (verjetno zaradi nekakšne pasionirane želje po schillerjanski resničnosti oziroma avtentičnosti) strogo realistično sceno, realistično do kraja tudi v posameznih detajlih (vzemimo samo prospekt, ki ga predpisuje za drugo dejanje in ki naj bo na njem naslikana Michelangelova kupola Petrove cerkve), tragičnost hoče stopnjevati z lirično predihnjanimi monologi Židov, ki jih vozijo v taborišče, z monologi, ki naj bi bili nekakšna retardacija pred zadnjim dejanjem, ki se dogaja v Auschwitzu (vsem pretenzijam nakljub pa ti monologi sploh niso napisali lirično, saj Hochhuth tudi nima nobenih lirskih sposobnosti). V posameznih scenah je hotel avtor kar najverneje zajeti duha časa, ki ga skuša umetniško oblikovati, pri tem pa je hotel pokazati tudi stične točke tega časa z našim (in to se mu je na nekaterih mestih tudi posrečilo, tako npr. v prizoru v »lovski kleti«), odrekel se ni niti določenim simbolnim elementom v drami, ki naj bi potrdili njeno nadčasno veljavo: med njimi je najmočnejši Doktor, ena poglobitnih oseb v tekstu, ki v marsičem najjasneje anticipira moralno vznemirljivost in tehtnost Hochhuthove dramske izpovedi in je po svoji funkciji v dramskem dogajanju pa po svoji oblikovno-karakterološki fakturi nekakšna sodobna inkarnacija Mefista (prav tu je treba Hochhuthu priznati pravo mero oblikovalnega daru in okusa, saj iz Doktorja ni naredil figure, ki bi lahko postala farsni element v njegovi tragični miselni zasnovi, čeprav mu nekateri nemški kritiki to sicer očitajo, pri tem pa se dajo iz teh očitkov razbrati razlogi, ki nimajo ničesar opraviti z dramaturško-estetskimi kriteriji). Seveda ni treba posebej poudarjati, da vse te lastnosti Hochhuthove drame prav gotovo ne omogočajo umetniške celovitosti in kompaktnosti, tiste literarne »čistosti«, ki jo je avtor (po starih klasičnih zgledih) skušal uresničiti; vendar pa vse te lastnosti kažejo nekaj drugega, nekaj, kar je gotovo bolj dragoceno, kakor bi bil dragocen še tako

idealni rezultat Hochhuthovega pisateljskega namena: to je avtorjeva brezkompromisna provokativnost, njegov pošten namen, da bi (kljub temu, da je po svetovnonazorskem prepričanju zagrizen katoličan) odkril vse tiste motive, ki so vplivali na papeževo stališče do enega največjih zločinov v zgodovini človeštva, njegova strastna prizadevnost, da bi s pomočjo vseh mogočih resničnih podatkov, najrazličnejših detajlov, gledaliških domislic itn. jasno ovrednotil tako papeževo početje, pri tem pa opredelil tudi svoj osebni intimni odnos do problema, ki ga skuša v delu razrešiti. In verjetno se prav v tem skrivajo vzroki za tako huda nasprotovanja, ki so spremljala uprizoritve te drame vsepovsod, nasprotovanja, ki jih že lep čas ni doživela katerakoli umetniška stvaritev, ki pa so vnovič potrdila razgaljevalno moč umetnosti. Faktografija, ki smo jo navajali v začetku, nam te kritične, polemične dimenzije Hochhuthove drame jasno odkriva. In prav to je tudi tista lastnost tega teksta, kar ga nakljub vsem pripombam o nekolikanj šibki dramaturški strukturi vendarle določa kot »dramo časa« — seveda v drugačnem smislu, kakor si ga je bil zamišljal Hochhuth takrat, ko je svoje delo pisal. Šele zdaj smo namreč pri jedru problema, ki ga odpira dramaturško estetski razbor problemske zasnove, ki se kaže v Hochhuthovem *Namestniku božjem*, saj moramo v skorajda brezbrežnem tematskem in tekstovnem obilju Hochhuthove drame kar se le da točno označiti njeno izpovedno vznemirljivost in poiskati tiste kvalitete tega teksta, ki (poleg že omenjene politične provokativnosti, politične, ker ima že (téma, ki jo avtor obravnava, politično zasnovo) določajo pomembnost tega besedila v sodobni dramatik (pripombe, ki smo jih navajali doslej, so se namreč dotikale dela le toliko, kolikor smo določali njegov odziv, njegov vpliv na publiko, na gledavca, miselni in izpovedni svet Hochhuthove drame pa so zvečine puščale vnemar).

Ta razbor seveda niti najmanj ni preprost:

kajti teza, ki jo zagovarjajo nekateri kritiki, predvsem pa dramaturgi tistih nemških teatrov, ki so se odločili, da bodo dramo uprizorili, teza, ki trdi, da skuša Hochhuth določiti krivca za Hitlerjevo iztrebljanje Židov, oziroma boljše, tiste, ki so poleg Hitlerja to iztrebljanje zakrivili, ta teza stoji v marsičem na precj trhljih nogah, saj je bolj ali manj znamenje za današnjo Nemčijo izredno značilnega in simptomatičnega političnega konformizma. Iz besedila drame, še bolj pa iz najrazličnejših Hochhuthovih izjav se da jasno in glasno razbrati, da se Hochhuth dobro zaveda, kdo je bil tisti, ki je prišel na to strahotno misel, ki v svojem bistvu (še bolj pa po svoji moralni podobnosti) temelji skoraj na čisto blaznost: to ni bil samo Hitler, ampak še mnogo bolj čas, ki je dopustil, da je Hitler sploh prišel na oblast, družba, ki je zaradi svojih megalomanskih, do kraja nerealnih interesov, interesov, ki po svojih razsežnostih gotovo presegajo vse tisto, kar si normalno predstavljamo s pojmom kapitalističnih interesov, bila celo zadovoljna, da drži celotno oblast v rokah blaznež, ki zavaja ljudi z demagoškimi retoričnimi tiradami, pri ekonomskih problemih pa ji pušča popolnoma proste roke; in še bolj je bila vesela tega zato, ker je vedela, da si bo lahko pri morebitnem porazu te blazne zamisli imenitno umila roke in zvalila breme s svojih ramen (zgodovina nam je vse to samo potrdila). In druga reč, ki se je Hochhuth dobro zaveda: iztrebljanje Židov je sicer eden najbolj grozljivih porazov humanizma v zgodovini človeštva, ena najstrahovitejših deformacij v zgodovini človekovega osveščanja, vendar to ni edini negativni pojav tega časa, saj mu žrtvovanje cele vrste ljudi, ki so zaradi tega časa zgubili svoja življenja, pa sploh niso bili Židje, žrtvovanje cele vrste

človeških življenj neki blazni, a za določene ekonomske koristi privilegirancev nujno potrebni ideji, lahko mirne duše stoji popolnoma enakovredno ob strani — narobe: morebiti je to še bolj strahotno dejanje, saj zanj pravzaprav ni bilo nobenih »oprijemljivih« dokazov (če upoštevamo, da je bila ideja o čisti arijski rasi za Hitlerja in njegove pomagače popolnoma »oprijemljiv« dokaz). Vse to torej jasno kaže, da Hochhuth, ko je izbiral témo svoji drami, ni hotel zaobjeti določenega časa kot kompleksne celote, kot absolutnosti, ki kaže v sebi vso zapletenost določene stopnje v človekovem razvoju; in njegova zmotà je prav v tem, da skuša navzlic specifičnosti téme uresničiti namen, ki smo ga poskušali označiti in razčleniti že prej; njegovi véliki klasični vzorniki so namreč v miselno-karakteroloških zasnovah svojih dram dojemali svet kot celotno pojavno obliko in so to obliko v svojih tekstih tudi zaobjemali.

Pri tem pa se je Hochhuthu posrečilo nekaj drugega:

specifični témi, ki jo obravnava v *Namestniku božjem*, je določil tragične razsežnosti, ki so po svoji strukturi in funkciji nekakšna višja stopnja zgodovinske resničnosti, stopnja, ki se vzdiguje nad to resničnost, zato da bi lahko kompleksneje zajela vse vidike svoje notranje, miselne vsebine. Bistvo teh tragičnih dimenzij je zaobseženo seveda v avtorjevem svetovnonazorskem izhodišču, ki že samo v sebi vsebuje tragični konflikt spopada med svetom in posameznikom (seveda v pričujoči dramski témi), konflikt, ki je zmerom osrednji in izpovedno najinteresantnejši tragični konflikt v vélikih dramskih delih. Drugače povedano: Hochhuth, ki je po svoji nazorski orientaciji, kot smo že omenili, zagrizen katoličan (seveda katoličan in ne klerikalec), skuša odkriti tiste vzroke, ki so povzročili, da se ni za Žide zavzela institucija, ki ji je že *eo ipso*, zaradi njenih glavnih ideoloških pravil in vodil, Kristusovega nauka, naložena naloga, da se bori za popolno uveljavitev človečnosti in človeškosti kot edinega kriterija, ki lahko oblikuje svet in človeka. Konkretni primer, ki skuša na njem Hochhuth demonstrirati načelo splošnega, ko ga dramsko oblikuje, je papeževa tiha (ne)solidarnost z iztrebljanjem Židov, s pojavom, ki smo mu skušali določiti njegovo pravo bistvo in zgodovinsko pomembnost že prej. S tem seveda ni rečeno, da hoče Hochhuth pustiti vnémar vse tiste spremljevalne okolnosti ob tem pojavu, ki so danes zgodovinsko dejstvo, narobe, njega zanima samo ta del celotnega problema, stališče Cerkve in Kristusovega namestnika do množičnega zaplinjevanja Židov: in samo ta aspekt ga zanima zategadelj, ker ga na dnu njegove zavesti boli, da papež ni javno protestiral, kajti prepričan je, da bi bil njegov protest lahko ustavil to grozljivo uničevanje, tako kakor je protest škofa Galna ustavil evtanazijo kot množično uničevalno metodo. Iz tega razloga si je tudi izbral táko dramaturško razpostavo osrednjih dramskih akterjev in skušal pri tem spojiti resničnost s pesniško fantazijo, ko je postavil resnični, zgodovinski osebi Gersteina (človeka, ki je šel v SS zato, da bi v okviru možnosti, ki jih je imel, kolikor je le mogoče preprečil strahovite zločine, ki so jih počeli z Židi po koncentracijskih taboriščih) kot nasprotje (ali bolje: kot ustrezen kontrapunkt) mladega jezuitskega patra Riccarda Fontano, Pacellijevega protežiranca, izmišljeno osebo, ki pa je seveda pglavitni nosivec avtorjevih gledanj na ta problem (medtem ko je Gerstein kljub izredno celoviti karakterni zasnovi precéj zvest podobi, ki se kaže pri preučevanju dokumentarnega gradiva o njem). Isti postopek je uporabil še enkrat, takrat, ko je zasnoval drugi pomembni paralelizem v dramaturški strukturi besedila: pri tem ko je zgodovinsko sorazmerno vernemu portretu Pija XII.

postavil kot kontrapunktično dopolnilo Doktorja, izmišljeno osebo, posneto po nekaterih lastnostih posamičnih nemških vojnih zločincev, osebo, ki je glavni zagovornik uničevalnih načel tretjega rajha, obenem pa se v njenem cinizmu kaže tudi brezkompromisno logično ugotavljanje prave podobe tistih silnic, ki določajo celotno miselno in faktografsko strukturo prve polovice našega stoletja. In ko Hochhuth postavlja obsedencema Gersteinu in Riccardu kot nasprotje dva preračunljivca, dva moža politike, papeža in Doktorja, določa s tem dva ekstremna pola svoje drame, obenem pa ustvarja še tretji, najpomembnejši paralelizem, paralelizem, ki naj se med njegovima skrajnima koordinatama osmišlja tragična bit moralno-miselne podobe in dramske izpovedi *Namestnika božjega*.

Osnovni zaplet dramskega problema, ki je zastavljen v Hochhuthovi drami, rešuje avtor z jasnim odgovorom v četrtem dejanju, v tistem dejanju, ki je nekakšen problemski *succus* vsega teksta, saj se papeževa mlahava, moralno do kraja labilna in nečlovečnostna gledišča v njem popolnoma odkrito konfrontirajo z ostrim in brezkompromisnim Riccardovim glediščem. Riccardo se zaveda samo nečesa: da je Cerkev kot najvišja institucija za blagor človeštva, institucija, ki ji mora biti krščanska dobrota edino vodilo, do kraja kompromitirana, saj ne iztrebljajo samo pravih Židov, tistih, ki zaradi svoje veroizpovedi ne pripadajo k tej instituciji, ampak so zanjo samo ljudje, marveč odganjajo v taborišča tudi tiste Žide, ki so krščeni in so tako rekoč verniki te Cerkve. Prav zaradi tega se tudi odloči, da si bo pripel na svojo posvečeno sutano rumeno Davidovo zvezdo in se napotil skupaj s preganjanimi v taborišče; in njegove zadnje besede pred odhodom tjè so: »Bog naj ne pogubi Cerkve, / ker se en papež odteguje njenemu klicu« (citata v prevodu Maile Golobove). Riccardova strastna zavzetost za človečnost se ne ustraši niti mučeništva, saj zanj ta mladi pater natančno ve, da ga čaka. In v tem je zaobsežen njegov karakterni razvoj, kajti pred prvim srečanjem z Gersteinom v berlinski nunciaturi je bil popolnoma drugačen, obenem pa šele s tem dejanjem postane Gersteinu enakovreden, saj se v svojih možnostih odloči za isti korak, ki se je bil zanj že predtem odločil tudi Gerstein; in tudi ta je verjetno, preden se je odločil zanj, preživel podobne duševne muke kakor Riccardo. Nekolikanj podoben postopek uporablja Hochhuth tudi v drugem paralelizmu, pri papežu in pri Doktorju, ki sta oba do kraja formirani osebnosti, saj se oba ravnata po adekvatnih mentalnih načelih in vodilih.

Prav to pa je tudi glavna odlika Hochhuthove drame, kajti v nji je zaobsežena stopnja splošnosti, ki smo o nji že toliko govorili, stopnja tiste oblike spreminjanja resničnosti oziroma zgodovine v literaturo, ki smo zanjo že prej ugotovili, da je avtor ni dosegel v idealni obliki, saj (verjetno zaradi parcialnosti današnjega sveta) ni mogel ujeti vseh tistih kozmičnih razsežnosti, ki jo vendarle imajo dela njegovih vzornikov. Ta stopnja se najjasneje kaže spet v novem paralelizmu, ki ga je Hochhuth zelo dosledno izpeljal, v tem ko postavlja na vsak skrajnostni pol po enega Nemca in enega (recimo) cerkvenega dostojanstvenika. Tako je seveda jasno izpovedal, da krivde za strahote, ki si jih jemlje za predmet svoje drame, ne pripisuje izključno niti Nemcem niti Vatikanu. Še več: navzlic temu, da skuša Hochhuth v problemski zasnovi svoje drame razkriti predvsem odnos Cerkve oziroma papeža do židovskega vprašanja, zaradi objektivnega odnosa do celotnega kompleksa, ki se ga seveda jasno zaveda, ne more in ne more mimo tistega dela odgovornosti, ki ga imajo pri tem

tudi Nemci. In tako ne konča svoje drame s četrtim dejanjem, s popolnim razgaljenjem vatikanske politike do židovskega vprašanja (kar bi bilo zaradi tematske zasnove pričakovati), ampak mora dramo zaradi svoje vesti končati v Auschwitzu, kjer konfrontira Riccarda z Doktorjem (teatrsko zelo učinkovito pripravlja Hochhuth to končno konfrontacijo dveh do kraja nasprotnih si principov vse do petega dejanja, saj bravec oziroma gledavec že od vsega začetka sluti, da je ta konfrontacija, ta končni obračun nujen, pa čeprav skoraj nobeno zunanje znamenje ne kaže na to). Navzlic očitkom kritikov, češ da Hochhuthu manjka pesniške moči, da bi postavil na oder Auschwitz v vseh njegovih strahotnih razsežnostih, se vendarle zdi, da je to peto dejanje poleg četrtega ena najmočnejših, če ne sploh najmočnejša pasaša v vsej drami. Dokazov za to je več: končni obračun je obračun med dvema fiktivnima osebamama (Gerstein ima v njem zelo majhen delež) in ne več med zgodovinsko resničnostjo in literarno fikcijo, hkrati pa se je Hochhuthu posrečilo vse grozote Auschwitza stilizirati in jih nekako zgostiti v konfrontacijo dveh človeških naziranj, v konfrontacijo principa dobrega in principa zlega, če bi zaradi nazornosti hoteli razložiti to zgoščevanje s podobo. Prav ta stilizacija pa je tudi tisto, kar daje obema figurama njuno življenjsko moč, njuno sposobnost odrskega življenja, njun *raison d'être*, ki tako zelo odločilno posega v problemsko jedro drame (pri drugih figurah se to Hochhuthu zmerom ne posreči v tolikšni meri). Po drugi strani pa je tudi res, da naivna Hochhuthova scenična invencija, ki smo jo že omenili, to stilizacijo malce slabi; vendar se gledališkimi ustvarjalcem njegove drame na srečo njegovih scenskih opomb ni treba držati, tako da lahko odpade tudi ta pomislek. (In v oklepaju bodi povedano: morebiti imajo tudi ti očitki nemških kritikov kakšno neprijetno politično ozadje, saj je znano, da v nobeni nemški uprizoritvi niso uprizorili petega dejanja v celoti.) Nekaj pa je jasno: peklenski krog, ki ga Hochhuth s svojo dramo načenja, se lahko dokončno popolni šele z Auschwitzom, tragična brezizhodnost situacije dobi šele v tej sceni vse tiste razsežnosti, ki so ji nujno potrebne, zato da bi lahko laže in nazorneje predstavljala avtorjevo izpovedno tendenco. In obenem dobi svojo dokončno obliko tudi tista tragičnost, ki jo je Hochhuth znal ustvariti iz svoje teme (ta tragičnost bi bila zagotovo občutno manjša, če Hochhuth, navzlic očitnemu namenu, da postavi papeža in Cerkev v prvi plan, ne bi bil vključil v svojo dramo tudi nemškega aspekta židovskega vprašanja). Še enkrat bodi poudarjeno: ta tragičnost nikakor ni kozmična, nikakor ne zaobsega tragičnega bistva celotnega kompleksa prve polovice našega stoletja, vendar odpira vsaj eno tragično dimenzijo naše polpreteklosti. In za »dramo časa«, kar Hochhuthov *Namestnik božji* je, je to gotovo pomembna značilnost, saj se avtor (kot je to navada pri večini sodobnih gledaliških besedil) ni zatekel k neki prisposodbi, s pomočjo katere bi izpovedal svoje gledišče do problema, ki ga hoče obdelati, marveč operira zgolj s faktografijo, z zgodovino in njeno resničnostjo in le-tej dodaja njene tragične dimenzije.

S tem smo pa tudi že pri koncu poskusa, da bi razbrali estetske kvalitete Hochhuthove drame:

Popolnoma jasno je, da v našem primeru niti ne gre toliko za dramo (ali bolje povedano: za tisto, kar si z upoštevanjem dramaturgije, estetskih zakonitosti nekega dramskega dela pri tem že ustaljenem tērminu po navadi predstavljamo). Hochhuthova igra je bolj ali manj neke vrste sodobni pasijon, tekst, ki skuša s pomočjo epike (in ne s pomočjo strnjene dramske oblike)

»držati ogledalo« svojemu času. Iz že omenjenega odprtega pisma Ladislavu Mnačku sledi, da je Hochhutha predvsem današnji čas spodbudil k pisanju te hude, mučne in pretresljive umetnine, katere estetski valeurji ves čas nihajo med umetnostjo in žurnalizmom (seveda zaradi nekolikanj premajhne avtorjeve obrtne spretnosti), pa se vendar v zadnji skrajnosti skladajo z umetnostjo in ne z žurnalizmom. In v tem je morebiti zaobsežena največja, najpomembnejša resnica *Namestnika božjega*: posamezne etape na poti, ki jo mora prehoditi Riccardo, zato da bi po svoji najboljši vednosti in vesti opral z institucije, ki ji pripada po svoji duhovni orientaciji, strahotni, do kraja ahumani madež, so vedno znova preskušnja gole, prave, pristne človečnosti, tiste človečnosti, ki je in mora biti edini kriterij v človekovem življenju. Okolje, ki se v njem bije boj za to potrditev človečnosti, si seveda želi njenega poraza, poraza te velike ideje, kajti to okolje zmerom vodijo načela in ga določajo silnice, ki imajo bore malo opraviti s človekom. Ampak ideja ostane, ideja je v človekovi mentalni podobi vselej imanentna, vsepričujoča. Človek se mora zavestno upreti vsaki tiraniji, ki skuša zatreti njegovo človeško bistvo, ki skuša deformirati njegovo moralno podobo. In edino človekovo vodilo je lahko (in pri vsakem osveščenem človeku tudi mora biti) pokorščina samemu sebi, pokorščina lastnim principom, pokorščina lastni vésti. Na srečo ni zatrla te pomembne človekove moralne kategorije dozdej še nobena diktatura, nobena tiranija, zatrli je niso niti tako strahotni načrti za človekovo dehumanizacijo, kakor so si jih zamislili Hitler in njegovi pomagači, tisti blazneži, ki so iz teh ali onih psiholoških in socioloških vzrokov prisegali na njegovo idejo o vsenemštvu, pa tisti špekulanti (na primer lastniki Kruppa in IG-Farben), ki so prisegali na to idejo zaradi ekonomskih koristi. V tem se skriva vsa pomembnost izpovedi o svetu in njegovih pojavnih oblikah, ki jo manifestira Hochhuthov *Namestnik božji* s svojo literarno rekonstrukcijo nekega dela zgodovinske resničnosti.

Borut Trekman

## PRIČEVANJA

### VEZI UPRAVNIKA MARIBORSKEGA GLEDALIŠČA DR. BRENČIČA Z DOMAČIMI AVTORJI\*

Devetnajst let je vodil dr. Radovan Brenčič drugo in tisti čas ob ljubljanskem edino poklicno gledališče na Slovenskem. Ta pojav je pri nas izjemen, lahko rečemo enkratno, saj lahko primerjamo Brenčičevo vlogo v Mariboru edinole s tisto, ki sta jo odigrala v Ljubljani Župančič in Golia, pa še ob teh dveh veteranih med krmarji slovenskega teatra se prevesi tehničar v Brenčičevo korist: Župančič je prevzel upravniško mesto šele kasneje, po dolgoletnem ubadanju z dramaturgijo, Golia pa je v nasprotju z Brenčičem vendarle usmerjal le eno od obeh bark takratnega Narodnega gledališča. V starejšem obdobju bi jo bilo mogoče primerjati po razsežnosti dela edinole z Govekarjevo vlogo, pa tudi ta ni zdržal toliko časa, če že pustimo vse druge primerjave ob strani. In v današnji dobi rotacij?

\* Iz knjige D. Moravca »Pričevanja o včerajšnjem gledališču«, ki bo izšla pri založbi Obzorja v Mariboru ob stoletnici Dramatičnega društva.