

MOČ IN NEMOČ POLITIČNEGA GLEDALIŠČA

Borut Trekman

Že bežen in skop prerez skozi notranjo razporeditev ustvarjalnih sil v nemški dramatikii zadnjih desetih let nas lahko zelo nazorno in prepričljivo pouči o nekaterih bistvenih značilnostih pa tudi splošnejših potezah njenega razvojnega formiranja, ki se je (skoraj z eno samo izjemo, Bertom Brechtom) tako nasilno prekinilo l. 1933 s Hitlerjevim prihodom na oblast; in od konca vojne je minilo skoraj petnajst let, da se je nemška dramatika spet pridružila tistim smerem in težnjam, ki so se v razvojni podobi evropskega gledališča drugod že do kraja izoblikovale in bistveno obogatile široki izpovedni spektrum gledališkega pisanja današnjega časa (tudi tu pa je seveda spet treba pomisliti na to, da sta bila v tej situaciji spet izjema oba najbolj znana švicarska gledališka ustvarjavca, Max Frisch in Friedrich Dürrenmatt). Ta ne navadni premolk je seveda v kar se da tesni zvezi z najglobljimi političnimi strukturami v Zvezni republiki Nemčiji, ki so se morale po zlomu nacizma nanovo izoblikovati v trden in sklenjen politični in gospodarski sistem, katerih posledica je tako imenovani nemški »gospodarski čudež«, ki je to državo vsaj z gospodarskega, če že ne s političnega gledišča naredil za eno najmočnejših sil v zahodnem svetu. Te politične okoliščine so seveda odločilno vplivale tudi na nemško umetniško ustvarjalnost, predvsem na področju pisanja za gledališče, kjer je bilo precejšnje število let opaziti popolno nemoč njegovih ustvarjavcev, popoln upad njihove pisateljske sile in nuje po izpovedi, in to v času, ko je svet začel dojemati Becketta, Ionesca, Sartra, Camusa, Osborna, Pinterja pa druge avtorje sodobnega gledališča in jih sprejemati v svojo last.

Prva umetniška potrditev sodobne nemške dramatike je pravzaprav Piscatorjeva uprizoritev drame mladega nemškega dramatika Rolfa Hochhutha *Namestnik božji* (Der Stellvertreter) l. 1963 v Berlinu, dela, ki ga je založnik Rowohlt precéj časa ponujal različnim gledališkim direktorjem in dramaturgom, pa zaradi izrednega obsega in kočljive politične téme (napad na papeža Pija XII.) nihče vse do Piscatorja ni pokazal zanimanja zanj. Berlinska praizvedba je zbudila cel plaz kritičnih pripomb in polemik, hkrati pa se je v repertoarjih nemških gledališč naenkrat pojavila še cela vrsta drugih izvirnih nemških besedil s podobno izpovedno in idejno strukturo; in ta dela so takoj zbudila izredno zanimanje tudi v vélikih svetovnih gledaliških središčih in kmalu nastopila svojo zmagoslavno pot po Evropi in Ameriki, njihovi avtorji, mimo Hochhutha še Peter Weiss, Martin Walser, Heinar Kipphardt, Tankred Dorst, Günther Grass, Walter Jens in drugi, pa so na lepem postali tvorci tako imenovanega nemškega političnega gledališča, gledališča, ki si jemlje za osrednji predmet in problem politično zapletenost našega stoletja in še posebej prav današnjega časa.

Razumljivo je, da je do take gledališke formacije prišlo prav v Nemčiji, saj jo tam narekuje pravzaprav državna politična vsakdanjost: »gospodarski čudež« je sicer res zadovoljil vnanje potrebe po standardu in materialnih dobrinah, pri tem pa je docela zanemaril duhovno nadgradnjo uresničenega gospodarskega načrta in s tem povzročil izredno poplitvenje in intelektualno nebržnost meščanske večine, hkrati pa so se že v samem političnem življenju začele uveljavljati skrajne ekstremistične sile, zdaj levičarske zdaj desničarske, ki so s svojo idejno orientiranostjo v marsičem posegle tudi na občutljivo področje umetniškega ustvarjanja. In tako je danes Zvezna republika Nemčija oziroma njena duhovna nadstavba razpeta zvečine med skrajne desničarskimi revanšističnimi elementi, ki si na vse kriplje prizadevajo, da bi s pomočjo »vélikega nemškega naroda« vnovič uresničili napol blazno zamisel o vzpostavitvi nacističnega rajha, pa med levičarskimi skrajneži, ki si jemljejo za zgled kitajski maoistični model in skušajo s sredstvi kulturne revolucije razvrednotiti vse stare vrednote in postaviti za edino zveličavne nove, svoje. Ta dvojnost, ki seveda še danes priča o tako rekoč že prirojenem nemškem zaničevanju in neupoštevanju strpnosti in pravila o *aurea mediocritas*, je odločilno vplivala tudi na sam idejni in izpovedni profil gledališkega ustvarjanja in predvsem na notranjo dramsko fakturo samih besedil, ki se v njih ta problematika kaže z izredno ostrino in zavzetostjo in se dotika nekaterih še nerešenih problemov neobvladane nemške politične polpreteklosti in nekaterih aktualnih in akutnih problemov današnje svetovne politične resničnosti. V primeri z alegorično fakturo skoraj večine del sodobnega gledališča pomeni ta izraziti in koncizni koncept teatra politične resničnosti, kakršnega skušajo v svojih delih uresničevati že omenjeni nemški dramatiki, pomembno stilno in tematsko obogatitev sodobnega gledališča, njegovo bistveno dopolnilo in hkrati tudi zanimiv pendant grozljivemu svetu nesmisla in ničla, ki se nam kaže pri skoraj večini drugih avtorjev povojnega evropskega teatra.

Med vsemi temi dramatikami je šel pravzaprav Hochhuth najdosledneje svojo pot, pot, ki jo je jasno opredelil že z *Namesnikom božjim* in jo znova potrdil s svojo novo dramo *Vojaki* (Die Soldaten), ki je doživela v začetku letošnjega leta svojo prvo jugoslovansko izvedbo v Mestnem gledališču ljubljanskem. Uporabil je tudi nekatera ustvarjalna načela, ki jih je preskusil že v svoji prvi drami in ki jih je med njimi nekaj, za katera bi lahko rekli, da niso toliko v zvezi s samo umetniško podobo besedila, ampak dosti bolj z njegovo popularnostjo, z zbujanjem zanimanja pri občinstvu; in konec koncev je ponovil tudi nekatere napeke, ki mu jih je kritika upravičeno očitala že pri prvi drami (med njimi velja na prvem mestu omeniti izredno dolžino samega besedila, ki bi izvajano v celoti trajalo skoraj toliko, kolikor trajajo tri normalne gledališke igre). Za osrednjo osebo svoje drame si je izbral Hochhuth najbolj neizprosnega Hitlerjevega nasprotnika, medvojnega britanskega premiera Winstona Spencerja Churchilla, osebnost, ki ni le neločljivo povezana z vso novodobno angleško zgodovino, ampak sodi že po današnjih ocenah (ko je minilo komaj nekaj let od njegove smrti) med najzanimivejše osebnosti dvajsetega stoletja (celo med mnogo zanimivejše, kakor je bil Pacelli, ki pa je kot poglavar nezmotljive katoliške

cerkve bil seveda dosti večji tabu kakor pa precéj demokratični britanski premier), postavil pa ga je v tisti čas, ko je moral premier odločati o kočljivih političnih vprašanjih, ki niso bila pomembna samo za boj proti nacizmu, ampak so se razraščala tudi v prave notranje dileme. To je leto 1943, čas, ko je v letalski nesreči pri Gibraltarju izgubil življenje predsednik poljske emigrantske vlade general Sikorski (vzroki te smrti so še danes precéj zaviti v temo), čas, ko je Churchill mislil, da bo s spuščanjem bombnih preprog na vsa vélika mesta in z uničevanjem delavskih četrti v njih spraval Hune (kakor je vsesokz imenoval Nemce) na kolena, čas, ko so angleški bombniki porušili Hamburg in Dresden, čas, ko so se zahodni zavezniki začeli pripravljati na začetek druge fronte z izkrcajem v Normandiji, do katerega pa je iz različnih vzrokov prišlo šele leto dni pozneje. Ves zapleteni moralni in človeški nemir tega časa je skušal zajeti Hochhuth v svoji drugi drami, hkrati pa je hotel z njo ustvariti tudi nekakšno sodobno moraliteto, ki naj bi s svojo poglavitno izpovedno poanto, z odločnim protestom zoper nasilno vojaško uničevanje civilnega prebivavstva, opozarjala tudi na nerazrešena moralna protislovja v naši današnji politični resničnosti (primer za to je videl avtor predvsem v nenehnih ameriških bombnih napadih na Vietnam).

Vsi ti razlogi so narekovali Hochhuthu nekolikanj bolj komplicirano dramaturško gradnjo same igre, ki naj bi bila po eni plati blizu gledališkim izrazilom sodobnega gledališča, po drugi plati pa naj bi oblikovno spominjala na stare moralitetne igre o svetu: zato postavlja Hochhuth obširni prolog in epilog svoje igre v današnji čas (odigrava se na razvalinah coventryjske katedrale), za predmet pa si jemlje zahtevo po mednarodnem zračnem vojnem pravu, sam središčni del drame, ki mu daje poseben naslov *Londonsko malo gledališče sveta* (Das Londoner kleine Welttheater, po Calderonovem in Hofmannsthalovem zgledu), pa v leto 1943; in na odrskih deskah tega londonskega malega gledališča sveta se pred gledavčevimi očmi zvrsti zapletena miselna in moralna drama o vodenju vojne zoper totalno prevlado nasilja in o tem, kako tisti, ki to vojno vodijo, niso včasih prav nič drugega kakor uboge marionete, ki plešejo na vrvcah zgodovine. V ta ples na vrvcah so vključeni vsi, premier Churchill, njegov štabni šef Brooke, njegova siva eminenta Cherwell (bivši fizik Friedrich August Lindemann, oče ideje o zmagi nad Nemci s pomočjo bombnih preprog), general Sikorski, chichesterski škof Bell pa tudi tisti mali akterji, poročnica Helen, Churchillov ordonanc, stotnik poljske podtalne armade Kocjan, major Dorland in polkovnik Clark. Vsi ti akterji Hochhuthove igre (celo sam avtor jih v navedbi *dramatis personae* imenuje tako) so s svojo intimno človeško problematiko bolj ali manj zapleteni v veliko politično igro, ki se odigrava na deskah tega gledališča, ki pomenijo svet; in problema, ki se razrešujeta, sta dva: odnos Vélike Britanije do stališč poljske begunske vlade, ki si želi krčevito ohraniti samostojno Poljsko s starimi mejami, medtem ko Stalin ravno tu postavlja pogoje, ki jih Churchill mora sprejeti, če hoče skupaj z Američani in Rusi spraviti Hitlerja na kolena, pa problem uničevanja civilnega prebivavstva z bombnimi napadi, ki ga načne škof Bell in dokaže premieru vse njegove škodljive posledice, a Churchill ga zavrne, ker vidi

(četudi neupravičeno) v tem najučinkovitejše orožje za onesposobljenje nacističnega zaledja. Oba problema osvetljujeja Churchilla z moralne plati in ga postavljata v nekolikanj kočljivo luč, a igra in protiigra drame same je razpeta med politiko in humanostjo, vse konfliktna situacije izvirajo prav iz trajnega in neukinljivega nasprotja med tema ekstremnima poloma, ki ju še tako zelo moralno neoporečen človek kot politik ne more združiti. V poskusu rekonstrukcije vseh motivov, ki so odigrali odločilno vlogo pri skrivnostni smrti generala Sikorskega, se najprecizneje kaže to Hochhuthovo spoznanje, ki postaja prav po zaslugi desk londonskega malega gledališča sveta bistveno spoznanje politične resničnosti današnjega dne, ne l. 1943, hkrati pa je to spoznanje tudi temelj, ki iz njega nastaja moralna resničnost Hochhuthove igre, ta pa je izredno dosledna ilustracija spoznanja, da je treba v boju za vsako veliko, svetlo stvar vendarle upoštevati že zdavnaj znano cinično ugotovitev, da namen posvečuje sredstvo. Hochhuth se s svojo zavzetostjo za resnico in čistost moralnih gledališč človekovega bivanja bori zoper to pravilo, a resničnost ga spet in spet demantira, in iz tega spopada med idealno predstavo in resničnostjo se poraja svet njegovega gledališča, ki je zagotovo najbolj izrazita uresničitev splošne pojavne oblike in razsežnosti političnega gledališča v sami notranji strukturi evropskega teatra našega časa.

Prav v tem pa se nam razkrivajo tudi nekatere poteze te vrste gledališke literature, ki razkrivajo v marsičem njeno nemoč: zakaj vse Hochhuthovo natančno preučevanje virov o dogodkih in osebah londonskega malega gledališča sveta je za dramo kot literarno zvrst, zamišljeno in ustvarjeno po takih ali drugačnih zakonitostih (starih ali novih, aristotelovskih ali esslinovskih) prvina, ki sicer po eni plati omogoča samo notranjo dramsko akcijo in ji daje dokončno opredeljenost, po drugi plati pa avtorja bistveno ovira pri uresničevanju sklenjenega sveta, ki ga mora pravzaprav razodevati sleherna igra. Hochhuth sicer uporablja v *Vojakih* nekatere že preskušene prijeme iz nekdanje zgodovinske drame (prijeme, ki jih lahko zasledimo že v Schillerjevih poznih igrah, predvsem v *Wallensteinu*), da ustvarja iz faktografskega gradiva veliko, karakterno dognano osebnost (in treba je priznati, da se mu je predvsem s Churchillom in Cherwellom to imenitno posrečilo, saj je ustvaril dva pitoreskna, dognana lika, ki imata razsežnosti prave dramske figure velikih dimenzij), a ta preinterpretacija zgodovinske interpretacije je obenem tudi slabost idejne avtorjeve zamisli o političnem gledališču in njegovem *raison d'être*. Zakaj četudi je faktografija v takem primeru v službi neke višje ideje, je odstop vendarle tolikšen, da individualna razsežnost samega umetniškega ustvarjanja tako poustvari zgodovinsko resničnost, da jo dojemamo skoz docela individualno miselno projekcijo, ki pa se od same zgodovinske ugotovljivosti odmika in z ustvarjanjem individualnih odnosov med posameznimi akterji presega namen, ki si ga zastavlja sama zamisel političnega gledališča. To je gotovo temeljni nesporazum, ki ga mora razreševati sleherni avtor, a ga še nobeden ni razrešil, zakaj popuščanje eni dimenziji tematike in problema pomeni hkrati tudi nujno osiromašenje drugi; in Hochhuth se je odločil za popuščanje zgodovini, zato da je dosegel večjo dramatično vznemirljivost svoje moralitete.

Prav s tega gledišča se je zdela tudi sama predstava Mestnega gledališča ljubljanskega zanimiv dosežek. Režiser Franci Križaj je s posluhom za vse problematične plati Hochhuthovega besedila ustvaril domiselno, napeto in problemsko izčiščeno uprizoritev; dogajanje je potekalo v pravem ritmu in je ves čas zbujalo vtis izredne živosti in dinamičnosti. Odločitev, da se prolog in epilog izpusti, se je izkazala za smotrno, čeravno je s tem prišel bolj v ospredje problem Sikorskega (vprašanje pa je seveda, če se to ujema s samim Hochhuthovim namenom), črte znotraj samega *Londonskega malega gledališča sveta* so smotrne, čeravno bi mogoče nekaj drobčenih pasaž še morale ostati. V učinkovitem scenskem in kostumskem okviru Avgusta Lavrenčiča in Milene Kumarjeve so ustvarili posamični interpreti zanimive vloge: Dare Ulaga svojevrstnega, širokega Churchilla, ki mu je sicer nekolikanj manjkalo trmasto-ihlavavega poantiranja svojih slikovitih ugotovitev, a je imel zato sklenjeno karakterološko podobo z izredno koncizno izraženim osnovnim namenom: biti Hunom šiba božja, Vladimir Skrbinšek izredno polno in bogato figuro Cherwella, tega novodobnega Mefista, izniansirano do zadnjih tančin in učinkovito v svoji celovitosti, Saša Miklavc kajkrat preintenzivnega škofa Bella, Janez Eržen resignirano možatega generala Sikorskega, Franci Presetnik morda nekolikanj prenaivno zamišljenega feldmaršala Brooka, Alenka Svetelova izrazito čustveno poudarjeno Helen, kar pa je za to bolj nakazano kot izdelano vlogo edina rešitev, Janez Vajevec še nekolikanj začetniškega trdega, a zanimivega Kocjana, Franc Markovčič nekolikanj preveč enosmernega Dorlanda in Danilo Bezljaj posrečenega polkovnika Clarka.

Tako je uprizoritev Hochhuthovih *Vojakov* gledavce izzivala na dva načina: izzivala jih je s svojo problemsko zasnovo in s svojo problematičnostjo. Vendar sta obe izzivanji spet potrdili, da je dimenzija političnega gledališča (s svojo močjo in nemočjo vred) v današnji strukturi evropskega gledališča tako rekoč nepogrešljiva in da bistveno bogati odsev »moralnega nemira današnjega časa« (Filip Kalan).