

## GLEDALIŠČE

### LJUBLJANSKA DRAMA V PRETEKLI SEZONI

*Georges Schehadé: Zgodba o Vasku.*\* Dramatika Georges Schehadéja je avantgardni poskus tesne zveze gledališča in poezije z očitno premočno poezijo na odru, kar ni nekaj povsem novega niti v klasičnem niti avantgardnem gledališču. Novost Schehadéjeve konstrukcije pa je v surrealističnem značaju njegove poezije. Ta ne samo nesentimentalni, marveč celo antisentimentalni značaj surrealistične poezije sam po sebi ne bi mogel biti resna ovira za uspeh na odru, saj ima surrealistična izrazito mentalna poezija vse dramatične sestavine, ki so komičnemu gledališču zelo blizu: zavestno ironijo, izzivalen sarkazem, kruto persiflažo, smisel za grotesko in za osupljanje gledavca oziroma bravca s svojim namerno absurdno-kontrastnim načinom asociacij — in vendar tudi to Schehadéjevo najbolj dramsko delo, njegov *Vasko*, ne dosega dramatičnega učinka, ki bi ga po vsem tem mogli pričakovati.

Kje so te imponderabilije, ki so Schehadéja očitno proslavile v njegovem pesniškem delu, ga pa očitno ovirale na odru, v gledališču? Te očitne pomanjkljivosti nehoté razkrivata dva Schehadéjeva častivca Jules Superville in Georges Dumur (Cahier, 1956). Rahločutnost, nežnost Schehadéjeve poezije, njegov nadvse ljubeznivi, nejedki humor, ki življenjska protislovja sicer zaznava, jih pa hkrati odpuščajoče izglaja, in Schehadéjevo iskanje izgubljenega raja v orientalno pravljicnem okolju so dramatične slabosti, vidne tudi v njegovem *Vasku*. V tem lirsko milem moralnem podnebjju se dobrotu, poštenje, nedolžnost prikazujejo v duhovni preproščini lutkovnega gledališča, zlo, vojna pa v pitoreskni zabavnosti in tako osnovna téma *Vaska*, ki je izrazito brechtovska téma, da se nedolžen človek žrtvuje vojnim grozotam, v tej igri nima tistega ostrega profila, ki ji ga je v svojih protivojnih agitkah znal dati ne samo Brecht, marveč sledeč njegovim stopinjam tudi dramatik manjšega formata.

Kako igrati Schehadéjeve igre, kako igrati njegovega *Vaska*, tega vseskoz trpnega, do svetništva in mučeništva razoroženega junaka, ki se plah in bojazljiv izmika vsakemu dejanju in je vzlic temu kot iskavec izgubljenega raja ves čas v središču pravljicno grotesknega dogajanja na odru?

Verjetno za to vlogo ni bil najbolj izbran igralec izrazite karakterne stroke, igralec poudarjenih karakternih ostrin, kakršen je Polde Bibič. Za *Vaska* je bil primernejši igralec z lirično izpovedno noto, da bi izžareval vso tisto človeško čistost, o kateri mu da avtor sicer malo govoriti, ki pa je vendarle osrednja lastnost njegove eksistence in esence.

Tudi Majda Potokarjeva kot Marjetica ni imela naivne očarljivosti, pravljicne sugestivnosti, ki jo daje avtor tej drugi nosivki brezgrešne človečnosti. Mnogo bolj se je v vlogo čudaškega Cezarja vživel Branko Miklavc, ki med našimi igralci najbolj obvlada ekcentrične, manične in predvsem mimično zanimive figure.

Med zastopniki zla, vojne, je bil najbolj prepričljiv in v podrobnosti izdelan Mirador Andreja Kurenta, ki mu je dal avtor sam tudi najbolj bogat izpovedni monolog in najbolj udarno dialoško odzivnost.

\* Režija: Andrej Hieng.

Poročnika Septembra je igral Boris Kralj z neko mračno resnobnostjo, čeprav je September kot orodje vojnega nasilja pravi antipod Miradoru, kar v tolmačenju te vloge ni bilo očitno. Z bolj moralno jasnim profilom si je zamislil Dušan Škedl vlogo oportunističnega župana Corfana.

Na ravnini pravljичne idile sta bila ganljiva Pavle Kovič in Tone Homar kot prvi in drugi kmet. Na ravnini groteskne igre je igrala Emerito Ivanka Mežanová s pravo mero za absurdnost te figure: gospo Hilboomovo pa Angelca Hlebcetová z grozljivostjo, ki jo zahteva ta pravljična figura.

Med groteskno komičnim osebjem so bili na odru najbolj vidni drastično smešni major Brounst Aleksandra Valiča, narednik Caquot Marjana Hlasteca in poročnik Barberis Janeza Rohačka.

*Joseph Kesselring. Arzenik in stare čipke.\** Ta neideološka, ameriško ekscentrična groteska učinkuje naravnost kot zdravilen oddih po izobilju ideoloških grotesk v sodobnem gledališkem repertoarju. Kar je na tej bulvarski komediji zanimivega, so predvsem nenavadna sredstva, s katerimi vzbujata avtor nepremagljiv smeh gledavcev — naivnost patoloških figur, ki so kot take izven do-brega in zlega, ki pa najdejo po avtorjevi spretnosti vendarle spravo z družbo, torej komični prijem, ki je skoraj neponovljiv. Kar pa je na tej igri manj zanimivega in za našega gledavca vzlic vsej ekscentričnosti celo utrudljivega, je prvotni namen te igre — satirični posmeh na račun kriminalnih senzacij v ameriški knjigi in ameriškem gledališču. Ob uspeli uprizoritvi te kriminalne igre, ki jo je z dobrim smislom za ekscentriko vodil režiser Žarko Petan, se je zopet enkrat izkazala gledališka resnica, da je nekoliko sumljiva literatura na odru navadno zmagoslavje za mimos.

V ospredju karakterne komike te igre so člani stare, dedno obremenjene družine Brewster, predvsem obe sestri Abby (Elvira Kraljeva) in Martha (Vida Juvanová), ki sta odigrali odličен duet nehotčne, nezavestne komike, kakršne že dolgo nismo videli na našem odru. Takoj za njima je imel neposreden stik z občinstvom Jonathan Brewster, ki mu je dal Lojze Rozman s svojo grozljivo masko Frankensteinina in s svojo smotrno dikcijo in gestiko vse prepričljive poudarke patološkega kriminalca. Za njim je nekoliko zaostajal Janez Rohaček kot dr. Einstein s svojo malce preveč burkasto zamišljeno figuro, Teddyja, nenevarnega blazneža Brewsterse družine, je igral Aleksander Valič s svojo že preizkušeno rutino.

V tem vseskoz grotesknem zboru Furijanov upravnik zavetišča, epizodna vloga z malo besedila in delovanja, ni prišel prav do veljave.

Figure, ki so predstavljale avtorjevo satiro na ameriške kriminalne senzacije v povesti in gledališču, so izmišljene z mnogo manjšo fantazijsko močjo. Stražnika O'Hara je igral z zgolj zunanji poudarki Marijan Hlastec, stražnika Kleina Kristijan Muck, poročnika Rooneya pa Dušan Škedl s solidno rutino.

V bulvarni, čeprav kriminalni komediji je seveda nepogrešljiv ljubezenski par. Elaine Harper je igrala Marija Benkova, Mortimerija Brewsterja pa Ali Raner. Prva vloga igravsko ni posebno zanimiva, bolj kompliciran pa je Mortimer Brewster, ki je v igri nekak dramski zbor in gledališko občinstvo v eni osebi. Ta zbor odkrije pošastni hobby svojih postaranih tet, se ob njem skupno

\* Režija: Žarko Petan.

z občinstvom moralno razburja, ga skuša preprečiti in obe tetki spraviti mimo sodišča v varni svet zavetišča za obnemogle. In vse to dela v popolni skladnosti z občinstvom, ki to zgodbo posluša. Te naloge je Ali Raner tudi v redu opravil. Toda tudi ta oseba je ekscentrično komična, ne sicer po svojem karakterju, ki je risan po zdravi človeški pameti, pač pa po situacijah, v katere jo avtor nenehno postavlja in tej strani komike svoje vloge Ali Raner ni posvetil dovolj pozornosti.

Ob tem gledališkem večeru se je občinstvo neprisiljeno zabavalo, uživalo je grotesko brez idejnih problemov in tudi za tako gledališko zabavo ima zdaj pa zdaj skrbeti naše dramsko gledališče in to ne samo iz komercialnih ozirov do samega sebe, marveč tudi iz ljubeznive skrbi za duševno dieto svojega občinstva.

*Ivan Potrč. Na hudi dan si zmerom sam.\** Novo Potrčevo dramo je dnevna gledališka kritika sprejela s številnimi kritičnimi pridržki. Pokazala je na nekatere osnovne slabosti ne samo te nove Potrčeve drame, marveč je v retrospektivi poudarjala tudi nekatere značilne pomanjkljivosti Potrčevega dramskega in proznega pisanja sploh, ki pa so se v tem novem dramskem delu pokazale v nezastirti goloti.

Pisateljsko delo ni nikoli nenehen vzpon, mnogo bolj pogosto je to vrsta uspehov in neuspehov, zmag in porazov; poslednje ima vedno na vesti neka potajena umetniška intoleranca, neka enostranost, ki je že od vsega začetka v pisatelju, ki je pa ta ne zna vedno z enako srečo v sebi premagati in na zunaj prikriti. In v tej zvezi je dnevna kritika opozorila na okolnost, da Potrč le prerad gleda življenje in svet skozi eno samo biološko kategorijo, skozi elementarni in brutalni seksus.

Bilo bi pa nelogično očitati naturalistu, avtorju naše naturalistično najbolj sugestivno napisane kmečke povesti *Na kmetih* dosledno uporabo te biološke kategorije. Manj oprostljivo pa se zdi, če uporablja Potrč to biološko kategorijo, ki jo sicer dobro obvlada, tudi na področju družbene misli, se pravi ne samo na tematiki naravoslovno determiniranega človeškega dejanja in nehanja v primitivnem okolju, marveč na ravnini družbenega dogajanja, ki je izrazito področje moralno razumske kontrole zavesti, odgovornosti in neodgovornosti človeške vesti. To tematsko in stilno mešanje biološkega in družbenega se je sicer Potrču že večkrat pripetilo, toda tokrat je biološko svobodo, svobodo spolne izbire in spolne menjave, postavil naravnost v neko izrazito družbeno-politično situacijo, v situacijo in čas kominforma, kakor pravi avtor sam, pravzaprav pa v čas naših prvih političnih procesov, ko je naša oblast pričela izpraševati vest vrsti ljudem, ki so bili v nemških taboriščih, oziroma ki so bili iz njih predčasno izpuščeni.

V tej in taki politični drami pa biološka svoboda ni več neka miljejska zakonitost, kakor v povesti *Na kmetih* in njej podobnih, prikazovanje spolne svobode postane tu neka moralna nesuažnost in nujno temni njene politične akterje in s svojo spolno zatohlo atmosfero napravi osnovna nravna vprašanja, zastavljena v tej drami, hudo problematična.

Osnovna tema te igre je vprašanje, ali ima političen človek, ki se znajde v pesteh gestapa, pravico, da se pred njim potuhne in tako reši svojo glavo,

\* Režija: France Jamnik.

ne da bi pri tem partiji škodoval, kar je očitno »krivda« junaka Mahola, ali pa naj velja v taki situaciji stalinistično načelo, ki ga razglašča Maholov protigravec udbovec Ferči, da brez pristojnega dovoljenja ne smeš mešetariti z nasprotnikom, tudi če s tem tvegaš glavo, ker postaneš sicer sumljiv za večne čase, obremenjen s hipoteko, ki te lahko pogubi v trenutku, ko se sproži nov lov na čarovnice.

Ta problem človeške politične vesti, odgovornosti v političnem delu in pa praksa politične policije je v *Hudem dnevu* postavljen v družinski trikot, kjer so vse osebe v spolno moralnem pogledu bolj ali manj labilne, najbolj seveda Ferči, ki zlorablja svojo politično vsemogočnost za svoje ljubimске prigode, za njim junak igre Mahol sam, po službenem položaju prosvetni referent, po družinskem mož partizanke in oče njenega otroka, sicer pa idejno precej zmeden politični ideolog ali politični rezoner, ki v politično motni situaciji išče utehe v objemih svoje tajnice. Moralno labilna pa je tudi njegova žena Vanda, ki je imela že v partizanih spolne odnose s Ferčijem in se mu zdaj ponovno vda, čeprav v namenu, da bi rešila glavo svojega nezvestega soproga.

V tej in taki moralni atmosferi je zelo težko reševati in rešiti vprašanje politične vesti in to vprašanje se dejansko tudi ne reši, ko na koncu igre junak Mahol molče sledi Ferčiju bodisi v dolgoletno ječo ali celo v likvidacijo, čeprav se subjektivno ne čuti krivega in dejansko tudi ni. Moralno ozadje Maholovega odhoda v ječo ni posebno vzpodbudno za družbo, kjer vsemogočni Ferči, ki ne pozna dialoga, ob vsaki družbeni zadregi lahko uprizori nov lov na čarovnice.

Potrču kot dramatiku je že pogosto delal preglavice tako imenovani dramski čas. Čas drame v nasprotju z epskim pripovedovanjem na odru pa je sedanjost, se pravi, zaplet dogodkov je prispodoba življenja, veljavna za sleherni čas in prostor. Dramsko občinstvo mora občutiti, da se na odru odigravajo dogodki, ki so možni tudi v njegovem času, čeprav so formalno nemara postavljeni v neko večjo ali daljšo preteklost. Izpraševanje vesti nekdanjim kacetnikom pa je zadeva preteklosti, ki danes nikogar več ne more vznemiriti, je avtorjeva avtobiografska travma, ki se je je skušal v podobi te drame otresti. Če bi Potrč to svoje lastno doživetje razširil v neko splošno podobo, v témo in problem osebne vesti in prepričanja in stalinistično birokratske samovolje, bi bila ta igra lahko res drama kot parabola o življenju današnjega časa.

Tako zasnovana igra ima v pogledu igravstva svoje nebridke in bridke vloge. Nebridke so tiste, ki so sestavljene tako rekoč iz celotne nagnonske narave, kakor je to Ferči, ki ga je Bert Sotlar prikazal res monolitnega, vsega iz enega samega kosa. Nebridka vloga je tudi vloga Pahajnarice, ki jo je Mila Kačičeva upodobila v vseh njenih materinskih in šolsko vzgojnih skrbih in težavah.

Bridke so pa tiste vloge, kjer je skušal avtor iz človeško slabotnega, moralno sumljivega testa zgnesti nekake tragične trpine, kakor sta Vanda in njen mož Mahol. Vanda je skušala Ančka Levarjeva prikazati vseskoz simpatično kot zaskrbljeno mater, razočarano in hkrati požrtvovalno ženo, kar se ji ni moglo docela posrečiti, zakaj sredstva, s katerimi skuša Vanda rešiti svojega moža, so tako moralno neizbirčna in tudi njeno »žrtvovanje« ne more prevpiti vse njene izrazito spolne histerije, s katero jo je avtor postavil na oder. Pri naši znani gledališki umetnici pa nas je pri njenem novem nastopu v Ljubljani motil predvsem njen *staccato* v govoru in kretnji, ki se ga je umetnica navzela v svojem prejšnjem angažmaju.

Mahol je klavrn junak, ne samo, ker je brez poguma, saj celo svoje žene ne zna ubraniti pred Ferčijevimi udarci, marveč je tudi sicer brez možatosti. Kot prešuštnik je izrazito sentimentalen, kot politični rezoner pa naravnost naiven. S to malo hvaležno vlogo se je boril Jože Zupan vztrajno, toda brez upa zmage.

*William Shakespeare: Kralj Lear.\** Ob 400-letnici Shakespeareovega rojstva tudi v ljubljanski Drami uprizorjeni *Kralj Lear* ni hotel biti konvencionalen, se pravi niti romantično patetičen niti naturalistično dokumentaren. Uprizoritev sicer ni iskala lastnih dramaturških in režiserskih rešitev, segla je naravnost po dramaturški razčlembi Jana Kotta, ki je vzbudil s svojo knjigo *Shakespeare — naš sodobnik* pravi preplah med pozitivističnimi shakespearologi, in po režijskem vzgledu Brooka, ki je Kottovi dramaturški razčlembi zvesto sledil. Čeprav je imel ljubljanski režiser *Kralja Leara* Mile Korun pri svojem delu verjetno nemalo preglavic in težav v ansamblu ljubljanske Drame in je po vsej priliki poznal Brookovo uprizoritev *Kralja Leara* samo po poročilih in slikovnem gradivu o njej v gledaliških revijah, je vendarle v celoti sledil Kottovi dramaturški razčlembi, tako da veljajo moji pridržki zoper ljubljanskega *Kralja Leara* načelno Kottovi dramaturški in Brookovi režijski zamisli tega velikega Shakespeareovega dela na odru.

Jan Kott je v omenjenem delu razbiral Shakespeareove drame na povsem nov in docela nepozitivističen način. Ni iskal zgodovinskih zvez Shakespeareovih dram s časom, v katerem so nastajala, z vsemi možnimi tujimi vplivi nanje, ni se torej ukvarjal z rekonstrukcijo njihovega zgodovinskega nastanka v tematskem, strukturalnem, personalnem in družbeno-moralnem pogledu, marveč je skušal predvsem v njih najti vzporednico med družbeno-moralno atmosfero elizabetinske dobe in moralnim občutjem našega časa, skratka skušal je vzporediti, da, v nekem smislu celo enačiti pesimizem Shakespeareovih mračnih tragedij in pesimizem naše avantgardne, predvsem Beckettove dramatike, in vzpostaviti neposredno zvezo med Shakespeareovim tragičnim patosom in grotesknim patosom naše sodobne dramatike.

Ob Shakespeareovem *Kralju Learu* je Jan Kott opazil, da zavzema to delo posebno mesto v Shakespeareovem dramskem opusu, da se namreč ne loči samo od njegovih *histories*, ki so vse trdno oprte na zgodovinsko dokumentarno gradivo, medtem ko je snov *Kralja Leara* izrazito legendarna, da pa se to delo razlikuje tudi od njegovih velikih tragedij, kjer se neka dramsko pragmatična snov poveleča z vrsto individualno risanih značajev, medtem ko je psihologija v *Kralju Learu*, podobno kakor v srednjeveških moralitetah, v službi moralno-filozofskih sugestij in dosledno s to mislijo, da tragedija *Kralj Lear* ni toliko tragedija nespametnega kraljevskega starca, marveč tragedija sveta, dramsko poročilo o njegovem neizogibnem propadu spričo izprijenosti človeške narave.

in podobno kakor v srednjeveških igrah je tudi v *Kralju Learu* simetrična razvrstitev zastopnikov dobrega in zla — nasproti Learu, Kordeliji, Glostru, Kentu in Edgarju so na drugi strani Regan, Goneril, vojvoda Cornwallski, Oswald in Edmund in tako prenese Jan Kott poudarek od individualne tragedije kralja Leara na tragedijo sveta, na najbolj dobrega in zlega v tem svetu in vsa drama mu postane eshatološki pretres o poslednjih rečeh na svetu.

\* Režija: Mile Korun.

Misel o *Kralju Learu* kot grandiozni moraliteti na odru potrjujejo tudi še druge posebnosti te Shakespearove tragedije. Pri vsem Shakespearu bi težko našli bolj malo verjetno ekspozicijo, kakor jo ima ta drama: kralj, ki je sicer v letih, toda trdnega zdravja, se odpove svojemu prestolu in razdeli svoje kraljestvo med svoje ženske potomce ter si izgovori kot, ne da bi se pri tem odrekel svoje vladarske nečimrnosti in zahtevnosti. Razpostava *Kralja Leara* je namerno tako norska, da bi takoj izzvala protislovnost vsega človeškega in pod lažnim videzom razgalila pritajeno zlobo in pokvarjenost človeka in sveta in omogočila v grozljivih okolnostih eshatološko diskusijo na odru, kar je bilo očitno tudi glavni namen Shakespearu v trenutkih globokega pesimizma, v katerih je pisal to delo.

Tako Jan Kott v *Kralju Learu* ne vidi tragedije enega samega človeka, naslovnega junaka, marveč apokaliptični prikaz iztirjenega svetovnega reda, absurdnega nesmisla vse življenjske eksistence. S primerjavo dveh tako oddaljenih, toda v marsičem sorodnih dob, elizabetinske, kjer fevdalizem rokira z začetnim kapitalizmom, in današnjo, kjer pozni kapitalizem rokira s socializmom, torej v časovnem ozračju, kjer se tu in tam stare moralne in ekonomske vezi trgajo, nove pa še niso dokončno ustvarjene, in kjer neovirano triumfira splošna moralna razvezanost in z njo popolen moralni nihilizem, si Jan Kott sugerira popolno enačbo med tem Shakespearovim delom in Beckettovim *Koncem poti*.

To svojo enačbo opira Jan Kott predvsem na tolmačenju dveh situacij in ene figure v *Kralju Learu*, prizora z Glosterovim poskusnim samomorom in končnega izteka te tragedije in razlage norčeve vloge v *Kralju Learu*.

V *Kralju Learu* Edgar, ki se dela blaznega, vodi svojega oslepljenega očeta na njegovo prošnjo do dovrške pečine, s katere se hoče Gloster vreči v prepad. Ta prizor tolmači Jan Kott v smislu Beckettove tragične groteske: Dovrski prepad, kamor naj bi Edgar peljal svojega slepega očeta, v resnici ga vodi po planem, ne pa v nevarno strmino, je prepad, ki obstaja vedno in povsod v absurдни eksistenci, v kateri živimo, in človek more strmoglaviti kjerkoli in kadarkoli v ta nenehno prežeči prepad.

Smisel Shakespearovega prizora pa je povsem drugačen: Gloster, ki je spoznal svojo strašno zмотo, ki jo je zagrešil nad svojim zakonitim sinom Edgarjem, si želi samo še smrti in prosi tujca (Edgarja), naj ga popelje na dovrsko pečino. Edgar ga nekaj časa vodi po planem, nato ga ustavi in mu sugerira, da ga je pripeljal prav na rob nevarne strmine ter ga hkrati svari pred prepadom, pred katerim stoji. To slepljivo iluzijo uprizori Edgar svojemu slepemu očetu samo zato, da bi ga ozdravil misli na samomor. Ko se Edgar nekoliko oddalji, se slepi Gloster vrže naprej in pade na ravna tla. Zdaj se mu Edgar zopet približa kot nekdo, ki stoji globoko pod dovrsko pečino in svojemu očetu sugerira, da se je pri padcu v brezno čudovito rešil. Gloster sprva dvomi, ali je sploh strmoglavil v prepad, in zdaj mu Edgar prišepne misel, da je bilo tisto bitje, ki ga je pripeljalo na rob dovrške pečine, sam hudič in ga hkrati blagruje za srečo, da so ga »najsvetlejši bogovi rešili smrti«. Gloster sprejme Edgarjevo razlago, ko pravi: »Bitje, ki si ga videl, torej ni bil človek. Res, saj sem pogosto čul: ‚Satan, satan.‘« Otrese se misli na samomor in pravi: »Poslej bom prenašal usodo, dokler ne poreče sama: ‚Dovolj! Umri!‘«

V tem Shakespearovem prizoru smo sredi srednjeveške moralitete in zelo daleč od Beckettove monomanske groteske.

Drugi prizor, na katerem gradi Jan Kott svojo enačbo med Shakespearovo tragedijo in Beckettovo grotesko, je zadnji prizor Shakespearovega *Kralja Leara*, ki ga Jan Kott enači z iztekom Beckettovega *Konca poti*.

Po Beckettu se vse Shakespearove *histories* in enako njegove zgodovinske tragedije zaključujejo z nastopom novega kralja, ki zopet vzpostavi iztirjeni svetovni red. V *Kralju Learu* pa po Kottu na koncu ni niti kekega Fortinbrasa ali Oktavijana ali Malcolma, ki bi uravnal v svojih temeljih spodkopani svet, kakor ga tudi ni pri Beckettu.

Tudi ta enačba ne drži, zakaj tudi v tej Shakespearovi tragični moraliteti ima zlo podobno funkcijo kot v vseh Shakespearovih *histories* in zgodovinskih tragedijah, da namreč neko zadremamo, varljivih iluzij polno resničnost viharno pretrese in se nato umakne s prizorišča, da bi dalo prostor dobrim, pozitivnim silam, ki poskrbe za obnovo v svojih temeljih spodkopanega sveta. Tudi na koncu *Kralja Leara* se po Learovi smrti pojavi na odru knez Albany, neizprijeni Learov zet in vabi Edgarja in Kenta, da bi mu kot bodočemu kralju pomagala urediti iztirjeni svet.

Z vidika *Kralja Leara* kot tragične moralitete, dvoboja dobrega z zlom v človeku in svetu, sta glavna protiigralca te igre Edgar in Edmund, zakoniti sin in bastard, ki se pri Shakespearu spopadeta v dvoboju, v katerem obleži predstavnik zla, Edmund. Beckettov *Konec poti* pa nima zastopnika dobrega in končne zmage dobrega nad zlom.

Norec v *Kralju Learu* je Learova posebljena, prebujena vest in zavest resničnega sveta, kakršen je, zato je tudi norec le toliko časa na odru, dokler Lear sam ne spozna svoje zmote, in ko se to zgodi, ko se Lear osvesti, mu norec ni več potreben. Zato je tudi norčevo besedilo zamišljeno kot intimen dialog z Learom samim in je norec nenehno v neposredni bližini Leara. Po Janu Kottu pa je norec glavni razkričnik izprijenosti in nesmiselnosti človeške eksistence in v režijski zamisli nastopa ločeno od Leara kot posebljeni, groteskno tarnajoči zbor.

Vrednost Kottovega razbora Shakespearovega *Kralja Leara* je predvsem v tem, da je v svoji analizi tega dela prenesel poudarek od individualne tragedije nespametnega vladarja na tragedijo cele dobe in človeške eksistence sploh. Ta prenos in enačenje dveh zgodovinsko zelo oddaljenih dob, ki ga je Jan Kott v svoji dramaturški analizi izvedel, sta bila seveda mogoča samo v času, ki ima še v živem spominu makiavelizem nacizma in stalinizma in njun popoln porog moralnemu razumu v svetu in človeškemu dostojanstvu sploh. To pa je komaj moglo biti občutje Shakespeara in elizabetinske dobe. Shakespeare stoji med gotiko in renesanso in je še brez razumskega napuha razsvetljenske dobe. Shakespearova osnovna kategorija, iz katere vrednoti vse, kar je, je narava, posebna in splošna, in ta narava se mu zdi praviloma razumna, najsi jo vodi božji razum ali razum narave. Poznejše razsvetljenstvo in sledeči mu pozitivizem 19. stoletja pa veruje predvsem v človeški in družbeni razum, ki vodi naravo in vse, kar je. Ta človeški in družbeni razum, ki se očituje v nenehnem napredku moderne znanosti in tehnike, pa človeka in družbe ni osvobodil, marveč ga je nasprotno zasužnjil. Šele ob spoznanju, da se je napredek človeškega razuma v zadnjih nasledkih obrnil proti človeku samemu, da je človek postal jetnik svojih tehničnih izumov in da tehnika vodikove bombe ogroža sam obstoj človeštva, šele ob tem spoznanju je mogoč Beckettov groteskni porog, njegova popolna nevera v razumni red človeške eksistence in s tem tudi nje-

gova groteskna tragika, da je človeški razum z nenehnim odstranjanjem omejitve človeške eksistence nazadnje osvobodil tudi samega sebe svojega prvotnega humanističnega smisla in namena, to moralno občutje pa je lahko samo občutje našega časa, ne pa Shakespearovega.

Kottovo dramaturško tolmačenje Shakespearovega *Kralja Leara* kot eskatološkega dialoga o poslednjih rečeh človeške eksistence pa ima neke nujne posledice za uprizoritev tega dela, ki jih je skoraj v celoti sprejel angleški režiser Brooke.

Če ne gre za individualno tragiko, marveč za moralno filozofski traktat o dobrem in zlem na odru, in taki moralno filozofski traktati so skoraj vse avantgardne igre novejšega časa, potem mora z odra vse, kar je nekoč krasilo in veličalo *Kralja Leara* kot individualno tragedijo, ves romantični patos in melodramska sentimentalnost, vse patetične ali zgodovinsko verne kulise, rekviziti in kostumi in pred gledavcem se pojavi snažno pometen, gol oder, na katerem se lahko v nemoteni svobodi glasi in odvija pesnikovo besedilo, tempirano kot eskatološka razprava o propadu sveta nekdanj in danes. V tej in taki uprizoritvi sicer ne žalujemo niti za romantičnim patosom in melodramsko sentimentalnostjo niti za historično maškarado niti za kulisami in rekviziti na odru, vzlic temu pa pogrešamo pri njej nekaj, kar pri Shakespearu ni nujno v zvezi niti s patosom niti s sentimentalnim čustovanjem niti z barvitimi kostumi niti z odrskimi rekviziti, nekaj, kar je dragocena sestavina vsega Shakespeara in tudi njegovega *Kralja Leara*, namreč poetično atmosfero, ki jo tvori ne samo Shakespearov bogati metaforični jezik, marveč njegov pesniški verz kot skupni imenovavec in varovavec vse njegove poetične atmosfere. Verz, ki narekuje igri določeni stil in občutje, ne samo verzu ustrezajočo dikcijo, marveč tudi ustrezajočo gestiko govora, njeno moralno višino, igravčevo mimiko in gibanje po odru, skratka vso pesniško atmosfero na odru.

Shakespearov vse ponazarjajoči blank verz pa je v ljubljanski uprizoritvi govorilo samo nekaj oseb. Drugi so skladno z režijsko zamislijo govorili pogovorni jezik, se pravi govor brez pesniške stilne višine in napetosti, toda temu pogovornemu jeziku so dajali napetost brutalne krutosti, ki je ubijala vso v besedilu obseženo poetičnost. Po Shakespearu je Lear »vsako ped kralj« tudi ko tava kot razcapan berač po pustinji. V ljubljanski uprizoritvi pa ni bil tak niti tedaj, ko je bil ves v kraljevskem ornatu.

Goli oder, ki je hotel vzbuditi vtis neke orjaške, na vse strani zamrežene ječe, sicer ni motil gledavca, ki svojega Shakespeara pozna. Moral pa je motiti gledavca, ki prvič gleda to Shakespearovo delo, saj ni mogel uspešno slediti njeni na razna prizorišča razdeljeni fabuli, ki se je pred njim odvijala.

Tudi Kott-Brookov premik od *Kralja Leara* kot individualne tragedije k tragediji vsega sveta je mogel dojeti samo gledavec, ki pozna svojega Shakespeara. Predstavo sem si ogledal ob neki že pozni abonmajski ponovitvi in tako sem res sedel sredi »ljudskega« občinstva. In v nekem odmoru je rekla moja sosedica, ženska že v letih, svoji sosedici: »Sever je imeniten, vsi so imenitni.« Nato pa je vzdihnila: »Bog ve, kaj bova še medve doživeli od svojih otrok!« Ob tem vzdihu sem spoznal, da je bil za ljudsko občinstvo ves Kottov eksistencialistični mentalni trud zaman, ljudstvo je videlo v *Kralju Learu* samo razočaranje, ki ga doživljajo starši od svojih otrok.

Ne bi se tako dolgo mudil s Kott-Brookovo dramaturško in režijsko zamislijo Shakespearovega *Kralja Leara*, ki ji je ljubljanska uprizoritev v mnogočem



sledila, da ni Kottovo, v bistvu eksistencialistično tolmačenje Shakespeara tako značilno za poglede današnjih mladih dramaturgov in režiserjev. Res je sicer, da gledališka umetnost ni bila nikoli historično muzejska in da je vsaka doba tolmačila in uprizarjala klasična dela preteklosti v duhu svojega časa, saj jih je samo tako mogla približati moralnemu razumevanju svojega občinstva. Toda tudi romantično ali naturalistično gledališče je izhajalo vedno iz skrbne analize zgodovinskega nastanka klasičnih del, mimo katere se ni upalo iti, samo da je v strukturo uprizorjenih klasičnih del presajalo čustvene ali miselne poudarke svojega časa, ne da bi pri tem izvorni strukturi drame kakorkoli delalo silo. Današnje dramaturge in režiserje pa le prepogosto zgodovinski nastanek nekega klasičnega dela sploh ne zanima in dramsko besedilo preteklosti jim je samo primeren scenarij, v katerega skušajo spraviti kar največ občutja in misli svojega časa. Je nekaj eksistencialistične miselnosti v tem postopku, ki zavestno zanika preteklost, namerno neče videti posebnosti neke družbeno-zgodovinske drame in narcisoidno stavi samo poglede svoje dobe v ospredje odra. S tem pa ne zabriše samo prvotno strukturo nekega dramskega dela, marveč se samovoljno odpove velikemu estetskemu čaru, ki je prav v prikazovanju preteklosti skozi medij svojega časa, estetskemu čaru, ki je prav v soočenju dveh različnih družbeno-moralnih podob — nekdanje in sedanje — in s tem osveščanju podobnosti in različnosti dveh različnih dob in njunih umetniških izrazov.

Vladimir Kralj