

priključenega prizora. Režiser je bil torej inventiven zunaj miselnega organizma drame, medtem ko njenega jedra ni razkril v nikakršni novi luči.

V podoben precep kot Črtomir je v tej uprizoritvi ujeta tudi Bogomila, vendar pa se je igralki uspelo nekoliko izogniti osiromašenju njenega notranjega sveta. Ni se namreč trudila za kako pretirano nvanje izražanje. Zbujala je vtis intimnosti ter diskretnih kretenj in realnega, neteatralnega govora. To pa najbrž ni bilo v skladu z režiserjevo zamislijo, ki ji je dal igrati prizore, v katerih naj bi se razgalila Bogomilina privrženost strasti ter tako zakrila njena dejanska eksistencialna stiska in njena zavest. Izgradnja tega lika je tako obvisela med igralkino težnjo in režiserjevo voljo. Ali je mogoče stisko osebnosti in oviro v lastnem duševnem razvoju zamenjati s stisko, ki jo doživljamo v omejevanju čutnosti? Obe stiski sta boleči, toda med obema je razlika; prva namreč pritiska na temeljno pravico človeka, pravico do svojega sebe, svojega mišljenja, volje, hkrati pa vključuje tudi pravico do svojega čutenja.

Ker tukaj ne pišemo kritike, ki mora imenovati vse sodelujoče v predstavi, temveč esejistično obravnavamo uprizorjeno delo, se zavestno omejujemo le na osvetlitev gledališkega problema, ki je po mnenju pisca tega sestavka determinanta celotne predstave. Velik del omembe vrednega dela, ki je bilo vloženo v to predstavo, izpuščamo tudi zato, ker natančnejše in študijsko preučevanje zahteva daljše in dolgotrajnejše pisanje o gledaliških pojavih in njihovi notranji stvarnosti. Tu smo skušali prikazati, kako režiserjeva zamisel uprizoritve ni toliko odvisna od domiselne in uspešne teatralizacije dramskega besedila, kolikor od razumevanja dejstva. Ta dejstva je mogoče samo zanemariti, tako da predstavimo samo tista, ki ustrezajo osebnemu čutu; režija je v takem primeru lahko zelo privlačna in zanimiva, toda dejansko enostranska in ignorantna do celote. Vodilo letošnje predstavitve je bilo namreč prikazati obredje oblastne ideologije in odmeve te okrutnosti v posameznih bolj ali manj drobnih, čutnih doživljanjih ljudi. To je izključno doživljanje neke ideje v človekovem sebi in je misli vnaprej določilo mesto zunaj človeka, zgolj v območju institucionalizirane sile. Doživljanje mišljenja in zavesti se godi kot iluzija. Uprizorjeno je sicer veliko oprijemljivega, vendar drobnega; predstavi manjka razumevanje za traktat, zaradi katerega je delo nastalo. Ker je ta traktat v besedilu, ki ga ni mogoče črtati, saj bi potem bili brez dramskega dela, je sicer izrečen, ne pa resnično predstavljen v vsej prostornini človeškega doživljanja.

## Literarnost in gledališkost Zajčeve Mlade Brede

Pesniška drama je na Slovenskem uveljavljena dramska vrsta, ki nudi gledališču zanesljive literarne vrednote in ki nastaja avtonomno, neodvisno od gledaliških tendenc. Zbuja vtis, da se tu naša dramatika izvirno izraža, čeprav ne deluje senzacionalno, ampak s premišljeno in subtilno umetniško inspiracijo, ki brez hrupa bistveno pretresa pojave in vprašanja v kulturi. S takšno tiho silo stopa v javno kulturno življenje tudi *Mlada Breda* pesnika in dramatika Daneta Zajca in pomeni literarni in gledališki

dogodek, ki zavezuje umetniško svobodo k temeljnim dejstvom v umetnosti in zakonitostim človekovega notranjega sveta. Čeprav se namreč pesniška igra ali pravljica zdi odmaknjena od stvarnosti, je v resnici strnjena metafora stvarnosti in smo dolžni s svojimi miselnimi silami in s svojim znanjem razbrati, razumeti in spoznati njen preneseni pomen ter hkrati oceniti gledališke sposobnosti, navade in umetniško profesionalnost nasploh, s katerimi postavljamo takšna dela na oder.

Naslovitev na pravljico nas mora spomniti, da se v toku civilizacije umetnost osamosvoji takrat, ko človek po lastnih izkušnjah spoznava, doživlja in upodablja mitološko in religiozno predstavljanje sveta in življenja. Če se popolnoma osamosvoji od prvotne enotnosti religije, znanosti in umetnosti, postane umetnost naturalizem gole, instinktivne človeškosti, odtrgane od višjih oblik zavesti; odtrgana je od etike in estetike ali, v preprostem slovenskem prevodu, od dobrega in lepega, odtrgana je od »idealističnega subjekta«, kot bi to označili filozofsko usmerjeni izobraženci. Če pa ostane v razmerju s prvotnim, se svet, ki ga umetnost prikazuje, ne pomanjša samo na naraven, prirojen, predvsem osebni in individualni človekov čut, ampak posega v vse ravnine življenja in zavesti, torej tudi v razum in v globlje, notranje, duševne tokove, ki delujejo v človekovem bitju. Tu nastaja neprirojen, ustvarjen, vendar tudi ne samovoljen svet, ker je izpostavljen naši presoji, ali je resničen ali ne; zato je moralnega, etičnega, ne pa naravnega značaja. Spoj težnje po zgolj človeški obliki z mitološko, pravljico tradicijo pa jamči umetnosti širok in celovit obseg, ker kaže človeka in svet, človekovo življenje in misel, in sicer misel, ki ni domislica, temveč združuje vse stvarne in notranje pojave v življenjski organizem. Takšno literarno delo je potem *totalno*. Tudi Zajčeva *Mlada Breda* prikazuje dogodke ali dejanje (mitos) tako, da niso v ospredju osebne in zgolj prirojene, instinktivne silnice življenja, temveč obče zakonitosti, ki so vest tako življenju kakor tudi človeku. To pa je tudi realna podlaga za takoj imenovano *totalno gledališče*, kar ne pomeni gledališča brez literature ali zgolj gledališkosti gledališča, temveč svet na odru. (Če bi gledališčniki upoštevali, da je A. Artaud ustvaril pojem totalnega gledališča ob spoznavanju kultur, ki so bile še organsko povezane z najstarejšo, namreč mitološko tradicijo, bi nikoli ne mogli tega pojma uporabiti za predstave gledaliških poskusov zadnjih dvajsetih let, pokazalo pa bi se tudi, da pomeni sklicevanje na A. Artauda pomanjkanje lastne razsodnosti in prikrivanje neznanja).

Moralna zasnova Zajčeve *Mlade Brede* je preprosta kakor sama vest o svetu v svojih globljih in univerzalnih temeljih. Tu sta Prisojno kraljestvo s težnjo po dobrem in lepem, ter Osojno kraljestvo, kjer zmagujeta moč in razum, ki sta tudi zlo. V obeh so ljudje, ujeti s svojimi zgodbami, usodami in potovanji (Sel in Dvorjan). Etični svet je splošen in ni materialne, temveč duhovne narave, v igri pa je projiciran navzven kot dve kraljestvi. To je mit, ki ga človek v sebi živi, ki pa ni njegova instinktivnost, ampak ga šele oblikuje s svojo zavestjo. Potuje skozenj in se mora udeleževati dobrega in zlega, ker je oboje splošno duhovno dejstvo in temeljni človeški mitos. Mlada Breda mora v svojih prelomnih petnajstih letih zapustiti Prisojno in oditi v Osojno kraljestvo, torej spoznati mora zlo oziroma moč in razum. Dekle preide iz otroškosti v spolno zrelost. Dotlej so se njena čustva, doživetja in misli razvijali v varstvu narave in okolja.

Sile okrog nje so skrbele za razvoj njenega duševnega organizma. Raste iz dobrega sveta, ki se je z rojstvom upodobil na njenem obrazu kot lepota in ostal občutena sila v njeni notranjosti. Ko pa se v njej pojavi zrelost ženskega telesa, ji ni več dano varstvo, ampak mora zase, za svoje notranje in splošno življenje skrbeti sama ter odgovarjati zanj pred sabo, kakor to vidimo v težavah pubertetnikov. V štirinajstih letih se je polagoma oblikoval njen instinktivni in čustveni svet, ki je zdaj izročen v njene roke. Občuti ga kot svojo *moč*, ki hoče zdaj to zdaj ono, in mora oblikovati *razum*, da vzdrži in obvlada moč svojih hotenj ter jo usmeri v svoj namen. Tedaj ni več v rokah dobrega sveta, marveč je vsa izpostavljena razumu in moči, ki sta nujno zlo. Doslej je vdano, z jamstvom dobrega, širila svoje sile v svet, odslej pa v svetu jè in ne more biti predana nobenemu jamstvu. Moč in razum jo v podobi kraljeviča ženeta na to pot, ki ji je sicer usojena, in če hoče hoditi po njej, jo morata k temu prisiliti, vendar mora za vse odgovarjati sama in paziti nase le z lastno previdnostjo (zato vzame pečo na pot). Življenje do 14., 15. let nudi človeku poezijo in lepoto, ki ju samo čutimo, zavedamo pa se ju ne, potem pa, če hočemo še naprej živeti z njima, se ju moramo spominjati in se spopadati zanje z močjo in razumom. Ni se več mogoče vrniti nazaj, ker je zlo resnično prišlo po svoj nasprotni pol, svojo nevesto; zahteva dobro, s katerim živi v sožitju in sporu. Mlada Breda vzame zlo v svoje roke, zahteva smrt ženinove matere. Zlo začenja pogubljeni, razkroji samo sebe in pobije vse, kar ni zašlo vanj. Zmagati ne more, pač pa uniči sebe. (Tu je Zajčevo besedilo nekoliko nejasno, saj je težko ugotoviti, kaj ubije Mlado Bredo, njenega ženina in kraljico Osoj. Ne vidimo namreč, v kateri konkretni stvari pride zlo — v strupu, zločinu, maščevanju?) Sklepni prizor spet opeva zibelko, prazvor dobrega, lepega, poezije, ki je, kakor da vznikne spet s smrtjo zla, a je vendar le bajka, mit. Kljub svoji pravljичnosti pa je dobro le resnično in stvarno, tako da je vse realno »le urečenost, krog risa, beg v širjave na štiri strani, in je laž ta kri na vratih in so laž te lupine z neba, in je laž ta molk, ki kaplje z listov.« Ti zaključni verzi pomenijo, da je stvarnost samo primerjava z resničnostjo, iluzija, resničnost pa razpetost med notranjimi silami, ki jih prikazuje mit.

Drama *Mlada Breda* je domala popolno literarno delo, kolikor ne odstopa od stila ljudske poezije in ljudskega izročila. Toda umetniško je nezadostna, kolikor ni hkrati utemeljena tudi s senzibilnostjo in miselnostjo sodobnega človeka. Ne obvezuje človeške stvarnosti kot npr. starogrška dramska obdelava mita, ampak izpoveduje lepoto in etos samo kot pravljica. Pravljичnost je v preteklosti moralno vezala človeka na dejansko življenje, spoznavanje in verovanje, medtem ko danes predstavlja le še nespodbitno estetsko vrednost. Ne pomeni več vere. Danes samo nemi-tološka resničnost zavezuje človeka k spoznanju vrednot in vere v sile, ki so nekdanj pripadale mitu, a so se zdaj hkrati z mitom utelesile v človekovo notranje doživljanje. Pesniška »privzdignjenost« ni obenem tudi »ponižana« z otipljivo sodobnostjo. Ta drama ne spaja mita in stvarnosti v celoto. Ker manjka v njej ta temeljna dvojnost, je njena konfliktnost, torej tudi dramatičnost, okrnjena. Pretrese nas predvsem estetsko, ne dotakne pa se našega duševnega in moralnega stanja, kakršnega tudi živimo. Tako ji zveza s prvotnim, mitičnim, vnaprej zagotavlja estetske vrline, toda od te tradicije osamosvojena umetnost jih mora *naknadno* poiskati iz lastne iz-

kušnje, šele nato pa se kot otrok mitologije lahko povrne k svoji izvorni matrici — mitologiji.

Tako smo na primeru skušali pokazati pojem totalnega literarnega dela, ki ni zgolj osebna vizija, temveč nazorno predstavlja dejanski svet v človeku. V Zajčevi igri je to mit o dobrem in zlu in človekovem zorenju skozi razum in moč. Kako pa je s totalnim gledališčem? Tudi tu se gledališka umetnost ne more zgolj počlovečiti in odtrgati od dejanskih silnic v svetu; te silnice niso le konkretne, naravne sile, temveč tudi človekova samostojna, moralna načela. Etika je prag v duhovni svet. Umetniška etika torej tudi v gledališču ne more odtrgati svojega izraza od celovite predstavitve življenja. Poudarili smo, da totalnost gledališča ni specifičen, zgolj vizualni gledališki izraz, ki bi se moral emancipirati od drugih ravnin umetniške stvarnosti, npr. od literature, saj je absurdno imenovati totalnost (totus-ves, cel) nekaj, kar je samo del. Res pa je, da danes igralec ne more več igrati kot v Stari Grčiji ali v Shakespeareovem času, temveč mora vsak občutek in vsako misel dokazati v svojem intimnem razpoloženju. Mitos namreč ne more več prevpiti njegove osebnosti in se raztezati nad njim z večjo močjo, kot je človek sam, ampak človek doživlja mit kot lastno notranjo stvarnost. Doživlja ga kot preprost, tostranski notranji dogodek. Bolečine, stiske in veselje niso dramatično teatralni krči, temveč obvladljiva doživetja. Ljudje v vsakdanjem življenju sprejemajo misli in čutenja brez spektakularnih izrazov na obrazih ter brez teatralnih gest, besed in izbruhov; kažejo jih, četudi so razklani, vselej tudi bolj ali manj zbrani. Življenjska realnost duševnega doživetja je obvezujoča tudi tedaj, ko predstavljamo mitske usedline v človekovi zavesti, poezijo ali stilizirana umetniška dela. Noben mit ni zunaj človekove izkušnje ali onstran vsakdanjosti, še manj pa samo v pesniku. Muka in smeh nista na koncu jezika in v zanosu človeka, temveč v subtilnem občutku, ki ga hkrati čutimo in premišljamo o njem. Takšen je sodobni, samostojni, individualizirani človek, ker je v njem zavest. Če gledališka umetnost tega ne upošteva, gre mimo življenja. Morda sledi umetniškimi tokovom, ali pa sledi tudi dejanskim tokovom v realnem človekovem razpoloženju? *Mit, tudi etika, torej živi v najbolj notranjem svetu, v tistem, intimnem vzgibu, ki zdrži vse zunanje premike, glasove in duševno razdvojenost ter končno z mirom, razumevanjem in moralno silo pritegne vse zunanje k sebi.* V tem stavku je izrečena globoka človekova drama, ki si jo je treba misliti v času in trajanju ter od besede, če jo hočemo razumeti.

Gledališka ali bolje igralska umetnost pa je pri uprizoritvi *Mlade Brede* pokazala, da ne upošteva realnega duševnega razpoloženja sodobnega človeka in njegovega odnosa do čustev, misli in mitov. Izvrstno je opravljen le njen vizualni in mizanscenski del. Pravični liki niso duševno emancipirani od temeljnih gibal sveta, od zakonitosti dobrega in zla, zato so le po značaju, ne pa po bistvu, samostojni odsevi teh gibal. Njihova notranjost ni zapletena, ampak je prosojna, arhetipalna. To pomeni, da so notranji dogodki, pojavi ter duševne in moralne sile strnjeni in po njihovih značilnostih ubrani v stiliziran lik. Zato jih lahko nadomesti maska ali lutka. Ta uprizoritvena možnost je povsem realna, ne pa samovoljna invencija. Ko se v predstavi lutke ločujejo od igralcev, vidimo v lutkah, kaj se godi samo v dejanju mita, v igralcih pa tisto, kar doživljajo ljudje. Grotesknost lutk občutimo kot rahlo okornost in trdoto, ki slabi komfortno

uživanje in harmoničnost z realistično podobo, zbudi pa razumevanje za stilizirane in poudarjene poteze. Ne moremo se identificirati z njimi in jih doživljamo kot nekoliko odmaknjena in nam podobna bitja, ki so predvsem ujeta v svoje posebnosti. Scenerija nasploh nakazuje neotipljivost bajeslovnega oziroma moralnega sveta, kjer belo rumeno nakazuje doživljanje dobrega, črno pa moči in zla. Vendar pa v duševnem svetu, kakršen je pravljčni, ne doživljamo tridimenzionalnega prostora, ampak občutimo še eno, četrto razsežnost, ki vsak končni prostor prekrije z neskončnostjo. Občutimo razpoloženje, kjer vse stvarno preide v preobrazbo, zaradi česar nobena stena ne more biti dokončna meja. Ta vtis ustvarjajo tkanine, ki predstavljajo stene in prostor, ko v kombinaciji z lučjo iz reflektorjev razblinjajo ali pa poudarjajo mejno ploskev. Ta možnost pa bi bila lahko v vsakem prizoru bolj izrabljena. V mizanscenskem gibanju, ki ga diktirajo lutke, prevladuje jasnost vsake figure in kretnje. Premiki so zaradi pravljčne stilizacije nujno ekonomični in predvsem vselej evokativni, ker razodevajo ustrezen notranji smisel. Grupacije se oblikujejo v bolj ali manj simetrične razporeditve. Te sestavine predstave so vsekakor izvrstne in očarljive. Odpovedala pa je igralska interpretacija.

*Mlada Breda* je mit, v katerem so osebe personifikacije moralnih sil. Razpoloženje je temu primerno privzdignjeno, globlje. Vendar pa igralci zanj niso našli ustrezne doživljajske osnove, ker globine niso ustvarjali s tišinami ter z normalnim, jasnim govorom, ampak so glas privzdignili in se predali stereotipnemu občutku otroške naivnosti. Privzdignjen govor je povzročil, da so igralci sledili občutkom, ne pa smislu, in se tako njihova izreka skorajda ni skladala s pomenom besed in stihov. Njihova recitacija je bila videti v nenehni eksaltaciji in ekstazi, ko je človek tako rekoč zunaj sebe, posledica tega pa je bila, da niso recitirali doživeto in intimno, temveč so besede kričali ali silili glas v večinomoma narejene poudarke. Pravljica se sicer res godi v svetu dobrega in zlega, ki ni osebni, temveč splošni, objektivni zakon, človeški ali intimen pa je samo odnos do tega zakona. V igri moramo torej res upodobiti sile, ki delujejo zunaj nas, a se je treba vzpeti k njim, da jih doživimo v sebi in v svoji nižini, kakor se moramo s čuti približati stvarnemu svetu, da dobimo zanj občutek. Toda privzdignjena eksaltacija ali zanos ne zadošča, če te višje stvarnosti ne oprimemo s svojo notranjostjo, globino, in ne zaznamo njene realnosti tako, da jo iz privzdignjenosti duševnega stanja ne privedemo do svojih občutkov, vtisov in lastne kože. V tej ekstazi so igralci zamenjali resničnost doživljanja s kričavostjo in pretirano zunanjim izrazom, tako da je glas presegel meje, v katerih lahko igralec *nadzira njegov tok, njegove odtenke in usmerja njegov vpliv v prostor*. Tako besedam niso mogli podeliti svoje intimne spoznavne sile, posledica pa je, da je to poetično besedilo govorjeno z lažnim, vpajočim patosom brez lastne igralske izpovedi. (Seveda je bilo v predstavi tudi več dobrih trenutkov, večinomoma takrat, ko so igralci spregovorili mirno in zbrano, predvsem pa z normalnim človeškim razpoloženjem. Predvsem je vloga Pevca, ki je rezoner, trezni mislec, dala igralcu možnost realnejše recitacije, čeprav je bil razmeroma monoton.

Razlog za ponesrečeno odrsko besedo je zamenjava pravljice z otroškimi predstavami, ki jih igralci niso občutili kot temeljne sile v lastni zavesti, zato pa se jih niso dotaknili z lastnimi izkušnjami. Drugi razlog je ta, da je treba vsako besedo na odru, tudi poetično, izreči s tisto ostrino, ki

daje jasno razumeti *podobo*, *značaj* in *smisel*. Beseda mora biti notranje vidna. Zato jo igralec ne le interpretira, temveč omogoča s svojim glasom, da jo gledalec vidi. To, kar govori, je pomenska, glasbena in ritmična kompozicija in jo je treba preštudirati kot vsako skladbo. Škoda, da *Mlada Breda* ni uprizorjena s to skrbjo, tako da se vsa simfonija, ki jo vsebuje poezija v tej Zajčevi igri, lomi in razblinja. Treba bi se bilo zavedati, da zvok in govor izhajata iz tišine, ki ni pasivnost, temveč tiho pretakanje misli. In ko je beseda domišljena, jo izrečemo. Potrebuje čas molka, v katerem nastaja, potem čas, ko je izrečena, in čas, ko vpliva na poslušalca. V gledališču ne govorimo tako naglo kot v realnosti, temveč s časom, v katerem govor intimno nastaja, se izreka in deluje. Če to upoštevamo, ne more biti preslišana nobena izrečena misel. (V predstavi se je precej verzov kratko in malo izgubilo.) Tedaj igralec ne nosi zanos čutenja in interpretacije, temveč on vodi besede in doseže pretehtan učinek. Obvlada materijo in polaga vanjo klice. Tišine omogočajo igralcu, da vloži v besede svoj intimni premislek, lastno spoznanje, in da nikoli ne preglasi s svojim glasom sam sebe. Govori, kar je doživel on sam. Tedaj je tudi zadovoljen.

Kaj se je torej zgodilo v sodobnem gledališču? Iskanje izključno gledališkega izraza je poudarilo samo vizualnost gledališča. Zanimarilo je, da na odru potekajo tudi misli v podobah in doživljajskem tonu. Čeprav so iskanja osvežila gledališke dogodke, je podcenjevanje literature omejilo ustvarjalnost slišne izraznosti. Mislim seveda žive zvoke, ki jih izgovarja človek in smiselno oblikuje v pomen in ton, ne pa tehnike in instrumente. In ko se zdaj pojavi na odru mit, ki ne sodi v vidni svet, igralci ne znajo oblikovati govora in z njim inscenirati mitsko dejanje. Notranja doživetja in razpoloženje dobrega in zla je namreč mogoče izpovedati le z besedami in lastno, intimno držo. V zunanjem svetu tega ni in je tudi na zunaj neuprizorljivo, lahko pa uporabimo svoj govor, s katerim oblikujemo nevidno v vidno. Zgodnje gledališče, kakršno je bilo npr. Ajshilovo, je bilo scensko preprosto in skromno, toda vse, mit in življenje, je pričarala deklaracija poetične besede. Videti (vizualnost) je lahko, razumeti pa teže in bistveno ter je podobno posluhu.

## Kronika

### SPREHOD PO JUGOSLOVANSKIH IN TUJIH REVIJAH

Sprehod začnemo po obeh oktobrskih številkah beograjskega časopisa Književna reč. V prvi med drugim objavlja Dimitrij Rupel sestavek z naslovom *Spori v kulturi*. To je nekakšna razčlemba kronologije spopadov in nerazumevanj v slovenski kulturi, pri čemer pa izraža prepričanje, da so v

najnovšem času ti spori dosegli spodnjo mejo produktivnosti in v glavnem ne ponujajo možnosti za socialne, ekonomske in politične posplošitve, kar po svoje pomeni, da je kulturni prostor razmeroma neprizadet in precej institucionaliziran. Denis Poniž ocenjuje pesniško zbirko *Mah* Vinka Möderndorferja, Ifigenija Zagoričnik objavlja nekaj svoje poezije, Taras Kermauner pa je prispeval »poskus filozofsko sociološke