

literarnozgodovinsko znanost. Tako pa lahko le ugotovimo, da so pretnogi ordinariusi na sedanjih katedrah in univerzah le cenzorji lastne svobode, seizmografi svojega družbenega strahu...

Vemo, da imajo knjige svojo usodo. Zato: komur je Erazem Predjamski všeč, naj ga bere, komur pa ni pogodu, naj odloži knjigo in vzame v roke poročilo Službe družbenega knjigovodstva ali pa zakon o lovu, gledališki zakon, filmski zakon ali celo zakon o združenem delu. Eno pa drži, kadar bodo spet na mostovžu Predjamskega gradu vpraševali o življenju Erazmovem, bo lahko cicerone izročil vpraševalcu Vugov roman ali povest. Tudi Barbara Hartsgrrove in Pavel Pavlovič Bodnarov sta v tej povesti končno dobila odgovor na svoje vprašanje.

Bil je eden redkih sončnih in poletnih dni, ko sem obiskal Predjamski grad. Ko sem prišel do vhodnih velikih grajskih vrat, sem srečal Lizl, Gretl in Maridl Jodelberger. Prva je imela sulico, druga sabljo in tretja top. (Pomnim generalov top iz Vitracovega Victorja). Glasno so pele: Grad gori, grof beži. Na glavah so imele modre čelade. Na vprašanje kam, so mi odgovorile: »Posredovat na viševje Ogađena in delit mir na afriškem rogu.« In sem primerjal njihovo voljo z odločitvijo Andréja Malrauxa iz leta 1971, bojevati se v Bangladešu na strani upornih in lačnih Bengalcev. Ker pa nisem imel pravice slabiti mirovno poslanstvo sester Jodelberger, sem se z vljudnim španskim nasmehom, priklonom in pogledom poslovil od modrih čelad in sprejel v spomin to novo srečanje s tremi vitezicami našega časa.

In se odločil za vstop v grad Erazma Predjamskega.

O Martinu Kačurju s tremi igralci ali o dramatizaciji kot prenovljenem gledališkem načelu

Janez Povše je doslej uspešno dramatiziral in postavil na oder že tri dramatizacije: Svetinovo Ukano, Cankarjevega Martina Kačurja in Kosmačevo Balado o trobenti in oblaku. Vse tri postavitve so doživele precejšnjo pozornost, zato smo Povšeta zaprosili, naj v krajšem zapisu razgrne svoje izkušnje. Ur.



Janez
Povše

Predstava se izteka v finale: trije izvajalci, podobni cirkuskim artistom z bliščem črno-bele high society in bedo zamazanega kombinezona, z rdečim trakom, robčkom ali pentljo, končujejo pripoved o slovenskem učitelju Martinu Kačurju, tej prispodobni naše zavesti in podzavesti, usode in simbolike. Lirični glasbeni motiv doživlja tu zadnjo in zato toliko učinkovitejšo ponovitev. Besedilo je zadnja stran Cankar-

jeve novele. Igralci počasi odhajajo, vendar s pogledom v dvorano, kjer naj bi se zgodilo tisto, kar so nameravali. Odidejo. Luč v dvorani in na odru se enakomerno izenači. Tako je kot v začetku. Kot da se ni nič zgodilo. Kot da se je res vse zgodilo v gledalcih, ki jih glasbena téma spremlja tudi ob izhodu iz gledališča.

Tukaj, na koncu, se pravzaprav vse prične. Kot se vse pričenja na koncu.

Gledališka predstava je bitje, ki živi samo zase. Osamosvoji se in ne potrebuje več osrednje kreacije spočetja. Kvečjemu piljenje, izdelovanje podrobnosti, ukvarjanje, skrb in pozornost. Vsa njena moč in prodornost je skrita v začetku. Ali pa še pred dokazanim pričetkom.

In tako se zgodi, da postanejo ti pričetki splošno zanimivi. Ne samo za ustvarjalce, ki se nehoti spet vračajo v prve dni, v prve priprave, v prve vaje, ampak nemara za širši krog tistih, ki so predstavo videli. Ali za širši krog tistih, ki jih zanimajo gledališka načela, izhodišča, zakonitosti. Morda od predstave ostane — poleg doživetja — samo to: neka drugačna ali na novo oživiljena izhodišča, ki odpirajo širše poti, kot jih je bilo mogoče zaznati poprej. Širše ali nemara celo nove poti, ki vsaj ustvarjalcem te iste predstave odpirajo drugačne možnosti. Nemara.

ZATO NI GOVORA O DNEVNIŠKEM ZAPISKU, izzvenelo bi najbrž zvezdniško, z mislijo, da je treba zabeležiti težave in napore, obup in probleme ustvarjalca kot takega. Ravno ob Cankarju je nujno preseči takšno kreiranje raritetne osebnosti, ki tudi s svojimi problemi menda zanima širšo javnost. Prav predstava **MARTINA KAČURJA** v Primorskem dramskem gledališču — premiera 12. maja 1976; dramatisacija in režija: Janez Povše; scena: Demetrij Cej; kostumi: Marija Vidau; glasbena oprema: Ilija Šurev; izvajalci: Iztok Jereb, Tone Šolar, Matjaž Turk — je bila namreč primer izredne kolektivne ustvarjalnosti in že zaradi tega kot tudi odzivov velja rekonstruirati njen nastanek. Rekonstruirati proces ustvarjanja kot takega in ne ustvarjalcev kot takih.

NESPORAZUMI OKOLI DRAMATIZACIJ ali priredb, adaptacij se niso polegli niti ob eksperimentalni predstavi **MARTIN KAČUR** za 3 moške igralce. Po svoji naravi so s svojo trdovratnostjo botrovali tudi ustvarjalnim dilemam obravnavane predstave. Na novo in spet na novo je bilo mogoče in celo nujno odkrivati resnico, da se ni v slovenskem gledališkem prostoru kljub obširni dobi »gledališča kot takega«, »neliterarnega«, »negovornega« gledališča pravzaprav nič spremenilo. Ali pa izredno malo: ravno toliko, da ločimo eno dobo od druge, da poiščemo nova imena in ostajamo relativno pri starem. Skorajda nič močnejše nismo uspeli prodreti v bistvo gledališča, kljub radikalnim »vizualnim« načelom, dokazovanjem o »mediju« kot takšnem. Kljub prepričevanju ali samoprepričevanju, da smo kreatorji nečesa povsem novega in prelomnega v slovenski gledališki zgodovini. Za vse te prelomnosti smo imeli in še imamo možnosti, najbrž pa smo jih izkoriščali vse premalo radikalno ali pa radikalno na nebitnem, obrobem polju gledališkega fenomena. Zato je bilo in je še vedno nujno, da prodiramo v skrivnosti gledališča tudi s pomočjo priredb. Predvsem pa s pomočjo velikih tém in velikih avtorjev. Na najodgovornejših primerih, kjer bo prepričanje v gledališče doživelo svojo potrditev ali pa bo klavrno propadlo.

Tveganje je bilo zato prvo pomembno izhodišče ob pripravi **MARTINA KAČURJA** s tremi igralci. Hkrati tudi zavestno izhodišče. Zavestno izho-

dišče tveganja pogojuje tako obširne in razširjene horizonte ustvarjanja, da tega preprosto ni mogoče popisati. Nujno je v to izhodišče verjeti že iz načelnega stališča, iz čiste teorije. Ponavljanja niso nikoli kaj drugega kot ponavljanja.

Ko smo v gledališču zaznavali komentarje iz raznih krogov poznavalcev in nepoznavalcev, da je MARTIN KAČUR za 3 moške igralce nekaj povsem neizvedljivega, nemogočega in skrajno predrznega, je bila to gotovo obremenitev za projekt. Tveganje je doživelo svojo potrditev, mi pa nismo imeli nobene možnosti več kot vse ali nič. Zelo se je zožila svetloba našega cilja daleč na obzorju, zato pa je postala ta svetloba toliko ostrejša. Danes seveda vemo, da je bilo to dobro in da samo vsakdanje stvari ne doživljajo ostre atmosfere pričakovanja, ostre atmosfere ustvarjanja.

Ekipa je bila zbrana, ko dramatizacija še ni bila gotova, ampak zgolj napovedana. Ekipa je dojela tveganost projekta že v zametku, lahko rečemo, kakor tudi odgovornost predstave kot take. Tudi v dobrem smislu namreč ni mogoče mimo pomena in mita Ivana Cankarja, kadar njegovo dramsko ali prozno delo obravnavamo gledališko. Zamisel je tudi onemogočila vsakršno šabloniziranje, uporabo izkušnje, kot temu sicer pravimo, kar je pomenilo alarmno stanje predvsem za igralce, ki so pač zavestno slej ko prej sprejeli tvegano početje.

V VZDUŠJU DRAŽLJIVE IN OBVEZUJOČE TVEGANOSTI se je v pripravi scenarija ali montaže kristaliziral odgovor na vse dvome splošne in pa tudi posebne narave. Dvomi so seveda legali na pripravo dramatizacije kot najmočnejše obeležje, ki se ga je v tem trenutku še mogoče spomniti.

Predvsem je bilo zanimivo ugotoviti eno resnico: pri delu, kot je Cankarjev MARTIN KAČUR, se v ospredje, takoj ob prvem usodnem branju, vtisne vsebinska komponenta. Problematika učitelja-človeka, ki v treh velikih postajah — v treh velikih delih novele — doživlja in doživi svojo usodo. To lahko poimenujemo kot vzpon ali padec, prav gotovo pa velja resnica, da gre za pot, potekanje in definiranje te usode. In končno se ta usoda odvija v danem kontekstu na moč prepričljivo: prav nič ji ni mogoče dodati in prav nič odvzeti. Delo je nekakšen univerzum, zaključen organizem, navzven pa izpovedno odprt in nenavadno sugestiven. Pripraviti dramatizacijo v smislu povzemanja proznega tkiva, v smislu rekonstruiranja zunanjega in zaznavnega poteka — se je zdelo v danem trenutku nezadostno in v principu neustvarjalno in tudi nesmiselno početje, ki že v izhodišču ne prinaša nič gledališkega. Iskati pri pripravljanju dramatizacije oblikovne fenomene Cankarjevega zapisa pa se je zdelo dokaj jalovo početje nasproti neverjetni etični energiji, ki preveva delo. Oboje bi se dalo opraviti dokaj hitro, saj so primeri takšnih dramatizacij znani in — lahko rečemo — v prevladujoči večini.

Odločiti se je bilo torej nujno za tretjo pot, ki se je v tistem trenutku kazala v izrazito nevhvaležni podobi. Okrepiti prepričanje v resnično ustvarjalnost priredbe ali prirejanja. Dokazati ustvarjalnost takšnega početja, ki se neuradno pa tudi uradno tretira kot izrazito poustvarjalno, reproduktivno dejanje. To mnenje je tako utrjeno — morda ima zaradi nizke stopnje izrazitosti posameznih prirejevalnih dejanj celo utemeljene argumente za svoj prav — da pravzaprav onemogoča vsakršno temeljitejšo delo na tem pod-

ročju ali pa ravno takšno delo zahteva, da bi pač spremenilo svoje stališče. SOOČENJE Z OBSTOJEČIM STANJEM IN VREDNOSTJO priredb, dramtizacij in adaptacij — gre seveda za večinski del kot osnovo splošnega obeležja — je bil torej drugi temeljni dogodek našega MARTINA KAČURJA. Ni bilo težko rekonstruirati, od kod takšno stanje, od kod takšne vrednosti in od kod takšno prepričanje. Gotovo se avtorstvo v umetnosti pojmuje večkrat napačno, saj po nekih kriterijih, ali postavlja razne stopnje avtorstva ali pa deli ustvarjalce na avtorje oziroma reproduktivce. Po zadnjem kriteriju so npr. vsi gledališki in glasbeni delavci razen dramatikov in komponistov reproduktivci ali pa podrejeni, drugorazredni avtorji. MARTIN KAČUR je vsaj ekipi te predstave razkril marsikatero skrivnosti avtorstva, ki so bile dragocene tako pri pripravi scenarija kot tudi pri kreiranju predstave. Kot rečeno, je bilo odločilno vsebinsko obeležje Cankarjeve predloge. Ta se je namreč v dramtiziranju vse bolj, iz dneva v dan, oblikovala in zgoščevala v témo, témo velikega formata. To je bil tudi končno rezultat usodnega branja, kjer je nekaj let v spominu pa tudi v nehotenih razmišljanjih in utrinkih lebdela ta téma brez odvečnih podrobnosti. Lebdela in leta tam vztrajala, ne da bi bila zaradi časovnega odštevanja kaj oslabela ali izgubila od svoje plemenitosti in večne pomembnosti. Kot rečeno, je odpalo vse odvečno, vse obrobno, vse podrobno. Ostala je samo celota, ena sama in nedeljiva.

Preblisk je bil v tem, da se je v nekaj letih, brez zavestnega hotenja branje izčistilo v neko jedro, ki ga niti čas ni hotel ali mogel spremeniti, skratka, da je osnova MARTINA KAČURJA nekaj elementarnega, elementarnega v smislu nedeljivega in dokončnega, v smislu neke prasestavine življenja, ki je v delu navzoča in mu verjetno zagotavlja večnost obstoja. Ivan Cankar je kot pravi in izjemni ustvarjalec to témo odkril ali jo izbral, jo začutil in se odločil, da ji da konkretnih oblik. Tistih oblik in snovi v podobi besed in stavkov, ki bodo prevodnik do bralca, človeka, sočloveka. Tukaj je pričel iskati bilko ali pa jo je implicitno začel izvajati. In tukaj, prav tukaj moramo pričeti v gledališču, da bi realizirali priredbo in predstavo, ki naj bi bila vsaj teoretično enakovredna proznemu, novelističnemu zapisu Kačurjeve téme.

Priredba MARTINA KAČURJA in predstava v PDG si seveda ne domišljata, da sta to resnično dosegla, upata pa si trditi, da sta odkrila točko, v kateri je to mogoče doseči. Celo več: da je nujno od tiste točke dalje v danem mediju — to pot gledališkem — prehoditi vso tisto pot, kot jo je prehodil avtor (Ivan Cankar) v oblikovanju novelističnega zapisa. To pomeni, da takšne vrste priredba celo prisili prirejevalca v mukotrpno, zamudno in odgovorno pot avtorstva, kjer sestavine novele še niso sestavine gledališke predstave, kjer ritma novele ni mogoče dobesedno, z istimi sredstvi prenašati v gledališko tkivo, kjer je dialog lahko drugačen in mora biti drugače oblikovan kot v proznem zapisu itd. itd. Z eno besedo: zazdelo se nam je, da po odkritju osnovne teme kot nerazstavljivega jedra pri dramtizaciji MARTINA KAČURJA preprosto ni mogoče več zgrešiti prave poti. Da po tem odkritju prisilno postajamo gledališki avtorji, saj bo vsak prozni detajl, ki ne bo apliciran gledališko, neusmiljeno razkril nezmožnost in tudi nepotrebno našega početja — predvsem pa le delno realiziral tisto osrednjo vsebinsko energijo Ivana Cankarja, ki konec koncev le pomeni poglobljen rezultat novele v formalno literarnem in tudi človeško izpovednem smislu.

DA JE TOTALNA DRAMATIZACIJA polnokrvno gledališko dejanje, ni (bilo) nobenega dvoma. Totalna v smislu namena: celotno prozno strukturo podvreči gledališkemu preverjanju, prozno strukturo, ki je zaključena v prozni obliki in samo v tej. To spoznanje o polnokrvnosti dejanja je bilo gotovo že rezultat teorije, brez katere ni mogoče dalje od šablon. Hkrati je bilo seveda to isto spoznanje šele odskočna deska za konkretizacijo zamisli: tu se je šele dalo pristopiti k »fizičnemu« delu ali k realizaciji.

Napačen spomin bi bil, ko bi tehtanja okoli Martina Kačurja delil na teoretičen in potem praktičen del kot na obdobji, ki si strogo sledita drugo drugemu. Vsa omenjena teorija je namreč imanentno nastajala iz občutka teme Martina Kačurja, iz jedra stvari, potem ko je lupina oblike in vseh raznovrstnih podrobnosti definitivno odpadla. Teorija je bila najbolj podobna posebnemu orodju, posebnim kleščam, ki bodo znale zgrabiti témo in njeno občutenje tako, da bo realizacija prenosa iz medija v medij sploh možna in praktično realna.

V trenutku teoretičnega klimaksa je prozno tkivo pričelo razpadati: najprej na večje kose, potem pa so se ti kosi drobili v še manjše in ti v še manjše — do prave neverjetnosti. Novelistično tkivo je razpadlo v elemente, iz katerih je sestavljeno. Nepreklicen proces, ki je razvidno pomenil pričetek dela, proces, ki je dopovedoval, da do sedaj še ni bilo nič storjenega, kar bi bilo podobno gledališkemu Kačurju. Zanimivo so se kazali ti elementi, namreč kar se tiče obsega. Lahko je bil to en sam stavek: »To je naš novi učitelj!«, lahko je bila to ena sama beseda, »Učitelj!«, lahko pa je bila to tudi stran dolga replika, če gremo do skrajnosti, ali pa zajetnejša replika gledališkega poimenovanja. Npr.: »Tako lepih vasi še nisem videl; hiše se svetijo kakor v nedeljo, če sije sonce in zvoni k večernicam! Zdaj se pričinja resnično življenje. Zdaj je potreba, da ustvarim, kar sem zamislil! Jaz sem se namenil, da živim in diham za svoj narod, in ni je sile, ki bi me zmotila! Svet je moj poklic in jaz sam, jaz človek, izginem v njegovi gloriiji!«

PROCES NASTAJANJA OSNOVNIH GLEDALIŠKIH ELEMENTOV ALI KADROV je bil — deduktivno mišljeno — naslednja važna in po izkušnji tudi temeljna postavka resničnega gledališkega dejanja. Novelistično tkivo se je namreč razporedilo v okrog 350 osnovnih elementov, ki se po vnovičnih poskusih niso več naprej razstavljali. Tehnično jih je bilo seveda nujno osvoboditi, jih prepisati na samostojne popisane liste, da bi jih bilo mogoče kasneje oblikovati, razvrščati, montirati in iskati njihovo kohezivno moč v kar najrazličnejših kombinacijah in soočenjih. Prav nič proznega ni ostalo: vsak element je postal gledališka možnost, možnost gledališkega trenutka, krika, monologa, dramske pripovedi, konfliktne napetosti, podteksta, spopada itd. Logično je, da je (bil) ves material del tkiva, ki ga je narekoval prozni Cankarjev zapis. Vendar je bil — razdrobljen v sestavne delce — prozni zapis pretvorjen v dele še neobstoječega gledališkega organizma, Prozni zapis je v sestavnih delih dobil drugo intonacijo, drugo usmeritev, drugo funkcijo, kakor se temu navadno pravi.

Zato je morda umestna reminiscenca na že izrečeno misel, da ne velja dobesedno prenašati proznih elementov v gledališke, ker pač nimajo prave usmeritve in bodo neprijazno, če ne kar nasprotujoče, živeli v zamisli gledališkega tkiva. Posebno pozornost zaslužijo tisti elementi tudi prozne narave, ki so gledališkim najbolj podobni ali na videz z njimi celo istovetni: gre za dialog, ki ga dramatizacije rade kar dobesedno, od začetka do konca izrežejo

iz proznega tkiva in ga vključijo v gledališko predlogo kot že narejeno stvar. Temu seveda ni tako, tudi dialoški odlomki proznih del namreč niso mišljeni za gledališče, s svojim obsegom pa tudi ritmom služijo pripovedovanju, pa čeprav v na videz docela dramatični obliki.

POVEZOVANJE GLEDALIŠKIH KADROV V NOV ORGANIZEM je bilo logično nadaljevanje priprav, spremljala pa ga je seveda tista grozljiva skepsa, ki spremlja pot v neznano in samo sluteno. Kaj bo sedaj s temi 350. koški, iztrganimi iz Cankarjevega Martina Kačurja? Če se ne bodo zlepili na novo, je bilo vse zaman, vse nepotrebno, odveč in nedopustno! Kot hiša, ki smo jo bili razstavili v najmanjše sestavne dele, pa sedaj ne moremo drugega, kot da jo sestavimo v tisto, kar je prej bila, ali pa ostane nepreklicno razdrobljena in uničena, prejšnji postopek pa se izkaže za navadno norijo in neumnost.

Verjetno je res vsa energija realizacije skrita že v predpripravi, v načrtu, v napetosti volje in čutenja. Zakaj med posameznimi fazami ustvarjanja ali dela ni več od nikoder črpati odločilne moči: ena faza se pretvori v drugo in ta spet v naslednjo, kot po nekakšnem primarnem vzvodu, postavljenem v samem pričetku, potem pa odvrženem in izrabljenem. Kot se sproži raketa, postavljena v ležišče, in se potem dolgo časa dviga in dviga in se tudi mora dvigati, da je čas ne prehititi in ne potegne nazaj. Ravno tako pri Kačurju sedaj še ni bilo mogoče govoriti o breztežnem, brezskrbnem in čarobnem poletu, ampak je teža materije še vedno delovala z vso logiko stvari. Treba je bilo torej hiteti, hkrati pa se ni dalo nič prehiteti. Razdrobljeni delci so pač morali preživeti fazo razdrobljenosti: muka je bila, v tem trenutku ne poiskati lažje, priročajše rešitve, muka je bila v čakanju, da delci oživijo, če jim je to pač usojeno. Če jim je vsajeno toliko energije, da bodo preživeli opravljeno fazo in se dvignili v novo.

SPAJANJE RAZDROBLJENIH DELOV V NOVO CELOTO se je končno res pričelo. Gotovo je bil to eden važnejših trenutkov procesa, katerega posledice so bile tudi že zaključna stvaritev. Logično je, da so omenjeni kadri sami od sebe iskali dramsko obliko, za katero je pravzaprav šlo. V tem iskanju so hkrati točno opredelili pripovedno strukturo kot tudi vsebinsko jedro Martina Kačurja. Iskanje dramske oblike je namreč pomenilo iskati konfliktno situacijo, še več: konfliktno situacijo, ki ni statična, ampak se ves čas razvija, razpreda, pada v vse mogoče ritme, posega v vse možne variante itd. Konfliktna situacija pa je v proznem zapisu (lahko) mnogo bolj v drugem planu kot v dramskem. Je ves čas prisotna, vendar ni izhodišče potekanja. Je prej vzdušje, duhovni prostor, v katerem se zgodba odvija.

Iskanje dramske oblike je naravnost poglobilo vednost o Martinu Kačurju in njegovi zgradbi: to je monološka drama, drama slehernika, ki na svoji — morda že vnaprej določeni poti — prehodi in mora prehoditi vse tiste postaje, opraviti vsa tista srečanja, ki bodo v smislu celokupne vsote povedala vse ne samo o njem, Martinu Kačurju, ampak tudi o življenju in njegovem fenomenu, kot se pač javlja čutečemu subjektu. Ali radikalneje: vse osebe so pravzaprav na oni strani Kačurja, na drugem bregu, vse so mu nasprotné, vse ga težijo, vse se mu tako ali drugače upirajo, pa najsi gre za direktne, tudi fizične spopade ali pa za drugačno življenjsko opredelitev, drugačno usodo, ki v smislu poetičnega kontrasta ravno tako vibrira konfliktno in disonančno. In na tak način so se razporejali kadri.

Izsekani odlomki so se zelo hitro razvrščali v tri velike skupine, kar je bilo kasneje še kako pomembno tudi za oblikovanje predstave. Besede Martina Kačurja so seveda prvi del. Besede vseh drugih oseb kot protiigra so drugi del in prozni opisi predvsem dogodkov, ki se navezujejo na »notranjo« in manj »zunanjo« zgradbo, pa so tretji del dramske snovi.

TRODELNA GRUPACIJA SNOVI je bil dogodek, po katerem so šle stvari zelo hitro naprej. Tudi igra s številkami je bila zanimava: Martin Kačur je v proznem zapisu sestavljen iz treh velikih delov, ki v zgodbi pomenijo različno prizorišče njegovega učiteljevanja in posredno tudi življenja, dramatizacija pa je morala seči v jedro stvari, v potek življenja, ne v zunanjo zgodbo, in je zato našla trodelno enotnost druge, v dramskem konfliktu osnovne teme.

Že sedaj je bilo jasno, da mora tudi predstava — ali da bo morala tudi predstava upoštevati ugotovljeno strukturo, da pa jo bo lahko poljubno izrabljala.

V kakšnem smislu? V smislu trodelnosti.

Predstavo bodo lahko izvajali samo trije izvajalci ali pa tri skupine izvajalcev. Ne bo pomembno, koliko igralcev bo predstavljalo en del, važno je le, da je vsak del enako močno zastopan, tako da je vedno možna konfliktna struktura tragičnega: eden proti dvema. Protiigra je torej vedno v dveh, linija Martina Kačurja pa v enem delu.

Material se je pričel razvrščati takorekoč sam od sebe, treba se je bilo samo prilagoditi temu razvrščanju, ga prestrezati in mu dati prostora in časa, da se pretoči in fiksira. Prav gotovo izredno zamuden posel, ki pa mu ni manjkalo smisla in vedenja, zato se pač ni mogel več prestrašiti dolgotrajnosti in počasnosti. Nikakršna dolgotrajnost ga ni mogla več deprimirati in ga ustaviti.

Hkrati se je vsebinska komponenta teme, ki je pravzaprav vse spočela, na novo ovrednotila in pojasnila.

Pri dramski obliki, ki je morala zaradi gledališke logike stvari poseči v samo nerazstavljivo in večno jedro, ne bo šlo za »življenjepis idealista«, kar je definicija proze in opisovanja zgodbe, ampak za »življenjepis idealizma«, pojava in resnice človekovega odnosa do sveta, ki se običajno javlja v mladosti, nato pa se polagoma pretvarja v sozvočje s svetom. Martin Kačur pa ni imel možnosti takšnega sozvočja, to pomeni, da je v njem ostala omenjena lastnost ves čas enako obstojna, z majhnimi odstopi, ki pa jih apoteotičen konec do kraja demantira in povzdigne Kačurja v resnično tragično figuro, ki je žrtev same sebe. Seveda v plemenitem smislu.

NE ŽIVLJENJEPIS IDEALISTA, AMPAK IDEALIZMA je bil tisti premik, ki je šele odkril gledališki ekvivalent Cankarjevi noveli. Gledališko obnavljati zgodbo novele, torej življenjepis idealista, je gotovo direktno, ne preverjeno prenašanje proznega fenomena v gledališkega. Ali z drugimi besedami: resnično novo dejanje, ali poiskus novega dejanja, mora nujno poseči tudi v notranjost materije, v njeno jedro, v njeno bistvo in pač izrabiti tisti zorni kot, tisto grupacijo, ki ustreza premiku teme iz medija v medij. Čim globlje načelno in seveda tudi izvedbeno seže omenjena pregrupacija, omenjeno prestrukturiranje, o toliko celovitejšem posegu lahko govorimo.

Jasno je, da takšnega posega ni mogoče rešiti s formulo, pač pa uspeh posega merimo po tem, do kakšne formule resnično pride in kakšno načelo uresniči in doseže.

Lahko namreč ni bilo dovolj energije v pričetku, lahko téma ni sprožila dovolj impulza, ali pa so napačni nadaljnji posegi energijo zapravili, lahko pa so seveda obdobja slepih ulic deprimirala poseg in mu vzela preveč energije, da bi se še lahko dvignil do želene in idealne višine rezultata. Skratka, namen v celoti še ne posvečuje stvari in konec koncev niti ni odločilen, je samo dobra volja, tako ali drugače utrjeno prepričanje in hotenje. Rezultat pa je impliciran v duhovnem naboju, ta pa spet ni stvar izbire, ampak danosti. Tu omenjeno načelo »življenjepisa idealizma« je sprožilo še eno dimenzijo, še kako pomembno in perspektivno za obravnavano dramatizacijo, kot tudi za gledališče nasploh.

GRE ZA DIMENZIJO ČASA, ki je postala neverjetno elastična in živa. Dimenzija časa kot živ in utripajoč organizem je namreč pojasnila in omogočila celo vrsto stvari, vzpostavila je svojevrstne povezave in soočenja. Vzporedno z vsem navedenim je s svojo obstojnostjo in notranjim razvojem dokazala, da je kronološki princip proze dokončno presežen in da je torej na ta način proza doživela temeljno in elementarno preobrazbo.

Nenadoma je namreč postalo vseeno, vsaj v pretežnem poteku dramske priredbe, kje in kdaj se v Kačurju kaj zgodi, kdo govori dane besede in v kakšnem trenutku jih izreče. Materija se je v smislu trojne enotnosti tako zgostila, da se je vsak od treh delov v sebi zgostil do nove enote in gibanja znotraj te enote. Besede in izjave Martina Kačurja so postale svet zase, kjer ni bilo več poglavitno, kdaj so bile v noveli izrečene, ampak kako si lahko sledijo znotraj svojega sveta, kako prezentirajo usodo Kačurja in njegovega idealizma z izrečenimi in dokumentiranimi ponavljanji. Isto se je zgodilo z besedili protiigre: najsi so bile to kar najbolj direktne žalitve in napadi, kot: »Farški! Socialist! Štrebar! Klečeplazec!« ali pa na videz dobrohotni nastopi, ki so hoteli Kačurju pomagati, kot: »Če nočeš, da ti popolnoma vrat zavijejo, poslušaj moje nauke: bodi ponižen, klanjaj se in reci da, četudi ti ponudijo vrv in vislice!«, vse takšne in podobne izjave so postale v dramskem in dramaturškem smislu del ene same velike enote, ki živi svoje življenje ne glede na trenutek, kdaj se v noveli pojavi. V dramski fakturi je ta enota protiigre navzoča ves čas in se v soočenju z enoto Kačurjevih besed sproža v nov potek, v novo igro, v nov zapis.

Tretja enota kot prozni odlomki in opisi v službi komentiranja bistvenega imajo seveda isto lastnost samostojnosti, s tem dodatkom, da je ta samostojnost vedno v službi intenziviranja konflikta med Kačurjem in protiigro. Omenjeni konflikt enota čim bolj podpira, pripravlja, intenzivira, razpotejuje, ritmizira in zaokroža v neskončne možnosti prehodov in prehajanja, prelivanja in zaključevanja.

Odveč je dodajati, kako zanimiva in plodna je takšna dimenzija za gledališče. Gledališče, ki se mu zunanja kronologija še posebno upira in kar sili v poetizacijo dogodkov in pomenov. Žal je v večini tudi sodobnih dramskih besedil prisotnost poetizacije v smislu gledališke realizacije dimenzije časa sila redka in neobgljena, s čimer je gotovo gledališče kot umetniška možnost zelo okrnjeno, prozaično, brez fantazije in brez tistih posebnih duhovnih prostorov, ki kot da visijo nad odrom in mu dajejo občutek čarobnosti in čudežnosti. Tega si seveda ne domišlja predstava Martina Kačurja v izvedbi Primorskega dramskega gledališča, namreč da bi to v celoti in več kot dobro dosegla, res pa je, da je že v zasnovi stopila na takšno pot in vsaj raziskala perspektivnost takšne poti.

GLEDALIŠKA IZVEDBA DRAMATIZACIJE MARTINA KAČURJA ZA TRI MOŠKE IGRALCE se je razumljivo srečevala še z drugimi, povsem specifičnimi dimenzijami in problemi, v celoti gledano pa je seveda podaljšala in utelesila zapis z vsemi njegovimi teoretičnimi in praktičnimi ugotovitvami in lastnostmi. Nevsakdanja gledališka materija je seveda narekovala posebno metodo, ki jo je bilo treba najti. Iskanje je bilo seveda permanentno. Nedopovedljivo težavno je bilo najti pričetek odrske govornice, njeno načelo. Kljub vsem izkušnjam s pripravami dramskega zapisa so gledališke misli uhajale v znane, utečene in izhojene poti, jih seveda zapuščale, pa spet vanje zapadale. Tudi pri pripravi predstave je bilo najtežje vtiriti pričetek; ko je bil ta fiksiran, je šlo vse samo od sebe. Iz trenutka v trenutek, iz dogodka v dogodek, iz prizora v prizor.

Lahko pa rečemo, da je predstava še radikalizirala in potrdila ostrino priredbe in to predvsem v dveh sestavinah: 1) zaradi »življenjepisa idealizma« je bilo logično, da tudi v predstavi ne more več iti za totalno identifikacijo z osrednjim junakom, ker je ta pač slehernik, predstavnik vseh. Vsi trije izvajalci zato pripovedujejo zgodbo o Martinu Kačurju s tem, da je identifikacije toliko, kolikor je nujno. Izkristalizirala se je oblika, po kateri v vsakem od treh delov predstave eden od izvajalcev prevzame »vlogo« Kačurja, vizualno razvidno s klobukom z rdečim trakom, kar mu pa ne preprečuje stalnega in na danih mestih izbranega komentiranja tega istega Kačurja. Ravno stalna možnost prekinjanja klasične identifikacije oziroma prehajanja iz te identifikacije v identifikacijo naše predstave je bilo gotovo načelo, ki je nudilo predstavi zelo zanimive ritme in pomene. 2) Druga sestavina, ki jo je predstava še radikalizirala in je še pomembnejša, pa je obrnjenost predstave na občinstvo. V kakšnem smislu?

Predstava je namreč tako kot priredba sprejela etično dimenzijo Cankarjevega predloga kot temeljno načelo. Načelo, ki pa se mora realizirati in odzveneti v gledalcu. Priredba se je zato strnila v 8 krogov z vpeljavo, kjer trije izvajalci z vnaprej določenim namenom, zbuditi v gledalcu spomin ali prepričanje v tisti življenjski idealizem, ki v Kačurju ne more umreti, pravzaprav pripovedujejo in prikazujejo zgodbo in postaje umiranja tega idealizma. Vsaj navideznega umiranja. Vsak krog naj bi bil zato groznejši od prejšnjega, izvajalci zato ne izbirajo sredstev, da bi »po možnosti v vsakem gledalcu zaživela v njem eksistentna ista idealistična sestavina življenja«.

Tudi zaradi tega ne more biti klasične identifikacije, ker je zaradi globalnega namena predstave bistveno spremenjena vloga igralca: ta ni več reproduktivec posamezne figure ali figur, ampak prihaja pred gledalca s posebnim etičnim namenom, znotraj katerega postane predstava zgolj sredstvo za dosego tega namena. Igralec zato nujno dobi okrepljeno, izrazito ustvarjalno funkcijo, ki ga v vsebinskem kot tudi oblikovnem smislu spreminja v kreatorja predstave, kreatorja rituala. Igralec je z eno besedo prisiljen v vlogo ustvarjalca, v katerem je združena izvedba z namenom, kar je sicer dimenzija dramskega avtorja, prvega avtorja. Igralec se torej lahko povzpne do pobudnika in izvajalca predstave, kar gotovo ni vsakdanja možnost gledališkega življenja. Konec koncev tudi ta posebna možnost ustvarjanja izvira iz Cankarjeve predloge, še boljše, iz osnovne teme, ki jo je Cankar oblikoval prozno, predstava te vrste pa povsem gledališko in z enako možnostjo ustvarjalnosti in etičnega učinka. Najbrž je iz vsega povedanega razvidno, da je predstava s pomočjo zapisa radikalno in nedvomno presežala šablonsko in

šolsko stereotipno interpretacijo Cankarjeve besede, ki je takorekoč že vnaprej znana v svoji izgovorjeni podobi: otožno in monotono zasnovan ritem, ki najraje pada v področje sumljive sentimentalnosti in svetoboljne boleznosti, ki je menda osnoven življenjski komentar Cankarjevih del. Gotovo rezultati drugačnih, vsekakor novih in v tem trenutku ustreznih zvočnih podob Cankarjeve besede spadajo v vsak resnejši poskus gledališke realizacije tega avtorja; kolikor gre za priredbo proznih del, pa toliko bolj. Ti in takšni rezultati so gotovo eno od oprijemljivih meril resnične prodornosti v »današnjega« Cankarja in bi z njimi lahko dokaj jasno opredeljeval posamezne dosežke, bodisi v smislu odrske kot tudi recitacijske govorice.

ODLOMEK IZ DRAMATIZACIJE MARTINA KAČURJA ZA TRI MOŠKE IGRALCE v osmih krogih z vpeljavo naj bi reproduciral genezo predloge, kolikor se pač da. Zato je opremljen tudi s potekom predstave, kar bo mnogo razvidneje in oprijemljiveje nakazalo takó interpretacijo kot tudi druge temeljne strukture dramatizacije. Tovrsten zapis naj bi kljub običajni nezanimivosti, ki spremlja dramske pisave gledaliških in ne strogo bralnih dramskih tekstov, ponazoril vsaj del tega, kar je spremljalo njegov nastanek od prvega začetka pa do končne podobe in o čemer govori pričujoča eksplikacija.

— — —
 DRUGI: Ljudje so trudni, pusti in čemerni od večne, zmerom enake in zmerom dolgočasne muke delavnika. V dnu svojega srca pa so blagi in poštteni! Poštteni!

PRVI in TRETJI zgrabita kovinski palici in se približata Kačurju (DRUGI).

TRETJI: Verjemite, da so nauki poštteni in da bi vam nič ne škodovalo, če bi se ravnali po njih. Zdaj vidim, na obrazu vam poznam, da se ne boste ravnali po njih. Zato vam rečem tole: skrbite zase, najprej in zmerom zase! Skrbite zase, najprej in zmerom zase!

Kovinska palica pod vratom.

PRVI: Zase!

TRETJI: Zase!

PRVI: Zase!

DRUGI: Izpusti me!

TRETJI: Drugi bodo že opravili po svoje. In če mislite...

DRUGI: Izpusti me!

TRETJI: In če mislite, da morate na vsak način pomagati svojemu bližnjemu, tedaj mu pomagajte brez trušča in brez slovesnosti; manj

DRUGI hoče vstati, vendar ga TRETJI potisne na tla.

DRUGI se iztrga in gre naprej. PRVI in TRETJI za njim.

vam bo škodovalo. Bodite oprezní.

PRVI: oprezní

TRETJI: stokrat oprezní

PRVI: in hinavski

TRETJI: hinavski

PRVI: stokrat hinavski!

DRUGI: Kam sem zašel?

V kakšno deželo?

Kam?

Kam?! —

TRETJI: Šel je nekoč mlad fant, napotil se je v svet z lahkim korakom in njegovo srce je bilo polno upanja. Pa ni bilo samo upanja polno, neizmerna ljubezen, vseobsežna je bila v njem.

Ali ste pevec? Ne prepevajte nikoli, razen v cerkvi, in še tam ne preveč na glas, ker bi rekli, da ste bahač.

PRVI: Ne prepevajte v krčmi, ker poreko, da ste pijanec; ne v društvu, ker poreko, da ščujete ljudstvo; tudi ne v svoji izbi, ker poreko, da ste norec.

TRETJI: Ne zahajajte preveč v družbo; rekli bi, da ste veseljak in lahkomišelnež; tudi se je preveč ne izogibajte; rekli bi, da ste potuhnjeneč.

DRUGI: Jaz sem se namenil, da živim in diham za svoj narod, in ni je sile, ki bi me zmotila! Svet je moj poklic in jaz sam, jaz človek, izginem v njegovi gloriiji! Pa ni bilo samo upanja polno, neizmerna ljubezen, vseobsežna je bila v njem. Šel je in je ponudil od svojega bogastva, od svoje ljubezni ljudem. »Glejte razbojnika.

DRUGEGA potisneta na tla, na hrbet, s kovinskima palicama pod vratom.

PRVI IN TRETJI stečeta hitro nazaj. Brž ko sta zadaj, se oglasijo močni, grozeči glasbeni akcenti najbolj podobni trkanju. Kot podaljšek tukajšnjih agresivnosti.

DRUGI hitro sede. Potem vstane. Steče v ozadje odra, pa spet naprej — kot da bi hotel odkriti povzročitelja.

DRUGI ponavlja stavek za stavkom, kot bi govoril prisego.

Ponavljanje zaključeno.

Mahoma vedro razpoloženje, ki ga forsirata PRVI in TRETJI. Polna luč. Ponudita DRUGEMU stol.

TRETJI sedi na tleh poleg DRUGEGA, ki sedi na stolu, PRVI pa v prostoru ravno tako ustvarja situacije navidezne prijaznosti.

DRUGI se skloni k TRETJEMU, ga prime za ramo in mu zelo zaupno reče:

Od tu dalje govori DRUGI naprej, TRETJI pa ponavlja za njim, kar stopnjuje grozečo napetost, prej prikrito in preobraženo.

ponuja nam ljubezen — kamenjajte ga!»

TRETJI: Ljudem! Ljudem! Ljudem!

DRUGI: Vsi govorijo tako! Tudi jaz, če govorim o svojem rojstnem kraju, pravim: lep je, da bi le ljudi ne bilo! In vendar so tisti ljudje blagi in spoštovanja vredni in vsi ljudje so blagi!

PRVI: Poučevanje ljudstva ni dobro in koristno opravilo. Ogibajte se ga torej.

DRUGI: Kjer je korist, tam ni poštenosti! Ni poštenosti, kjer je korist!!!

PRVI: Ogibajte se ga torej, poučevanja, tukaj se ga še celo ogibajte, zakaj tukaj je ljudstvo pouka potrebno kakor nikjer drugod in lahko bi vas izkušnjavec zapeljal. Nevarno je, če se človek zameri županu, še bolj je nevarno, če se zameri župniku. Razžalite Boga in odpustil vam bo, razžalite župnika in prestavili vas bodo. Pustite torej ljudstvo na miru!

TRETJI: Pustite torej ljudstvo na miru!

DRUGI: Kaj ni druge rešitve? Saj ima človek misli, saj ima knjige!

PRVI: Pustite ljudstvo na miru!

TRETJI: Pustite ljudstvo na miru!

PRVI: Učitelj!

TRETJI: Učitelj!

DRUGI: Kačur je šel in ni vedel, kam bi se napotil; izbe ga je bilo strah, ulice so bile puste in žalostne, goli, blatni hribi so dremali nad kotlom —

TRETJI: Nikamor niso mogle oči in tudi srce ni moglo nikamor.

Agresija postane očitna in direktna. DRUGI beži v ozadje odra za scen-sko konstrukcijo.

DRUGI beži in se umika vse hitreje.

PRVI in TRETJI se sunkovito vsedeta na stola spredaj in govorita v dvorano.

DRUGI hodi od enega do drugega, vendar ni odziva.

Lirični glasbeni motiv, ki se skozi igro ponavlja kot téma.

DRUGI (Kačur) počasi odide v globino. Potem samoopis.

Ob ponovitvi besedila gre DRUGI do kovčka, ga vzame in počasi naprej.

PRVI: Kačur je šel in ni vedel, kam bi se napotil; izbe ga je bilo strah, ulice so bile puste in žalostne, goli, blatni hribi so dremali nad kotlom —

DRUGI: Nikamor niso mogle oči in tudi srce ni moglo nikamor.

PRVI: Ali imate kakšno politično prepričanje? Skrijte ga v najbolj skriti kot svojega srca! — Zakaj laž je greh samo takrat, kadar nič ne koristi.

DRUGI: Kjer je korist, tam ni poštenosti! Izpusti me! Izpusti me!

TRETJI: Če vam je izbirati med lažjo in resnico in vas nobeno nič ne stane, odločite se za resnico, zakaj toliko laže se boste ob potrebi zlagali. Ne bodite svojeglavi, posebno ne v svojem političnem prepričanju! Kadar se vam zdi koristno, da izpremenite to prepričanje, citirajte Tugomerja: Trd bodi in tako dalje — in nobeden ne bo zapazil spremembe.

DRUGI: Kaj bi ne bil slabši od živali, če bi spoznal svojo pot in je ne bi nastopil?

Kaj bi ne bil slabši od živali?

Tu ga PRVI in TRETJI v hipu zgrabita kot zaslišanca. Zelo ostro in grobo.

DRUGI bega in se umika po prostoru, TRETJI za njim.

PRVI iztegne roko s celim šopom bankovcev. Luč se izostri. DRUGI počasi bližje, vzame bankovce. Tišina.

Bankovci padajo na tla eden za drugim, dokler ni DRUGI docela praznih rok.