

llle

12.

Letnik / Volume

1.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2024

am fi te at er

Preživetje komedije
The Survival of Comedy

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

 **AGRFT**
UNIVERZA Akademija za gledališče,
V LJUBLJANI radio, film in televizijo

Ljubljana, 2024

am fi te at er

12.

Letnik / Volume

1.

Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

2024

Preživetje komedije
The Survival of Comedy

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 12, Številka / Number 1

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica: Maja Murnik

Uredniški odbor / Editorial Board:

Zala Dobovšek (Univerza v Ljubljani), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Primož Jesenko (Slovenski gledališki inštitut), Matic Kocijančič (Slovenski gledališki inštitut), Bojana Kunst (Justus-Liebig-Universität Gießen, DE), Blaž Lukan (Univerza v Ljubljani), Aldo Milohnić (Univerza v Ljubljani), Barbara Orel (Univerza v Ljubljani), Mateja Pezdirc Bartol (Univerza v Ljubljani), Maja Šorli (Univerza v Ljubljani), Tomaž Toporišič (Univerza v Ljubljani), Gašper Troha (Slovenski gledališki inštitut)

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board:

Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Anna Maria Monteverdi (Università degli Studi di Milano, IT), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Založila: Slovenski gledališki inštitut (zanj Gašper Troha, direktor) in Založba Univerze v Ljubljani (zanjo Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Gašper Troha, director) and University of Ljubljana Press (represented by Gregor Majdič, the Rector of the University of Ljubljana)

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Korektura / Proofreading: Maja Murnik, Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 200

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštnina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke oddajte na / Send manuscripts to: <https://journals.uni-lj.si/amfiteater/about/submissions>.

Naročila in recenzentske izvide knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, junij 2024 / Ljubljana, June 2024

Revija za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of periodicals), Scopus, DOAJ. Revija je uvrščena med znanstvene revije razreda A po klasifikaciji Nacionalne agencije za vrednotenje raziskav Italije. / The journal is included in class A of the registry by the Italian Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario della ricerca.

Izdajo publikacije sta finančno podprla Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research and Innovation Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).



DOI: 10.51937/Amfiteater

Revija je v odprtem dostopu dostopna na / Open access articles are available at:
<http://journals.uni-lj.si/amfiteater>

Kazalo / Contents

UVODNIK	9
Preživetje komedije / The Survival of Comedy	
<i>Lada Čale Feldman</i>	
<i>Alceste à bicyclette</i> in Molièrova melanholična komedija – pomladitev ali pokop?	14
<i>Alceste à bicyclette</i> and Molière's Melancholic Comedy: A Rejuvenation or a Turn Off?	28
<i>Jure Gantar</i>	
Anatomija fiaska	42
The Anatomy of Failure	60
<i>Radka Kunderová</i>	
Komično in politično v češkem gledališču po letu 1989	76
The Comic and the Political in the Czech Theatre After 1989	94
<i>Mateja Pezdirc Bartol</i>	
Preseganje spolnih stereotipov v sodobni slovenski komediji (Ditka – Milena – Bogdana)	112
Going Beyond Gender Stereotypes in Contemporary Slovenian Comedy (Ditka–Milena–Bogdana)	126
<i>Tomaž Toporišič</i>	
Parataktični absurdizem in (ne več) dramska komedija od Jesiha do Semenič in naprej	130
Paratactic Absurdism and (No Longer) Dramatic Comedy from Jesih to Semenich and Beyond	150
<i>Gašper Troha</i>	
Družbenokritični potencial komedije na primeru teme ekološke katastrofe	154
The Social-Critical Potential of Comedy and the Issue of Ecological Catastrophe	170
<i>Ana Kocjančič</i>	
Opereta La Mascotte (Dekle sreče) v režiji Bratka Krefta	174
Operetta La Mascotte (The Girl of Happiness), directed by Bratko Kreft	192
<i>Maša Radi Buh, Nik Žnidaršič</i>	
Kje so meje?	196
Where Are the Boundaries?	208

Razprava / Article

Primož Jesenko

Protokritik Leopold Kordeš med zametkom in nemožnostjo 214

Protocritic Leopold Kordeš Between Inception and Impossibility 244

Esej / Essay

Dušan Brešar

V temnem siju odrskih luči 250

Razpis za članke: O delu v gledališču in performansu 270

Call for Articles: On Labour in Theatre and Performance 274

Navodila za avtorje 278

Submission Guidelines 280

Vabilo k razpravam 282

Call for papers 282

Pretežni del prve številke novega letnika predstavljajo razprave, pripravljene na podlagi prispevkov na *Amfiteatrovem* simpoziju, ki je na temo »Preživetje komedije / The Survival of Comedy« potekal 5. in 6. oktobra 2023 v dvorani Slovenskega gledališkega inštituta (SLOGI) v Ljubljani. Po stoletjih krize »čistih« dramskih zvrsti (vsaj na deklarativni ravni) in prevladi mešanih žanrov je nastopil čas za vnovično teoretsko pretresanje vprašanja, kaj se dejansko godi s komedijo. Že bežen pogled na repertoarje dramskih gledališč namreč pokaže, da zgodba s komedijo nikakor ni zaključena, saj je ta še kako »živa«, agilna. Avtorji člankov so si tako zastavljali vprašanja, kakšna je komedija danes, kakšne so vrste komike in njene pojavne oblike – tako v smislu dramske kot gledališke zvrsti – in kakšen je družbenopolitični kontekst, ki jo v temelju definira. Številka tako prinaša osem izvirnih člankov na to temo; trije so objavljeni tako v slovenskem kot angleškem jeziku.

Razprava Lade Čale Feldman si to vprašanje zastavlja ob analizi filma Philippa Le Guaya *Alcest na kolesu* (2013), ki se intertekstualno navezuje na Molièrovega *Ljudomrznika*, obenem pa žanr komedije na novo kontekstualizira in obnovi njegov prvotni subverzivni učinek.

Jure Gantar se loteva analize neuspešnih komedij vrhunskih pisateljev iz približno istega zgodovinskega obdobja (Flaubert, Henry James, Čehov). Igre, ki jih obravnava, so v svojem času na odrih doživele polom. Gantar analizira vzroke za takšno usodo.

Radka Kunderová razpravlja o medsebojni povezanosti političnega in komičnega v češkem gledališču na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Prva leta tranzicije so zaznamovala češko družbo in usmerila njena zanimanja. Podrobneje se posveti odmevni predstavi *Naši naši furianti* (Naši naši ošabneži) Petra Lébbla iz leta 1994.

Posebne vidike komedije, in sicer prikazovanje odnosov med spoloma, obravnava Mateja Pezdirc Bartol. Analizira družbene konstrukcije spolov, vlog in poklicev v nekaterih primerih sodobne slovenske komedije, še posebej tistih, v katerih ima ženska glavno vlogo, in pri tem ugotavlja poigravanje s tradicionalnimi vzorci ter njihovo sprevrčanje.

V jedru razprave Tomaža Toporišiča so mešani žanri slovenske komedije, posebej tisti, ki segajo k absurdu in groteski. Avtor pretresa vrsto primerov kompleksnih oziroma hibridnih komedijskih strojev od Emila Filipčiča do Ive Š. Slosar, pri čemer se osredotoča na destabilizirano subjektivnost v njih.

Gašper Troha se loteva aktualne tematike ekološke katastrofe. Skozi dva primera

sodobnega slovenskega gledališča – Divjakovo *Vročino* in Zupančičevo *Te igre bo konec* – raziskuje dva pristopa k omenjeni tematiki, resnobnega in komičnega.

Ana Kocjančič se v svojem članku ukvarja z nepoznanima, a nadvse zanimivima ljubljanskima uprizoritvama Audranove operete *La Mascotte*, ki ju je med obema vojnama s komično-avantgardnimi elementi režiral Bratko Kreft.

Prispevek Maše Radi Buh in Nika Žnidaršiča obravnava razmerje med kulturo ukinjanja (»cancel culture«) z njeno zapovedjo politične korektnosti ter komedijo in to razmerje postavi v družbenopolitični kontekst. Sprašuje se tudi, ali med njima dejansko vlada paradoks, a to vprašanje razreši na drug način.

Zunaj tematskega bloka je objavljena obširna in natančna študija Primoža Jesenka o beli lisi slovenske gledališke kritike 19. stoletja. Z natančno analizo nemških zapisov Leopolda Kordeša iz časa, ko se gledališko uprizarjanje na Slovenskem še izvija iz amaterizma, sestavlja širšo fresko tedanje kulturne krajine na Slovenskem.

Pedagog Dušan Brešar je pripravil dragocen pregled gledališke ustvarjalnosti slepih in slabovidnih od začetkov po koncu prve svetovne vojne do danes. Pričevanja udeležencev dajo članku še večjo težo.

Naj za konec opozorim še na razpis za članke predvidenega tematskega bloka revije na temo »O delu v gledališču in performansu«, ki ga pripravlja Tomaž Krpič. Rok za oddajo povzetkov je 15. september.

Maja Murnik



Preživetje komedije /
The Survival of Comedy



UDK 791.31:792

792:791.31

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/14-40

Povzetek

V članku obravnavam film Philippa Le Guaya *Alceste à bicyclette* (2013) z vidika zgodovinske polemike, ki so je sprožili pritiski, da bi med glavnima likoma Molièrovega *Ljudomrznika* – Alcestom in Filintom – izbrali kot med utelešenji dveh radikalno različnih temperamentov in moralnih stališč. Poleg očitnih medbesedilnih navezav na slavno delo iz 17. stoletja ter izjemnega vrednotenja igralske umetnosti – pa tudi vloge, ki jo ima v igralskem poklicu staranje – je film zanimiv tudi zato, ker ne le prikaže, temveč tudi izrecno tematizira spopad med domnevno zastarelostjo klasične komedije in dejstvom, da se v novem kontekstu žanru vendarle posreči obnoviti prvotni subverzivni učinek.

Ključne besede: Molière, *Le Misanthrope*, *Alceste à bicyclette*, igrilstvo, gledališče v filmu

Lada Čale Feldman je redna profesorica in predstojnica katedre za teatrologijo na Oddelku za primerjalno književnost Fakultete za humanistiko in družbene vede Univerze v Zagrebu. Njeno raziskovalno delo zajema področja gledaliških in performativnih študij ter feministične kritike. Poleg sedmih avtorskih in dveh soavtorskih knjig v hrvaščini je tudi sourednica več posebnih števil revij in številnih zbornikov, med drugim tudi dveh v angleščini. Za svoje delo je prejela tri nacionalne in eno mednarodno nagrado.

lcfeldma@ff.unizg.hr

Alceste à bicyclette in Molièrova melanholična komedija – pomladitev ali pokop?

Lada Čale Feldman

Fakulteta za humanistiko in družboslovje, Univerza v Zagrebu, Hrvaška

Prispevek se ukvarja z dokaj kompleksno, čeprav ne nujno tudi zelo modno ali priljubljeno temo, in sicer z arhetipskostjo klasične oziroma klasicistične komedije in njene morebitne sodobne rabe in/ali odmevov. To tematiko sem se odločila nasloviti, ker že samo vprašanje »preživetja komedije«, ki nakazuje tako ovire, ob katere je trčilo takšno preživetje, kot tudi dejansko odpornost žanra, nujno predpostavlja, da moramo upoštevati celotni zgodovinski lok te zvrsti, če hočemo razpravljati o sodobnih ali, bolje rečeno, postmodernih, postdramskih ali ne več dramskih preoblikovanih le-te. Nemara bi se lahko lotila teme sodobne režije klasičnih komedij, vendar sem se odločila za obravnavo razmeroma nenavadnega in redkega primera gledališča v filmu, to pa zaradi dveh med seboj povezanih razlogov. Prvi je seveda dejstvo, da film, ki ga bom pretresla, *Alceste à bicyclette*, reinterpreterira eno najslavnejših Molièrovih del, *Le Misanthrope* – o čemer sem si že dolgo želela pisati. Drugi, splošnejši razlog pa je povezan z metagledališkimi in metažanrskimi implikacijami tega transmedijskega hibrida. V konkretnem primeru gre za dejstvo, da se film, ki sem ga izbrala, eksplicitno in implicitno ukvarja z razmislekom o ključnih značilnostih, zapuščini in morebitni privlačnosti klasične komedije za sodobno občinstvo, pa naj bo to v gledališču ali v kinu.

Trisopetdeseta obletnica Molièrove smrti, ki je v letu 2023 sledila prejšnji, radostnejši štiristoti obletnici dramatikovega rojstva, nas vsekakor spodbuja, da ne pozabimo, da naj bi francoski igralec in pisatelj izumil novo vrsto komedije, ki se v francoščini imenuje *la grande comédie*, v angleščini pa *high comedy* – čeprav slednji izraz ne ustreza povsem pomenu francoske skovanke, saj ne označuje nujno salonske komedije, temveč se večinoma nanaša na bolj vzvišene ali resne, satirične in še druge ambicije, ki jih je Molière skušal pripisati zvrsti, ki je v njegovem času veljala za manj cenjeno in se je približevala vulgarnosti farse. Zato je na mestu opomnik, da sam Molière ni imel nobenih zadržkov pri vnašanju farsičnih elementov in epizodnih trenutkov, kot so na primer *lazzi* in druge komične situacije iz *commedie dell'arte*, v svoje drame, vendar pa jih je združeval s pravili gradnje zgodbe in neskončnih permutacij določenih osnovnih elementov, kar je podedoval od Plavta in *commedie*

erudite; Molière je temu dodal ne le dolžino igre v petih dejanjih, pač pa tudi zahtevne retorične in filozofske tirade, pogosto pa je veselo logiko žanra razbijal tudi s tem, da je preprečil pričakovano poroko, kot na primer v *Les Femmes savantes*, ali da je zaplet pripeljal vse do tragičnega konca, ki se mu je le za las izognil, kot na primer v *Tartuffu*, ali pa je celo uvedel zares usoden, nesrečen konec, na primer v *Don Juanu*, kjer liki dejansko umrejo na odru (ali bolje rečeno pod njim, saj Komtur na koncu Don Juana nepreklicno potegne v podzemlje).

Za eno najbolj reprezentativnih in tudi najpogostejše komentiranih del te nove, kompleksnejše, če ne celo, tako rekoč, bolj »realistične« zvrsti, ki so jo kasneje poimenovali *comédie de caractère* – in ki jo je Molière zasnoval z namenom, da bi bila po statusu enakovredna tragediji, v kateri kljub gorečim začetnim prizadevanjem nikdar ni zares blestel – še danes velja *Ljudomrznik*, igra, ki je spodbudila številne in ostro nasprotujoče si interpretacije, zaradi katerih se kontroverzni protagonist Alcest lahko meri z liki, kakršen je Shakespearov Hamlet, saj je, kot bi rekel John Simon, enako dovzeten, da bi lahko obveljal za simbolno utelešenje »različnih občutljivosti posameznikov v različnih obdobjih in celo kolektivnih občutljivosti samih teh obdobj« (404). Zagotovo ni neumestno, da se na tem mestu sklicujemo na najbolj znanega od vseh gledaliških likov v zahodni tragični tradiciji, saj imata Alcest in Hamlet res veliko skupnih značilnosti, v prvi vrsti je to duševno stanje, nadvse skrb vzbujajoče za druge like, v Alcestovem primeru pa tudi za samega duha komedije, gre namreč za melanholijo. Tako kot Hamlet tudi Alcest občuti in hlepi po osamitvi od svojega ožjega in širšega družbenega kroga, tudi on obtožuje žensko, ki jo ljubi, koketiranja in izdaje in, tako kot Hamlet, tudi sam goji živo zanimanje in prefinjenost glede etičnih in estetskih vprašanj. Ker se v igri nekajkrat omenja ideja o obešanju, bi lahko celo trdili, da tudi Alcest goji samomorilske misli, če ne bi imeli enako močnih razlogov za spoznanje, da je vse to razglabljanje o pogubnosti človeške narave v veliki meri le simptom smešnega, koleričnega¹ in narcističnega dramatiziranja samega sebe, generično zgrešene predstave, ki jo ima junak o sebi kot neprilagojencu in tragičnem izobčencu, ki v resnici hrepeni po tem, da bi ga družba, ki jo zavrača, odlikovala ter da bi ga ljubila ženska, ki uteleša vse zemeljsko zlo, ki ga sam tako neomajno obsoja.

Ker vemo, da je naslovno vlogo odigral sam Molière, to še krepi sume, da prevladujoči modus ali razpoloženje dela ni melanholija in da je igralkova interpretacija najverjetneje prispevala k farsičnim situacijam in performativnim poudarkom, ki jih komedija prav

¹ Zahvaljujem se profesorju Juretu Gantarju, da me je po predavanju povprašal, koliko se je Molière opiral na teorijo o temperamentih in tipologijo osebnosti, izpeljano iz nje, ki je, na primer, služila kot podlaga določenih dram iz elizabetinskega obdobja v Angliji. Polni naslov igre v francoščini se glasi (*Le Misanthrope, ou l'atrabilaire amoureux*, kar namiguje na to povezavo: »atrabilaire« se je v tistih časih namreč res nanašal na »črni žolč«, ki je izvorno označeval prevladujoče melanholično razpoloženje, povezano z »intelektualno in moralno resnobo« (prim. Morgan 299), »rumeni žolč« pa naj bi bil značilen za kolerike, se pravi razdražljive in zlovoljne ljudi. Vendar pa je sčasoma izraz »atrabilaire« izgubil povezavo z vzvišeno melanholijo in se navzel pomenov, ki so se običajno povezovali s koleričnim tipom: *acariâtre, acerbe, aigre, coléreux, irascible, renfrogné, revêche* (*Dictionnaire Larousse*). Zdi se, da se Molière poigrava z obema konotacijama – in, kot bomo pokazali v članku, je ravno zato lik glavnega junaka ambivalenten in takšna uganka, saj se zdi, da njegova komičnost izvira prav iz napetosti med melanholično in kolerično platjo njegove narave.

tako vsebuje – k bitki med spoloma, k prepiru med bodočim tiranom in prebrisano žensko, ki ga zavaja, k izraziti mimiki in ekstravagantnim gestam, ki naj bi domnevno spremljale nenadne prihode in odhode Alcesta pred in po prepirljivih soočenjih.² Pa vendar, kot hiti dodati Andrew Calder, potem ko našteje vse te farsične vidike *Ljudomrznika*, v komediji najdemo tudi nekatere strukturne značilnosti tragedije, saj so »tako v farsu kot v tragediji liki žrtve lastnega temperamenta; njihova neprilagodljivost je neke vrste usoda«. Ravno v *Ljudomrzniku* »temperament in svetovni nazor vsakega od njih tako zelo obremenjuje, da jih še tako silna naklonjenost ali ljubezen ne more pripraviti k spremembi« (96). In ker dejansko vemo, kakšna usoda čaka Alcesta in Celimeno, je treba priznati, da se, namesto da bi v skladu s staro komedijsko formulo slavila srečno zakonsko zvezo, nazadnje vendarle izkažeta za skoraj tragično nekompatibilna in se morata zato ločiti ter prepustiti prizorišče obetavnejši poroki med Celimenino sestrično Elianto in Alcestovim prijateljem Filintom.

Že vse od petdesetih let prejšnjega stoletja so gledališki režiserji, pa tudi nekaj filmskih,³ uživali v postavljanju igre na oder ali snemanju le-te v sodobni preobleki, a pogosto ravno zato, da bi še poudarili mračen, če ne celo naravnost tragičen podton, kot je nedavno pokazal Patrice Pavis v komentarju treh najvidnejših gledaliških različic igre v novem tisočletju, ki so jih pripravili Jean-Pierre Miquel v Comédie-Française (Vieux-Colombier) leta 2000, Stéphan Braunschweig v Théâtre National de Strasbourg leta 2003 in zlasti Clément Hervieu-Léger v Comédie-Française leta 2017. Michael Edwards je o tem fenomenu pisal v knjigi z naslovom *Le rire de Molière* (Molièrov smeh), ki so jo pred kratkim ponatisnili, kjer tovrstne poskuse pesimističnega preoblikovanja komedije razkriva kot posledico »napake v interpretaciji«, ki povsem zgreši prvotni komični namen *Ljudomrznika*, ki je bil navsezadnje Molièrovo sodobnike prisiliti, da bi se smejali lastnim pomanjkljivostim tako kot posameznikov kot tudi članov visoko ritualizirane in zato nujno hinavske družbe (141). Nagnjenost k resni obravnavi zlasti Alcesta naj bi izvirala iz zloglasnega napada na Molièrovo kruto smešenje glavnega junaka, ki ga je izvedel Jean Jacques Rousseau, na čigar občudovanje Alcesta se pogosto sklicujejo kot na znamenje nove, republikanske občutljivosti. Kadar na kaj takega naletimo v današnjih časih, pa se je treba vprašati, kam in zakaj je izginil smešni vidik komedije in ali je takšna nagnjenost k pretakanju solza zaradi nerazumljenega samotarja in zgrešene ljubezni nekakšno znamenje našega časa, ki priča o nekakšni moralistični sentimentalnosti in trenutni nezmožnosti, da bi se dejansko na humoren način soočili z mešanimi občutki, ki jih porajajo zapleti igre, kaj šele, da bi uživali v prikriti metadramatični ironiji.

² Kot upravičeno trdi Herzel, »lahko nam je žal, da ne moremo videti Molièra v glavnih vlogah iger *L'Amour médecin* ali *Le Médecin malgré lui* ali *Le Bourgeois gentilhomme*, vendar ta izguba verjetno ni bistveno vplivala na naše razumevanje osnovnega tona teh iger. Toda Molière osebno v vlogi Alcesta? Tu pa je izguba neizmerna in tega ne smemo pozabiti« (348).

³ Bernard Dhéran leta 1958. Pierre Dux pa leta 1971.

Celotno zgodovino kritiške recepcije igre bi lahko, resnici na ljubo, razumeli kot znamenje, da se časi pravzaprav ne spreminjajo dosti, saj so bili že dolgo pred Rousseaujem, vse od samih začetkov odrske usode *Ljudomrznika*, zelo redki člani občinstva, ki se jim je ta komedija dejansko zdela smešna, tako da je bila v gledališču dolgo zgolj zmerno uspešna in so jo celo razglasili prej za dobro branje kot pa za besedilo, ki bi obetalo užitek v uprizoritvi. Lionel Gossman meni, da bi lahko takšno kritično stališče javnosti in kritikov v Molièrovem času imeli za dokaz njihove lastne melanholične naravnosti: v mnogih pogledih se je Alcestu posrečilo vzpostaviti intimno vez z gledalci iz 17. stoletja, saj je kot protagonist zastopal upravičeno, če že ne pravično melanholično zamero do udomačenega plemstva, ki je nerado pristalo na pravila dvora Ludvika XIV., kjer bolezn in melanholije niso trpeli, vsako znamenje umika iz javnosti pa so imeli za »nedopustno, za provokacijo, za nevaren znak disidentstva in potencialnega prevratništva« (334). Ker je bil Molière vendarle odvisen od kraljeve zaščite in se je zato od njega pričakovalo, da se bo podpisal pod vse cilje nove absolutistične države, je, kot pravi Gossman, ta človeški »tip« preprosto moral prikazati kot »komični lik«, tako kot vse druge komične očetovske tirane, ki jih, prav tako kot Alcesta, »skrbi ohranjanje in zadrževanje, trmasto nasprotovanje vsaki novosti, mobilnosti, spremembi in menjavi, kroženju blaga in denarja, prostemu kroženju žensk in znakov – vsemu, kar bi lahko zamajalo ustaljeni red stvari« (328).

Kljub temu so marsikaterega poznejšega kritika *Ljudomrznika* še naprej medle dvoumnosti, ki jih je igra polna, in le redki so se uprli skušnjavi, da se ne bi postavili na to ali ono stran, kar se tiče glavnega lika, s tem pa tudi generičnega vzdušja, ki ga ustvarja: sodeč po interpretacijah, ki so se nakopičile, moramo pogosto preprosto izbrati: glavni junak je bodisi mizogin in nerazumen kolerik, družba, ki jo napada zaradi hinavščine, pa ima prav in je delo komedija, ali pa je Alcest pošten in resnicoljuben človek in, kot smo slišali, politično subverziven melanholik, družba pa je nezaslišano krivična in je delo drama s skoraj tragičnim koncem. Nič čudnega, da se je takšna dvoumnost izkazala kot plodna podlaga za lepo tipologijo, ki jo je predlagal psihoanalitični kritik Francesco Orlando, ki je v teh nesoglasjih videl različne manifestacije učinkov komične potlačitve resnosti obravnavanih vprašanj (259–261):

Različica A – resno je nezavedno, ker ga komična struktura potlači.

Različica B – resno je zavestno, vendar ga ne sprejema, komična struktura negotovo prevlada.

Različica C – resno je sprejeto, vendar ga ne zagovarja, komična struktura je le fasada, popuščanje zavoljo kralja.

Različica D – resno je zagovarjano, ni pa odobreno (*littérature engagée*).

Na tem mestu nimam prostora, da bi se spuščala v podrobnosti te argumentacije, zato naj samo poudarim, da po Orlandovem mnenju osupljivo veliko kritikov težko prenaša

varianti A in B, kjer vidimo negotovo ravnovesje med komičnim in resnim, pa najsi bo slednje potlačeno ali pripoznano, in se raje odločijo za katero od preostalih različic, v katerih resno prevladuje, ne glede na to, da Orlando v analizi dokaže, do kolikšne mere je različici C in D težko podpreti z natančnim strukturalističnim branjem, ki ga ponudi v študiji.

Kakorkoli že, igra je tako nasprotujoče si odzive vzbudila tudi in predvsem zaradi dveh nenavadnih zvez, v kateri je umeščen protagonist, prve prijateljske, druge pa ljubezenske, tako da je prej omenjena pristranskost občinstva pogosto odvisna od naklonjenosti, ki jo občuti bodisi do neomajno užaljenega Alcesta na eni strani bodisi do njegovih družabnih spremljevalcev na drugi – se pravi do Filinta, modrega, a nekoliko samozadovoljnega prijatelja, in do opravljivke Celimene, ženske, za katero Alcest trdi, da je zaljubljen vanjo. Ne glede na to, za kako pomembno se vloga Celimene izkaže v razvoju igre – v paru s sestrčno Elianto kot alternativno ljubimko, ki ji Alcest za trenutek dvori iz maščevalnosti – je kritike najbolj razdelilo ravno nasprotje med moškima, kar je postalo tako razvpito, da ga je Proustova Albertina imela celo za vzorčni primer akademskih nesmislov. Kot se je zdelo pomembno zapisati Normanu Henfreju: če Alcest velja za »čisto in resnicoljubno dušo«, za kar ga je razglasil Goethe, potem Filint postane »laskavec, lažnivi svetovljan«, »utelešenje egoizma, strahopetnega kompromisarstva in samozadovoljstva«; po drugi strani pa, če imamo Alcesta za »zlovoljnega zajedljivca«, Filint postane tisti, ki mu je treba kot prijatelju dati prednosti, ali pa »modrec, ki bi ga bilo priporočljivo posnemati, poln vzgoje in razgledane vljudnosti, na kakršni naletimo v najboljši družbi« (160–161). Tudi zato prvi prizor komedije, zgovorno soočenje besnečega Alcesta in zbranega Filinta, ki naj bi predstavljal to, čemur Henfrey reče »filozofski kamen spotike, ki skrbi oba prijatelja« (185), še danes velja za *ključni* prizor, ki da ton celotnemu delu, tako zelo, da je prav način, kako se ga režiser ali ustvarjalna ekipa odloči interpretirati, pogosto tudi ključ do karakternega in splošnega okvira, v katerem je treba brati in doživljati celotno uprizoritev.

Poleg tega Louis Jouvét, legendarni igralec in režiser francoskega režiserskega kartela z začetka 20. stoletja, prav s tem prizorom začne knjigo *Molière et la comédie Classique* (1965/2022), v kateri podaja svoje lekcije o igranju. Prvo poglavje knjige je pravzaprav v celoti posvečeno uvodnemu prizoru *Ljudomrznika*, ki naj bi po Jouvétovem mnenju v uprizoritvi v prvi vrsti ne le vzpostavil pogosto povsem zanemarjeni, a vendar ključni in zapleteni prijateljski odnos med moškima, temveč tudi odprl prostor in širino za neizrekljivi in enigmatični vidik obeh likov, ki imata zanj enako pomembno vlogo v vesolju igre – Filint je po njegovem mnenju bolj inteligenčen in razgledan v družbenih odnosih in tudi bolj zaščitniški do prijatelja, Alcest pa je bolj neustrašen v prizadevanjih, da bi žensko, ki jo ljubi, spet spravil k pameti. Znano je, kako je Jouvét vztrajal pri tem, da naj igralci preprosto izgovarjajo besede v pravilnem ritmu in s

pravilnim dihanjem; učence je pozival, naj opustijo vse vnaprejšnje predstave o tem, kaj bi verzi lahko pomenili, in izjavil naslednje:

On ne sera jamais Alceste. Alceste est un personnage qui existe avant nous, et qui existera après nous. A soixante-dix ans, quand tu seras un grand comédien et un grand homme, car il faut être un grand homme pour jouer Alceste, tu joueras Alceste, mais tu ne seras pas Alceste; tu mourras et Alceste vivra. (18)

Nihče ne bo nikoli postal Alcest. Alcest je lik, ki je obstajal pred nami in bo obstajal tudi, ko nas že dolgo ne bo več. Pri sedemdesetih, ko boš uveljavljen igralec in spoštovan človek, saj moraš biti spoštovan človek, če hočeš igrati Alcesta, boš lahko igral Alcesta, vendar pa ne boš postal Alcest: ti boš umrl, Alcest pa bo živel naprej.

Je torej Alcest še vedno živ? Je komedija, ki ji vlada, preživela tudi samega Jouveta? Smo dandanes sposobni zaobiti Rousseaujev izrek o tej igri in lahko v protagonistu prepoznamo prej tisto, kar je Hans Robert Jauss poimenoval »paradoks *Ljudomrznika*«, se pravi tako njegov smešni kot tudi subverzivni vidik? Vredno si je priklicati v spomin Jaussovo študijo, saj v njej upravičeno opozarja na to, da ljudomrznik kot lik predstavlja poseben primer, na dejstvo, da bi bilo »počutiti se sovražnika človeštva v nasprotju z naravo in družbenimi okoliščinami človeškega obstoja«, kar pomeni, da literarna stvaritev takšnega tipskega lika predstavlja »mejni primer, ustvarjen, da preizkusi in razišče, kaj človeška narava pravzaprav je«, s tem pa današnjemu kritiku nudi priložnost, da sama opazuje »spreminjajoča se obzorja karakterizacije« (307), kar je podlaga komedije kot klasične zvrsti. Ta linija vodi kritika od klasične antropologije prek krščanskega pojmovanja človeške narave in njenih sekulariziranih različic iz 19. in 20. stoletja pa vse do današnjih nihanj.

S takšnim literarnim, antropološkim, kritičnim in v Jouvetovem primeru tudi igralsko-pedagoškim ozadjem v mislih sta se francoski filmski režiser Philippe Le Guay in igralec Fabrice Luchini, star 72 let, odločila zasnovati nekakšno filmsko predelavo Molièrovega *Ljudomrznika*, ki naj bi se, kot je razvidno iz zgodbe, v prvi vrsti osredotočila na nenavadno prijateljstvo med obema kontrastnima likoma – pravičniškega, nepopustljivega, nepotrpežljivega, jeznega, ljubosumnega in vase zagledanega samotarja, moralista in esteta Alcesta na eni strani in dobrodušnega, vljudnega, samozavestnega, zabavnega sogovornika in nekoliko ciničnega *honnête homme* Filinta, ki je značilni francoski *salonnier*, na drugi. Namesto da bi Molièrovo komedijo preprosto preslikala v moderno okolje, kostume in običaje, kar bi terjalo tudi utemeljitev za uporabo verzne oblike aleksandrinca, saj je to kot konvencijo veliko lažje sprejeti, če igro posodobimo na odru, sta avtorja lika spremenila v sodobna gledališka, filmska in televizijska igralca, Sergea in Gauthierja, ki ne le, da izkazujejo enake značajske lastnosti (Serge, ki ga igra Luchini, kot Alcest, Gauthier, ki ga igra Laurent Wilson, pa kot Filint), temveč tudi tekmujeta, kateri od njiju bo v gledališki

uprizoritvi, ki jo postavlja Gauthier, interpretiral glavnega, barvitega in protislovnega Alcesta, kateri pa običajno bolj medlega in drugotnega Filinta, ki se kot lik morda zdi enako kompleksen in se je v družbi iz Molièrovih časov veliko bolje odrezal, vendar pa ga večinoma ne dojemajo kot igralski izziv ali vlogo, ki bi bila v središču pozornosti, pa najsi bo to na odru ali zunaj njega.

Položaj je še toliko bolj komičen, ker na videz dobronamerni Gauthier, ki ga spoznamo kot zelo priljubljenega in dobro plačanega igralca telenovel, v želji, da bi končno interpretiral Alcesta, nadleguje Sergea, izkušenega gledališkega igralca, naj v njegovi uprizoritvi prevzame vlogo Filinta, čeprav je Serge že pred časom prostovoljno zapustil igralski poklic in se, zgrožen nad celotno kulturno industrijo, v pristni alcestovski maniri umaknil na nekakšen samotni otok, l'île de Ré, kjer živi v revni hiši in nima niti toliko denarja, da bi dal popraviti nagnite kanalizacijske cevi. Kljub temu se Serge pretvarja, da ga stvar ne zanima, in Gauthier je prisiljen ostati na otoku, da bi ga pregovoril, pri tem se sprva strinja, da se vsaj na vajah v vlogah izmenjujeta, nazadnje pa se nenadoma odloči, da bo Alcesta igral sam. Ob tej odločitvi Serge dobi enega svojih napadov besa, zavrne dogovor in Gauthierjevi ženi blekne, da jo je mož prevaral s privlačno Italijanko Francesco, igra jo Maya Sansa, ki je prav tako prišla na otok, da bi tam našla malo miru po ločitvi. V njej lahko vidimo sodobno različico Celimene, oziroma še prej Eliante, saj ta tvori edini dejanski erotični trikotnik, v katerega sta v izvornem *Ljudomrzniku* vpletena oba prijatelja. Čeprav je tudi sama moralistka, podobno kot Elianto, ki prav tako občuduje Alcesta, na koncu pa se poroči s Filintom, si sveže ločena Francesca s Celimeno deli preteklo izkušnjo zakona, neodvisnega duha, zadržanost in skrivnostnost pa tudi privlačnost v očeh Sergea, ki se v ljubezenskih zadevah izkaže za nekoliko nerodnega in zadržanega, da sploh ne omenjamo ljubosumja, ki ga občuti do Gauthierja zaradi njegovih številnih ljubezenskih afer in lahкотnega odnosa z ženskami, ki so, kot se izkaže, vse po vrsti obsedene z njegovo slavo in denarjem.

Z ironično metagledališko podvojitvijo komičnih konstelacij, ki jih podeduje od Molièra, tako zaplet ponovno vzpostavi narcistični podton komedije, ki ga je Lacan diagnosticiral kot neke vrste norost, ki preveva celotno družbo, protagonist pa zase komično zanika, da ji je podlegel (173–176). Gre za norost, ki se v dobi neoliberalizma in njeni *«société du spectacle»*, kot bi temu rekli francoski situacionisti, in je v tem pogledu še precej hujša od francoskega aristokratskega okolja 17. stoletja, le še razrašča in postaja vedno pogubnejša. Poleg že omenjenih vzporednic v zgradbi glavnega junaka in njegovih družbenih interakcij pa tudi okleščene zgodbe, ki služi izključno temu, da se liki pokažejo kot smešno egocentrični, se tako kot izvirnik tudi filmska uprizoritev *Ljudomrznikovih* spletk ne izogiba farsičnim trenutkom – tako pokaže opolzka platna, ki jih Serge slika v samotnih urah, padanje obeh prijateljev v reko med vožnjo s starinskimi kolesi pa nenadne prepire z nadležnimi taksisti itd. Pod

zgovornimi strukturnimi analogijami in obrati glede na izvorno komedijo pa se v filmu skriva tudi subtilen melanholični podton, katerega učinka ni mogoče zreducirati zgolj na usodni nesporazum med Sergeom in družbenim okoljem, kaj šele na zapravljene priložnosti, da bi se ponovno poklicno uveljavil in tako dobil čustveno zadoščenje.

Film se nekoliko prikrito loteva tudi vprašanja starosti, seveda človeške starosti, pa tudi dobe, nekakšne epohe, v kateri so se ljudje pač prisiljeni soočiti z lastno človeškostjo in »naravo«. V izvornem *Ljudomrzniku* Alcest poleg tega, da pridiga o skrajni iskrenosti v človeških odnosih, kaže tudi kot nehoteni *laudator temporis acti*: ne samo da zavrne Orontov ljubezenski sonet in kot protiprimer povečuje vrednost in lepoto tradicionalne ljudske poezije, temveč, kot smo že povedali, goji tudi napačno dojemanje samega sebe kot junaškega in tragičnega družbenega izobčenca – nekakšnega arhaičnega, kornelijanskega junaka, ki si prizadeva za spektakularno mučeništvo, ki pa se neizogibno izkaže za groteskno neustreznega za komični, predvsem družbeni in konverzacijski kontekst ženskega salona. Vendar pa Alcestovo konservativnost prepogosto kar samodejno povezujejo s tem, da je domnevno srednjih let. To interpretativno domnevo kritiki podkrepijo s podatkom, da je bil Molière star 44 let, ko je nastopil v tej vlogi. Vendar pa si glede tega vsi komentatorji niso soglasni: Lionel Gossman tako vztraja pri Alcestovi paradoksalni mladosti. Paradoksalni, ker, kot smo že izvedeli, protagonist v mnogih pogledih zaseda komični »položaj starca, ki si poželi neprimerno mlajše ženske« (Gossman 325). S tem pa se strinja tudi srbski teatrolog Ivan Medenica, ki, mimogrede, *Ljudomrznika* tudi razume kot tragedijo in trdi, da imamo dovolj razlogov za domnevo, da je Alcest še zelo mlad, da gre za moškega v dvajsetih letih, saj dvori zelo mladi ženski svoje starosti, in ker nima družinskih ali družbenih obveznosti, lahko kot tak izkazuje tudi nestrpen temperament, povsem primeren mladi, strastni naravi, nagnjeni k zavračanju družbene hinavščine, od Filinta pa se na videz tako zelo razlikuje le v tem, da je ta pač zrelejši in zato bolj zaščitniški in zaskrbljen za mlajšega prijatelja (67–92).

V filmu je položaj v dobršni meri ravno obraten: domnevno naj bi bila Serge in Gauthier vrstnika, vendar pa je tu Serge – igralec, ki naj bi delil Alcestovo naravo – tisti, ki je videti starejši, vdan v usodo in zagrenjen, Gauthier pa, da bi ohranil posvetni in poklicni uspeh, naredi vse, da bi se zdel, oblačil in obnašal kot precej mlajši od svojih let. Gauthierjeva estetika se poleg tega odraža tudi v njegovi etiki: drugače od Sergeja, ki igralca telenovel pokroviteljsko opominja na vprašanja dikcije in razumevanja, Gauthierja sploh ne brigajo znamenite lekcije Louisa Jouveta o tem, kako je najbolje igrati klasično komedijo, še posebej Molièrovega *Ljudomrznika*, zanima ga samo, kako čim bolje izkoristiti njeno kanoničnost in si pridobiti čim širše občinstvo ali, kot sam ubesedi, kako se »dotakniti njihovih src«. Tudi pomembni epizodi potrjujeta, da je vprašanje starosti igralcev prikrita rdeča nit filmske komedije: poleg Francesce je v vasi tudi ambiciozna mlada in seksi igralka Zoe, igra jo Laurie Bordesoules, ki pa se

raje odloči za donosnejšo kariero pornografske zvezde, čeprav se, ko jo povabijo, naj z igralcema vadi vlogo Celimene, izkaže za zelo nadarjeno, kar pri tovariših vzbudi tako poželenje kot občudujoče vzdihne, ki že nakazujejo nostalgичno obžalovanje za tako zapravljenno nadarjeno mladostjo. Poleg tega, ko Serge nekega večera pleše s Francesco, razdraženo zaradi Gauthierjevih poskusov, da bi jo očaral z znanjem italijanskega jezika, mu začne ta na uho šepetati znamenite verze iz Dantejeve *Božanske komedije: Nel mezzo del cammin della mia vita, mi ritrovai in una selva oscura* ... Serge sicer ni nikakršen tridesetletnik, kot je lik Danteja v *Božanski komediji*, kljub temu pa, čeprav je treba priznati, da se njegova upokojitev zdi nekoliko preuranjena, vsekakor že občuti *selva oscura* bližajoče se smrti.

Ko se pretvarja, da je to zato, ker se počuti izdanega od enega svojih nekdaj najboljših prijateljev in filmskih režiserjev, ki pa ga zdaj toži, ker je zapustil snemanje, še preden so dokončali film, tako kot tudi v *Ljudomrzniku* tožijo Alcesta in tako kot tudi Serge sam ponovno tvega, da ga bo tožil Gauthier, Serge pravzaprav prikriva občutke epohalne neprilagojenosti: med vajami se razburja zaradi Gauthierjeve odvisnosti od klicarjenja po mobilnem telefonu, ne more razumeti vsesplošne nespoštljivosti do Molièrove in Jouvetove zapuščine in povsem zgrožen je nad topounmnostjo limonad, s katerimi je Gauthier zaslovel, da o pornografskih filmih, v katerih želi nastopati mlada Zoe, sploh ne govorimo. Zdi se mu, da klasična komedija in njegovo igralsko znanje nista več tako aktualna in cenjena, kot si zaslužita. Ko sprejme provokativno odločitev, da na Gauthierjevo zabavo pride oblečen kot pravi plemič iz 17. stoletja, je anahronizem popoln: ko ga razjezijo naključni mimoidoči, ki ga prosijo, naj jim za zabavo odrecitira nekaj verzov iz komedije, Serge povzroči še zadnji škandal pred celotno ekipo igralskih kolegov, pri tem pa ga tolaži, da situacija in verzi, ki so mu tako pri srcu, zgolj potrjujejo njegovo togo stališče, ki se ga oklepa vse od začetka zgodbe: o človeštvu, ki nepreklicno drvi ne le proti moralni, temveč tudi kulturni katastrofi. Konec filma mu na neki način da prav, saj v predzadnjem prizoru najprej vidimo Gauthierja, ki igra Alcesta skupaj z dokaj povprečnim, anonimnim igralcem v vlogi Filinta, in ko nenadoma spozna, da je naredil napako v dikciji, na katero ga je med vajami večkrat opozarjal Serge, zaradi te napake ne more več nadaljevati predstave. Po drugi strani pa v zadnjem prizoru, ki sledi, vidimo Sergea na zapuščeni plaži, kako recitira prav te verze o sovraštvu do človeštva z izrazom popolne, epifanične, čeprav seveda tudi nekoliko melanholične vznesenosti na obrazu.

Kljub pretežno lahkotnemu vzdušju, ki v enakomernih odmerkih združuje vstavljene recitacije klasičnih aleksandrincev z značilnim izrazoslovjem sodobnega dialoga, se filmu tako posreči ponovno izpostaviti, če ne celo dodatno zaplesti paradoksalnost in dvoumnost izvirne komedije, saj ne le, da se ima melanholični protagonist za edinega varuha umirajočega duha klasične komedije, temveč vztraja tudi pri tem, da trenutno razvrednotenje le-te ni nič, čemur bi se lahko smejali. Če se nekoliko poigramo z

razvpitim Freudovim esejem o melanholiji, bi lahko rekli, da tako kot igralec Serge vključuje Molièrovo komedijo kot izgubljeni predmet svojega hrepenenja in žalovanja ter uživa v obrednem obujanju njenih verzov navkljub dejstvu, da nima občinstva, ki bi ga gledalo in poslušalo, tako tudi film vključuje obsežne odlomke iz *Ljudomrznika*, s tem pa se izpostavlja enakemu tveganju kot protagonist drame, saj so premiero filma žal spremljale enake pripombe glede lastne epohalne neprilagojenosti – domnevno pretirane zavezanosti Molièru, kar bi lahko odvrnilo sodobne gledalce.⁴

Vprašanje ostaja: je film komedijo značajevo oz. *grande comédie* prenovil ali pokopal? Preden francosko »komedijo značajevo« iz 17. stoletja prenačljeno razglasimo za anahronizem, bi morda morali prisluhniti nedavnim anamnezam regulatorne moči, s katero sodobni neoliberalni kapitalizem izkazuje določen »obrat k značaju«, kot sta Kim Allen in Anna Bull pred kratkim poimenovali moralne učinke le-tega, se pravi ideologijo, ki kot »primerno« naravnost za preživetje v družbi vsiljuje določene čustvene, kulturne in psihične lastnosti – samozavest, odpornost in pozitivni odnos, če pripravljenosti na neprestano družabnost in vsesplošne budnosti pri navezovanju družabnih stikov sploh ne omenjamo. Vse te lastnosti pa so bolj značilne za mladost in njene obete kot za starost. Vsaka komedija, ki se poskuša zares spoprijeti s to ideologijo, se mora zato neizogibno spopasti z nalogo humornega razkrivanja njene potlačene vsebine, se pravi posledične marginalizacije melanholične neprilagodljivosti in staranja kot takega. A tudi če bi sprejeli obremenitve, ki jih mora zato trpeti žanr, saj to nasprotuje tradiciji slavljenja mladosti in njenih zmag nad propadajočimi starci, je težko verjeti, da bi zgolj osredotočanje na neprilagodljivost starajočih se in samovoljno osamljenih posameznikov v sodobni neoliberalni družbi lahko ponudilo zares drzno komedijo, ki bi izzvala *status quo*. Z upoštevanjem opozoril, da zaradi navezav na Molièrovega *Ljudomrznika* film tvega, da bo odtujil sodobno občinstvo, zato v skladu s tipologijo, ki jo je predlagala Alenka Zupančič, se pravi nasprotja med resnično motečo, »stand up« in pa konformistično »sit down« komedijo,⁵ predlagam, da ima tovrstni »stand up« učinek, kot ga uprizarja *Alceste à bicyclette*, morda veliko opraviti tudi s trenutno zmedo, ki se tiče kulturnih hierarhij in navdušenja nad vsem, kar je popularno, nasploh, vključno z akademsko sfero, kar pa neizogibno vključuje tudi domnevni anahronizem prav tiste klasične komedije, ki se je norčevala iz melanholične drža, hkrati pa ji je s tem šele dodelila provokativni potencial, ko jo je vzpostavila kot subverzivno v odnosu do vsake institucionalne represije. Sklicevanje na *Ljudomrznika* tako ponovno vzpostavlja krizo moralne in estetske presoje, zaradi katerih je komedija nekoč veljala za tako moderno, in zaradi česar je bilo vsako postavljanje na stran likov težka naloga, saj je šlo za izziv, da izbereš, s katero vrsto kulturnega kapitala bi želel biti povezan pa tudi kakšnim družbenim tveganjem si se pripravljen izpostaviti, potem ko izbereš. V primeru *Alceste à bicyclette* gre

⁴ Glej recenzijo, ki jo je napisal James Travers: www.frenchfilms.org/review/alceste-a-bicyclette-2013.html.

⁵ Predavanje je imela 16. junija 2019 na European Graduate School, glej www.youtube.com/watch?v=5DKsuU5T0qs.

potemtakem za odločitev, ali bi bili raje ožigosani kot trmasti, konservativni, ozkogledi in neprilagodljivi klasicisti ali pa kot preračunljivi, trendom sledeči liberalci, če ne celo psevdolevičarski populisti. In če pravo poslanstvo visoke komedije ni ravno takšno vznemirjanje ošabnega občinstva, potem ne vem, kaj naj bi to bilo.

Prevedel Jaka Andrej Vojevec.

- Allen, Kim, in Anna Bull. »'Grit', governmentality & the erasure of inequality? The curious rise of character education policy.« Referat, predstavljen na *Conference on King's College London*, King's College London, London, 11. julij 2016.
- Calder, Andrew. »Laughter and irony in the *Misanthrope*.« *The Cambridge Companion to Molière*, ur. David Bradby in Andrew Calder, Cambridge University Press, 2006, str. 95–107.
- Edwards, Michael. *Le rire de Molière*. PUF, 2022.
- Freud, Sigmund. »Mourning and Melancholia.« *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 2001, str. 3039–3053.
- Gossman, Lionel. »Melancholy and Society in the Age of Counterreformation.« *Theatre Journal*, letn. 34, št. 3, 1982, str. 322–343.
- Henfrey, Norman. »Towards a View of Molière's *Misanthrope*: The Sonnet Scene Reconsidered.« *The Cambridge Quarterly*, letn. 18, št. 2, 1989, str. 160–186.
- Herzel, Roger W. »Much depends on the acting: The original cast of *Le Misanthrope*.« *PMLA*, letn. 95, št. 3, 1980, str. 348–366.
- Jauss, Hans Robert. »The Paradox of the *Misanthrope*.« *Comparative literature*, letn. 35, št. 4, 1983, str. 305–322.
- Jouvet, Louis. *Molière et la comédie classique. Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939–1940)*. Gallimard, 2022.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Éditions du Seuil, 1966.
- Medenica, Ivan. »Iz salona u smrt: *Mizantrop*.« *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*, Klio, 2016, str. 67–91.
- Morgan, Janet. »*Le Misanthrope* and Classical Conceptions of Character Portrayal.« *The Modern Language Review*, letn. 79, št. 2, 1984, str. 290–300.
- Orlando, Francesco. *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, 1997.
- Pavis, Patrice. »Réflexions sur la mise-en-scène contemporaine du *Misanthrope*.« Referat, predstavljen na konferenci *Molière in Croatia*, Zadar, 1971.
- Simon, John. »Laughter in the Soul: Molière's *Misanthrope*.« *The Hudson Review*, letn. 28, št. 3, 1975, str. 404–412.



UDK 791.31:792

792:791.31

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/14-40

Abstract

The paper discusses Philippe le Guay's film *Alceste à bicyclette* (2013) through the lenses of the historical controversy generated by the pressure to choose between the two main characters of Molière's *Le Misanthrope* – Alceste and Philinte – as incarnations of two radically different temperaments and moral attitudes. Besides its obvious intertextual links to the famous 17th-century piece, as well as its outstanding appreciation of the art of acting – and of the role of ageing in the acting profession – the film is, however, intriguing insofar as it not only produces but also explicitly thematises a clash between the supposed out-datedness of the classical comedy and the fact that placed in the new context, the genre nevertheless manages to reinstate its initial subversive impact.

Keywords: Molière, *Le Misanthrope*, *Alceste à bicyclette*, acting, theatre-within-film

Lada Čale Feldman is a full professor and the chair of Theatre Studies at the Department for Comparative Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb in Croatia. Her research areas are theatre and performance studies, as well as feminist criticism. Besides her seven authored and two co-authored books in Croatian, she has also co-edited several special issues of journals and numerous collections, including two in English. She is the recipient of three national and one international awards.

lcfeldma@ff.unizg.hr

Alceste à bicyclette and Molière's Melancholic Comedy: A Rejuvenation or a Turn Off?

Lada Čale Feldman

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, Croatia

My contribution concerns a rather complex, although not necessarily a very fashionable and popular topic, namely the archetypal quality of the classical, or classicist, comedy and its eventual contemporary uses and/or reverberations. I decided to address this question since the very issue of “the survival of comedy”, which suggests both the obstacles this survival encountered and the actual resilience of the genre, necessarily presupposes taking account of its full historical arch to be then able to discuss its modern, or should I say post-modern – or post-dramatic – or no-longer dramatic reformulations. I could have perhaps picked up the topic of contemporary *mise-en-scènes* of classical comedies. However, I chose to discuss a relatively strange or rare case of theatre-within-film for two interconnected reasons, the first being, of course, the fact that the film I am going to talk about, *Alceste à bicyclette*, reinterprets one of Molière's most famous pieces, *Le Misanthrope* – about which I have for a long time dreamt of writing – but the second, more generally relevant, reason has to do with the meta-theatrical and meta-generic implications of this trans-medial hybrid, that is, in this specific case, with the fact that the film I have chosen engages in the explicit and implicit reflection upon the pertinent features, the legacy and the eventual appeal a classical comedy could have for the contemporary audience, whether in the theatre or the cinema.

The 350th anniversary of Molière's death – which in 2023 followed the previous, more joyful, 400th anniversary of the playwright's birth – certainly prompts one to remember that the French actor and author is deemed to have invented a new kind of comedy, called in French, *la grande comédie*, or, in English, high comedy. The latter term, however, does not exactly match the sense of the French coinage since it does not necessarily mean a comedy of the salon but mostly refers to the more lofty or more serious – satirical and other – ambitions that Molière wanted to attribute to what was in his time considered to be a lower-ranked genre nearing the vulgarity of the farce. Let me, therefore, remind you that the playwright himself never refrained from absorbing farcical features and episodic moments into his plays, such as *lazzis* and other comic

situations from *commedia dell'arte*, combining them with the rules of the construction of the plot and with the endless permutations of a few stock elements inherited from Plautus and *commedia erudita*. Molière added to these not only the length of a five-act play but also rhetorically and philosophically demanding tirades. Often, however, in doing so, he shattered the joyful logic of the genre by thwarting pending marriages, as in *Les Femmes savantes*, or by making the plot lead to closely escaped tragic endings, as in *Tartuffe*, or, indeed, by introducing truly fateful, unhappy ones, in which – as in *Don Juan* – characters do die on the stage (or rather, under it, since Don Juan is at the end ineluctably pulled by the Commander down to the underworld).

One of the most representative pieces, and the most commented upon, of this new, more complex, if not even, so to speak, more “realistic” genre which came to be called *comédie de caractère* – and was conceived to match the status of tragedy Molière never had the chance to excel in despite his initial fervent efforts – remains to this day *Le Misanthrope*, a play that generated numerous and harshly conflicting interpretations whose sheer number made its contradictory protagonist Alceste rank among the kin of Shakespeare’s Hamlet, being equally susceptible, as John Simon would put it, to become an emblematic embodiment “of the various sensibilities of individuals in different eras, indeed of the collective sensibilities of these eras themselves” (404). Surely, it is appropriate to evoke here the most famous of all theatre characters in the Western tragic tradition, since Alceste and Hamlet do share many traits, first of all, a most disturbing state of mind – disturbing, that is, for the surrounding characters, and, in Alceste’s case, for the very spirit of comedy – namely, melancholy. Like Hamlet, Alceste also feels and craves isolation from his immediate and broader social circle. He also accuses the woman he loves of coquettishness and betrayal and, also like Hamlet, cultivates a keen interest and refinement in matters of ethics and aesthetics. We could even say that he as well harbours suicidal thoughts, for hanging oneself is the idea that reappears a couple of times during the play. We have equally strong reasons to realise that all this fussing about the perniciousness of human nature is, to a large extent, symptomatic of a ridiculous, choleric¹ and narcissistic self-dramatisation, a generically misplaced perception the hero has of himself as a misfit and tragic outcast, while, in fact, eagerly yearning to be distinguished by the very society that he rejects and loved by the woman who incarnates all the mundane evils he so adamantly condemns.

¹ I thank Professor Jure Gantar for inquiring, after my lecture, on Molière’s reliance on the theory of humours and the typology of personalities derived from it, which is in the background, for instance, of some plays of the Elizabethan period in England. The full title of the French play is (*Le Misanthrope, ou l’atrabilaire amoureux*, which would suggest such a connection. Indeed, *atrabilaire* referred at the time to the “black bile”, which originally suggested the prevalence of the melancholic mood coupled with “intellectual and moral seriousness” (cf. Morgan 299), while “yellow bile” was supposed to characterise the choleric, that is, an irritable and bad-tempered man. In time, however, *atrabilaire* lost its lofty melancholic association and acquired meanings usually accruing around a choleric type: *acariâtre, acerbe, aigre, coléreux, irascible, renfrogné, revêche* (Dictionnaire Larousse). Molière seems to play with both connotations – and that is why, as shall be argued in this article, his protagonist remains such an ambivalent figure and a puzzle since his comicality seems to result precisely from the tension between the melancholic and the choleric sides of his nature.

Our awareness that Molière himself has played the part only adds to the suspicions that melancholy is perhaps not the dominant mode/mood of the piece, that the actor's interpretation must have contributed to farcical situations and performative accents the comedy also contains – the battle of the sexes, the quarrel between the would-be tyrant and a clever woman who deceives him, the expressive miming and extravagant gestures suggested to be accompanying Alceste's abrupt comings and goings before and after his quarrelsome confrontations². And yet, as Andrew Calder hurries to add after having enumerated these farcical aspects of the *Misanthrope*, the comedy also displays some of the structural features of tragedy, for "characters in farce and tragedy equally are victims of their own temperaments; their inflexibility is a kind of fate"; in the *Misanthrope* specifically, they are "so saddled with their particular temperaments and worldviews that no amount of affection or love can change them" (96). Knowing indeed what kind of fate awaits Alceste and Célimène, we have to admit that, after all, instead of following the age-old comic formula and celebrating a happy marital union, they do end up being almost tragically ill-matched and therefore have to separate, leaving the stage to a more auspicious marriage between Célimène's cousin Éliante and Alceste's friend Philinte.

Ever since the 1950s, theatre directors, as well as a couple of cinematic ones³, have delighted in putting the play on stage or filming it in modern dress, often, however, to emphasise precisely its gloomy, if not downright tragic undertones, as Patrice Pavis recently demonstrated in his commentary of the three most prominent theatre versions of the play in the new millennium, by Jean-Pierre Miquel (Comédie-Française, Vieux-Colombier, 2000), Stéphane Braunschweig (Théâtre National de Strasbourg, 2003) and Clément Hervieu-Léger (Comédie-Française, 2017), in particular. Michael Edwards wrote about the same phenomenon in his recently re-edited book titled *Molière's laughter, Le rire de Molière*, in which he exposes such attempts at pessimistically re-configuring the comedy to be a result of an "error of interpretation" that thoroughly misses the original comic point of *The Misanthrope*, which was, after all, to make Molière's contemporaries laugh at their own inadequacies, both as individuals and as members of a highly ritualised and therefore necessarily hypocrite society (141). Now, this proneness to take Alceste in particular seriously is a tendency said to be stemming from the notorious attack on Molière's cruel ridiculing of the protagonist mounted by Jean Jacques Rousseau, whose admiration for Alceste is often evoked as a mark of a new, republican sensibility. But, when encountered today, it makes one wonder where and why the hilarious aspect of the comedy vanished and whether this propensity for tears over the misunderstood loner and the love gone wrong is

2 As Herzel rightly puts it, "We may regret that we cannot see Molière perform the leading roles of *L'Amour médecin* or *Le Médecin malgré lui* or *Le Bourgeois gentilhomme*, but it is not likely that this loss has fundamentally altered our understanding of the tone of those plays. But Molière himself in the role of Alceste? Our loss is incalculable, and we need to be reminded of that fact" (348).

3 Bernard Dhéran in 1958 and Pierre Dux in 1971.

the sign of our times, whether it testifies to a kind of moralistic sentimentalism and the current impossibility to actually humorously confront the very mixed feelings generated by the play's intricacies, let alone to savour its hidden meta-dramatic irony.

The entire history of the critical reception of the play could, to be sure, figure as such a sign of the not-so-changing times after all, for even well before Rousseau, from the very start of the stage fortune of the *Misanthrope*, rare have been the members of the public who have found this comedy funny, so that for long it suffered a moderate success in the theatre and was even proclaimed to be more of a good reading than a title promising an enjoyable performance. Such a critical stance of both the public and the critics of Molière's age, according to Lionel Gossman, could itself be considered as proof of their own melancholic disposition: on many accounts, Alceste managed to intimately relate to the 17th-century spectator, representing as the protagonist does a rightful if not righteous melancholic resentment of the domesticated nobility which reluctantly acquiesced to the rules of Louis XIV's court, where sickness and melancholy were not abided, and any public manifestation of withdrawal was considered to be "inadmissible, a provocation, a dangerous indication of dissidence and potential subversiveness" (334). Since Molière was however dependent upon the king's protection and therefore expected to subscribe to all the aims of the new absolutist state, according to Gossman, he simply had to make this "type" appear as a "comic figure", much like the rest of his comic paternal tyrants, who are all, like Alceste, "preoccupied with conservation and retention, dead set against novelty, mobility, change, and exchange, the circulation of goods and of money, the free circulation of women and of signs – everything that might unsettle the established order of things" (328).

Nevertheless, many a later critic of *Misanthrope* continued to be puzzled by the ambiguities that permeate the play and hardly tolerated not taking sides when it comes to the principal character and, with it, the generic atmosphere he generates: judging from the accumulated interpretations, one often simply has to choose, either the protagonist is a misogynistic, irrational choleric, the society which he attacks because of its hypocrisy is in the right, and the piece is a comedy, or Alceste is an upright and truthful man, and, as we heard, a politically subversive melancholic, the society outrageously unjust and the piece is a drama with an almost tragic ending. No wonder such an ambiguity proved to be a favourable ground for a fine typology proposed by the psychoanalytic critic Francesco Orlando, who saw in these contentions various manifestations of the effects of the comic repression of the seriousness of the issues at stake (259–261):

Variant A – the serious is unconscious because the comic structure represses it;

Variant B – the serious is conscious but not accepted; the comic structure precariously wins over;

Variant C – the serious is accepted but not advocated; the comic structure is just a façade, a concession made to the king;

Variant D – the serious is advocated but not authorised (*littérature engagée*).

I do not have enough time here to enter into the details of his argumentation, so let me point out that, according to Orlando, an astonishing number of critics find it hard to tolerate variants A and B, in which there is a precarious balance between the comic and the serious, whether the latter is repressed or acknowledged, and rather opt for the rest of the two, in which the seriousness prevails, even though Orlando's analysis manages to prove to what extent variants C and D are rather difficult to back up by the close structuralist reading that he provides in his study.

Be that as it may, the play stirred such opposite reactions due largely also to two strange couplings in which the protagonist is placed, the first an amicable and the second an amorous one, in such a way that the aforementioned siding of the audience often depends upon sympathies it cultivates for either the unwaveringly offended Alceste on one side, or his socialite companions on the other – Philinte, his wise but somewhat complaisant friend, and the gossip-mongering Célimène, the woman with whom Alceste claims to be in love. No matter how important Célimène's role turns out to be as the play progresses – paired with her cousin Éliante as the alternative lover vengefully courted for a moment by Alceste – it is the opposition between the two men that mostly divides the critics, so notoriously that it has even been taken as an example of scholarly absurdities by Proust's Albertine, as Norman Henfrey finds important to note: if Alceste is seen as "a pure and truthful soul", as Goethe pronounced him, then Philinte becomes "the flatterer, a false-hearted man of the world", "the personification of egoism, craven compromise and self-satisfaction"; if, on the other hand, Alceste is perceived as "sour tempered", then Philinte becomes the man to be preferred as a friend, or "the wise man whom one would do well to strive to emulate, full of that breeding and discerning politeness found in the best company" (160–161). That is also why the first scene of the comedy – the eloquent confrontation of the raging Alceste and the composed Philinte, which is considered to represent what Henfrey calls "the philosophical bone of contention worried over by the two friends" (185) – has to this day fared as *the scene* that sets the tone for the whole piece, so much so that the way any director or production crew decides to interpret it often also provides the key to both the characterological and the generic frame in which the whole performance is to be read and experienced.

Furthermore, it is precisely with this scene that Louis Jouvet, the legendary actor and director of the early 20th-century French cartel of directors, begins his book *Molière et la comédie Classique* (1965/2022), in which he bestows his lessons on acting: the first chapter of the book is in fact entirely devoted to the first scene of *Misanthrope*,

which, when performed, should in Jouvet's view primarily not only establish the often totally neglected, and yet pivotal and complex amicable, relationship between the two men but also give space and breadth to the inexpressible and enigmatic aspect of the two characters, which for him held equal importance for the play's universe – Philinte being, according to him, the more intelligent and more knowledgeable man in matters of social intercourse, the one who exhibits protection of his friend, and Alceste being more intrepid in his endeavours to bring his beloved woman back to her senses. Jouvet famously insisted on actors simply enunciating the words in the right rhythm and with the right respiration; he urged his students to let go of any preconceived ideas of what the verses might mean and declared the following:

On ne sera jamais Alceste. Alceste est un personnage qui existe avant nous, et qui existera après nous. A soixante-dix ans, quand tu seras un grand comédien et un grand homme, car il faut être un grand homme pour jouer Alceste, tu joueras Alceste, mais tu ne seras pas Alceste; tu mourras et Alceste vivra (18).

No one will ever be Alceste. Alceste is a character who existed before us and will exist after we are long gone. At the age of seventy, when you shall become an actor of stature and a man of stature, since one has to be a man of stature to play Alceste, you shall play Alceste, but you shall not be Alceste: you shall die, and Alceste shall live.

Is, then, Alceste still alive? Has the comedy he dominates survived Jouvet himself? Are we moderns capable of bypassing Rousseau's dictum on the piece to rather recognise in the protagonist what Hans Robert Jauss called "the paradox of the *Misanthrope*", that is, both his ridiculous and his subversive aspects? Jauss's study is worth recalling since he rightly points out the special case of the misanthrope as a character, the fact that "to feel oneself the enemy of mankind would go against nature and the social condition of human existence", which means that a literary creation of such character type represents "a limiting case created to test and explore what human nature is", and thus a chance for a contemporary critic to observe the very "changing horizons of characterology" (307) which underpins comedy as a classical genre. This trajectory leads the critic from classical anthropology, via the Christian conception of human nature and its secularised, 19th- and 20th-century variants, to its contemporary vicissitudes.

It is with this literary, anthropological, critical and, in Jouvet's case, acting-pedagogic background in mind that the French film director Phillipe le Guay and actor Fabrice Lucchini – aged 72 – decided to envisage a sort of cinematic remake of Molière's *Le Misanthrope* which would primarily, as it appears from the plot, concentrate upon the unlikely friendship of the two contrasting characters – the righteous, intransigent, impatient, angry, jealous and self-obsessed loner, moralist and aesthete Alceste, on the one hand, and the good-humoured, polite, confident, amused conversationalist and

somewhat cynical *honnête homme*, that is, typical French *salonnier*, Philinte, on the other. Instead, however, of simply transposing Molière's comedy into contemporary ambience, dress and manners, which would require finding some justification for the use of alexandrines – much more easily accepted as a convention when the play is modernised on the stage – the authors made the two characters become contemporary theatre, film and TV actors, Serge and Gauthier, not only displaying the same character traits – Serge, played by Lucchini, as Alceste, and Gauthier, played by Laurent Wilson, as Philinte – but also competing to interpret, in the theatre production mounted by Gauthier, either the preeminent, colourful and contradictory Alceste, or the usually bland and secondary Philinte, who may as a character appear to be as complex, and fare much better in the society of Molière's times, but is generally not perceived either as an acting challenge or as a role that brings spotlight, whether on or off the stage.

The situation is all the more comic since the seemingly well-intentioned Gauthier, whom we see to be a highly popular and well-paid actor in soap operas, is the one who, eagerly wanting to finally interpret Alceste, besieges Serge, an experienced theatre actor, to agree to play Philinte in his production. However, Serge voluntarily retired some time ago from the acting profession and, disgusted by the entire cultural industry, retreated, in a true Alcestian manner, to a kind of desert island, l'île de Ré, where he lives in a destitute house, without enough money to pay even for the rotten sewer pipes. Serge nevertheless plays hard to get, and Gauthier is forced to stay on the island in order to win him over, initially agreeing that they alternate the roles, at least while rehearsing, but finally suddenly deciding that he will be the one to play Alceste, upon which decision, however, Serge falls in one of his typical tantrums, refuses the deal and blunts to Gauthier's wife that her husband cheated on her with the attractive Italian Francesca, played by Maya Sansa, who also came to the island in need of some peace after her divorce. One can recognise in her the contemporary variant of Célimène, or should we say Éliante, since she forms the only actual erotic triangle involving the two friends in the original *Misanthrope*. Although herself a moralist much like Éliante, who also admires Alceste but finally marries Philinte, the freshly divorced Francesca shares with Célimène her former marital experience, independent spirit, aloofness and mystery, as well as the charm she has for Serge, who turns to be somewhat clumsy and awkward in matters of love, not to speak of jealousy he feels for Gauthier for his repeated love affairs and easy-going manners with women, besotted as they all turn out to be by the latter's fame and money.

Through its ironic metatheatrical redoubling of comic constellations inherited from Molière, the plot thus redeploys the narcissistic subtext of the comedy diagnosed by Lacan to be a kind of madness shared by the entire society and comically denied of having been subjected to by the protagonist (173–176) – a madness only growing in size and perniciousness in a neoliberal epoch and its "*société du spectacle*", as

French situationists would call it, much worse in that respect than the French 17th-century aristocratic milieu. Besides featuring the aforementioned parallelisms in the construction of the protagonist and his social interactions, as also in the meagre plot that only serves to make the characters emerge as ridiculously self-centred, this cinematic re-enactment of the *Misanthrope*'s entanglements, like the original, does not refrain from farcical moments – sights of lascivious canvasses that Serge paints in his hours of solitude, repeated falls of both friends' into the river while riding old timer bicycles, abrupt fights with annoying taxi-drivers, etc. Underneath, however, the telling structural analogies and inversions with respect to the original comedy, the film also hides a subtle melancholic undertone, whose effect cannot be reduced solely to the fatal misunderstanding between Serge and his social environment, let alone to his lost chances for renewed professional affirmation and emotional fulfilment.

The film's somewhat smuggled topic concerns, namely, the issue of age, human age, of course, and the age, the kind of epoch in which humans happen to be forced to realise their humanity and "nature". In the original *Misanthrope*, apart from preaching ultimate sincerity in human relationships, Alceste also appears to be an inadvertent *laudator temporis acti*: not only he rejects Oronte's love sonnet by extolling the worth and beauty of traditional folk poetry as a counterexample, but he also, as we have already said, cultivates a misplaced perception of himself as a heroic and tragic outcast from society – as a kind of archaic, Cornelian hero seeking spectacular martyrdom, who then inevitably turns out to be grotesquely unfitting for the comedic, primarily social and conversational context of a woman's salon. However, Alceste's conservatism is all too often automatically linked to his supposed middle age, an interpretive assumption fortified by critics' knowledge that Molière was 44 when he acted the role. Not all commentators, however, agree on that point: concurring in this respect with Lionel Gossman, who also insists on Alceste's paradoxical youth – paradoxical since, as we heard, the protagonist in many respects occupies the comedic "slot of the old man lusting after an inappropriate young woman" (Gossman 325) – the Serbian theatre scholar Ivan Medenica – who, by the way, also sees *Le Misanthrope* as a tragedy – argues that there are plenty of reasons indeed for assuming that Alceste is very young, a man in his twenties, since he is courting a very young woman of the same age, and, being free from any family or social obligations, is allowed to display the kind of intolerant temperament which is entirely fitting for a young, impassioned nature, prone to reject social hypocrisies, and apparently so different from Philinte in behaviour only insofar the latter is more mature, and therefore also protective and caring of his younger friend (67–92).

The situation in the film is, to a large extent, inverse: Serge and Gauthier seem to be peers, but here Serge – the actor supposedly sharing Alceste's nature – is the one who looks older, resigned and resentful, while Gauthier in order to maintain his worldly

and professional success, does everything to look, dress and behave as someone younger than his age. Gauthier's aesthetics, moreover, mirrors his ethics: unlike Serge, who patronises the soap opera actor on questions of diction and comprehension, Gauthier does not care for Louis Juvet's famous lessons on the best way to play a classical comedy, and especially Molière's *Misanthrope* – all he cares for is to capitalise on its canonicity and to reach a wider audience, or, as he professes, to “touch its heart”. That issues of the actor's age are a hidden line of interest in this film comedy is further corroborated by two significant episodes: besides Francesca, in the village, there is a young and sexy aspiring actress, Zoe, played by Laurie Bordesoules, who, however prefers a more lucrative career of a pornographic star, although, when invited to rehearse the role of Célimène with the two actors, she proves to be very talented, eliciting in her companions both lust and sighs of admiration expressing anticipated nostalgia for the talented youth so wasted. Moreover, when Serge one evening dances with Francesca, irritated by Gauthier's attempts at seducing her with his knowledge of the Italian language, Francesca starts whispering in Serge's ear the famous lines in Dante's *Divine Comedy*: *Nel mezzo del cammin della mia vita, mi ritrovai in una selva oscura ...* Serge is, however not in his thirties as Dante's character is in the *Divine Comedy*, but – even if one must admit that his retirement seems somewhat premature – he certainly feels the *selva oscura* of death approaching.

Pretending that it is due to the feeling of betrayal by one of his previous best friends and movie directors, who now sues him for having left the set before the film has been finished – just like Alceste is sued in *The Misanthrope*, and just like Serge himself is again running the risk to be sued by Gauthier – Serge, in fact, belies his feelings of epochal maladjustment: during the rehearsals, he explodes over Gauthier's dependence upon the mobile phone calls, he is not able to understand the universal irreverence when it comes to Molière's and Juvet's legacy, and he is horrified by the vacuity of soap operas through which Gauthier gained his popularity, not to speak of the x-films which the young Zoe wants to star in. The use of classical comedy and his acting expertise seem to him to be no longer valid and deservedly appreciated. When he provocatively decides to come to Gauthier's party dressed as a true 17th-century nobleman, the anachronism is complete: infuriated by some bystanders who entreat him to recite a couple of verses from the comedy in order to entertain them, Serge provokes the final scandal before the entire crew of fellow actors, comforted in finding the situation and the verses he so likes to be confirming the rigid view that he had all along, since the beginning of the plot, of humanity irrevocably heading towards not only a moral but also a cultural disaster. In a way, the end of the film does him justice, for in the penultimate scene, we first see Gauthier playing Alceste to a rather mediocre, anonymous actor as Philinte, and suddenly realising that he, Gauthier made a mistake in diction which had been repeatedly pointed to him by Serge during their rehearsals – a mistake that prevents him from continuing the performance. On the

other hand, the very last scene that follows shows us Serge on a desert beach reciting the same verses concerning the hatred of humanity with an expression of utter, epiphanic, though also, of course, somewhat melancholic exhilaration on his face.

Despite its overall light atmosphere, which measuredly mixes the inserted recitations of classical alexandrines with characteristic phrasings of contemporary dialogue, the film thus manages to reinstate, if not further complicate, the paradox and ambiguity of the original comedy, since here the melancholic protagonist not only takes himself to be the sole guardian of the dying spirit of classical comedy but also insists that its current devaluation is no laughing matter. To play with the notorious essay on melancholy by Freud a bit, we might say that, just as Serge the actor incorporates Molière's comedy as the lost object of his desire and mourning and delights in ritually evoking its verses even though there is no audience to watch him and listen to him, so also the film incorporates substantial parts of *The Misanthrope*, running the same risk as its protagonist, given that the release of the film has unfortunately been accompanied by the same remarks regarding its own epochal maladjustment – the supposed overblown allegiance to Molière that it displays, which might intimidate modern viewers⁴.

The question remains: is the *grande comédie*, or the comedy of character, thereby rejuvenated or a turn-off? Before we rush to proclaim the French 17th-century “character comedy” to be anachronistic, we should perhaps lend our ears to recent anamneses of the regulatory force with which the contemporary neoliberal capitalism displays a certain “turn to the character”, as Kim Allen and Anna Bull recently called its moral effects, an ideology, that is, imposing certain affective, cultural and psychic features as the “right” kind of dispositions for surviving in society – confidence, resilience and positive mental attitude, let alone, we could add, availability to constant gregariousness and overall alertness in social networking – all qualities more pertaining to youth and its promises, than to the old age. Any comedy attempting to truly engage with this ideology inevitably faces the task of humorously exposing its repressed content, namely, the resulting marginalisation of melancholic inadaptability and ageing as such. Nevertheless, even if we accepted the strain, the genre thus suffers, for its tradition is to celebrate youth and its victories over decrepit elders; simply focusing on the maladjustment of ageing and wilfully solitary individuals in contemporary neoliberal society hardly makes for a truly daring comedy challenging the status quo. Having in mind the warnings that by referring to Molière's *Misanthrope*, the film itself runs the risk of alienating the modern audience, I will therefore suggest that – to use the typology suggested by Alenka Zupančič, her opposition between the truly disturbing “stand up” and the conformist, “sit down” comedy⁵ – the kind of

⁴ See the review by James Travers on <http://www.frenchfilms.org/review/alceste-a-bicyclette-2013.html>.

⁵ The lecture was delivered on 16 June 2019 at the European Graduate School, see <https://www.youtube.com/watch?v=5DKsuU5T0qs>.

“stand up” effect that *Alceste à bicyclette* performs has perhaps also a lot to do with the current conundrum pertaining to cultural hierarchies and with the overall, academic included, enthusiasm for all things popular, inevitably entailing the supposed anachronism of the very classical comedy that both ridiculed a melancholic stance and, by making it subversive of any kind of institutional repression, consecrated its provocative potential in the first place. The invocation of the *Misanthrope* thus reinstates the crisis of moral and aesthetic judgement that once upon a time made it so modern, and that made any taking sides with the characters uneasy, a challenge to choose the kind of cultural capital one would like to be associated with – and, upon choosing, the kind of social risk to be exposed to. In the case of *Alceste à bicyclette*, it is therefore up to us to decide whether we prefer to be denounced as a stubborn, conservative, narrow-minded and inflexible classicist or as a calculating, fashion-driven liberal if not pseudo-leftist populist. Now if such troubling of the high-minded audience is not the true calling of a high comedy, I do not know what is.

BIBLIOGRAPHY

- Allen, Kim and Bull, Anna. "'Grit', governmentality & the erasure of inequality? The curious rise of character education policy." A paper delivered at the *Conference on King's College London*, King's College London, London, 11 July 2016.
- Calder, Andrew. "Laughter and Irony in the *Misanthrope*." *The Cambridge Companion to Molière*, Cambridge University Press, 2006, pp. 95–107.
- Edwards, Michael. *Le rire de Molière*. PUF, 2022.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 2001, pp. 3039–3053.
- Gossman, Lionel. "Melancholy and Society in the Age of Counterreformation." *Theatre Journal*, vol. 34, no. 3, 1982, pp. 322–343.
- Henfrey, Norman. "Towards a View of Molière's *Misanthrope*: The Sonnet Scene Reconsidered." *The Cambridge Quarterly*, vol. XVIII, no. 2, 1989, pp. 160–186.
- Herzel, Roger W. "Much depends on the acting: The original cast of *Le Misanthrope*." *PMLA*, vol. 95, no. 3, 1980, pp. 348–366.
- Jauss, Hans Robert. "The Paradox of the *Misanthrope*." *Comparative literature*, vol. 35, no. 4, 1983, 305–322.
- Jouvet, Louis. *Molière et la comédie classique. Extraits des cours de Louis Jouvet au Conservatoire (1939–1940)*. Gallimard, 2022.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Éditions du Seuil, 1966.
- Medenica, Ivan. "Iz salona u smrt: *Mizantrop*." *Tragedija inicijacije ili nepostojani princ*. Klio, 2016, pp. 67–91.
- Morgan, Janet. "*Le Misanthrope* and Classical Conceptions of Character Portrayal." *The Modern Language Review*, vol. 79, no. 2, 1984, pp. 290–300.
- Orlando, Francesco. *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, 1997.
- Pavis, Patrice. "Réflexions sur la mise-en-scène contemporaine du *Misanthrope*." Paper delivered at the conference *Molière in Croatia*, Zadar, 1971.
- Simon, John. "Laughter in the Soul: Molière's *Misanthrope*." *The Hudson Review*, vol. 28, no. 3, 1975, pp. 404–412.



UDK 82.09-211:792.02

792.02:82.09-211

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/42-75

Povzetek

Teatrologi se v svojih razpravah o kanonizaciji komedije navadno zanašajo na analize uspešnih besedil. Toda prav tako produktivno, če ne celo zanimiveje, bi bilo, če bi odgovore na svoja vprašanja iskali pri neuspešnih komedijah, še zlasti pri tistih, ki so jih napisali vrhunski pisatelji. V pričujočem prispevku se zato osredotočam na tri igre iz približno istega zgodovinskega obdobja, ki so ob praizvedbi klavarno propadle in si od poloma bodisi nikoli niso popolnoma opomogle ali pa jih od takrat vsaj ne štejemo več za komedije.

Ta tri dramska besedila so: *Kandidat* (*Le Candidat* [1874]) Gustava Flauberta, *Guy Domville* (1894) Henryja Jamesa in *Utva* (*Чайка* [1895]) Antona Pavloviča Čehova. Čeprav so bila ta besedila uprizorjena v času, ko so bili njihovi avtorji že dodobra uveljavljeni, se premiersko občinstvo nanje vendarle ni odzvalo v skladu s pričakovanji. To je še presenetljivejše zato, ker sta tako Flaubert kot Čehov sicer napisala kar nekaj zelo zabavnih besedil. Da bi ugotovil, zakaj se je to zgodilo, sem izbrane igre primerjal z nekaj drugimi: s Sternheimovo priredbo Flaubertove komedije, z Wildovo *Nepomembno žensko* in z dvema zgodnjima burkama Čehova. Rezultati primerjav nakazujejo, da je najverjetnejši vzrok za polom vseh treh komedij neuravnovešen odnos med razumom in nerazumom, ki jih načeloma dela preveč negativne, da bi v njih lahko zares uživali.

Ključne besede: komedija, fiasko, dialektika, razum in nerazum, Flaubert, James, Wilde

Jure Gantar je diplomiral in magistriral iz dramaturgije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani ter doktoriral iz dramskih ved na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je zaposlen na Univerzi Dalhousie v Halifaxu, kjer je profesor na Fountainovi šoli za uprizoritvene umetnosti. Je avtor štirih knjig – *Dramaturgija in smeh* (1993), *The Pleasure of Fools* [Užitek za bedake] (2005), *The Evolution of Wilde's Wit* [Razvoj Wildovih duhovitosti] (2015) in *Eseji o komediji* (2022) – ter več kot stotih člankov in razprav o komediji, smehu, duhovitosti in teoriji drame.

Jure.Gantar@dal.ca

Jure Gantar

Fountainova šola za uprizoritvene umetnosti, Univerza Dalhousie, Halifax, Kanada

Polom kot metodološko izhodišče

Komedije lahko pogorijo zaradi najrazličnejših razlogov. Marsikateri od njih so popolnoma banalni. Terencijeva *Tašča* [*Hecyra*], recimo, je prvič doživela polom zato, ker so občinstvo zamotile »govorice of boksarskem dvoboju in ... vrvohodcu«, in drugič, ker je predstavo prekinil »nastop gladiatorjev« (62). Büchnerjeva igra *Leonce in Lena* [*Leonce und Lena*] ni bila uprizorjena preprosto zato, ker je avtor zamudil rok oddaje pri natečaju za novo nemško komedijo. Ko je ugotovil, da paketa z rokopisom niso niti odprli, besedila ni ponudil nikomur drugemu (Hilton 89). Igra je krstno uprizoritev zato doživela šele leta 1895, skoraj šestdeset let po Büchnerjevi smrti.

Zelo pogosto komedijam spodleti zato, ker so slabo uprizorjene. Kadar igralcem manjka nadarjenosti ali smisla za humor, jih še tako spretno dramaturško rokohitrstvo ne more zaščititi pred nezadovoljnim občinstvom. Eden najbolj znanih primerov takšnega fiaska se je pripetil na premieri komedije Richarda Brinsleyja Sheridana *Tekmeca* [*The Rivals*] 17. januarja 1775. V tej predstavi je bila Leejeva stereotipna upodobitev irskega plemiča sira Luciusa O'Triggerja tako obupna, da so vlogo že po prvi reprizi prezasedli (Sheridan, 1. zv. 40–41).

Včasih komedije ne uspejo tudi zato, ker so pred svojim časom. Glavni razlog, da je občinstvo *Čudaškega starca* [*Il Vecchio Bizzarro*] Carla Goldonija pospremlilo »z žvižgi« (Goldoni, *Memoirs* 308), je, da je bil simpatični ljubimec v igri starejši možak, ne pa prikupen mladenič. Tako Jarryjev *Kralj Ubu* kot Syngov *Vražji fant zahodne strani* sta ob krstnih uprizoritvah povzročila nemire, ker sta se gledalcem zdela prostaška in nemoralna (prim. Béhar 73 in Saddlemeyer xxi). V vseh treh primerih se je okus občinstva pozneje spremenil in te tri neuspešne komedije so ne le preživele katastrofalne premiere, temveč so sčasoma celo postale pomemben del gledališkega repertoarja v svojih okoljih.

Najpogosteje pa komedije seveda propadejo zato, ker so malomarno napisane: ker so njihovi zapleti malo verjetni, njihovi značaji predvidljivi in njihovi dialogi okorni. Take komedije pogorijo upravičeno in nepreklicno ter jih navadno zelo kmalu

izbrišemo iz kolektivnega gledališkega spomina. A četudi si takšno usodo zaslužijo, pa to žal prav tako pomeni, da se iz njihovih napak nihče ne bo ničesar naučil in da jih bodo prihodnje generacije komediografov zelo verjetno vsaj kdajpakdaj ponovile. Ena redkih izjem od tega pravila so neuspele komedije dobro znanih pisateljev, ki sicer vedo, kako oblikovati psihološko prepričljive značaje, zgraditi trdno zgodbo in pisati elegantne dialoge. Takšna besedila nam ponujajo idealen zorni kot za vpogled v notranje mehanizme žanra in so še posebej koristna, ko poskušamo razumeti, kaj komedijam omogoča preživeti.

V pričujočem prispevku se zato osredotočam na tri igre iz približno istega zgodovinskega obdobja, ki so ob praznovanju klavirno propadle in si od poloma bodisi nikoli niso popolnoma opomogle ali pa jih od takrat vsaj ne štejemo več za komedije. Igre *Kandidat* [*Le Candidat*] Gustava Flauberta, *Guy Domville* Henryja Jamesa in *Utva* [*Чайка*] Antona Pavloviča Čehova so bile uprizorjene v času, ko so bili njihovi avtorji že dodobra uveljavljeni, pa vendar se premiersko občinstvo nanje ni odzvalo v skladu s pričakovanji. To je še posebej presenetljivo pri Flaubertu in Čehovu, saj sta sicer napisala kar nekaj dovolj zabavnih besedil. Da bi ugotovil, zakaj se je to zgodilo, sem izbrane igre primerjal z nekaj drugimi: s Sternheimovo priredbo Flaubertove komedije, z Wildovo *Nepomembno žensko* in z dvema izmed zgodnjih burk Čehova. Rezultati primerjav nakazujejo, da je najverjetnejši vzrok za polom vseh treh komedij neuravnovešen odnos med razumom in nerazumom, ki jih načeloma dela preveč negativne, da bi v njih lahko zares uživali.

Flaubertov *Kandidat* in Sternheimova priredba

V času premiere komedije *Kandidat* 11. marca 1874 je bil Flaubert splošno priznan za najvplivnejšega francoskega romanopisca svoje generacije (glej Lottman 140–41). Čeprav ga za njegove literarne dosežke niso nagradili s sedežem v Francoski akademiji, pa je razvpitost *Gospe Bovary* zagotovila, da so Flauberta poznali po vsej Evropi. Njegov roman je bila leta 1874 resda že polnoleten, a to še ne pomeni, da je bil Flaubert tedaj ustvarjalno izčrpan. Prav nasprotno, njegova druga realistična mojstrovina, avtobiografski roman *Vzgoja srca* [*L'Éducation sentimentale*], je izšla le pet let pred *Kandidatom* in še enkrat potrdila avtorjev vpliv na novo literarno smer.

Kandidat je bil nemara res napisan v naglici – Flaubert ga je končal v dveh mesecih – toda uprizorili so ga v uglednem gledališču, Théâtre du Vaudeville, in to pod vodstvom izkušenega impresarija Carvalha, ki je zaslovel kot producent Dumasove uspešnice *Dama s kamelijami* [*La Dame aux camélias*]. Čeprav Flaubert gotovo ni bil izkušen dramatik, se je ansambel zavedal njegovega literarnega slovesa in se je njegovemu besedilu posvetil s pozornostjo in spoštovanjem, ki si ga je zaslužilo.

In vendar je bila krstna uprizoritev popoln fiasko. Flaubert sam je vsaj del krivde za polom pripisal neizobraženemu občinstvu, ki je v gledališče prišlo v pričakovanju lahkotne burke, ne pa zajedljive satire. »Naj dodam, da je bilo občinstvo brez okusa,« se je v pismu pritožil pisateljici George Sand, »sami gizdalini in borzni mešetarji, ki jim ni bilo niti približno jasno, kaj *pomenijo* besede« (Flaubert, *Letters* 206). Ampak mogoče to ni bilo čisto res. Flaubertov prijatelj Edmond de Goncourt v svojem *Dnevniku* vzdrušje v gledališču opisuje nekoliko drugače. Pravi, da so bili gledalci Flaubertu pred predstavo načeloma naklonjeni in da so z veseljem pričakovali njegovo ognjevito retoriko in neprizanesljiv opis sodobne družbe. Ko je občinstvo ugotovilo, da tokrat s tem ne bo nič, »se je za svoje razočaranje maščevalo z zabavnim prišepetavanjem in se porogljivo posmehovalo žalostnim poskusom duhovičenja« (Goncourt 135).

A premiersko občinstvo žal ni bilo edino, ki se ni moglo poistovetiti s sebičnimi junaki; celo nekateri prizanesljivi kritiki so imeli težave s Flaubertovimi črnogledimi zbadljivkami na račun demokracije. Praktično edini, ki mu je bila igra všeč, je bil Émile Zola. Skorajda vsi drugi so o njej resno dvomili. Paul de Saint-Victor je na primer zapisal, da igra »upodablja marionete, ne pa ljudi«, medtem ko sta tako Auguste Vitu kot Sandova opazila odsotnost pristrčnih junakov, v katere bi se občinstvo lahko zares vživelo (Brown 496–97). Če se je po premieri Flaubert mogoče še lahko tolažil, da je bilo negodovanje občinstva naključno, je potem, ko je videl, da so se gledalci podobno odzvali tudi na prvi reprizi, gledališče vendarle zaprosil, naj igro umaknejo z repertoarja (glej Lottman 269).

Dogajanje v *Kandidatu* se vrti okrog bogatega podeželskega bankirja Rousselina, ki se je odločil, da se bo potegoval za mesto v državni skupščini. Pri tem ga bolj kot jasno opredeljen politični program zanima družbeni ugled, ki mu ga ponuja ta položaj. Njegovo volilno kampanjo dodatno zapleta dejstvo, da sta mladeniča, ki se potegujeta za naklonjenost njegove hčerke Louise, na nasprotnih straneh družbenega in političnega spektra: eden je meščanski direktor lokalne tovarne Murel in drugi praznoglavi mladi plemič Onésime. Čeprav ima Louise očitno raje Murela, jo Rousselin ob koncu igre prisili, da se poroči z Onésimom, in sicer samo zato, da bi si zagotovil kmečke glasove, ki mu jih je obljubil vikontov veleposestniški oče. A to mu vendarle ne prepreči, da ne bi istočasno izkoristil tudi Murelovih zvez z lokalnim časnikarjem Julienom Dupratem. V zelo molièrovskem zaključku komedije Rousselin za svoje politične cilje ne žrtvuje le svoje hčerke, ampak tudi svojo ženo, ki jo Julienu prepusti v zameno za pozitivno podobo v tisku. Rousselin na volitvah zmaga, a ob koncu igre ostane popolnoma sam.

Kandidatu vsekakor ne manjka dramaturških ambicij. V nasprotju s Sardoujevim *Rabagase*m, izjemno priljubljeno politično komedijo iz istega časa, v kateri prav tako nastopa pokvarjen novinar, se Flaubert ne zadovolji s tem, da bi zgolj ponovil

dobro znane žanrske obrazce. Raje pogumno eksperimentira in poskuša razširiti obseg komedije. Konec igre, recimo, ne osreči prav nikogar, niti Rousselina. Mlada zaljubljenca ostaneta narazen, poroka na silo uspe in soprogu nataknejo rogove. Nasploh je ton besedila ciničen in pesimističen.

Toda te novosti same pa sebi še niso vzrok za *Kandidatov* polom. Ne smemo namreč pozabiti, da komedija kot gledališki dogodek zahteva svežino in inovacijo. Besedilo, ki zavestno presega Jaušov »horizont pričakovanj« (Toward an Aesthetic 22), bi torej moralo načeloma imeti večjo verjetnost preživetja. Pa je Flaubertova igra vseeno pogorela tako v svoji prvi kot v drugi postavitvi, tisti iz leta 1910, ki jo je prav tako režiral znamenit režiser, André Antoine, in ki je prav tako doživela eno samo ponovitev (Flaubert 518). Zakaj? Najboljši odgovor na to vprašanje nam ponuja primerjava Flaubertove komedije z njeno nemško priredbo z naslovom *Der Kandidat*, ki jo je leta 1914 napisal Carl Sternheim. Ker je Sternheimu uspelo, Flaubertu pa ne – Sternheimova priredba je bila priljubljena in ostaja na repertoarjih nemških gledališč – bi nam morala analiza razlik med obema inačicama vsaj nakazati pot do možne razlage.

Sternheimova priredba ohranja osnovno dramsko strukturo Flaubertove komedije. Zgodbo je nemški pisatelj resda postavil v svoj čas ter vsem dramskim likom spremenil imena, toda v zaporedje dogodkov se ni vtaknil. Čeprav je iz zasedbe črtal le eno osebo (služkinjo Félicité), pa je kar precej Flaubertovih likov v Sternheimovi priredbi izgubilo svojo dramski pomen. Nemški sorodnik vikonta Onésima, podobno domišljavi grof Achim Rheydt, se v Sternheimovi verziji na primer komajda pojavi na odru in je v zaplet vpleten samo posredno. V glavnem služi kot papirnati tekmeč svojemu meščanskemu nasprotniku Grüblu (oziroma Murelu v Flaubertovem izvirniku). Poleg tega je dialog v Sternheimovi igri veliko bolj živahen in zgoščen. Čeprav *Der Kandidat* zvesto ohranja skorajda vse podrobnosti iz *Le Candidata* – celo dovtipi so pogosto reciklirani – pa Sternheimov dialog obdrži samo replike, ki pomagajo poganjati dogajanje, medtem ko dosledno izpušča vse tiste, katerih edini namen je, da podrobneje opisujejo osebnosti dramskih likov.

Šele v zadnjih dveh dejanjih Sternheim opazneje odstopi od Flaubertovega izvirnika. In verjetno so prav te spremembe tiste, ki najjasneje kažejo, zakaj je Flaubertova komedija pogorela, Sternheimova pa preživela. Prvo večjo spremembo lahko opazimo v odnosu med Murelom in Rousselinom (oziroma Grüblom in Ruskom). Pri Flaubertu je Murel, ki na začetku igre sicer deluje najbolj premeteno med vsemi junaki, popolnoma slep za Rousselinove spletke in dejansko verjame, da mu bo bogati bankir dovolil poroko z njegovo hčerko. V četrtem dejanju, recimo, lahko spremljamo tale pogovor:

MUREL: Moj prijatelj, zdi se mi, da bi si lahko malo več časa za to vzeli ...

ROUSSELIN: Ne, ni časa za govorjenje! Bolje bi bilo, če bi ostali pri vaših delavcih; govori

se o tem, da se pripravljajo ...

MUREL: Ampak Dodarta sem prav zato s sabo pripeljal!

ROUSSELIN: Pojdite nazaj! O vaši zadevi lahko govoriva kasneje.

MUREL: Se torej strinjate – zagotovo?

ROUSSELIN: Da, ampak ne obotavljajte se več!

MUREL [*radostno odhaja*]: Ah, lahko računate name! Še iz lastnega žepa jim bom dal povišico! [*Odide*].

(Flaubert, 8. zv. 102–103)

Rousselina v tem prizoru očitno zanimajo zgolj volilni glasovi, Murela pa samo pridobitev dovoljenja za Louisino roko. Ko ga dobi, pa čeprav bolj mimogrede, je Murel takoj zadovoljen in Rousselinovi besedi trdno verjame, in to čeprav je prej kar nekajkrat lahko opazoval, kako gladko se je njegov »tast« sposoben zlagati. Murel mu zaupa in srečen odide z odra ter se na njem sploh več ne pojavi.

Sternheimov Grüberl je veliko manj lahkoveren. Čeprav je njegov pogovor z Ruskom zelo podoben – tudi pri Sternheimu si snubec želi izsiliti pristanek, ko je oče njegove ljubljene najranljivejši – je Grüberl precej bolj neposreden kot Murel. Tukaj je njuna izmenjava:

GRÜBEL: Za kulisami sem vam v prid delal. Vsaj nekaj od tistega, kar ste prej Bachu pripisali, je deloma moja zasluga. Pa pozabiva na to. Gospod Russek, v tem usodnem trenutku, ko lahko vsaka sapica nagne tehtnico in vse uniči, vas prosim ...

RUSSEK: Ne prosite. Vse je bilo že zdavnaj odločeno vam v prid. Tako drag prijatelj, tako nesebičen pomočnik! Pohitite na volišče, hitro, in se tam pomnožite! Bodite kot vihar, vnesite nemir med neodločene!

(Sternheim 96)

Grübllov namig je še bolj očiten in Ruskov pristanek še manj navdušen kot pri Flaubertu, toda izid njunih pogajanj je precej drugačen. Malo pozneje, v popolnoma novem prizoru med Grüblom in Luise, ki ga v Flaubertovem izvirniku ni, Sternheim paru celo omogoči, da se pogovori o skorajšnji zaroki. »Ti je dal besedo? Jo bo držal?« Luise vpraša svojega nesojenega zaročenca, on pa odgovori: »Dobro ga poznam. Ne zaupaj mu!« (Sternheim 97). Grüberl tu ni več niti malce naiven in natančno ve, da je zagotovilo, ki ga je dobil, brez prave vrednosti. Ostaja inteligenčen in pripravljen na vse možne scenarije.

V naslednjem prizoru Sternheim ponovi Flaubertov najbolj neprijeten dialog, v katerem oče svojo hčer na kolenih moleduje, naj se žrtvuje za njegov politični uspeh in pristane na poroko z bedastim grofom Achimom. Tako kot v francoskem izvirniku tudi v nemški priredbi Luise navsezadnje privoli. A od tu se igri razlikujeta: v nasprotju s

Flaubertom Sternheim ubogljive hčerke ne obsodi na hladen zakon s puhlim snobom, ampak svojima zaljubljenecema dovoli, da pobegneta in se na skrivaj poročita. Tak konec *Kandidatu* povrne nekaj tradicionalne komične lahkotnosti ter hkrati Grüblu pomaga ohraniti njegovo dramsko integriteto.

S tem ko Grüblu podeli intelektualno avtonomijo, Sternheimu uspe pomemben dosežek: v Flaubertovo komedijo vključi racionalnega junaka, čigar glavna funkcija je, da prevzame vlogo treznega klovna v komičnem duetu kot temelju dramaturgije smeha. Ob premieri so se Flaubertovi kritiki pritoževali, češ da *Kandidatu* manjka simpatičnih likov; kar mu res manjka, je vsaj en dosledno razumen junak, ki bi služil kot protiutež iracionalnosti Flaubertove dramske resničnosti. Z drugimi besedami, Flaubertov *Kandidat* je pogorel, ker mu manjka dialog med razumom in nerazumom. Celotna komedija je podana v istem intelektualnem ključu: eni nespametni izjavi sledi druga, brez najmanjšega premora za logiko. Ne bi nas torej smelo prav posebej presenetiti, da se je je občinstvo tako kmalu naveličalo. Res je sicer, kot je opazil že Aristotel, da komedija v prvi vrsti posnema ljudi, ki so slabši od nas (68), toda prav tako potrebuje ljudi, ki so od nas boljši. Če hočemo uživati v estetski upodobitvi neumnosti, moramo prav tako občudovati intelektualno spretnost, ki jo razkriva. In če ta plast komične dialektike manjka, ostajamo nepotešeni.

Jamesov zadnji poskus

Flaubert in James sta se osebno poznala in sta se med Jamesovimi obiski v Parizu večkrat celo srečala (Kaplan 166). Tako kot Flauberta so tudi Jamesa bralci v času praizvedbe *Guya Domvilla* bolj spoštovali kot ljubili. A kljub temu je igralec in impresarij George Alexander dovolj verjel v njegov literarni dar, da ga je zaprosil, naj za slovesno odprtje obnovljenega gledališča St. James napiše novo igro.

Guy Domville je postavljen v čas ob koncu osemnajstega stoletja in gledališke delavnice so se zelo potrudile, da so bili kostumi in scenski elementi zgodovinsko natančni. Na premiero 5. januarja 1895 je avtorju v podporo prišla skupina Jamesovih prijateljev, sam pa je imel preveč treme in si je šel raje ogledat izjemno priljubljeno uprizoritev Wildovega *Vzornega soproga* [*An Ideal Husband*], ki je bila na sporedu le nekaj sto metrov stran in je bila prvič izvedena le dva dni prej. Prvo dejanje Jamesove igre je bilo sprejeto dokaj vljudno, toda v drugem se je začelo občinstvo opazno presedati. Ob koncu večera so se gledalci na glas norčevali iz nekaterih bolj sentimentalnih monologov, in ko so igralci Jamesa, kot je bila navada v viktorijanski dobi, po predstavi povabili pred zaveso, da bi ga predstavili občinstvu, mu je velik del gledalcev neusmiljeno žvižgal in se mu posmehoval (Edel 98). Leon Edel v svoji spremni besedi domneva, da je bil James nemara stranska žrtev organizirane skupine gledalcev, ki niso marali Alexandra in so premiero namerno

motili zaradi njega, ne pa zaradi pisatelja (103), toda James je bil v vsakem primeru globoko prizadet in je za vselej opustil misel na uspešno dramsko kariero.

Obnašanje občinstva na premieri je bilo tako neprimerno, da so ga v svojih ocenah omenili tudi vsi kritiki. A ne glede na to, kako popustljivi so bili taki težkokategorniki, kot so George Bernard Shaw, H. G. Wells, William Archer in Arnold Bennett (glej Edel 87–89), njihova upravičevanja pomanjkljivosti Jamesovega besedila niso spremenila usode uprizoritve. Na reprizah je bilo občinstvo sicer veliko vljudnejše kot na premieri, toda do takrat je bila škoda že narejena. Čeprav je uprizoritev ostala na sporedu predvidene štiri tedne, preden so jo dokončno umaknili z odra, besedila pozneje niso več javno uprizorili.

Guy Domville je podnaslovljen kot igra in ne kot komedija, toda to prav tako velja za njegovega sočasnega konkurenta, Wildovega *Vzornega soproga*. Že prve vrstice besedila jasno dokazujejo, da je tudi James poskušal napisati tako imenovano konverzacijsko igro, polno duhovičenj in šaljivih pogovorov. Osrednji junak igre, Guy Domville, je član starodavne angleške katoliške rodbine. Pripravlja se na semenišče, ko ga spletkarski lord Devenish obvesti, da je zaradi nepričakovane smrti nadobudni novomašnik nenadoma postal starosta rodbine in da zdaj od njega vsi pričakujejo poroko z daljno sorodnico Mary Brasier (ki je – seveda – Devenisheva nezakonska hči). Guy si najprej po najboljših močeh prizadeva, da bi nadaljeval družinsko linijo. Začenja se navajati na posvetno življenje in celo, brez kakšnega pravega navdušenja, snubiti zadržano Mary. A ko spozna njeno pravo ljubezen, mornariškega častnika Georgea Rounda, Guyeva dobrodušnost vendarle prevlada. Parčku pomaga uiti in se nato vrne domov. Devenish, ki si je že od vsega začetka v glavnem prizadeval popraviti mladostno napako in se končno poročiti z gospo Domville, Maryjino ovdovelo mamo, ne vrže puške kar takoj v koruzo. Še zmeraj upa, da se bo Guy le oženil, in ga poskuša prepričati, da je bil pravzaprav že ves čas zaljubljen v gospo Peverel. Toda ko Guy ugotovi, da je znova le lutka v Devenishevih rokah, se odpove ljubezni in družini, gospo Peverel zaupa svojemu dobronamernemu, a malce dolgočasnemu prijatelju Franku Humberju, ter odide v semenišče, tokrat zares.

Tako kot v Flaubertovem *Kandidatu* je tudi v Jamesovem *Guyu Domvillu* glavna strukturna šibkost besedila, ki negativno vpliva na njegovo komičnost, zavrtost njegove dramske dinamike. Z drugimi besedami, prav vsi liki se obnašajo zelo podobno. V nasprotju s Flaubertovo komedijo nemara res niso moralno slabši od nas – če že kaj, so tako prijazni, da so skoraj popolnoma nezanimivi – toda znova so prav vsi nespametni na zelo podoben način. Guy je resda pošten in iskren, a hkrati ravna naglo in ne vselej najbolj premišljeno; stališče spremeni, ne da bi se kaj dosti oziral na to, kako bo to vplivalo na soljudi. Lord Devenish se sprva zdi hladnokrven in preračunljiv, toda vsaj dvakrat se pošteno ušteje: celo najbolj optimistični gledalci

se verjetno zavedajo, da se njegovo vtikanje v Guyevo ljubezensko življenje ne bo dobro končalo. Še manj razsodna je gospa Peverel. Čeprav svoja čustva do Guya zaupa njegovemu prijatelju Franku, ob koncu ostaja nesrečna, ker se ne more pripraviti, da bi to priznala tudi Guyu samemu. Načrt poročnika bojne ladje Rounda je otročji, uboga Mary ne zmore ugotoviti, kako naj se izogne nezaželeni poroki, medtem ko Frank le nemočno godrnja. Skratka, Jamesova komična dialektika pogreša racionalno alternativo nerazumnosti, ki preveva dejanja praktično vseh dramskih likov.

James se je zavedal, da je z igro nekaj narobe, zato jo je takoj po premieri poskusil popraviti. Najopaznejša sprememba, ki jo je naredil še pred naslednjo predstavo, je bila črtanje večine pijanskega prizora v sredini drugega dejanja, v katerem Round poskuša opiti Guya, da bi izvedel, kaj ta v resnici namerava. Skoraj sedem strani besedila je odstranil, toda spremembe žal niso opazno vplivale na sprejem igre. Čeprav se je večina kritikov strinjala, da je ta prizor zelo neprepričljiv, pa zgolj dejstvo, da se je Guy zdaj obnašal dosledneje kot prej, ni bilo dovolj, da bi se igralcem povrnila samozavest. V nasprotju z relativno majhnimi spremembami, ki so Sheridanova *Tekmeca* spremenile v uspešnico in Sternheimu pomagale oživiti Flaubertovega *Kandidata*, Jamesovi rezi niso imel želenega učinka. Zakaj ne? Ker neizkušeni James ni imel tako naravnega dramskega nagona kot rutinirani Sternheim ali morda zato, ker dinamike njegove igre pač ni mogoče kar tako popraviti?

Naj ponudim še en mogoč odgovor. Glavni razlog za to, da v več kot sto letih po praizvedbi *Guya Domvilla* še nikomur ni uspelo na novo napisati, je, da takšna »priredba« že obstaja. Oziroma natančneje, obstajala je že, še preden je bila Jamesova igra sploh napisana. Tu mislim na Wildovo igro *Nepomembna ženska* [*A Woman of No Importance*] iz leta 1893.

Jamesov odnos do Wilda je bil svojevrsten. Po eni strani ga osebno zagotovo ni maral (glej James, *Letters* 2. zv. 372), po drugi strani pa so ga Wildove komedije, kot dokazuje njegova prisotnost na predstavi *Vzornega soproga*, vendarle privlačile. S tega stališča lahko večino Jamesovih dramskih besedil, še zlasti *Guya Domvilla*, razumemo vsaj kot neposreden odziv na Wildov komični stil, če že ne celo kot poskus, da bi Wildov pristop h komediji izboljšal. Očitne vzporednice med *Nepomembno žensko* in *Guyem Domvillom* je težko spregledati. Obe igri se odvijata na podeželju, med aristokrati in ljudmi iz zgornjega srednjega sloja. Obe se ukvarjata s podobnimi zadevami – vprašanji o družinski pripadnosti in vlogi, ki jo v spodobni družbi igrajo nezakonski otroci – ter jih razrešujeta na podobno melodramatičen način. Celotni ključni rekvizit v obeh igrah – moške rokavice – je enak. V Wildovi igri je sicer nekaj več oseb kot v Jamesovi, ampak osrednji junaki so si presenetljivo podobni. Lord Devenish in lord Illingworth sta oba inteligentna in moralno sporna. Gospa Arbuthnot je bolj trmasta kot gospa Domville, toda obe sta vzgojili nezakonska otroka. In tudi oba mladeniča,

Gerald in Guy, sta podobno puritanska v svojih pogledih na svet.

A dinamika odnosov med junaki je pri Jamesu zelo drugačna kot pri Wildu. Medtem ko v *Guyu Domvillu* občinstvo pogosto le s težavo prenaša nerazumno obnašanje dobrih ljudi, ki pa se zlepa ne znajo pravilno odločiti, se jim v *Nepomembni ženski* tudi najbolj vprašljiva dejanja moralno oporečnih junakov navadno zdijo povsem logična. To lahko zelo jasno vidimo v obeh prizorih, v katerih starši razpravljajo o prihodnosti svojih nezakonskih otrok. V *Guyu Domvillu* se lord Devenish in gospa Domville, potem ko izvesta, da je Mary pobegnila s poročnikom bojne ladje Roundom, zelo hitro vdata v usodo. »Naj gresta!« pravi lord Devenish. In ko ga zgrožena gospa Domville vpraša: »Gresta in se poročita?« ji brez pomisleka odvrne: »Gresta in komu mar. Tu je še zmeraj Guy! On je še zmeraj Domville! Še zmeraj ima lahko dediče« (James, *Guy Domville* 179). Na prvi pogled se zdi se, da ve, kaj dela, toda njegov odziv je prenagljen in brez prave, intelektualno dosledne motivacije.

V primerljivem pogovoru v *Nepomembni ženski* Wildu uspe nekaj popolnoma drugačnega: podobno blaziran odgovor lorda Illingwortha poda tako, da se nam skorajda zdi sprejemljiv. »V skladu z nesmiselnimi angleškimi zakoni,« reče Illingworth svoji nekdanji ljubici in materi svojega sina gospe Arbuthnot, »ne morem priznati Geralda. Lahko pa mu zapustim svoje imetje. Posestva Illingworth ni mogoče prenesti, a to je itak dolgočasna razvalina. Lahko bi imel Ashby, ki je mnogo prijetnejši, Harborough, ki ima najboljše lovišče v severni Angliji, in hišo na St. James Squaru. Kaj boljšega si lahko človek sploh še želi?« (Wilde, 2. zv. 142). Illingworth svojo moralno odgovornost tukaj obravnava kot potrošno dobrino, pa vendar je intelektualna veljavnost njegovega predloga manj sporna kot Devenisheve spletke. In vsekakor veliko bolj duhovita.

Ne glede na to, kakšne pomisleke je imel James o Wildovi pretirani nagnjenosti k aforizmu kot sredstvu za zagotavljanje komične dialektike (*Letters*, 3. zv. 514), je zelo verjetno, da se bo morebitna priredba *Guya Domvilla* – če se je bo kdo kdaj seveda lotil – v svojih poskusih obuditi Jamesovo igro zgledovala po Wildovih komedijah. Posodabljanje Jamesovih dovtipov bo skoraj zagotovo vodilo nazaj k točno tistim besedilom, od katerih se je sam želel distancirati. In če si bo taka priredba res prizadevala, da bi novi *Guy Domville* deloval bolje od izvirnika, si bo skoraj zagotovo izposojala iz Wildovih komedij.

Čehov se ušteje

Svetovna praizvedba *Utve* Antona Pavloviča Čehova je bila uprizorjena 17. oktobra (po starem koledarju) 1896 v Aleksandrinskem gledališču v Sankt Peterburgu. Čehova je pred predstavo skrbelo, da ansambel ni dovolj kakovosten in da igralci ne bodo

vedeli, kako naj se spoprimejo z novo vrsto besedila (primerjaj *Letters* 263). Tako ko se je zavesa dvignila, so se njegove bojazni uresničile. Gledalci so bili že od vsega začetka neprijazni. Smejali so se Nininemu monologu in žvižgali izvajalcem. Nežno Vero Komisarževsko, edino igralko v zasedbi, ki je po mnenju Čehova znala podajati njegov dialog, je odziv občinstva tako prizadel, da je izgubila glas in komajda lahko nadaljevala z nastopanjem. Čehova je ta izkušnja popolnoma potrla; v zadnjih dveh dejanjih se je skril v zaodru in se zaobljubil, da za gledališča ne bo več pisal. Podobno kot v Jamesovem primeru je bilo občinstvo peterburški uprizoritvi na reprizah precej bolj naklonjeno, toda kljub temu je gledališče predstavo po le štirih ponovitvah umaknilo s sporeda (glej Callow 259).

Utvín fiasco se od polomov, ki sta jih izkusila *Kandidat* in *Guy Domville*, razlikuje v dveh pomembnih razsežnostih. Prvič, *Utvá* se je v nasprotju s Flaubertovo in Jamesovo komedijo, ki sta po katastrofalnih premierah zelo hitro utonili v pozabo, izredno uspešno pobrala in je zdaj sestavni del železnega repertoarja. Velik razlog za to je seveda uprizoritev hudožestvenikov iz leta 1898 v režiji Konstantina Stanislavskega, v kateri so poleg Stanislavskega samega, ki je nastopil v vlogi Trigorina, zaigrali tudi bodoča žena Čehova Olga Knipper kot Arkadina in tedaj še zelo mladi Vsevolod Mejerhold kot avantgardni pisatelj Trepljev.

Druga nenavadna značilnost sanktpeterburškega fiaska je, da je Čehov pred *Utvó* napisal kar nekaj uspešnih komedij. Tako *Medved* [*Медведь*], prvič postavljen v Moskvi leta 1888, kot *Snubec* [*Предложение*], ki so ga izvirno uprizorili dve leti pozneje v Sankt Peterburgu, sta bila pri občinstvu priljubljena in se nista srečala s podobnimi težavami kot praizvedbi *Ivanova* [*Иванов*] in *Utvé*. Čehov sam svojih enodejank sicer ni jemal čisto resno in ju je celo opisal kot »neumni« (glej Callow 43), a *Utvá* je kot komedija propadla prav zato, ker Čehov tokrat ni bil pripravljen pravilno uokviriti te »neumnosti«. Naj razložim, zakaj.

Utvó je avtor sicer podnaslovil kot komedijo, je pa res, da jo le redkokdo obravnava kot veseloigro. Tako melanholično vzdušje v drugem delu besedila kot samomor na samem koncu kritike navadno prepričata, da je besedilo drama, če ne celo tragedija, zato podnaslov bodisi zavestno ignorirajo ali pa ga kvečjemu razlagajo kot malce čudaškega (primerjaj Gottlieb 232). Pa vendar je Čehov sam že zelo zgodaj v ustvarjalnem procesu jasno izjavil, da se je lotil pisanja humorne igre. Še posebej zabavni so se mu zdeli zapleteni ljubezenski trikotniki, ki predstavljajo jedro dramskega zapleta (Čehov, *Letters* 261). Večina oseb v igri je zaljubljena v nekoga, ki ljubi nekoga drugega. Zagrenjeni Trepljev je zaljubljen v nadobudno, pa ne nujno nadarjeno igralko Nino. Ta se usodno zaljubi v priljubljenega pisatelja Trigorina, ki je sicer ljubimec mame Trepljeva. V Arkadino je platonično zagledan še zmeraj šarmantni Dorn, medtem ko oskrbnikova hči Maša hrepeni po Trepljevu, a se nato poroči z vdanim Medvedenkom. V nasprotju s tradicionalnimi obrazci klasične

komedije se niti eno izmed teh razmerij ne konča srečno. Maša svojega moža prezira, Nina s Trigorinom zanosi, a otroka izgubi, Trigorin se ponižno vrne k Arkadini, medtem ko se Trepljev, potem ko ga Nina še enkrat zavrne, ustrelji.

Skratka, večina oseb v *Utvi* se obnaša nespametno in bi morale biti torej idealna tarča za posmeh. Pa se nam namesto tega smilijo. Glavni razlog za to je, tako kot v Flaubertovi in Jamesovi komediji, da v besedilu ni prave priložnosti za dramsko poudarjanje njihove iracionalnosti. Poglejmo si na primer, kako drugače k zelo podobni temi Čehov pristopa v uspešni in kako v neuspešni komediji. V obeh primerih sta odlomka s samega začetka besedil. *Medved* se začne s pogovorom med nedavno ovdovelo Popovo in njenim slugo Lukom, ki jo poskuša prepričati, naj se vendarle vrne v življenje:

LUKA. Ni prav, milostna gospa ... Uničili se boste ... Hišna pa kuharica sta šli nabirat jagode, vse, kar diha, se veseli, še mačka se zna pokratkočasiti, po dvorišču se mota, ptičke lovi, vi pa ves božji dan sedite v sobi, ko v samostanu, in ne veste za razvedrilo. Ja, prav res! Če se premisli, eno leto je že, kar ne stopite iz hiše.

POPOVA. In nikoli ne bom. Le čemu? Moje življenje je že minilo. On leži v grobu, jaz sem se zakopala med štiri zidove ... Oba sva umrla.

LUKA. No, saj pravim! Ni da bi poslušal, prav res ne! Nikolaj Mihailovič so umrli, božja volja, Bog jim daj nebesa. Saj ste se žalostili – in je zadosti, vse ima svojo mero. Ni da bi jokali in bili v črnem. Meni je tudi svoj čas moja stara umrla ... Žaloval sem, jokal sem en mesec, dovoli je dobila, saj a boš celo večnost udeležoval, tega stara tudi vredna ni. [*Zavzdihne.*] (Čehov, *Medved* 1)

Kot izvemo malo pozneje, Popova s svojim žalovanjem pretirava. Njen pokojni soprog je z njo slabo ravnal, kar pomeni, da imamo njeno obnašanje lahko za nesorazmerno oziroma, natančneje, za nespametno. In le kratek korak je od nespametnosti do smešnosti, od neprilagodljivosti do nerazumnosti, ki jo lahko opazijo (in se ji smeji) tudi vsi ostali.

Utva se prav tako začne z junakinjo v črnini. Tokrat je pretirano melanholična Maša, ki jo na sprehodu spremlja goreči snubec Medvedenko. Tukaj je odlomek:

MEDVEDENKO: Zakaj zmeraj hodite v črnem?

MAŠA: Žalujem za svojim življenjem. Nesrečna sem.

MEDVEDENKO: Zakaj? [*Zamišljeno.*] Ne razumem ... Zdravi ste, vaš oče sicer ni bogat, ampak ne trpite pomanjkanja. Jaz živim dosti slabše kot vi. Dobivam samo triindvajset rubljev na mesec, in še za pokojnino mi trgajo, pa vseeno ne nosim žalne obleke. [*Se usedeta.*]

MAŠA: Ne gre za denar. Tudi revež je lahko srečen.

MEDVEDENKO: Ja, teoretično, v praksi je pa takole: jaz, mama, sestri in bratec, plače je pa samo triindvajset rubljev. Nekaj pač moraš jesti in piti, a ni res? Pa čaj in sladkor. Tobak. Zdaj se pa znajdi.

(Čehov, *Galeb* 1)

Mašina potrtost se zdi še manj upravičena od potrtosti Popove. Čeprav je res, da se Trepljev ne meni zanj, pa bi se moralo biti vendarle bistveno laže sprijazniti z zavrnitvijo kot sprejeti smrt. A ne glede na to, kako globoko občutena je njena depresija, jo Medvedenko s svojim nespretnim tolaženjem še bolj banalizira. Maša tukaj ni komična, ampak vredna našega pomilovanja (prim. Jauß, *Aesthetic Experience* 123–34).

Najopaznejša razlika med tema prizoroma in verjetno tudi glavni razlog, zakaj je Popova smešna, Maša pa ne, je, da v *Medvedu* Luka iracionalnost Popove izpostavi in s tem potuji, medtem ko v *Utvi* Medvedenko Mašino samo še dodatno poudarja. Čeprav imata oba junaka na prvi pogled isti cilj – da bi melanholičnima ženskama pomagala premagati njuno otopelost – pa je racionalen in nesebičen le Lukov pristop. Medvedenko vsekakor sliši Mašino pritoževanje, ampak se nanj ne odzove in se raje še kar ukvarja z lastnimi skrbmi. Z drugimi besedami, dialektika med razumom in nerazumom je v *Medvedu* v polnem teku, medtem ko v *Utvi* zaživi le od časa do časa. Če hočemo komično v uprizoritvi podaljšati za več kot en sam trenutek, moramo torej uravnovesiti obe plati takšne intelektualne napetosti, kar pa se v *Utvi* ne zgodi prav pogosto.

S tega stališča je kar malce ironično, da bi kar nekaj oseb v *Utvi* lahko uspešno dopolnjevalo burkeže in zadrteže, kakršni so Maša, Medvedenko ali Šamrajev, oziroma brzdalo nespametneže, kot sta Arkadina in Trigorin. Drugi jaz Čehova, cinični podeželski zdravnik Dorn, recimo, je dokaj prepričljiv kot rezoner in tudi Sorin, Arkadinin nenehno smejoči se brat, je presenetljivo razsoden, toda ne eden ne drugi nista postavljena v takšen komični duet, ki bi jima omogočil uspešno opraviti to nalogo. Če bi se Dorn bolj posvetil Trepljevu, bi se mladenič verjetno ne ubil. In če bi se Trigorin več pogovarjal s Sorinom in manj z Nino, bržkone ne bi našel priložnosti, da jo zapelje. Christopher Durang je nekaj podobnega poskusil v svoji komediji *Vanja, Sonja, Maša in Špik* iz leta 2012. Tudi tu se igralka v najlepših letih vrne v svoj rodni dom in s tem poruši vsakdanji red preostalih likov. A ker ima v Durangovi parodiji vsak komični junak prikladnega partnerja, ki mu pravočasno podaja iztočnice, ob koncu njegove igre Maša brez večjih čustvenih pretresov zapusti svojega nezvestega mlajšega ljubimca in vsi nastopajoči preživijo.

Brez kakšnih podobnih dramaturških posegov razum in nerazum v *Utvi* krožita v dveh vzporednih komičnih orbitah, ki se le redko približata druga drugi. Skoraj se zdi, kot da si je Čehov po uspehu svojih enodejank zaželel novih izzivov in da je v *Utvi* namenoma premešal vse naravne komične kombinacije. Glede na to, kako sta dramaturško zastavljena *Striček Vanja* [Дядя Ваня] in *Češnjev vrt* [Вишнёвый сад], preostali besedili, ki ju je Čehov označil kot komediji, lahko domnevamo, da je zelo kmalu ugotovil, kje se je pri komičnem eksperimentiranju v *Utvi* uštel. Lopahin in Varja iz *Češnjevega vrta* sicer nista Lomov in Natalija iz *Snubca* in težko je povleči

neposredno vzporednico med odločitvijo Popove, da Smirnova ne bo ustrelila, ter Vanjevimi zgrešenimi strelji, toda soočenje in spopad razuma in nerazuma sta v njegovih zadnjih dveh komedijah zagotovo veliko bolj konvencionalna kot v *Utvi*. Čeprav so komični liki v *Stričku Vanji* in *Češnjevem vrtu* še zmeraj protislovni, nepredvidljivi in negotovi, pa njihovo nerazsodnost skoraj zmeraj spremlja tudi razum. Z drugimi besedami, v njihovi norosti je metoda. Komika Čehova je pogosto zelo pretanjena in le redko preprosta, toda pri njegovih komičnih junakih je uvid prav tako pomemben kot njihova neznatnost.

Začasni zaključki

Trije fiaski so seveda premajhen vzorec, da bi na njegovi podlagi lahko izoblikovali trdne zaključke. Lahko pa ponudim vsaj nekaj začasnih ugotovitev. Dokaj samozavestno lahko na primer zatrdim, da uspeh komedije ni odvisen izključno od natančnega in prepričljivega razgaljanja človeških pomanjkljivosti in napak, kot to trdi tradicionalna komična teorija (primerjaj Dryden, 10. zv. 203). Vse tri komedije, ki smo si jih na kratko ogledali v pričajučem prispevku, jasno dokazujejo, da občinstvo, ne glede na to, kako pronicljiv in psihološko poglobljen je prikaz posameznikove ali skupinske iracionalnosti, od avtorjev vseeno pričakuje, da jo bodo uravnotežili tudi z razumom. Če se gledalci res želijo počutiti večvredne, potem jih moramo prepričati ne le, da so pametnejši od neumnih, ampak tudi, da so med najpametnejšimi. Drugače povedano, namen komedije je ne samo, da svet prikaže kot nerazumen, temveč tudi, da prepozna ključno vlogo, ki jo v naših življenjih odigra razum.

Prav tako se ni težko strinjati s predpostavko, da komedija lahko preživi neuspeh na dva načina: bodisi tako, da na novo ovrednoti svojo notranjo dinamiko – to je Sternheim naredil s Flaubertovim *Kandidatom* – ali pa tako, da se za stalno obrne proti drugemu horizontu pričakovanj, kot se je verjetno zgodilo z *Utvo* Čehova. Če ni mogoče ne eno ne drugo – kot na primer pri Jamesovem *Guyu Domvillu* – bo igra verjetno zašla v pozabo ali pa, če je njen avtor zelo pomemben, kvečjemu pristala v kakšnem zaprašenem učbeniku. Če je komedija pred svojim časom, vse te tri možnosti seveda odpadejo: taka komedija preprosto začne svoje odrsko življenje, ko je občinstvo nanjo pripravljeno.

Kaj pa možnost, da se bodo gledalci v prihodnosti smejali tudi uprizoritvam brez uravnovešene komične dinamike? V skoraj dva tisoč petsto letih po Aristofanovih *Aharnjanih* [*Ἀχαρνείς*] se to za zdaj še ni zgodilo. Uspešne komedije se na živahno dialektiko razuma in nerazuma zanašajo že stoletja. Toda dokončnega odgovora na to vprašanje seveda ne moremo podati.

In še eno opozorilo za sam zaključek: predpostavka, da so te tri komedije velikih realističnih pisateljev pogorele zgolj zato, ker jim manjka prave dramaturške dialektike, ne more razložiti vsakega komičnega debakla. Še najverjetneje je, da sporna epistemologija škodi le tistim igram, ki so dramsko ambiciozne in imajo literarno vrednost. Kot sem omenil že na samem začetku, razlogov za fiaske komedijam zlepa ne bo zmanjkalo.

- Aristophanes. *The Complete Plays*. Prevedel in uredil Paul Roche, New American Library, 2005.
- Aristotel. *Poetika*. Prevedel in uredil Kajetan Gantar, Cankarjeva založba, 1982.
- Béhar, Henri. *Jarry dramaturge*. A.-G. Nizet, 1980.
- Brown, Frederick. *Flaubert: A Life*. Pimlico, 2007.
- Büchner, Georg. *Sämtliche Werke und Briefe*. Uredil Fritz Bergemann, Insel, 1922.
- Callow, Philip. *Chekhov: The Hidden Ground*, Ivan R. Dee, 1998.
- Čehov, Anton Pavlovič. *Galeb*. Prevedel Borut Kraševac, 2017.
- . *Letters*. Izbral in uredil Avrahm Yarmolinsky, Viking, 1973.
- . *Medved*. Prevedel Milan Jesih, 2000.
- . *Snubec*. Prevedel Milan Jesih, 2000.
- Dryden, John, idr. *The Works*. Uredili H. T. Swedenberg in dr., University of California Press, 1956–2000. 20 zv.
- Dumas, Alexandre, sin. *La Dame aux camélias*. Michel Lévy, 1855.
- Durang, Christopher. *Vanya and Sonia and Masha and Spike*. Dramatists Play Service, 2014.
- Edel, Leon. »Henry James: The Dramatic Years.« *Guy Domville*, napisal Henry James, Rupert Hart-Davis, 1961, str. 11–121.
- Flaubert, Gustave. *The Complete Works*. Uvod Ferdinand Brunetière, M. Walter Dunne, 1904. 10 zv.
- . *The Letters of Gustave Flaubert: 1857–1880*. Prevedel in uredil Francis Steegmuller, Faber and Faber 1982.
- Goldoni, Carlo. *Collezione completa delle commedie*. Prato, 1820. 41 zv.
- . *Memoirs*. Prevedel John Black, uvod William E. Howells, James Osgood, 1877.
- Goncourt, Edmond, in Jules de Goncourt. *Paris and the Arts, 1851–1896: From the Goncourt Journal*. Prevedla in uredila George J. Becker in Edith Philips, Cornell University Press, 1971.
- Gottlieb, Vera. »Chekhov's Comedy.« *The Cambridge Companion to Chekhov*, uredila Vera Gottlieb in Paul Allain, Cambridge University Press, 2000, str. 228–38.
- Hilton, Julia. *Georg Büchner*. Macmillan, 1982.
- James, Henry. *Guy Domville: A Play in Three Acts*. Uredil Leon Edel, Rupert Hart-Davis, 1961.

—. *Letters*. Uredil Leon Edel, Belknap, 1975. 3 zv.

Jarry, Alfred. *Œuvres complètes*. Uvod René Massat, Slatkine, 1975. 8 zv.

Jauß, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Prevedel Michael Shaw, uvod Wlad Godzich, University of Minnesota Press, 1982.

—. *Toward an Aesthetic of Reception*. Prevedel Timothy Bahti, uvod Paul de Man, University of Minnesota Press, 1982.

Kaplan, Fred. *Henry James: The Imagination of Genius*, Johns Hopkins University Press, 1999.

Lottman, Herbert. *Flaubert: A Biography*. Little, Brown, and Company, 1989.

Saddlemeyer, Ann. Introduction. *Collected Works, Volume 4: Plays, Book 2*, John Millington Synge, Colin Smythe, 1982, str. x-xxxiii.

Sardou, Victorien. *Rabagas*. Michel Lévy, 1972.

Sheridan, Richard Brinsley. *The Dramatic Works*. Uredil Cecil Price, Clarendon, 1973. 2 zv.

Sternheim, Carl. *Der Kandidat*. Insel-Verlag, 1914.

Synge, John Millington. *Collected Works*. Uredili Robin Skelton idr., Colin Smythe, 1982. 4 zv.

Terence. *The Comedies*. Prevedel in uredil Peter Brown, Oxford, 2008.

Wilde, Oscar. *Zbrana dramska dela*. Prevajalci Milan Dekleva idr., Zamik, 2008. 2 zv.



UDK 82.09-211:792.02

792.02:82.09-211

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/42-75

Abstract

When critics discuss the question of the canonisation of comedy, they usually base their arguments on analyses of successful plays. However, it might be just as productive, and perhaps even more interesting, to examine comedies that failed, especially those written by well-respected authors. The author focuses in this paper on three plays from roughly the same historical period that all experienced a calamitous original performance and either never managed to recover fully from this failure or have since not been treated as comedies.

The three plays that he explores in more detail are Gustave Flaubert's *The Candidate* (*Le Candidat*, 1874), Henry James's *Guy Domville* (1894) and Anton Chekhov's *The Seagull* (*Чайка*, 1895). Even though these three plays were written by well-known writers of their own time, who are still considered hugely influential today, the opening-night audiences did not respond to them in the manner that their authors had hoped. This response is particularly surprising since both Flaubert and Chekhov otherwise wrote several very amusing texts. To determine why this happened, the author compares the selected plays to several other works: Carl Sternheim's adaptation of Flaubert's comedy, Oscar Wilde's *A Woman of No Importance* and two of Chekhov's early farces. The results of these comparisons suggest that the plays most likely failed as comedies because of their flawed relationship between reason and unreason, regularly making them too negative to serve as a source of enjoyment.

Keywords: comedy, failure, dialectics, reason and unreason, Flaubert, James, Wilde

Jure Gantar holds BA and MA degrees from the University of Ljubljana and a PhD in drama from the University of Toronto. Since 1992, he has taught at Dalhousie University as a professor at the Fountain School of Performing Arts. He has published four books – *Dramaturgija in smeh* (*Dramaturgy and Laughter*, 1993), *The Pleasure of Fools* (2005), *The Evolution of Wilde's Wit* (2015), and *Eseji o komediji* (*Essays on Comedy*, 2022) – as well as more than a hundred articles and other publications on the theory of drama, comedy, laughter, wit and contemporary theatre.

Jure.Gantar@dal.ca

Jure Gantar

Fountain School of Performing Arts, Dalhousie University, Halifax, Canada

Failure as a Methodological Starting Point

Comedies fail for a variety of reasons. Some of these are entirely trivial. Terence's *The Mother-in-Law* (*Hecyra*), for example, failed once because the audience was distracted by the "talk of a boxing match, and ... a tightrope-walker" and then the second time because the performance was interrupted by "a show of gladiators" (62). Georg Büchner's *Leonce and Lena* (*Leonce und Lena*), on the other hand, was rejected because the author missed the submission deadline of a playwriting competition. When he realised the manuscript was returned unopened, he did not try to offer the script to anyone else (Hilton 89). As a result, the play only premièred in 1895, almost sixty years after Büchner's death.

Comedies often fail because they are poorly performed. When actors lack talent and a sense of humour, no amount of playwriting magic can protect them from the audience's disapproval. One such famous instance is the première of Richard Brinsley Sheridan's *The Rivals* on 17 January 1775, in which John Lee's stereotypical portrayal of the stage Irishman Sir Lucius O'Trigger was so bad that he was replaced with another actor after the second night (1: 40–41).

Sometimes, comedies are spurned because they are ahead of their time. The main reason why Carlo Goldoni's *The Amiable Old Man* (*Il Vecchio Bizzarro*) was met with "nothing but hisses" (Goldoni, *Memoirs* 308) is that the likeable lover in the play is an elderly man and not a handsome youth. Both Alfred Jarry's *King Ubu* (*Ubu Roi*) and John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* caused riots when they were first staged because the spectators found the plays crude and immoral (compare Béhar 73 and Saddlemeyer xxi). In all three cases, the audiences' tastes changed subsequently, and the plays not only survived the disastrous opening nights but have, over time, become cornerstones of comic repertoires in their countries.

Most commonly, however, comedies fail because they are badly written; that is, their plots are implausible, their characters formulaic, and their dialogue stilted. Such comedies flop deservedly and irrevocably and are usually erased from the theatre's

collective memory. As appropriate as this fate seems, it unfortunately also means that no one can learn from their mistakes and that future generations of playwrights may end up repeating them. The one exception from this practice is unsuccessful comedies by well-known authors who know how to create psychologically sound characters, structure tight storylines and write elegant lines. These plays are ideally positioned to provide us with an unexpected insight into the inner mechanisms of the genre. They are especially useful in trying to explain what enables a comedy to survive.

Therefore, in this paper, I focus on three plays from roughly the same historical period that all experienced a calamitous original performance and either never managed to recover fully from this failure or, at least since, have not been treated as comedies. Gustave Flaubert's *The Candidate* (*Le Candidat*), Henry James's *Guy Domville* and Anton Chekhov's *The Seagull* (*Чайка*) were all staged when their authors were already well respected. However, the opening-night audiences did not respond to their plays in the manner that one might have expected. This response is particularly surprising since both Flaubert and Chekhov otherwise wrote several very amusing texts. To determine why this happened, I compare the selected plays to several other works: Carl Sternheim's adaptation of Flaubert's comedy, Oscar Wilde's *A Woman of No Importance* and two of Chekhov's early farces. The results of these comparisons suggest that the plays most likely failed as comedies because of their flawed relationship between reason and unreason, regularly making them too negative to serve as a source of enjoyment.

Flaubert's *Le Candidat* and Sternheim's *Der Kandidat*

When *The Candidate* premièred on 11 March 1874, Flaubert was widely considered his generation's most important French novelist (see Lottman 140–41). Though his achievements were never recognised with a seat in the Académie Française, the notoriety of *Madame Bovary* ensured that he was known around Europe. The fact that his best-known novel was almost twenty years old at that time should not be taken as an indication that Flaubert's talent was on the wane. On the contrary, his second realist masterpiece, the autobiographical novel *Sentimental Education* (*L'Éducation sentimentale*), appeared just five years before *The Candidate* and further affirmed his influence in the new literary movement.

The Candidate may have been rushed a bit – Flaubert wrote his comedy in two months – but it was staged at the Théâtre du Vaudeville, a well-regarded house, and produced by the experienced impresario Carvalho, who gained his fame as the manager who staged Alexandre Dumas's *The Lady of the Camellias* (*La Dame aux camélias*). While Flaubert was not a seasoned playwright, the company was aware of his standing as a

literary man and approached his words with care and respect.

And yet, the opening night was an unmitigated disaster. Flaubert himself attributed at least part of the blame for the fiasco to an unsophisticated audience who came to the Théâtre du Vaudeville expecting a light-hearted farce rather than a biting satire. “Besides, it has to be said that the audience was detestable,” he complained in a letter to George Sand, “all fops and stockbrokers who had no understanding of what words *mean*” (Flaubert, *Letters* 206). But this may not have been entirely true. In his *Journal*, Flaubert’s friend Edmond de Goncourt reports a different atmosphere in the theatre. He suggests that the spectators were, in principle, supportive and were looking forward to hearing Flaubert’s fiery rhetoric and uncompromising depiction of contemporary society. When this did not happen, “the disappointment of the audience took its revenge in a sort of bantering whisper, a smiling mockery of the whole sorry business” (Goncourt 135).

The opening-night spectators were not the only ones who could not relate to the selfish characters; the well-disposed critics also struggled with Flaubert’s bleak vision of democracy. Émile Zola was just about the only author who appreciated the play. Virtually everyone else dismissed it. Paul de Saint-Victor, for instance, thought it “presented marionettes rather than people”; at the same time, both Auguste Vitu and Sand noted the absence of any sympathetic and relatable characters who would grab the audience’s interest (Brown 496–97). Flaubert may have tried to convince himself that the muttering on the first evening was an anomaly, but when he saw that the audience responded in the same manner on the second evening, he was sensible enough to ask that the play be taken off the repertoire (see Lottman 269).

The plot of *The Candidate* revolves around a wealthy provincial banker, Rousselin, who decides to run for a member of parliament. He is mostly interested in the social prestige offered by the position and does not have a clearly defined political agenda. His campaign is further complicated by the fact that the two young men vying for the attention of his daughter Louise belong to opposite sides of the social and political spectrum: one is the middle-class factory manager Murel, and the other is the clueless young aristocrat Onésime. While Lousie prefers the former, by the end of the play, Rousselin forces her to accept the latter to secure the farmers’ votes that the Viscount’s landlord father can deliver. This does not prevent him, however, from exploiting the services of Murel, who is particularly useful for his connection with the local journalist Julien Duprat. In a very Molièresque ending to the play, Rousselin not only sacrifices his daughter for his political goals but also more or less pushes his wife into an affair with Julien, who, in turn, provides him with positive press coverage. Rousselin wins the elections but is entirely alone at the end of the play.

The Candidate certainly does not lack dramaturgical ambition. Unlike Victorien

Sardou's *Rabagas*, a hugely popular political comedy from the same era that also features a corrupt journalist, Flaubert is not content with staying within the confines of the genre. Instead, he bravely experiments and tries to expand the format. The ending of his play, for instance, is far from happy for anyone, including for Rousselin. The young lovers remain apart, the arranged marriage succeeds, and the husband is cuckolded. In general, the tone of the play is cynical and pessimistic.

But these innovations are not on their own the most important reason for *The Candidate's* failure. Let us not forget that comedy as a theatrical event requires novelty and invention. This means that, in principle, a play that consciously defies what Hans Robert Jauß calls "the horizon of expectations" (*Toward an Aesthetic* 22 ff) should have a greater chance of survival. Yet Flaubert's play failed not only in its original production but also in its 1910 revival, staged by another great director, André Antoine, whose run also lasted just one night (Flaubert 518). Why is this the case? The best answer to this question can be found in a comparison of Flaubert's comedy with its German adaptation, *Der Kandidat*, written in 1914 by Carl Sternheim. Because Sternheim succeeded where Flaubert did not – his adaptation was popular and even today remains on the repertoires of German theatres – an analysis of the differences between the two versions should at least point us to a possible explanation.

Sternheim's adaptation retains the basic dramatic structure of Flaubert's comedy. He moves the storyline into his own time and changes the characters' names, but the sequence of the events remains largely untouched. While only one figure has been cut from Flaubert's *dramatis personae* (the maid Félicité), several of his characters lose their narrative significance in the adaptation. Viscount Onésime's replacement, the comparably pompous Graf Achim Rheydt, for example, barely appears in Sternheim's version and is only peripherally involved in the plot, serving mostly as a paper rival to his bourgeois opponent Grübel (Murel in Flaubert's original). In addition to this, the dialogue in Sternheim's play is substantially faster and more economical. Though *Der Kandidat* faithfully retains virtually all the information from *Le Candidat* – even the jokes are often recycled – Sternheim's dialogue only keeps those lines that advance the action and omits most of those that are used to flesh out the characters' personalities.

Only in the last two acts does Sternheim depart more radically from Flaubert's original. And it is these changes that probably best demonstrate why Flaubert's comedy failed and Sternheim's survived. The first major change is in the Murel-Rousselin (or Grübel-Russek) subplot. In Flaubert's play, Murel, who initially appears to be the shrewdest of the characters, is oblivious to Rousselin's manipulations and believes that the aspiring politician will let him marry his daughter. In Act Four, for example, we can witness the following conversation:

MUREL. Monsieur Rousselin, it seems to me you might listen to my request!

ROUSSELIN. No! No! Don't worry me now! You would do better to go and look after your workmen. Even in the short time that remains, they might—

MUREL. But I brought Dodart here expressly that he might explain my affairs to you!

ROUSSELIN. Go to your workmen now, I say! We can talk of your affairs later.

MUREL. You consent, then—it is certain?

ROUSSELIN. Yes, but don't lose any more time!

MUREL. [*joyfully*]: Ah! You may count on me! Why, I ought to give them an increase in wages out of my own pocket! [*Exit*]. (Flaubert, 8: 102–103)

Rousselin is very obviously only interested in securing the votes in this scene, and Murel only in securing his permission to marry Louise. When that is given, no matter how casually, Murel is elated and clearly has confidence in Rousselin's promise, even though he had repeatedly seen his prospective father-in-law lie before. Murel believes him and exits happily, never to be seen again on the stage.

Sternheim's Gröbel is far less gullible. Though the conversation between him and Russek is quite similar – here, too, the suitor is trying to extract a concession when the father of his beloved is vulnerable – Gröbel is more direct than Murel. Here is their exchange:

GRÜBEL. I've been working behind the scenes for you. Some of what you attributed to Bach today is partially my doing. But let's put that aside. Mr. Russek, in this moment of destiny, when a wisp of rumour can tip the scales and destroy everything, I ask you....

RUSSEK. Don't ask. Everything has long been decided in your favour. Such a dear friend, such a selfless helper! Hurry to the polling station, double, multiply yourself for me! Be like a storm, a turmoil among the undecided! (Sternheim 96)

Gröbel's hint is even more open and Russek's acceptance is even less enthusiastic than that in Flaubert, but the outcome of their negotiations is quite different. Later, in an entirely new scene between Gröbel and Luise that does not exist in Flaubert's original, Sternheim even gives the couple the opportunity to discuss their impending engagement. "Did he give you his word? Will he keep it?" Luise asks her fiancé, who responds, "I know him better. Don't trust him!" (Sternheim 97). Gröbel is no longer uncharacteristically naïve and knows that the assurance he received may be worthless. He remains intelligent and plans for every eventuality.

In the next scene, Sternheim repeats Flaubert's most cringeworthy dialogue, in which the father begs his daughter to sacrifice herself for his political success and marry the ridiculous Graf Achim. Just like in the French version, in the German, too, Luise eventually agrees. But there is a catch: unlike Flaubert, Sternheim allows the lovers to elope rather than condemning the obedient daughter to a loveless marriage with a brainless snob. This not only restores some of the more traditional comic feel to the

play but also helps Grüberl retain his dramatic integrity.

By empowering Grüberl, Sternheim accomplishes an important task: he creates a rational character whose main purpose is to take on the straight role in the double act that is the foundation of all comic dramaturgy. Early critics complained about the lack of sympathetic characters in Flaubert; what they were missing were consistently intelligent characters who would serve as a counterpoint to the general irrationality of the world that he depicts in his play. In other words, Flaubert's *The Candidate* failed because it is missing the interplay of reason and unreason. His entire comedy is delivered in the same pitch, one outrageous comment following another, without a moment of respite for logic. It should not surprise us then that the audience was so soon tired of it. Inasmuch as it is true, as Aristotle already observed, that comedy imitates people who are worse than us (13), it also needs people who are better than us. To enjoy aesthetic representations of stupidity, we also need to admire the intellectual skill that exposes it. And if this aspect of comic dialectic is missing, we are left unfulfilled.

James's Final Attempt

Flaubert and James knew each other and met several times when James visited Paris (Kaplan 166 ff). Just like Flaubert, James was respected, rather than loved, at the time his *Guy Domville* premièred. Despite this, the actor-manager George Alexander's faith in James's literary abilities was such that he commissioned the play as the opener of the newly renovated St. James's Theatre.

Guy Domville is set in the 1780s, and no expense was spared in the production to ensure the historical accuracy of the costumes and the setting. A friendly group of James's supporters attended the opening night on 5 January 1895. He himself was too nervous and went to see instead the hugely popular production of Oscar Wilde's *An Ideal Husband* that was playing a few streets away and had opened two days earlier. The first act of James's play was received politely, but, by the second, the audience became noticeably restless. By the end of the evening, the spectators were yelling offensive comments during some of the more heartfelt speeches, and when James was invited in front of the curtain to be acknowledged as was the practice in the Victorian era, he was ruthlessly jeered and booed (Edel 98). Leon Edel speculates in his notes that James may have been collateral damage of a theatre clique that disliked Alexander and suggests that they showed up at the opening primarily to punish the star and not the playwright (103), but James was profoundly hurt and permanently gave up on his dream of becoming a successful playwright.

The audience's behaviour that evening was scandalous enough that most reviewers mentioned it in their reports. As supportive as such influential critics as George

Bernard Shaw, H. G. Wells, William Archer and Arnold Bennett were of James (see Edel 87-89), their apologies for the play's failings could not change the fate of the production. On subsequent evenings, the audience's reception was much more polite, but by that point, the damage was done. While the play managed to complete its four-week run before it was taken off the repertoire, it was never revived again.

Guy Domville is not labelled as a "comedy" but simply as a "play", but then so was its contemporary competitor, Wilde's *An Ideal Husband*. The very first lines of the text indicate that James, too, is attempting to write a drawing-room play full of clever banter and sparkling wit. The hero of the play, Guy Domville, is a member of an old English Catholic family. He is about to enter the seminary when he is told by the conniving Lord Devenish that, due to an unexpected death, the young prospective priest has just become the head of the Domville family and is expected to marry a distant relative, Mary Brasier (who happens to be Lord Devenish's illegitimate daughter). At first, Guy does his best to continue the family line. He adjusts to the secular life and even half-heartedly starts to court the reluctant Mary. Yet when he meets her true love, Navy Lieutenant George Round, Guy's better nature prevails. He ends up helping the couple elope and then returns home. Lord Devenish, whose main objective has been all along to correct his youthful indiscretion and marry Mrs. Domville, Mary's widowed mother, does not give up. He is still hoping that Guy will end up getting married and is encouraging his affection for Mrs. Peverel. But once Guy figures out that he is once again just a pawn in Lord Devenish's plans, he renounces love and family, entrusts Mrs. Peverel into the hands of his good but dull friend Frank Humber, and leaves for the seminary, this time for good.

Just like in Flaubert's *The Candidate*, in James's *Guy Domville* the main structural weakness of the play that prevents it from succeeding as a comedy is the inertness of its dynamic. In other words, all the characters behave in a very similar manner. Unlike in Flaubert's comedy, they may not be worse than us in terms of their morality – if anything, they are all so nice as to verge on bland – but they are once again all comparably irrational. Guy may well be a man of integrity, but he is at the same time unnecessarily impulsive and changes his mind without much thought of what his actions will do to the others. Lord Devenish, at first, seems quite cool and calculating but seriously misjudges the situation twice: even the most hopeful of spectators surely know in advance that his meddling after the elopement will not achieve anything. Even less reasonable is Mrs. Peverel. Though she admits her feelings for Guy to his friend Frank, she ends unhappy because she cannot force herself to open her heart to Guy himself. Lieutenant Round's scheme is thoroughly harebrained; poor Mary lacks the imagination needed to avoid the unwanted marriage, while Frank simply drones on. We are missing in the play's comic dialectic the rational counterpoint to the unreason dominating the actions of practically all the characters.

James understood something was wrong with his play and immediately tried to rewrite it. The most substantial change he made before *Guy Domville* resumed its run was the removal of much of the drinking scene in the second part of Act Two, during which Lieutenant Round is trying to get Guy drunk and disclose his true intentions. James deleted about seven pages of the text, but the changes did not significantly affect the play's reception. Though most critics singled out that particular passage as one of the main weaknesses of the plot, just making Guy's behaviour less inconsistent was not enough to convince the actors to trust the play again. Unlike the relatively minor tweaks that turned Sheridan's *The Rivals* into a major hit and unlike Sternheim's changes and additions that revived Flaubert's *The Candidate*, James's dramaturgical changes did not have the desired effect. Why not? Because the inexperienced James did not have as sound dramatic instincts as the skilful Sternheim or because the dynamic of his play is beyond dramaturgical redemption?

I suggest here another possibility. The main reason why no one has managed to rewrite *Guy Domville* in more than a century since its unsuccessful première is that such an "adaptation" already exists. In fact, it existed before *Guy Domville* itself was even written. I am thinking here of Wilde's 1893 play, *A Woman of No Importance*.

James's relationship with Wilde was peculiar. On the one hand, he disliked the man passionately (see James, *Letters* 2: 372), and on the other, he was, as his attendance at a performance of *An Ideal Husband* demonstrates, inexorably drawn to Wilde's comedies. In many ways, then, James's plays, and *Guy Domville*, in particular, can be seen as a direct response to Wilde's brand of comic playwriting or even as an attempt to improve Wilde's formula. The obvious parallels between *A Woman of No Importance* and *Guy Domville* are hard to miss. Both plays are situated in the countryside and populated by upper-middle class and aristocratic characters. They both deal with similar issues – the questions of family identity and the role that illegitimate children play in respectable society – and resolve them in a similarly melodramatic fashion. Even the crucial prop in both plays – the gloves – is identical. There are more characters in Wilde's play than in James's, but the central figures all seem to be related. Lord Devenish and Lord Illingworth are both clever and morally questionable. Mrs. Arbuthnot is more stubborn than Mrs. Domville, but they both raised illegitimate children. Finally, the two young men, Gerald and Guy, are similarly Puritanical in their outlook on life.

However, the dynamic of the relationships between these characters is fundamentally different in the two plays. While in *Guy Domville*, the audience is often frustrated with the sympathetic characters' inability to behave rationally and make the right choices, in *A Woman of No Importance*, even the most questionable acts by morally suspect characters are presented as perfectly reasonable. We can see this very clearly in the

two scenes where the parents of the two illegitimate children discuss their future. In *Guy Domville*, Lord Devenish and Mrs. Domville are very quick to give up on Mary after they have learned that she has fled with Lieutenant Round. “Let them go!” Lord Devenish says. When Mrs. Domville asks in horror, “Go and be married?” he responds without much subtlety, “Go and be damned. We still have Guy! He’s as much of a Domville as ever! He can still have heirs” (James, *Guy Domville* 179). He does have a plan, but his reaction is impetuous and lacks an intellectually convincing motivation.

In contrast to this, in the comparable conversation in *A Woman of No Importance*, Wilde manages to make Lord Illingworth’s similarly callous proposal almost sensible. “According to our ridiculous English laws,” he says to his one-time mistress and mother of his son, Mrs. Arbuthnot, “I can’t legitimise Gerald. But I can leave him my property. Illingworth is entailed, of course, but it is a tedious barrack of a place. He can have Ashby, which is much prettier, Harborough, which has the best shooting in the north of England, and the house in St. James Square. What more can a gentleman require in this world?” (Wilde 8: 178). Lord Illingworth is essentially commodifying his responsibilities here, yet the intellectual plausibility of his suggestion is somehow far less jarring than Lord Devenish’s stratagem. And certainly, far more amusing.

James may have objected to Wilde’s excessive use of epigrams as a means of ensuring an effective comic dialectic (*Letters* 3: 514). However, if someone ever wants to have another go at *Guy Domville* and rewrite it, this hypothetical adaptation will likely end up far closer to a pastiche of Wilde’s comedies than James would have liked. Refocusing James’s jokes will inevitably lead back to the source texts from which he was trying to distance himself. And the best way of ensuring that the reimagined *Guy Domville* works better than the originals will be to borrow shamelessly from them.

Chekhov’s Miscalculation

The world première of Chekhov’s *The Seagull* took place in St. Petersburg’s Alexandrinsky Theatre on 17 October (O.S.) 1896. Chekhov was concerned about the quality of the production team before the play opened, worrying about the actors’ inability to deal with the new kind of text (compare *Letters* 263). Once the curtain rose, his worst fears were realised. The audience was unfriendly from the very beginning. The spectators laughed at Nina’s symbolist monologue and booed the performers. In Chekhov’s view, the only actor in the cast who could handle his unique brand of dialogue, the delicate Vera Komissarzhevskaya, was so affected by the audience’s disapproval that she lost her voice and could barely continue with her lines. Chekhov was thoroughly traumatised by this experience; he hid backstage for the final two acts and vowed never to write for the stage again. Just like in James’s case, the continuation of the St. Petersburg run

of *The Seagull* was received more generously, but the production was still taken off the repertoire after only four days (see Callow 259).

The failure of *The Seagull* differs in two significant respects from the fiascos that *The Candidate* and *Guy Domville* experienced. First, unlike these two plays, which have been more or less forgotten since their disastrous opening nights, *The Seagull* bounced back from its failure spectacularly and is now a mainstay of most repertoires. The reason for this is, of course, the Moscow Art Theatre's 1898 production under the direction of Konstantin Stanislavsky, which included, in addition to Stanislavsky himself in the role of Trigorin, Chekhov's later wife Olga Knipper as Arkadina, and the very young Vsevolod Meyerhold as the avant-garde playwright Konstantin Treplev.

The second unique characteristic of *The Seagull's* initial failure is that Chekhov, unlike Flaubert and James, had written successful comedies before *The Seagull*. Both *The Bear* (*Медведь*), originally performed in Moscow in 1888, and *The Proposal* (*Предложение*), which was first staged in St. Petersburg two years later, were popular with the audiences and encountered none of the problems that characterised the early reception of both *Ivanov* (*Иванов*) and *The Seagull*. Chekhov himself may have dismissed his one-act farces as insignificant and called them "stupid" (quoted in Callow 43). Yet, it is precisely his inability to frame the "stupidity" properly that may have doomed *The Seagull* as a comedy. Let me explain why.

Unlike *Guy Domville*, *The Seagull* is subtitled as a comedy but has rarely been treated as one. Instead, the melancholy atmosphere in the second part of the play and the suicide at the very end are usually seen as thoroughly dramatic and even tragic. Chekhov's label, in turn, is often either dismissed entirely or considered slightly whimsical (compare Gottlieb 232). Yet, Chekhov clearly indicated that he had set out to write a humorous play. In particular, he saw *The Seagull's* many convoluted love relationships as an element of romantic comedy (Chekhov, *Letters* 261). Most characters in the play seem to be in love with a person who loves someone else. The brooding Konstantin is in love with the aspiring, though not necessarily talented, actress Nina. She, in turn, falls for the popular author Trigorin, who is otherwise Konstantin's mother's lover. Arkadina herself is loved platonically by the still dashing Dorn, while Masha, the estate manager's daughter, pines after Konstantin but marries instead the smitten schoolteacher Medvedenko. In a radical departure from the traditional romantic comedy model, not one of these relationships ends happily. Masha hates her husband, Nina gets pregnant with Trigorin but loses her baby as Trigorin returns to Arkadina, and Konstantin shoots himself after Nina rejects him once again.

In short, most characters in *The Seagull* behave foolishly and should, consequently, be a perfect target for ridicule. But we feel pity for them instead. The main reason for this is, as in Flaubert's and James's plays, the absence of a proper way to foreground their

stupidity or irrationality. Compare, for instance, how differently Chekhov approaches a very similar theme in a successful versus an unsuccessful comedy. In both cases, the examples are from the very beginning of the play. *The Bear* starts with a conversation between the recently widowed Popova and her servant Luka, who is trying to convince her to get on with her life:

LUKA. It's just not right, missus. You're letting yourself fall to pieces. Cook and the maid have gone berry picking, every living thing is out enjoying the sunshine, even your cat, now, he's out there trying to catch himself a bird, and here you sit, shut up in the house all day long, like some kind of nun. That's no fun. You listen to what I'm saying, now! It's been a whole year since you left the house!

POPOVA. I shall never leave this house. Why should I? My life is over. He's dead and buried, and so am I, buried here within these four walls. We're both dead.

LUKA. I never heard the like! Your husband's dead. Well, God rest him, he's not coming back. You mourned him good and proper; now it's time to move on. You can't sit here wearing black and crying for the rest of your life. I lost my old woman, too, a while back, I cried for a month, and that was that. No need to sit around for years singing hymns; she wasn't worth it. [*Sighs*] (...). (Chekhov, *Plays* 21)

As we learn later in the play, Popova's mourning is excessive. Her late husband treated her badly, meaning her behaviour can be seen as exaggerated without a good reason. And there is only a short step from stupidity to ridiculousness, from being inflexible to being unreasonable to the extent where others can observe this as well (and laugh at it).

The Seagull also starts with a character in mourning. This time, the overly melancholic character is Masha, accompanied on her walk by her ever-so-keen suitor Medvedenko. Here is the passage:

MEDVEDENKO. Why do you always wear black?

MASHA. Because I'm in mourning for my life. I'm not happy.

MEDVEDENKO. Why not? [*Perplexed*] I don't understand why not. You're in good health; your father is ... well, he's not rich, but he's pretty well off. I'm in a lot worse shape than you. I make twenty-three roubles a month, that's before payroll deductions, and I'm not in mourning. [*Sits*]

MASHA. It has nothing to do with money. You can be poor and still be happy.

MEDVEDENKO. Well, maybe in theory, but it doesn't work out that way. There's me, my mother, my two sisters, and my little brother. I'm the wage earner, and all I get is those twenty-three roubles. How am I supposed to buy a drink? Or sugar for tea? Or cigarettes, even? I can't do it. (Chekhov, *Plays* 111)

Even more than Popova's, Masha's dejection seems disproportionate. Though Konstantin is indeed not returning her affection, dealing with rejection is not the same

as experiencing loss. As real as her depression is, Medvedenko's inept attempts to alleviate it make it even more trivial. Rather than comic, Masha is pathetic (compare Jauß, *Aesthetic Experience* 123–34).

The most significant difference between these two situations, and probably also the main reason why Popova is funny while Masha is not, is that in *The Bear*, Luka foregrounds Popova's irrationality, while in *The Seagull*, Medvedenko only serves to exacerbate Masha's. Though both characters seem to have the same objective – to convince the two women that they should snap out of their stupor – only Luka's strategy is rational and selfless. Medvedenko, on the other hand, registers what Masha says but then immediately switches back to himself. In other words, the dialectic between reason and unreason is fully formed in *The Bear*, but in *The Seagull*, it only flickers temporarily. To sustain the comic for more than a few fleeting moments, both aspects of this intellectual tension must be maintained, and this does not happen too often in *The Seagull*.

The irony is that several characters in *The Seagull* could have successfully complemented the buffoons and killjoys, such as Masha, Medvedenko or Shamrayev, or tempered the fools, such as Arkadina and Trigorin. For instance, Chekhov's alter-ego, the cynical country doctor Dorn, is quite convincing as a *raisonneur*, and there is a certain wisdom in Arkadina's constantly laughing brother Sorin as well. However, neither is placed in the right double act to fulfil this function. If Dorn had spent more time with Konstantin, the young man might not have killed himself. Likewise, if Trigorin had spoken more to Sorin than to Nina, he might not have found the opportunity to seduce her. Christopher Durang attempts something along these lines in his 2012 comedy *Vanya and Sonia and Masha and Spike*. In this play, too, a middle-aged actress returns to her ancestral home and upsets everyone's daily routines. But because all the stooges have their foils in Durang's parody, the unfaithful younger lover in his text is unceremoniously dumped, and everyone survives.

Without any comparable dramaturgical interventions, in *The Seagull*, reason and unreason orbit in parallel comic trajectories that rarely intersect. It almost seems as if, after seeing how smoothly his one-act farces ran, Chekhov decided he wanted a new challenge and reshuffled all the natural comic combinations in *The Seagull*. Based on what happens in *Uncle Vanya* (*Дядя Ваня*) and *The Cherry Orchard* (*Вишнёвый сад*), his other full-length plays that are identified as comedies, it seems that he recognised *The Seagull* may have gone too far in its comic experimentation. Lopakhin and Varya from *The Cherry Orchard* are not quite Lomov and Natalya from *The Proposal*, and it is hard to draw a direct parallel between Popova's refusal to shoot and Uncle Vanya's missed shots. However, the interaction between reason and unreason is certainly more conventional in his two late comedies. Comic characters in these plays are still contradictory, unpredictable and uncertain, but their irrationality is almost always

displayed in conjunction with reason. In other words, there is a method to their madness. Chekhov's comedy is often very subtle and rarely simple, but his characters' insight is just as important as their triviality.

Provisional Conclusions

Three failures are, of course, too small a sample to articulate any decisive observations. I can, however, offer some provisional conclusions. We can argue, for example, that the success of a comedy does not depend exclusively on accurate and plausible exposure of human foibles and weaknesses as has been the view of traditional comic theory (compare Dryden 10:203). All three plays examined in this paper demonstrate quite convincingly that no matter how perceptive and psychologically nuanced a depiction of individual or collective irrationality may be, the audience still expects the authors to balance it with reason. If the spectators want to feel truly superior to the characters, they should not only be convinced that they are smarter than the stupid ones but also that they are as clever as the most intelligent among them. In other words, comedy is not just a representation of the world as unreasonable but also a genre that recognises the crucial role that reason plays in our lives.

We can also suggest that a comedy can survive a failure in two ways: by adjusting the values within its internal dynamic – this is what Sternheim did to Flaubert's *The Candidate* – or by pivoting permanently to a different horizon of expectations, as it seems to have happened with Chekhov's *The Seagull*. If neither can be done – the obvious example here is James's *Guy Domville* – the play will likely be forgotten or, in case its author is very influential, be relegated to a historical footnote. If a comedy is ahead of its time, these three options become immaterial: such a comedy simply starts its reception cycle once the audience is ready for it.

What about the possibility that, in the future, audiences will also start to laugh at comedies without a balanced dynamic? In more than two thousand years since Aristophanes' *The Acharnians* (*Ἀχαρνεῖς*), this has not happened yet. Successful comedies have been delivering a vigorous dialectic of reason and unreason for centuries. But a categorical answer to this question is, alas, impossible.

And one final warning: the suggestion that these three comedies by three major realist authors were unsuccessful because they lack a proper dramaturgical dialectic cannot explain every comic debacle. It is far more likely that problematic epistemology only becomes an issue when a play is otherwise dramatically ambitious and has literary merit. As I mentioned at the very beginning, there are many ways in which a comedy can fail.

- Aristophanes. *The Complete Plays*. Translated and edited by Paul Roche, New American Library, 2005.
- Aristotle. *Theory of Poetry and Fine Art*. Translated and edited by S. H. Butcher, introduced by John Gassner, Dover, 1951.
- Béhar, Henri. *Jarry dramaturge*. A.-G. Nizet, 1980.
- Brown, Frederick. *Flaubert: A Life*. Pimlico, 2007.
- Büchner, Georg. *Sämtliche Werke und Briefe*. Edited by Fritz Bergemann, Insel, 1922.
- Callow, Philip. *Chekhov: The Hidden Ground*, Ivan R. Dee, 1998.
- Chekhov, Anton Pavlovich. *Letters*. Selected and edited by Avrahm Yarmolinsky, Viking, 1973.
- . *The Plays*. Translated by Paul Schmidt, Harper Perennial, 1999.
- Dryden, John, et al. *The Works*. Edited by H. T. Swedenberg et al., University of California Press, 1956–2000. 20 vols.
- Dumas, Alexandre, fils. *La Dame aux camélias*. Michel Lévy, 1855.
- Durang, Christopher. *Vanya and Sonia and Masha and Spike*. Dramatists Play Service, 2014.
- Edel, Leon. "Henry James: The Dramatic Years." *Guy Domville*, by Henry James, Rupert Hart-Davis, 1961, pp. 11–121.
- Flaubert, Gustave. *The Complete Works*. Introduced by Ferdinand Brunetière, M. Walter Dunne, 1904, 10 vols.
- . *The Letters of Gustave Flaubert: 1857–1880*. Translated and edited by Francis Steegmuller, Faber and Faber 1982.
- Goldoni, Carlo. *Collezione completa delle commedie*. Prato, 1820. 41 vols.
- . *Memoirs*. Translated by John Black, introduced by William E. Howells, James Osgood, 1877.
- Goncourt, Edmond and Jules de Goncourt. *Paris and the Arts, 1851–1896: From the Goncourt Journal*. Translated and edited by George J. Becker and Edith Philips, Cornell University Press, 1971.
- Gottlieb, Vera. "Chekhov's Comedy." *The Cambridge Companion to Chekhov*, edited by Vera Gottlieb and Paul Allain, Cambridge University Press, 2000, pp. 228–38.
- Hilton, Julia. *Georg Büchner*. Macmillan, 1982.
- James, Henry. *Guy Domville: A Play in Three Acts*. Edited by Leon Edel, Rupert Hart-Davis, 1961.

—. *Letters*. Edited by Leon Edel, Belknap, 1975. 3 vols.

Jarry, Alfred. *Œuvres complètes*. Introduced by René Massat, Slatkine, 1975. 8 vols.

Jauß, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Translated by Michael Shaw, introduced by Wlad Godzzych, University of Minnesota Press, 1982.

—. *Toward an Aesthetic of Reception*. Translated by Timothy Bahti, introduced by Paul de Man, University of Minnesota Press, 1982.

Kaplan, Fred. *Henry James: The Imagination of Genius*, Johns Hopkins University Press, 1999.

Lottman, Herbert. *Flaubert: A Biography*. Little, Brown, and Company, 1989.

Saddlemeyer, Ann. Introduction. *Collected Works, Volume 4: Plays, Book 2*, by John Millington Synge, Colin Smythe, 1982, pp. x-xxxiii.

Sardou, Victorien. *Rabagas*. Michel Lévy, 1972.

Sheridan, Richard Brinsley. *The Dramatic Works*. Edited by Cecil Price, Clarendon, 1973. 2 vols.

Sternheim, Carl. *Der Kandidat*, Insel-Verlag, 1914.

Synge, John Millington. *Collected Works*. Edited by Robin Skelton et al., Colin Smythe, 1982. 4 vols.

Terence. *The Comedies*. Translated and edited by Peter Brown, Oxford, 2008.

Wilde, Oscar. *Collected Works*. Edited by Robert Ross, Musson, 1909. 14 vols.



UDK 792.02(437.31) "199"

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/76-110

Povzetek

Članek preučuje medsebojno povezanost političnega in komičnega v češkem gledališču na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Opredeljuje raznolike pristope, ki so jih zagovorniki različnih gledaliških generacij uporabljali za razmislek o perečih vprašanjih postkomunistične družbe v prvih letih družbene tranzicije. Avtorica zagovarja tezo, da uprizarjanje političnega na repertoarjih čeških gledališč ni bilo v tako zelo podrejenem položaju, kot pogosto trdijo. Številni gledališki ustvarjalci srednje in najmlajše »postmoderne« generacije so v uprizoritvah poskušali kritično komentirati status quo. Enega od teh poskusov članek tudi podrobneje analizira, gre za izjemno predstavo *Naši naši furianti* (Naši naši ošabneži) Petra Lébla, ki so jo leta 1994 uprizorili v Gledališču na balustradi v Pragi.

Ključne besede: politično, komedija, češko gledališče, devetdeseta leta, postkomunizem, Petr Lébl, *Naši naši furianti*, Gledališče na balustradi

Radka Kunderová je gledališka akademičarka. Pri raziskovanju in poučevanju se osredotoča na odnos med gledališčem in javno sfero, zlasti politično. Trenutno je zaposlena kot docentka na gledališki fakulteti Akademije za uprizoritvene umetnosti v Pragi. Na Inštitutu za gledališke študije na Freie Universität Berlin je bila raziskovalka s štipendijo Marie Skłodowske - Curie (2019-2022), kjer je vodila projekt »Redefiniranje avtonomnega delovanja: kriza češkega in nekdanjega vzhodnonemškega gledališča po letu 1989«.

radka.kunderova@damu.cz

Komično in politično v češkem gledališču po letu 1989

Radka Kunderová

Akademija za uprizoritvene umetnosti v Pragi, Češka

Komedija se na odru pogosto prepleta s političnim.¹ Kot meni teoretik kulture Vladimír Borecký, družbeni kontekst predstavlja neizogibno strukturno značilnost komičnega. Vsebinsko gledano, se komičnost nanaša na družbeno in kulturno stvarnost, vključno z različnimi družbenimi statusi, razrednimi, rasnimi, etničnimi in narodnostnimi razlikami, pri čemer se pogosto opira na polarizacijo med večvrednostjo in manjvrednostjo (143). V študiji se osredotočam na vprašanje uprizarjanja takšne polarizacije na odru, pri čemer tovrstne procese konceptualiziram kot uprizarjanje političnega. Pri tem se opiram na koncept politične filozofije Chantal Mouffe, ki politično opredeljuje kot »izraz določene strukture razmerij moči« (17), politiko pa razume kot »nabor praks in institucij, prek katerih se vzpostavlja red« (9). V študiji analiziram, kako v gledališču uprizarjajo določena razmerja moči, povezana z aktualnimi družbenimi in političnimi vprašanji, katere estetske strategije, vključno s komičnimi, uporabljajo, in kako to učinkuje na občinstvo.

Pri študiji primera se sklicujem na češko gledališče z začetka devetdesetih let, se pravi v času družbene tranzicije po letu 1989. Pri tem analiziram vzajemno razmerje med političnim in komičnim pri uprizarjanju novonastalih čeških iger pa tudi v t. i. »postmodernih« čeških uprizoritvah z začetka devetdesetih let (rabo izraza »postmoderno« v češkem okolju pojasnim v naslednjem delu članka). Pri tem podrobneje analiziram uprizoritev *Naši naši furianti* (Naši naši ošabneži), ki jo je režiral Petr Lébl, »postmodernistični« *enfant terrible* češkega gledališča devetdesetih let, premierno pa so jo uprizorili leta 1994 v Gledališču na balustradi v Pragi. Kmalu po razcepitvi Češkoslovaške se je Lébl odločil za uprizoritev kanonične igre iz 19. stoletja *Naši furianti* (*Naši ošabneži*), pri čemer je šlo za komentar češkega narodnega značaja.

¹ Članek zgoščeno obravnava teme iz poglavja knjige Radke Kunderove, ki bo izšla pri založbi Routledge. Študija delno temelji na raziskavah, ki jih je avtorica opravljala v okviru projekta, ki je prejel sredstva iz programa Evropske unije za raziskave in inovacije Horizon 2020 v okviru sporazuma o štipendiji Marie Skłodowske - Curie št. 837768.

Ponovni premislek o političnem v češkem gledališču po letu 1989

Kot v številnih drugih državah nekdanjega vzhodnega bloka je konec osemdesetih let tudi na Češkoslovaškem gledališče imelo pomembno opozicijsko vlogo. Vse večji delež čeških gledaliških ustvarjalcev je postajal vedno bolj sovražno nastrojen do avtoritarnega režima v državi in kritiko so prikrito izražali tudi v produkcijah, pri čemer so nezadovoljstvo najpogosteje sporočali »med vrsticami«, npr. z metaforami, da bi se tako izognili cenzuri. Zdi se, da je prodemokratska družbena vloga gledališča vrhunec dosegla leta 1989, v času tako imenovane žametne revolucije, s katero so zrušili prevlado komunistične partije. Takrat so gledališki ustvarjalci sodelovali pri oblikovanju porajajoče se demokratične javne sfere s tem, ko so razglašali stavke (v sodelovanju z univerzitetnimi študenti), organizirali demonstracije in sodelovali pri ustanavljanju gibanja, ki je kmalu postalo vodilno prodemokratsko politično gibanje. Pozneje so se nekateri povzpeli na visoke politične položaje – tak je bil primer dramatika Václava Havla, nekdanjega disidenta, ki so ga leta 1989 izvolili za predsednika Češkoslovaške.

Neposredno po revoluciji je na češkem gledališkem repertoarju prišlo do prave poplave uprizoritev prej prepovedanih iger. Najpogosteje so premierno uprizarjali prav igre Václava Havla. Tako so na primer leta 1990 njegove igre uprizorili kar v sedemnajstih gledališčih (Vodička 557). Tak repertoar je veljal za zelo politično angažiranega, saj so ga razumeli predvsem kot kritiko pravkar strmoglavljenega režima.

V skladu s trenutno prevladujočo linijo v zgodovinopisju je na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja prišlo do dramatične spremembe položaja češkega gledališča: gledališče se je soočilo s finančnimi težavami in z upadanjem števila gledalcev, zato se je prenehalo zanimati za družbena in politična vprašanja. Tako se običajno govori o krizi češkega gledališča, ki je v veliki meri izgubilo politični vpliv (Vodička 557–560). Zgodovinarji trdijo, da je gledališče na začetku devetdesetih let začelo težiti k bolj dobičkonosnemu zabavnemu repertoarju in dramaturgiji intimnih tem, ki so jih pogosto uprizarjali v okviru tako imenovane »postmodernistične« estetike. Po tej različici dogodkov naj bi se češko gledališče po letu 1989 odtujilo od javnih vprašanj in izgubilo nekdanjo zmožnost oblikovanja širših družbenih diskurzov.

Vendar sama trdim, da položaj uprizarjanja političnega v repertoarjih čeških gledališč ni bil tako nepomemben, kot pogosto slišimo.² V resnici so si številni gledališki ustvarjalci prizadevali zapopasti in kritično reflektirati nove družbene razmere.

² Več o tem polemičnem mnenju v: Kunderová, »Crisis«.

V novonastalih igrah se je politično običajno prepletalo z različnimi oblikami komičnega. Besedila, ki so vključevala poudarjeno komično razsežnost, so bila celo uspešnejša od drugih. Morda največji uspeh na začetku devetdesetih let, kar se tiče kritičskih odzivov in števila ponovitev, je dosegla uprizoritev igre *Blaník* (Blaník), ki sta jo napisala Ladislav Smoljak in Zdeněk Svěrák, premierno pa so jo uprizorili leta 1990 v gledališču Jára Cimrman. Igra je delno nastala že na prelomu med letoma 1988 in 1989, dokončala pa sta jo po spremembi političnega režima (Šťastná 16). Temelji na igrivi demistifikaciji češke nacionalne legende o blaniških vitezi, ki naj bi sestavljali vojsko junaških bojevnikov, ki počivajo na gori Blaník in so vedno pripravljeni prijezditi ven ter rešiti češki narod, če bi bil ta ogrožen. V igri viteze in druge češke predstavnike prikazuje kot navadne ljudi, večinoma konformistične, oportunistične in na smrt nedejavne. Poleg tega tudi češkega narodnega svetnika svetega Vavra predstavita kot egoističnega, lenega in večinoma odsotnega vladarja. Čeprav sta avtorja kritiko prvotno uperila proti razmeram pod komunističnim režimom, je bila ta še vedno aktualna. Uprizoritev je tako ohranjala večplastno komiko, ki se je začela s plebejskim, skorajda vulgarnim humorjem, končala pa z zelo intelektualnim. Po mnenju kritika Josefa Hermana je bilo mogoče predstavo razumeti bodisi kot esej o filozofiji češke zgodovine ali pa kot preprosto kabaretsko komedijo. Po njegovem mnenju se je občinstvo odločilo za drugo možnost: »[N] epriljubljenost na to, da bi izluščili navezave, najverjetneje predstavlja obrambni mehanizem proti nevarnosti, da bi prepoznali sami sebe v Cimrmanovi tipologiji čeških značajev« (4).³ Po Hermanovem mnenju občinstvo ni bilo pripravljeno sprejeti kritike, ki je naslavljala njihove lastne slabosti, in je bilo bolj naklonjeno zabavi na tuj račun. Prepričana sem, da je prav zato predstava postala tako izjemno priljubljena (saj je še vedno na repertoarju gledališča).

Podobne težnje občinstva, ki so mu lahkotnejše oblike komike ljubše od neusmiljene družbene satire, lahko zasledimo v recepciji cele vrste uprizoritev iz tistega časa, vključno z Léblovno igro *Naši naši furianti*, kot bom pokazala pozneje. V primeru druge zelo uspešne uprizoritve iz devetdesetih let, retro usmerjenega muzikala Karla Davida *Hvězdy na vrbě* (Zvezde na vrbi, premiera 1992), je zanimanje občinstva in tudi dobre ocene kritikov v prvi vrsti spodbudila predvsem nostalgija po »zlatih šestdesetih« v povezavi s preprostim satiričnim prikazom arogance in neumnosti predstavnikov nomenklature. Oboji so pozdravili⁴ tudi groteskni prikaz češke družbe po letu 1989 v predstavi *Nahniličko* (Srednje kuhano, premiera 1995), ki je temeljila na drami Jana Krausa. Po eni strani je uprizoritev vsebovala družbeno kritiko češke ozkoglednosti, nemoralnega vedenja v času komunizma, trenutnih mafijskih praks v

³ Iz češčine v angleščino prevedla RK.

⁴ Igra je leta 1994 zasedla drugo mesto na natečaju za nagrado Alfréda Radoka za najboljšo dramo.

podjetništvu itd. Kritik Vladimír Just je cenil to razsežnost in trdil, da »je nesporno, da drugače kot pri večini drugih iger samoumevni absurd in grotesknost kot osnovni ton kot (generacijska?) gesta tu nista sama sebi namen, temveč služita neusmiljeni analitični diagnozi družbenih in človeških odnosov na način, ki ga je po novembru '89 doseglo le malo kulturnih projektov« (4). Po drugi strani pa zdi se, da je občinstvo še posebej uživalo v dostopnejši razsežnosti uprizoritve, ki je temeljila na farsičnem prikazu ostarelega zakonskega para, zatopljenega v ponavljajoče se banalne prepire, pri čemer je družbenokritična raven ostajala v ozadju.

Kot kaže humor, ki bi satirično obravnaval in preizpraševal temeljne značilnosti porevolucijske stvarnosti, v tedanji družbi ni bil ravno dobrodošel. Tej trditvi v prid govori tudi očitno pomanjkanje zanimanja kritikov in gledališč za igro *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* (Vrtnice za Margareto ali Zabave revolucionarjev, 1990) izpod peresa Michala Wieveggha, ki je kasneje zaslovel kot romanopisec. V igri si je drznil neposredno po žametni revoluciji satirično prikazati vlogo, ki so jo pri tem odigrali študenti – večinoma so jih namreč poveličevali. V obliki konverzacijske (tragi) komedije je avtor kritiziral egoizem in osebne ambicije določenih študentov, ki so jih postavili nad skupno dobro, ter njihove porevolucijske prakse na čeških univerzah primerjal s početjem komunistov. Morda tudi zaradi intenzivnosti tovrstne kritike Wievegghova igra ni dosegla uspeha na natečaju za najboljšo češko igro, na katerega jo je poslal (Kubíčková 2009), odrsko uprizoritev pa je dočakala šele leta 2009.⁵

Pregled takšnih primerov iger, ki so z uporabo različnih registrov komičnega obravnavale aktualne družbene razmere, pokaže, da je občinstvo mehkejšim komičnim oblikam očitno dajalo prednost pred ostrejšimi, grotesko in satiro pa sprejemalo le, če sta bili uperjeni proti likom, s katerimi se gledalci niso identificirali ali simpatizirali z njimi. Če sledimo razmislekom o komediji Zdenka Hoříneka, se zdi takšen pristop povsem naraven:

Gledalec lahko potemtakem blokira lastno dojemljivost za komično izkušnjo le, če ta zadeva nekaj, kar ima za bistveno sestavino lastne osebnosti ali družbenega položaja: če očitno napada njegova najgloblja prepričanja, poklic ali življenjski cilj, status, politično ali kakšno drugo skupinsko pripadnost. (*Kniha o komedii* 204–205)

Po Hoříneku se je torej človek sposoben samemu sebi smejati le do neke mere, dokler to ne postavi pod vprašaj njegove lastne integritete. Kot kaže, so natanko v tem smislu tudi češki obiskovalci gledališč uživali v komični izkušnji le, dokler ta ni ogrožala njihove lastne integritete.

Poleg iger, ki so v pretežno lahkotnem tonu pretresale razmere v češki družbi, je prihajalo tudi do redkih poskusov precej resnejšega razmisleka o statusu quo. Te so

⁵ Na odru Reduta Narodnega gledališča v Brnu v režiji Thomasa Zielinskega.

spremljala velika pričakovanja gledališke srenje, saj so si močno želeli nove (resne) igre, ki bi osvetlila zapletene in zahtevne razmere po letu 1989 ter tudi občinstvu omogočila, da se orientira.⁶ A nemara so bile kritiške ocene novih iger prav zaradi pretiranih pričakovanj pretežno negativne in polne razočaranja.

Običajno so novim dramskim besedilom očitali, da so dihotomična in da na občinstvo ne učinkujejo z zadostno močjo. Na dan pete obletnice žametne revolucije je Narodno gledališče v Pragi premierno uprizorilo novo igro z naslovom *Nobel* izpod peresa priznanega dramatika iz osemdesetih let Karla Steigerwalda. V njej je upodobil aktualno češko družbo in opozoril na vprašanje, kako komunistična preteklost še vedno vpliva na sedanost in koliko moči imajo še vedno vplivne osebnosti preteklega režima. Dramatik je delo označil kot »komedijo«, vendar pa ta žanrska opredelitev ni bila povsem primerna. Po mnenju literarne zgodovinarke Milene Vojtkove je igra združevala elemente drame absurda, groteske, farse in satire ter vsebovala številne aluzije na dela Kafke, Havla, Albeeja in Ionesca. Raziskovalka trdi, da se je igra po jezikovni zgradbi približala antidrami, da ji je manjkalo dramske napetosti in da je temeljila na domnevi, da se je treba s preteklostjo sprijazniti in prevzeti odgovornost zanjo (35–36, 39).

Režiser Ivan Rajmont je v uprizoritvi sledil dramatikovemu videnju družbenih razmer kot kaotičnega razkroja, kar pa ni odpravilo slabosti igre. Čeprav so kritiki cenili napor, da bi obračunal s kontradiktornimi vprašanji časa, jih je večina kritizirala dihotomično obliko tako igre kot uprizoritve ter njuno površinskost. Kot je v recenziji zapisal Zdenek Hořínek: »Skupne aktualne probleme obravnava v tej banalizirani obliki, tako kot o njih vsak dan beremo v časopisih, brez globljega vpogleda ali posredovanja, ne da bi jih partikularno konkretizirala ali da bi zadeve prignala do skrajnih konsekvenc. Uprizoritev tako daje končni vtis nezaželenega protislovja: pereča vprašanja gledalca pustijo hladnega« (»Ještě jednou Nobel« 5).

Tudi občinstva uprizoritev očitno ni uspela pritegniti, čeprav so nastopali zelo priljubljeni igralci.⁷

S podobnim negodovanjem so sprejeli tudi naslednjo nestrpno pričakovano uprizoritev – igro *Podivní ptáci: tragikomedie* (Čudaški ptiči: tragikomedija, premiera 1996) Antonína Máše, še enega dramatika, ki se je uveljavil že v osemdesetih letih. Tudi tokrat so igro uprizorili v Narodnem gledališču v Pragi. Igra je nihala med naturalizmom in simbolizmom ter brez poudarjenega smisla za humor izpostavljala kontrast med pokvarjenim, skorumpiranim svetom postkomunističnih medijev, umetnosti in gospodarstva na eni strani ter zasebnim, dokaj osamljenim življenjem

⁶ Takšna pričakovanja so izrazili npr. na razpravi gledališnikov, ki jo je leta 1994 organiziral predsednik Václav Havel (»Od českého divadla«).

⁷ Uprizoritev je na repertoarju zdržala le eno leto in imela 23 ponovitev (spletni arhiv).

na vasi, ki jo obdaja tolažilna narava, na drugi. Tudi ta igra je komunistično preteklost prikazovala kot vpliven dejavnik v sedanjosti. Tako se je na primer protagonist z zgovornim imenom »Aleš Hrdina« (Aleš Junak), soočil s kritiko lastnega sina Marka zaradi javnega zavračanja okupacije Češkoslovaške leta 1968:

ALEŠ: [...] Česa vse človek ne naredi za zadovoljen nasmeš svojih otrok.

MAREK (nenadoma divje popade): Na primer, da odpove službo pri časopisu, potem pa izpolni res bedasto uradno anketo in v njej zapiše, da se ne strinja z vkorakanjem čet.

ALEŠ (togo): Pardon! Z okupacijo domovine.

MAREK: Moja komunistična domovina. Neverjetno junaštvo, gospod Hrdina. Si res tako zelo spoštoval tiste komuniste, da si zaradi njih zapravljal dvajset let življenja?

ALEŠ: Spoštoval sem samega sebe, Marko, ne njih. [...]

MAREK: Otrok mora odrasti v dobrih razmerah in brez pomanjkanja, oče.

ALEŠ: Prej nisem vedel tega, Marko, prisežem. Jaz bedak sem nekoč mislil, da te danes ne bi mogel pogledati v oči, če bi se takrat obnašal kot kurba. (Máša 80)

Takšen prikaz tedanjih družbenih razmer se je kritikom zdel zgrešen, zato so uprizoritev strastno zavrnil kot črno-belo, zagrenjeno in brez stika z resničnostjo. Kritik Josef Mlejnek je tako zapisal:

Ne trdim, da našega trenutnega specifičnega »vesolja« ni mogoče podvreči kritiki s tem, da določene postulate priženemo ad absurdum ali da opozorimo na brezčasne vrednote, ki se jih v končnem obračunu bojimo, čeprav se jim ne moremo izogniti. Ne trdim, da bi morali kaj takega že vnaprej izključiti kot ideološki konstrukt, pa najsi bo z desne ali z leve, in da ni stvar umetnosti, da navidezni in resnični kaos trenutnega »prevrednotenja vrednot« pokaže v bolj univerzalnih očističih, kot so navodila, kako čim hitreje »pridobivati«. Vendar pa to (niti pomotoma) ne velja za Máševe *Čudaške ptiče*. Pri njih pogrešam vsaj minimalno stopnjo depersonalizacije, pri likih, ki se še obnašajo ne tako, kot da bi jih zajemal »iz življenja«, pa ni zaznati niti najmanjše sledi elementarne verodostojnosti, kaj šele da bi pri njih lahko zasledili kak drobec promocije ali usodne tipizacije. (188)

Jasno je, da kritik pozdravlja kritiko lakomnosti dobičkov češke družbe, vendar je v Máševi igri ne najde, in sicer predvsem zaradi povsem neprepričljivih likov. Tako predstava ni pritegnila ne recenzentov ne občinstva.⁸

Če te primere posplošimo, vse kaže, da so češki kritiki resda pozdravljali ostro družbeno kritiko na odru, vendar estetska kakovost iger, ki so jih pisali predstavniki starejše generacije, ni zadostila merilom kritikov. V takšnem kontekstu se zdi pomanjkanje navdušenja občinstva nad temi igrami logično – gledalcev pač niso pritegnile uprizoritve slabše umetniške kakovosti.

⁸ Uprizoritev je bila na repertoarju približno leto in pol, imela je 29 ponovitev (spletni arhiv).

Najmlajša generacija gledaliških ustvarjalcev, ki jo običajno označujemo kot »postmoderno«, je k uprizarjanju češke družbe pristopila drugače. Izraz »postmodernizem« je postal v češkem gledališkem diskurzu dokaj razširjen sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja kot terminološka izposojenka iz teorij arhitekture in literature in pogosto so jo uporabljali za označevanje novih dekonstrukcijskih tendenc, ki so se pojavljale v delih amaterskih gledaliških skupin Doprapo, Pražská pětka in Ochotnický kroužek. Skupine, ki so jih označili kot »postmodernistične«, na odru običajno niso izrecno obravnavale političnih vprašanj, kar je bilo deloma tudi posledica še vedno obstoječe cenzure. Zato se je te porajajoče se estetike prijel oznaka apolitičnosti (Kunderová, *Eroze autoritativního diskursu* 95–100), ki se je obdržala vse do začetka devetdesetih let, ko so se nekdanji amaterski režiserji uveljavili kot pomembne osebnosti češkega profesionalnega gledališča. Poleg Jana Antonína Pitínského in Vladimíra Morávka mednje spada tudi Petr Lébl.

Češko »postmoderno« gledališče na splošno povezujemo z mešanjem žanrov, formalnimi eksperimenti, poudarjanjem sloga in metafore ter z dekonstrukcijo tako zgodbe kot koherentne interpretacije predstav. Kar se tiče komičnih vidikov, so pogosto navajali ironijo, igrivost in parodijo.⁹ Kot kaže, se številne značilnosti češke »postmoderne« gledališke estetike v veliki meri skladajo z atributi postdramskega gledališča, kot ga je proslavil Hans-Thies Lehmann v svoji knjigi (1999).

Čeprav v primerjavi s prej omenjenimi gledališkimi ustvarjalci manj neposredno, so predstavniki »postmoderne« generacije vendarle razmišljali tudi o statusu quo z začetka devetdesetih let. Režiser Jan Antonín Pitínský je tako napisal igro *Pokojíček* (Sobica, premiera 1993), tragično grotesko z elementi grozljivke in psihološke drame (Hruška 596). Igra predstavlja odnose v izrojeni družini, nefunkcionalno komunikacijo med člani in dobesedno smrtonosno delovanje toksičnih vzorcev starševstva na potomce. Odvratni družinski portret bi lahko razumeli tudi kot sinekdoho postkomunistične češke družbe, v kateri mlado generacijo muči dediščina komunistične preteklosti. Petr Lébl, ki je režiral krstno uprizoritev dela Pitínského, je igri dodal številne reference na sodobno življenje, na primer plakat Michaela Jacksona na steni v dekliški sobi, s tem pa še poudaril navezavo igre na trenutno družbeno stvarnost.

Še pomembneje je, da je Pitínský tudi avtor igre *Buldočina aneb Nakopnutá kára* (Buldoštvo ali Brcni voz, premiera 1995), v kateri je podal razmislek o porajajoči se kapitalistični dobi devetdesetih let (Pitínský, »Autorská poznámka« 905). Za to je uporabil obliko grozljivki podobne ljudske igre, ki je temeljila na drastično groteskni komediji, ki je Čehe prikazovala kot skrajno pohlepne, krvoločne in neodgovorne ljudi, ki živijo v sprevrženem svetu brez moralnih omejitev. Uprizoritev je režiral Vladimír Morávek, še en pomemben predstavnik češkega »postmodernega« gledališča, izvedli

⁹ Tovrstne oblike komike navaja tudi anglofonska literatura o »postmodernizmu«, npr. dela Linde Hutcheon (Gantar 75).

pa so jo v slogu sejemskega gledališča, ki je temeljilo na groteski, ljudskem humorju pa tudi na potujitvenih učinkih (Korejs 5). Premierno so jo uprizorili na studijskem odru nekega češkega regionalnega gledališča in v nasprotju s *Sobico*, ki je bila uprizorjena v priznanem gledališču Divadlo na zábradlí v Pragi in so ji recenzenti peli hvalo, ni vzbudila posebne pozornosti.

Če povzamemo, »postmoderna« generacija, kot kaže, ni zanemarila refleksije sodobnih družbenih vprašanj, vendar je pri tem uporabljala bolj stiliziran in figurativen jezik kot starejša generacija. Toda kritiki običajno niso bili pozorni na politične razsežnosti »postmodernih« produkcij, saj so se osredotočali na njihovo estetsko raven.

Komično v nasprotju s političnim v Léblovi uprizoritvi *Naši naši furianti*

Če v tem kontekstu pogledamo Léblovo uprizoritev *Naši naši furianti*, se izkaže, da gre verjetno za najočitnejši in najpomembnejši »postmodernistični« poskus kritičnega komentarja sodobne češke družbe z začetka devetdesetih let. Zato bomo podrobneje pretresli, kako je Lébl uprizarjal politično in kakšno vlogo je pri tem igralo komično, saj se je njegov pristop bistveno razlikoval tako od pristopov režiserjev starejših generacij kot tudi od Léblovih »postmodernističnih« sodobnikov.

Na splošno lahko v Léblovi estetiki brez težav izpostavimo številne značilnosti, ki jih Lehmann navaja v *Postdramskem gledališču*, zlasti vizualno dramaturgijo, nehierarhijo, simultanost, gostoto znakov, preobilje, muzikalizacijo in telesnost. V nasprotju z večino »postdramskih« režiserjev pa Lébl dramskega besedila ni dekonstruiral – ravno nasprotno, na podlagi natančnega poglobljenega branja je običajno razvil številne igrive, pogosto medbesedilne asociacije in aluzije.

Léblovo delo je teoretično obdelalo več čeških teatrologov, v prvi vrsti Zdeněk Hořínek (»Metafora a metonymie«) in Jan Císař (»Setkání dvou věků«). Vendar so politične vidike Léblovega dela vse do pred kratkim večinoma spregledali (gl. Lukáš). Ne tvegamo dosti z domnevo, da je bil odnos Petra Lébla do vladavine komunistične partije precej kritičen. Ni bil zgolj po naključju dejaven udeleženec revolucionarnih dogodkov na Praški gledališki fakulteti (Lébl in Král 64–65), kjer je novembra leta 1989 režiral prodemokratski happening *Žádné násilí* (Brez nasilja) (Lukáš 127). Na začetku devetdesetih let je Lébl odkrito izpovedal svoje stališče glede odnosa med gledališčem in politiko. Tako je v nekem intervjuju povedal: »[Č]e kdo razglaša, da se ukvarja s političnim gledališčem. To je tako, kot bi rekel, da modro barvo dela modro« (Lébl in Tučková 27). To potrjuje, da je politično razsežnost dejansko štel za sestavni del gledališča, čeprav so njegovo delo le redko dojemali kot takšno. Lahko pa

domnevamo, da prav njegova uprizoritev *Naši naši furianti* razkriva to stališče jasneje kot druge režije.

Léblova odločitev za uprizoritev igre *Naši furianti* je bila odraz družbenopolitičnega ozračja zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja. Očitno se je namera uprizoritve te igre porodila na začetku leta 1993, neposredno po razcepitvi Češkoslovaške in ustanovitvi neodvisne Češke republike (Prchalová). Lébl se je odločil za kanonično igro iz 19. stoletja, ki jo je v realističnem slogu napisal Ladislav Stroupežnický in so jo premierno uprizorili leta 1887 v Narodnem gledališču v Pragi. Zgodba se odvija v češki vasici v 19. stoletju in se vrti okoli spora glede izvolitve novega nočnega čuvaja. Igra je satirični prikaz češke družbe, še zlasti čeških vaščanov, in izpostavlja njihovo trmoglavost, ozkoglednost in napuh. Premiera leta 1887 velja za kontroverzna (*Dějiny českého divadla III* 219–220), saj je dramatik spodkopal idealizirano, pastoralno podobo češkega podeželja, ki se je izoblikovala v času češkega narodnobuditeljskega gibanja v 18. in 19. stoletju.

V gledališkem listu je Petr Lébl v uvodu citiral prvega predsednika Češkoslovaške Tomáša Garrigua Masaryka, ki je Čehe pozval, naj prepoznajo in popravijo svoje napake ter odpravijo »dolgotrajno ozkoglednost, ki pesti življenje našega naroda« (1). V sodelovanju z dramaturginjo Lenko Lagronova je Lébl izvirno dramsko besedilo priredil (Stroupežnický, Lagronova in Lébl), režiral uprizoritev in zasnoval tudi scenografijo. V uprizoritvi je sledil sarkastičnemu pogledu na češko identiteto Stroupežnickega, kiga je še okrepil ter dodal aktualne reference na trenutna družbena in politična vprašanja. Priredba je izpostavljala tudi nemoralnost podeželske skupnosti: v izvirniku iz 19. stoletja tako vodja vaškega sveta med krivolovom ustrelil zajca – se pravi zajca kot žival; v Léblu uprizoritvi pa je po nesreči ustrelil človeka z imenom Zajec, skupnost pa se odloči, da bodo umor prikrili pred policijskimi preiskovalci. Tako vaščani postanejo sokrivci hudega zločina, in ker si delijo to skrivnost in krivdo, se njihove skupnostne vezi še dodatno okrepijo. To bi lahko namigovalo na analogijo med sprevrženo lojalnostjo vaše skupnosti na odru ter korupcijo in zločinskimi praksami, ki so spremljale transformativne družbene procese v devetdesetih letih, zlasti v zvezi s privatizacijo državne lastnine.

Lébl je pri režiji uprizoritve uporabil več različnih estetskih strategij, povezanih s komičnim. Zdeněk Hořínek je tako opredelil naslednja načela: medbesedilnost, citatnost, ironijo, hiperbolo, blasfemijo in parodijo ter vse skupaj povezal s »postmodernizmom« (»Naše furiantství« 4), zato je povsem očitno, da se je politično na odru intenzivno prepletalo s komičnim. Lébl je na primer dekonstruiral mite o češki veličini z ironiziranjem več običajnih emblemov češke nacionalne mitologije, vključno z legendo o blaniških vitezi. Vendar je to počel drugače kot gledališče Jára Cimrman. V Léblu uprizoritvi je ena glavnih oseb, vojaški veteran Bláha, predstavljala

enega od blaniških vitezov. Oblečen v težak srednjeveški oklep, je utelešal neroden in anahronističen lik, čigar komičnost so še stopnjevali številni fizični ekstempori. Lébl je parodično uporabil tudi husitsko vojno pesem iz 15. stoletja »Ktož jsú boží bojovníci« (Kdor ste božji bojevniki), citat iz simfonične pesnitve »Má vlast« (Moja domovina) skladatelja Bedřicha Smetane iz 19. stoletja.¹⁰ Obe pesmi veljata za pravi ikoni pri izgradnji češke nacionalne identitete.

Poleg tega je režiser izzval tudi podobo češke družbe kot nacionalno in raso homogene. Poudaril je judovsko poreklo likov gostilničarja in njegove žene, ki sta na odru celo zapela češko himno, kar je spet imelo komičen oz., bolje rečeno, tragikomičen predznak, saj je gostilničar melodijo zaigral na vrčke za pivo. Lébl je enemu osrednjih likov, glavnemu svetniku, dodal tudi nekaj replik v nemščini, kar je namigovalo na nemško prebivalstvo, ki je pred letom 1945 živelo na Češkem, ali pa na obdobje nemške prevlade v češki kulturi med 16. in 19. stoletjem pod oblastjo Habsburške monarhije. Uprizoritev se je dotaknila tudi rasnega vprašanja: v manjši vlogi vaškega učitelja je Lébl zasedel temnopoltega igralca, rojenega v Gvineji Bissau, s čimer je izpostavil vprašanje rasne pluralnosti pa tudi problem odnosa Čehov do drugačnosti in tujcev. V tistem času je bila ksenofobija vse prej kot redek pojav, deloma tudi zaradi štiridesetletne izolacije države od etnično bolj raznolikih zahodnih držav.

Leta 1999 je češka sociologinja Jiřina Šiklová podala komentar razmer v češki družbi v devetdesetih letih, ki je precej v sozvočju s problemi, ki jih je v predstavi uprizoril Lébl:

Čehi se bomo morali hočeš nočeš navaditi na življenje z ljudmi različnih ras, običajev in veroizpovedi. Morda je ravno strah pred vsem, kar je tuje, razlog, da vztrajamo pri ohranjanju tradicionalnih odnosov med moškimi in ženskami v okviru modela družine. [...] Na nek način se tak odnos ne razlikuje kaj dosti od stališč islamskih skrajnežev. Vsaka skupina želi strniti vrste, ko se počuti ogroženo, svojo »drugačnost« pa poudarja s pomočjo različnih simbolov.

In prav takšne simbole je Lébl v uprizoritvi obravnaval s precejšnjo mero ironije.

Poleg tega je v predstavi – tudi s pomočjo navzkrižne zasedbe moških in ženskih vlog – izpostavil vprašanje ženskosti in družbenega položaja žensk pa tudi nekoliko nejasnega razmerja med spolnimi identitetami. Lébl je vprašanje ženske emancipacije umestil na presečišče več perspektiv. Dvoumno uprizarjanje ženskosti v uprizoritvi je bilo povezano z dejstvom, da postavljanja ženskega elementa v igri v ospredje ni bilo mogoče razumeti ne kot absolutno podporo ne kot feministično gesto. Takšen pristop k političnemu bi lahko označili kot dekonstrukcijo, saj je vpeljal in uprizoril dinamično tekmovanje različnih perspektiv in nazorov.

V vsakem primeru pa je bilo, kot vse kaže, politično že samo dejanje opozarjanja na

¹⁰ Več o glasbi v Léblovi uprizoritvi v: Cvrčková 2016.

vprašanje družbenega položaja žensk, še posebej če upoštevamo družbeno klimo na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. V češkem javnem diskurzu so bila feministična vprašanja takrat še precej zapostavljena, čeprav nekaterih ključnih problemov, recimo družbenega položaja žensk, še zdaleč niso dorekli. Na začetku devetdesetih let so ženske zaslužile 25 odstotkov manj kot moški in ta neenakost se je odražala kljub spremembi režima (Havelková 202).

Z drugimi besedami, Lébl je v uprizoritvi brez dvoma obravnaval pomembna družbena vprašanja tistega časa. Leta 1994 je bil med prvimi, če ne celo prvi gledališki ustvarjalec, ki je ksenofobijo, vprašanje spolov in družbeni položaj žensk umestil v javno razpravo. Toda koliko je javna sfera sploh zaznala Lébllov inovativni prispevek k javni razpravi? Lahko domnevamo, da je mlajše občinstvo razumelo Léblova prizadevanja, vendar ob branju recenzij uprizoritve *Naši naši furianti* hitro postane jasno, da so recenzenti večinoma bodisi povsem spregledali družbeno in politično poanto uprizoritve ali pa ji niso pripisovali večjega pomena.

V recenzijah so se namreč večinoma ukvarjali z estetskimi vidiki in vprašanjem, ali je Léblova »postmodernistična« priredba v skladu s kanonično predlogo Stroupežnickega. Politične elemente so komaj omenili, če že, pa so bile te pripombe precej bežne in nejasne. Eden redkih, ki je v objavi opredelil tako politične kot komične razsežnosti uprizoritve, je bil kritik Petr Pavlovský: »[Léblova uprizoritev] je polna groteskne, boleče komike, ki zadene cilj kot bombardiranje« (10). Vendar kritik ni navedel, katero tarčo naj bi Lébl zadel. V drugih primerih so bile pripombe o družbenokritični ravni produkcije površne in površinske. Izbiro temnopoltega igralca s tujim naglasom so omenili le mimogrede kot nekakšno objestno gesto ali celo zgolj kot šalo. Le redki recenzenti so v tem prepoznali referenco na pojav tujih delavcev, imenovanih »Gastarbeiter« (Pavlovský 10). Kar zadeva Léblovo izpostavljanje judovskega porekla določenih likov, je samo ena kritičarka, Jana Machalická, to dejanje mimogrede povezala s kritiko ksenofobije, vendar ni odobravalna načina, kako se je tega lotil, saj se ji je zdel preveč poenostavljen (4). Kar se tiče vprašanja ženskosti in feminizma, so kritiki sicer razpravljali o tem, da je uprizoritev izpostavila določene ženske like, vendar večinoma le bežno in nejasno. Nekateri so trdili, da je uprizoritev prikazovala matriarhat (Pavlovský 10), drugi pa, da »meče novo luč na razmerja med moško in žensko močjo v navidezno patriarhalnem redu« (Hořínek, »Platný pokus o klasiku« 9). Na splošno je očitno, da recenzenti niso resno razmišljali o družbeni in politični razsežnosti obravnavanih vprašanj. Toda zakaj je prišlo do tega?

V prvi vrsti menim, da večina kritikov ksenofobije, spolne identitete ali družbenega položaja žensk sploh ni imela za pomembne točke javne razprave. Kot kaže, je uprizorjanje takih vprašanj na odru ušlo pozornosti večine, kar bi lahko bila tudi

posledica dejstva, da so bila to v takratni javni razpravi postranska vprašanja.

Drugič, to opustitev pripisujem nepoznavanju inovativnih pristopov k obravnavi političnega v uprizoritvi s strani recenzentov. V komunističnem obdobju je bilo v češkem gledališču politično običajno izraženo v jasnih dihotomijah, vedno je šlo za »nas« proti »njim«, v Léblovi uprizoritvi pa je doseglo pluralistične, heterogene in dekonstrukcijske lastnosti.

Tretjič (v tesni povezavi tudi s prejšnjo točko), prepričana sem, da kritiki niso bili sposobni prebaviti političnega, kot so ga uprizarjali v postmodernističnem/postdramskem estetskem kodu, ki je bil še relativno nov in ga zato ni bilo tako lahko dešifrirati. Kot sem že omenila, je Lébl družbena vprašanja uprizarjal z visoko stopnjo dvournosti, zato jih je bilo težko prevesti v jezik ustaljenega diskurza.

Dvournost je še povečal lahkotni komični ton, ki je preveval večino predstave in za katerega se zdi, da je zasenčil kritičnejše plasti dela. To je bilo še posebej očitno, kadar je na predstavo prišlo manj izkušeno, izrazito podeželsko občinstvo (Erml 10). To je Lébllov prikaz družbe dojemalo prej kot duhovito trapast, ne pa kot grozeče skorumpiran in pokvarjen. Zdi se, da je občinstvo očarala živahnost na odru uprizorjene skupnosti, tako da je bil njihov smeh prej izraz praznovanja kolektivnega doživljanja v danem trenutku pa tudi manj problematične različice resničnosti in češke identitete. Ta navdušujoča komična razsežnost je pomembno prispevala k spletnju močnih vezi med igralci in občinstvom. Izkušnja živosti in povezanosti gledališča je vzbujala ugodje pri gledalcih in nemara oslabila njihovo pripravljenost na racionalno distanco, ki bi bila očitno nujna, če naj bi spodbudila dokaj neprijetno samorefleksijo.

Če pogledamo z drugega zornega kota, pa je takšna naklonjena recepcija morda spodbudila kritično refleksijo na splošnejši ravni. Kot pravi Hořínek, komedija nemudoma vključi določeno mero kritičnosti:

Komedija zagovarja naravne pravice življenja in smeši vsako manifestacijo, ki škoduje, pohablja, hromi ali ogroža življenje. Smeje se – sočutno – tudi temeljni človeški ozkoglednosti in nesposobnosti, ki je nasprotje radostne vitalnosti. [...] smisel manifestira skozi nesmisel, red skozi nered, polnost skozi delnost. [...] Humor kot odnos do sveta je v tem smislu hkrati tudi kritična vednost [...] in temeljno zagotovilo človeške integritete. (*Kniha o komedii* 145–146)

In nemara je takratno občinstvo najbolj potrebovalo prav krepitev lastne integritete v radostni skupni izkušnji gledališkega dogodka. Kar bi pomenilo, da je bila integriteta Čehov v tistem času precej ranljiva.

Če sklenem, Léblova uprizoritev dokazuje, da so kljub razširjeni zgodbi o apolitičnosti

češkega »postmodernističnega« gledališča v devetdesetih letih prejšnjega stoletja njegovi predstavniki politična vprašanja obravnavali na odru, čeprav ljudje tega niso vedno prepoznali in razumeli. V tem procesu je imela komičnost posebno vlogo, in če pogledamo razmerje komičnega do uprizarjanja političnega v širšem kontekstu tedanjega razvoja češkega gledališča, se zdi, da je bilo občinstvo bolj naklonjeno komičnim predstavam. Pri tem je precej prijaznejša, bolj konsenzualna oblika komičnega predstavljala sprejemljivejšo prizmo za razmislek o nedavni preteklosti in sedanjosti. Takšna perspektiva ni ogrožala integritete občinstva, kar je bilo očitno ključnega pomena.

Prevedel Jaka Andrej Vojevec.

Literatura

Borecký, Vladimír. *Teorie komiky*. Hynek, 2000.

Císař, Jan. »Setkání dvou věků.« *Svět a divadlo*, letn. 8, št. 2, 1997, str. 83–91.

Cvrčková, Anna. *Naši furianti a hudba*. 2016. Karlova univerza v Prahi, diplomská naloga.

Dějiny českého divadla III. Academia, 1977.

Gantar, Jure. »The Death of Character in Postdramatic Comedy.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 66–78.

Havelková, Barbara. »Genderová rovnost v období socialismu.« *Komunistické právo v Československu. Kapitoly z dějin bezpráví*, uredili Michal Bobek, Pavel Molek in Vojtěch Šimíček, Masarykova univerza v Brnu, 2009, str. 179–206, podatki navedeni po tabeli na str. 202, www.komunistickepravo.cz/kapitoly/07_179-207_komunistickepravo-cz_Havelkova_Gender.pdf. Dostop 15. mar. 2024.

Hořínek, Zdeněk. *Kniha o komedii*. Scéna, 1992.

—. »Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu (Petr Lébl – Vladimír Morávek).« *Divadelní revue*, letn. 13, št. 4, 2002, str. 37–43.

—. »Naše furiantství.« *Divadelní noviny*, letn. 13, št. 14, 2004, str. 4.

Hruška, Petr, ur. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Academia, 2008.

Kunderová, Radka. »Crisis?: Czech Theatre after 1989.« *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives*, uredila Christopher Balme in Tony Fisher, Routledge, 2021, str. 133–142.

—. *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*. 2013. Masarykova univerza v Brnu, doktorská disertacija, is.muni.cz/th/ih2vr. Dostop 15. mar. 2024.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Divadelný ústav, 2007.

—. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.

Lukáš, Miroslav. »Tauridus jako politické divadlo?« *Divadelní revue*, letn. 26, št. 3, 2015, str. 127–134.

Mouffe, Chantal. *On the Political*. Routledge, 2005.

Šťastná, Markéta. *Odras českého mýtu v divadelní hře Divadla Jára Cimrmana*. 2022. Univerza Palacký v Olomouci, diplomská naloga.

Vodička, Libor. »Drama.« *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, uredil Petr Hruška, Academia, 2008, str. 555–558.

Vojtková, Milena. »Karel Steigerwald: Pokus o analýzu autorského stylu.« *Divadelní revue*, letn. 7, št. 4, 1996, str. 31–40.

Šiklová, Jiřina. »Why Western Feminism Isn't Working in the Czech Republic.« *Feminist Theory Website: Feminism in Czech Republic: Part 4*, www.cddc.vt.edu/feminism/cz4.html. Dostop 15. mar. 2024.

Viri

Erml, Richard. »Na jedné lodi – s diváky.« *Literární noviny*, letn. 5, št. 18, 1994, str. 10.

Herman, Josef. »Včil jsme v řiti aneb Jsou tam a čekají?« *Scéna*, letn. 15, št. 26, 1990, str. 4.

Hořínek, Zdeněk. »Bedna bez tajemství.« *Divadelní noviny*, letn. 3, št. 21, 1994, str. 4.

—. »Ještě jednou Nobel.« *Divadelní noviny*, letn. 4, št. 3, 1995, str. 5.

—. »Platný pokus o klasiku.« *Lidové noviny*, 11. feb. 1994, str. 9.

Just, Vladimír. »Tápavé hledání stylu?: nad texty a jejich inscenacemi ze soutěže o Cenu Alfréda Radoka.« *Divadelní noviny*, letn. 4, št. 19, 1995, str. 1 in 4.

Korejs, Aleš F. »Pokrm zvaný Buldočina.« *Divadelní noviny*, letn. 4, št. 22, 1995, str. 5.

Kovalčuk, Josef, ur. *Hvězdy nad Kabinetem múz: HaDivadlo 2 (1990–2003)*. JAMU in Větrné mlýny, 2010.

Kraus, Jan. »Nahniličko.« *Česká divadelní hra 90. let*, uredila Marie Reslová, Divadelní ústav, 2003, str. 167–204.

Kubíčková, Klára. »Michal Wieveg: tu hru jsem napsal pro peníze.« *iDNES.cz*, 15. maj 2009, www.idnes.cz/kultura/divadlo/michal-viewegh-tu-hru-jsem-napsal-pro-penize.A090515_083530_divadlo_ob. Dostop 15. mar. 2024.

Lébl, Petr, in Karel Král. »S groteskou v zádech. Hovory s Petrem Léblem pořádal Karel Král.« *Svět a divadlo*, letn. 5, št. 6, 1994, str. 64–65.

Lébl, Petr, in Dana Tučková. »Styl je pudem sebezáchovy« [intervju]. *Svět a divadlo*, letn. 1, št. 2, 1990, str. 27.

Machalická, Jana. »Léblovi Naši furianti.« *Lidová demokracie*, 12. feb. 1994, str. 4.

Máša, Antonín. *Podivní ptáci: tragikomedie*. Národní divadlo, 1996.

Mlejnek, Josef. »Mír chýším, válku palácům aneb Chalupářský guláš.« *Svět a divadlo*, letn. 7, št. 3, 1996, str. 185–188.

»Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět): ze setkání divadelníků pozvaných Václavem Havlem do vily Amálie u Lán (13. 5. 1994).« *Svět a divadlo*, letn. 5, št. 5, 1994, str. 26–48.

Pavlovský, Petr. »Na co jdeme na našem gruntu?« *Literární noviny*, letn. 5, št. 21, 1994, str. 10.

Pitínský, Jan Antonín. »Autorská poznámka.« *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, Pitínský, uředil Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, str. 905–909.

—. »Buldočina.« *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, Pitínský, uředil Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, str. 105–164.

—. »Pokojíček.« *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, Pitínský, uředil Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, str. 291–355.

Gledališki list uprizoritve *Naši naši furianti*. Arhivirano v Inštitutu za umetnost in gledališče v Pragi, Oddelek za dokumentacijo.

Prchalová, Radka. »Režisérem ze stesku.« VP [*Večerní Praha*], letn. 3, št. 177, 10. september 1993, priloga *Dobry večer*, nepaginirano.

Spletni arhiv Narodnega gledališča v Pragi, archiv.narodni-divadlo.cz. Dostop 15. mar. 2024.

Steigerwald, Karel. *Nobel: komedie*. Národní divadlo v Praze, 1994.

Stroupežnický, Ladislav. *Naši furianti*. Nakladatelské družstvo Máje, 1905.

Stroupežnický, Ladislav, Lenka Lagronová in Petr Lébl. *Naši furianti: pravdivý obraz života v české vesnici* [priredba besedila]. Arhivirano v arhivu Gledališča na balustradi v Pragi.

Viewegh, Michal. *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů*. Městská knihovna v Praze, 2020. [elektronska izdaja]

Videoposnetek uprizoritve *Blaník* Gledališča Jára Cimrman. Česká televize in Originální videojournal, 1997.

Videoposnetek uprizoritve *Naši naši furianti* Gledališča na balustradi. Česká televize, 1995.



UDK 792.02(437.31) "199"

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/76-110

Abstract

The paper examines the interrelation between the political and the comic in the Czech theatre of the early 1990s. It identifies different approaches taken by proponents of various theatre generations to reflect upon the burning issues of the post-communist society during the first years of the social transition. The author argues that the position of performing the political in Czech theatres' repertoires was not as minor as often claimed. A number of theatre makers of the middle generation and the youngest "postmodern" generation did make attempts to criticise the status quo in their productions. One of them, Petr Lébl's remarkable production of *Naši naši furianti* (Our Our Swaggerers), staged at the Theatre on the Balustrade in Prague in 1994, is analysed in detail.

Keywords: the political, comedy, Czech theatre, 1990s, post-communism, Petr Lébl, *Naši naši furianti*, Theatre on the Balustrade

Radka Kunderová is a theatre academic who focuses her research and teaching on the relationship between theatre and the public sphere, particularly the political. Currently, she is an assistant professor at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague. She was a Marie Skłodowska-Curie Research Fellow at the Institute of Theatre Studies of the Freie Universität Berlin (2019-2022), where she ran the project Redefining the Agency: Post-1989 Crisis of the Czech and Former East German Theatre.

radka.kunderova@damu.cz

The Comic and the Political in the Czech Theatre After 1989

Radka Kunderová, Academy of Performing Arts in Prague

Comedy has often been interwoven with the political on stage.¹ According to the cultural theorist Vladimír Borecký, the social context represents an inevitable structural feature of the comic. In terms of content, the comic relates to social and cultural realities, including different social statuses and class, racial, ethnic and national differences, often employing the polarisation between superiority and inferiority (143). In this study, I will focus on the issue of performing such a polarisation on stage and conceptualise such a process as performing the political. In doing so, I will draw on the concept by the political philosopher Chantal Mouffe, who – while understanding politics as a “set of practices and institutions through which the order is created” (9) – defines the political as “the expression of a particular structure of power relations” (17). This study will analyse how particular power relations related to current social and political issues are performed in theatre and which aesthetic strategies, including the comic ones, are used with what effect on audiences.

As a case study, I will use the Czech theatre of the early 1990s, i.e., during the post-1989 social transition. I will analyse the interrelation between the political and the comic in productions of the newly emerging Czech plays and also in the so-called postmodern Czech productions of the early 1990s (I will explain the usage of the term “postmodern” in the Czech milieu in the next section of the article). In doing so, the production *Naši naši furianti* (*Our Our Swaggerers*) will be analysed in more detail. Directed by Petr Lébl, a “postmodern” enfant terrible of the 1990s’ Czech theatre, it premièred at the Theatre on the Balustrade in Prague in 1994. Shortly after the division of Czechoslovakia, Lébl settled on the canonical 19th-century play *Naši furianti* (*Our Swaggerers*), which commented on the Czech national character.

¹ The article discusses topics briefly presented in a chapter of Radka Kunderová’s forthcoming book from Routledge. This study is partly based on research conducted within a project which received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 837768.

Reconsidering the Political in the Post-1989 Czech Theatre

As in many countries of the former Eastern Block, theatre had a significant oppositional role in the late 1980s Czechoslovakia. A growing share of Czech theatre makers were becoming increasingly hostile towards the country's authoritarian regime and covertly voiced their criticism in their productions, often communicating their discontent "between the lines", e.g., through metaphors, so as to bypass censorship. The pro-democratic social role of theatre seems to have culminated in 1989, during the so-called Velvet Revolution that brought down the supremacy of the Communist Party. At the time, theatre makers were involved in shaping the emerging democratic public sphere by calling strikes (in collaboration with university students), organising demonstrations and participating in establishing what soon became the leading pro-democratic political movement. Subsequently, some of them rose to high political positions – a case in point is the playwright Václav Havel, a former dissident elected Czechoslovak president in 1989.

Immediately after the revolution, the Czech theatre repertory experienced a flood of performances of the previously prohibited plays. Most frequently, titles by Václav Havel were premièred, e.g., his plays were staged in seventeen theatres during 1990 (Vodička 557). Such a repertoire was considered highly political since, above all, it was perceived as criticism of the regime that had just been overthrown.

According to the currently prevalent historiographical narrative, the situation of Czech theatre changed dramatically in the early 1990s: faced with financial difficulties and declining audience numbers, theatre abandoned its interest in social and political issues. Czech theatre is, therefore, commonly said to have suffered a crisis and largely lost its political clout (Vodička 557–560). Historians claim that early 1990s theatre gravitated towards a more lucrative, entertaining repertoire and dramaturgy of private issues, often staged within the "postmodernist" aesthetic framework. According to this version of events, post-1989 Czech theatre alienated itself from public affairs and forfeited its former capacity for shaping broader social discourses.

However, I argue that the position of performing the political in Czech theatres' repertory was not as minor as is often asserted.² A number of theatre makers aimed to grasp the new societal situation and provide a critical reflection on it.

The Political and the Comic in Emerging Czech Plays

In newly written plays, the political has usually been interwoven with different modes of the comic. Play texts with a powerful comic dimension were even more successful

² More on this polemical view in Kunderová ("Crisis?").

than those without one. Perhaps the most successful production of the early 1990s, from the perspective of the critics' appreciation and the number of reprises, is *Blaník* (*Blaník*), written by Ladislav Smoljak and Zdeněk Svěrák, which premièred at the Theatre of Jára Cimrman in 1990. This play was partly written at the turn of 1988 and 1989 and finalised after the change of the political regime (Šťastná 16). It is based on a playful demystification of the Czech national legend of the Blaník Knights, who represented an army of heroic warriors resting in the mountain of Blaník, always ready to ride out and save the Czech nation should it come under threat. The play performs the knights and other Czech representatives as ordinary figures, mostly conformist, opportunistic and deadly passive. Moreover, the Czech national saint, St. Wenceslas, is portrayed as an egoistic, lazy and mostly absent ruler. Though the authors originally targeted their criticism to the situation of the communist regime, it kept its relevance. The comic contained in the production was multilayered, starting with a plebeian, almost vulgar humour and ending with a highly intellectual one. According to the critic Josef Herman, one could perceive the production either as an essay on the philosophy of Czech history or as a straightforward cabaret comedy. In his view, the audience chose the second option. He argued: "... the reluctance to deduce connections is probably a defence against the danger of recognising oneself in Cimrman's typology of Czech characters"³ (4). In Herman's view, the audiences were not willing to absorb the criticism addressed at their own weaknesses and leaned in for entertainment at someone else's expense. I believe that, especially for this reason, the production gained extreme popularity (it is still in the ensemble's repertoire).

Such a tendency of the audiences to prefer more easygoing modes of the comic to merciless social satire can be found in the reception of a number of productions at the time, including Lébl's *Naši naši furianti*, as I will show later. In the case of another highly successful production of the 1990s, the retro-oriented musical *Hvězdy na vrbě* (*Karel David: Stars upon a Willow*, premièred 1992), it was especially the nostalgia for the "golden sixties" together with simple satire of arrogance and silliness of the nomenclature representatives, that won the interest of the audiences and also an appraisal of critics. Both also applauded⁴ a grotesque portrayal of the post-1989 Czech society in the production *Nahniličko* (*Medium-boiled*, premièred 1995) based on a play by Jan Kraus. On the one hand, the production included social criticism of the Czech narrow-mindedness, immoral behaviour during the communist era, current mafia-like practices in business, etc. The critic Vladimír Just appreciated such a dimension, arguing that "... it is indisputable that, unlike most other plays, the self-evident absurdity and grotesqueness as a basic tone is not a self-serving (generational?) gesture, but rather serves a mercilessly analytical diagnosis of social and human relations in a way that few cultural projects after November 89 do" (4).

³ Translations from Czech used in this study were translated by RK.

⁴ The play was awarded second prize in the 1994 Alfréd Radok Award competition for best drama.

On the other hand, the audiences seem to have enjoyed especially the more accessible dimension of the production based on a farce-like image of an elderly married couple absorbed in their repetitive banal fights, leaving the sociocritical level behind.

Indeed, it seems that humour, which would satirise and question more fundamental features of the post-revolutionary reality, was not welcomed much by society at the time. An argument for such a claim can also be seen in the critics' and theatres' disinterest in the play *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* (*Roses for Margaret, or Parties of Revolutionaries*, 1990) authored by the later famous novelist Michal Wievegh. Immediately after the Velvet Revolution, his play dared to satirise the role of – in general adored – students in it. Employing a form of a conversational (tragi)comedy, the author criticised the egoism and personal ambitions of some students put above the common good and likened their post-revolutionary practices at the Czech universities to communist ones. Perhaps also because of the intensity of such criticism, Wievegh's play failed in the competition for the best Czech play to which the author submitted it (Kubíčková 2009) and was not staged until 2009.⁵

Looking at these examples of plays which dealt with the current social situation using different registers of the comic, it seems that the audiences strongly preferred more gentle comic modes to the severe ones and accepted grotesque and satire in case it was aimed at characters they did not identify or sympathise with. Following Zdeněk Hořínek's thinking on comedy, such an approach seems natural:

The disposition for a comic experience can be blocked in the perceiver if he/she is affected by something that he/she considers to be an essential component of his/her personality or social position: if innermost convictions, profession and life goal, status, political or otherwise group affiliation are perceptibly attacked. (*Kniha o komedii* 204–205)

Therefore, according to Hořínek, one is capable of laughing at himself/herself only to some extent, as long as his/her own integrity is not in question. Exactly in these terms, Czech theatre-goers seem to have enjoyed the comic experience as long as it did not threaten their integrity.

Besides the plays that reflected upon Czech society's situation in a predominantly light-hearted tone, rare attempts at a rather serious reflection on the status quo emerged. These were accompanied by great expectations of the theatre milieu since a new (serious) play was intensely desired to bring light to the complex and challenging post-1989 situation and to orient the audiences.⁶ Perhaps also due to the over-stimulated anticipations, critics' evaluations of new plays were predominantly negative and disappointing.

⁵ At the National Theatre in Brno, Reduta stage, directed by Thomas Zielinski.

⁶ Such expectations were expressed, e.g., at the debate of theatre people organised by president Václav Havel in 1994 ("Od českého divadla...").

Typically, the new play texts were accused of being dichotomous and having an insufficiently powerful effect on the audiences. On the day of the Velvet Revolution's fifth anniversary, the National Theatre in Prague premièred a new play called *Nobel* (*Nobel*), written by renowned 1980s playwright Karel Steigerwald. Portraying current Czech society, he drew attention to the issue of how the communist past still influences the present and how powerful figures of the past regime still hold power. The playwright characterised his piece as a "comedy", but such a genre-characterisation was not quite accurate. According to the literary historian Milena Vojtková, the play combined elements of absurd drama, grotesque, farce and satire and included numerous allusions to works by Kafka, Havel, Albee and Ionesco. The scholar argues that the language construction of the play came close to anti-drama, lacked dramatic tension and was based on the thesis that it was necessary to come to terms with the past and to take responsibility for it (35–36, 39).

The director Ivan Rajmont followed the playwright's vision of the societal situation as a chaotic decay in his staging, which did not overcome the weaknesses of the play. Though the critics appreciated the endeavour to deal with adversarial issues of the time, they mostly criticised the dichotomous form of both the play and its production and their superficiality. In reviewer Zdeněk Hořínek's view: "Common current problems are taken up in that trivialised form, as we read about them daily in the newspapers, without a deeper focus and intervention, without particularising concretisation, without taking the matter to extreme consequences. The resulting impression of the production is therefore an unwanted paradox: burning issues leave the viewer cold" ("Ještě jednou Nobel", 5).

Also, from the audience's point of view, the production was not very attractive, despite the fact that its cast included popular actors.⁷

Similarly, dissenting response met the next eagerly awaited production – *Podivní ptáci: tragikomedie* (*Strange Birds: Tragicomedy*, premièred 1996) by another playwright who gained his reputation in the 1980s, Antonín Máša. It was staged once again at the National Theatre in Prague. The play oscillated between naturalism and symbolism and, without much sense of humour, contrasted a rotten, corrupted universe of the post-communist media, arts and business on the one hand and a private, rather isolated life in a village, surrounded by the comforting nature, on the other. Even in this play, the communist past was portrayed as a powerful agent of the present. For instance, the protagonist, whose telling name was Aleš Hero (Aleš Hrdina), faced criticism from his son Marek for his public refusal of the 1968 occupation of Czechoslovakia:

⁷ The production was in the repertoire for only one year, reaching twenty-three reprises (Online archive).

ALEŠ: [...] What a person will not do for the happy smile of his children.

MAREK: (suddenly makes a violent lunge) For example, he gives his resignation in the newspaper and then takes a seriously stupid formal questionnaire and writes there that he does not agree with the entry of troops.

ALEŠ: (stiffly) Sorry! With the occupation of their homeland.

MAREK: My communist homeland. Tremendous heroism, Mr. Hero. Did you respect those communists so much that you wasted twenty years of your life because of them?

ALEŠ: I respected myself, Mark, not them. [...]

MAREK: A child needs to grow up well and have enough, Dad.

ALEŠ: I only know now, Mark, I swear. I used to think, stupid me, that I wouldn't be able to look you in the eye today if I acted like a whore back then. (Máša 80)

The critics found such an elaboration of the current societal situation inaccurate and passionately refused the production as dichotomous, bitter and out of touch with reality. The critic Josef Mlejnek argued:

I do not claim that it would not be possible to subject our current specific "universe" to criticism by bringing some of its postulates to ad absurdum or by pointing to timeless values that we shy away from and cannot avoid in the final reckoning. I do not claim that something similar is excluded in advance as an ideological construct, coming either from the right or from the left, and that art does not belong to see the apparent and real chaos of the current "reevaluation of values" in more universal vanishing points than instructions on how we could "acquire" as quickly as possible. However, this is not (not even by mistake) the case with Máša's *Strange Birds*. I lack a minimal degree of depersonalisation in them, and there is not even the slightest trace of elementary credibility in the characters, who do not even behave as if they were "from life", let alone that there is even a trace of some promotion or fateful typification in them. (188)

Clearly, the critic welcomes criticism of the profit-oriented Czech society, but he does not find it in Máša's play, especially due to completely unconvincing characters. Neither the reviewers nor the audiences were attracted to the title.⁸

Generalising these examples, it seems that Czech critics welcomed the performance of harsh social criticism on stage, however, the aesthetic quality of the plays written by representatives of the older generation did not manage to meet the critics' criteria. In this context, the audience's lack of enthusiasm for such titles seems logical – the spectators were not attracted to the productions of poor artistic quality.

The youngest generation of theatre makers, usually identified as "postmodern", took a different approach to performing in Czech society. The term "postmodernism" gained substantial currency in Czech theatre discourse in the mid-1980s as a terminological

⁸ The production was in the repertoire for about a year and a half and reached twenty-nine reprises (Online archive).

borrowing from theories of architecture and literature and was commonly invoked to denote new deconstructive tendencies emerging in the work of amateur theatre groups Doprapo, Pražská pětka and Ochotnický kroužek. Typically, the ensembles that were labelled as “postmodernist” did not explicitly address political issues on stage due in part to the continued existence of censorship. Therefore, this up-and-coming aesthetic acquired a reputation for being apolitical (Kunderová, *Eroze autoritativního diskursu* 95–100) and stayed on well into the early 1990s, when former amateur directors established themselves as prominent figures of professional Czech theatre, Petr Lébl being one of them, alongside Jan Antonín Pitínský and Vladimír Morávek.

Czech “postmodern” theatre has generally been associated with genre-blending, formal experimentation, emphasis on style and metaphor, and deconstruction of both the plot and the coherent interpretation of a production. As for the comic aspect, irony, playfulness and parody have often been listed.⁹ A number of features of Czech “postmodern” theatre aesthetics seem largely to match the attributes of postdramatic theatre as famously described by Hans-Thies Lehmann (1999).

Though less directly, compared to the theatre makers mentioned above, the representatives of the “postmodern” generation did reflect on the status quo of the early 1990s as well. The director Jan Antonín Pitínský wrote the play *Pokojíček* (*The Little Room*, premièred 1993), a tragic grotesque with horror-like features and elements of psychological drama (Hruška 596). The play introduces relations in a degenerated family, non-functioning communication among its members and a literally deadly effect of parents’ toxic patterns on their offspring. The repulsive family portrait could also be interpreted as a synecdoche of the post-communist Czech society, in which the heritage of the communist past torments the young generation. Petr Lébl, who directed the world premièred of Pitínský’s work, added numerous references to contemporary life, such as a poster of Michael Jackson on the wall in a girl’s room and in doing so, he amplified the play’s relation to the current social reality.

Even more importantly, Pitínský authored the play *Buldočina aneb Nakopnutá kára* (*Bulldogness, or the Kicked Cart*, premièred 1995) in which he reflected upon the emerging capitalist era of the 1990s (Pitínský, “Autorská poznámka” 905). He used a form of a horror-like folk play based on drastic grotesque comedy and portrayed the Czechs as utterly greedy, bloody and irresponsible, living in a perverted world without any moral limits. The production was directed by another prominent figure of Czech “postmodern” theatre, Vladimír Morávek. It was performed in the style of fairground theatre, based on grotesque folk humour as well as alienation effects (Korejs 5). It premièred on a studio stage of one of the Czech regional theatres. Unlike *Pokojíček*,

⁹ Such comic modes have also been listed in the anglophone literature on “postmodernism”, e.g., in Linda Hutcheon’s works as stated in Gantar (75).

which was performed at a high-profile Divadlo na zábradlí in Prague and praised by reviewers, it did not receive much attention.

To summarise, it appears that the “postmodern” generation did not ignore the reflection of contemporary societal issues but employed a more stylised and figurative language than the older one. However, critics usually did not pay attention to the political dimension of the “postmodern” productions since they focused on their aesthetic level.

The Comic Conflicting the Political in Lébl's *Naši naši furianti*

If we look at Lébl's *Naši naši furianti* in this context, it turns out that it was probably the most obvious and significant “postmodern” attempt to criticise contemporary Czech society in the early 1990s. Therefore, I will pay detailed attention to how Lébl performed the political and what role the comic played in this production since his approach was significantly different from the ones applied not only by directors of the older generations but also by Lébl's “postmodern” contemporaries.

Generally speaking, in Lébl's aesthetic, one could easily point out a number of attributes listed by Lehmann in *Postdramatic Theatre*, especially visual dramaturgy, non-hierarchy, simultaneity, semantic density, plethora, musicalisation and physicality. In contrast to most “postdramatic” directors, however, Lébl did not deconstruct the play text. On the contrary, drawing on a meticulously close reading, he typically developed numerous playful, often intertextual, associations and allusions.

Lébl's work has been theorised by several Czech theatre scholars, most notably by Zdeněk Hořínek (“Metafora a metonymie...”) and Jan Císař (“Setkání dvou věků”). However, the political aspect of Lébl's work has been mostly overlooked until recently (Lukáš 2015). It is fairly safe to assume that Petr Lébl, in fact, held a critical attitude towards the rule of the Communist Party – it is no coincidence that he was an active participant in the revolutionary events at the Prague Theatre Faculty (Lébl and Král 64–65) and directed a pro-democratic happening *Žádné násilí* (*No Violence*) in November 1989 (Lukáš 127). Lébl openly declared his stance concerning the relationship between theatre and the political in the early 1990s. In an interview, he said: “... when a person proclaims they're doing political theatre. It's as if they said they were doing a blue blue colour” (Lébl and Tučková 27). This confirms that he indeed regarded the political dimension as an integral part of theatre, even if his work has rarely been perceived in this way. Arguably, his production of *Naši naši furianti* reveals his standpoint more clearly than his other productions.

Lébl's decision to stage *Naši naši furianti* reflected the sociopolitical climate of

the early 1990s. Apparently, he conceived the intention to stage the play in early 1993, immediately after the division of Czechoslovakia and the establishment of an independent Czech Republic (Prchalová). Lébl settled on *Naši furianti*, a canonical 19th-century play written by Ladislav Stroupežnický in a realist style, which premièred at the National Theatre in Prague in 1887. Set in a 19th-century Czech village, the plot revolves around a dispute over the election of a new night watchman. The play satirised Czech society, especially Czech villagers, and emphasised their stubbornness, narrow-mindedness and pride. The 1887 premièred sparked a controversy (*Dějiny českého divadla III* 219–220), owing to the fact that the playwright subverted an idealised, pastoral image of the Czech country, established during the Czech national revival movement of the 18th and 19th centuries.

In the playbill, Petr Lébl prefaced his introduction by quoting the first president of Czechoslovakia, Tomáš Garrigue Masaryk, who exhorted the Czechs to recognise and mend their flaws, to do away with the “lingering small-mindedness plaguing our life as a nation” (1). Collaborating with playwright Lenka Lagronová, Lébl adapted the original playtext (Stroupežnický, Lagronová and Lébl), directed the production and also designed the set. In his production, he followed and amplified Stroupežnický’s sarcastic view of the Czech identity and added topical references to current social and political issues. The adaptation also underscored the immorality of the rural community: while, in the 19th-century play, the head of the village council shoots a hare – as in, the rabbit-like animal – while poaching, in Lébl’s production, he accidentally shoots a man called Hare – and the community decides to conceal the murder from police investigators. Thus, the villagers become accessories to a capital crime and sharing this secret and guilt further strengthens their communal bonds. What might be implied here is an analogy between the perverted loyalty of the village community on stage and the corruption and criminal practices that accompanied the transformative social processes of the 1990s, particularly with respect to the privatisation of state property.

When directing the production, Lébl employed a number of aesthetic strategies related to the comic. Zdeněk Hořínek identified the following principles: intertextuality, quotation, irony, hyperbole, blasphemy and parody, all of which he linked to “postmodernism” (*Naše furiantství* 4). Therefore, it is obvious that the political was intensely interwoven with the comic on stage. For instance, Lébl deconstructed myths about Czech greatness by ironising several commonplace emblems of Czech national mythology, including the legend of the Blaník Knights. However, he did so in a different manner from the Theatre of Jára Cimrman. In Lébl’s production, one of the main characters, the military veteran Bláha, represented one of the Blaník Knights. Clad in heavy medieval armour, he embodied a purely clumsy and anachronistic figure whose comic nature was compounded by numerous physical extempore. Lébl

also parodically employed the 15th-century Hussite war song “Ktož jsú boží bojovníci” (Ye Who Are the Warriors of God) quoted from “Má vlast” (My Homeland), a 19th-century symphonic poem composed by Bedřich Smetana.¹⁰ Both played an iconic role in constructing the Czech national identity.

Moreover, the director challenged the image of Czech society as nationally and racially homogenous. He emphasised the Jewishness of the characters of the innkeeper and his wife, who even performed the Czech national anthem on stage, again, with comic, or rather tragicomic overtones, since the publican played the melody on beer mugs. Lébl also added German lines to the part of one of the lead characters, the head councillor, hinting at the pre-1945 German population of the Czech lands or, alternatively, the period of German domination of Czech culture between the 16th and 19th centuries under the rule of the Habsburg Empire. The staging also broached the subject of race: Lébl cast a Guinea-Bissau-born black actor in the minor role of a village teacher, raising the issue of racial plurality and also the issue of the Czechs’ relation to otherness and foreignness. At the time, xenophobia was hardly a rare occurrence, due in part to the country’s forty-year isolation from the more ethnically diverse Western countries.

In 1999, the Czech sociologist Jiřina Šiklová commented on the condition of the 1990s Czech society in a way that largely corresponded to the issues Lébl performed in his production:

Whether we want to or not, we Czechs will have to get used to living with people of different races, customs, and religions. Perhaps our fear of everything foreign is what makes us insist that the traditional relationship between men and women be maintained within the model of the family. [...] In a way, our attitude is not so far from the attitudes of Islamic fundamentalists. Any group that feels threatened tends to hold together and emphasize its “differentness” with the help of various symbols.

It was precisely those symbols that received an ironic treatment in Lébl’s production.

Moreover, the issue of femininity and the social position of women, as well as the somewhat fluid relation between gender identities, was highlighted – also through cross-gender casting – in the production. Lébl situated the issue of women’s emancipation at the intersection of multiple perspectives. The ambiguity of performing femininity in the production concerned the fact that foregrounding the feminine element in the play could not be perceived as a wholly supportive or even feminist gesture. Such an approach to the political can be labelled as deconstructive since it initiated and performed dynamic competition of various perspectives and mindsets.

In any case, the very act of drawing attention to the agenda of women’s social position seems to have been political itself, especially considering the social climate of the

¹⁰ More on music in Lébl’s production in Cvrčková (2016).

early 1990s. At the time, feminist issues were being sorely neglected by the Czech public discourse even though some crucial matters, such as women's social status, were far from settled. In the early 1990s, women were earning 25 per cent less than men – an inequality that persisted despite the change of regime (Havelková 202).

In other words, it is beyond question that Lébl's production tackled important social issues of the day. In 1994, he was among the first theatre makers, if not the very first one, to put xenophobia, gender and women's social position on the public agenda. But to what extent was Lébl's innovative contribution to the public debate noticed by the public sphere? Lébl's young audiences likely understood these efforts. However, when reading reviews of *Naši naši furianti*, it is obvious that most reviewers either completely overlooked or attached little importance to the social and political poignancy of the production.

The reviews were predominantly concerned with matters of aesthetics and whether Lébl's "postmodern" treatment was a good match for Stroupežnický's canonical material. The political elements were barely commented upon; if so, such remarks were rather passing and vague. One of the rare characterisations of the production's both political and comic dimensions was published by the critic Petr Pavlovský: "[Lébl's production] ... is full of grotesque, hurtful comedy, which hits its target like a carpet bombing" (10). However, the critic did not specify which target Lébl hit. In other cases, remarks on the sociocritical layer of the production were offhand and superficial. Casting a black actor with a foreign accent was only briefly commented on as an extravagant gesture or just a joke. Only occasionally did the reviewer see a reference to the phenomenon of foreign guest workers called *Gastarbeiter* (Pavlovský 10). As for Lébl's emphasis on the Jewishness of some characters, only one critic, Jana Machalická, briefly linked this emphasis to a criticism of xenophobia. However, she did not appreciate the way in which he did so since she found it over-simplifying (4). Regarding the issue of femininity and feminism, the critics discussed the production's emphasis on female characters, but they mostly did so only superficially and negligibly. Some argued that the production staged matriarchy (Pavlovský 10), while others claimed that it "cast a new light on the relations between masculine and feminine power in what is seemingly a patriarchal order" (Hořínek, "Platný pokus o klasiku" 9). Generally speaking, it is obvious that the reviewers did not give serious consideration to the social and political dimensions of the issues at hand. Why was it so?

Firstly, I argue that most of the critics did not consider xenophobia, gender identity or women's social position as major items on the public agenda – it is as if their enactment on stage slipped their attention, which may also be due to the fact that these issues were marginalised in the public debate at the time.

Secondly, I ascribe the omission to the reviewers' unfamiliarity with the innovative treatment of the political as present in the production. During the communist era, the political in Czech theatre was articulated in neat dichotomies, "us" versus "them", while in Lébl's production, it attained pluralistic, heterogeneous and deconstructive qualities.

Thirdly, and this is closely linked to my previous point, I believe that the critics were unable to process the political when performed in a postmodern/postdramatic aesthetic code which was still relatively new to them and hence not easy to decipher. As I have already mentioned, Lébl staged the social issues with a high degree of ambiguity, rendering it hard to translate into the language of the established discourse.

This ambiguity was even multiplied by the light-hearted comic tone of most of the performance, which seems to have overshadowed the more critical layers of the work. That was especially the case when a less experienced, typically rural audience participated in the performance (Erml 10). The society, as portrayed by Lébl, was perceived as humorously foolish rather than menacingly corrupt and depraved. Audiences seem to have been captivated by the vitality of the community performed on stage, and their laughter became rather a celebration of the collective sharing of the given moment and the less problematic version of reality and the Czech identity. The exhilarating comic dimension was heavily involved in creating a strong bond between the actors and the audience. The experience of theatre's liveness and togetherness generated pleasure in the spectators and might have weakened their willingness to take a rational distance, which would apparently be necessary to stimulate rather unpleasant self-reflection.

If we take a different perspective, the pleasing mode of reception might have stimulated a critical reflection at a more general level. According to Hořínek, comedy instantly includes a certain amount of criticism:

Comedy defends the natural rights of life and ridicules all manifestations that damage, maim, paralyse and threaten life. It laughs – with sympathy – even at the essential human narrow-mindedness and inadequacy, which is the opposite of joyful vitality. [...]: manifests sense through nonsense, order through disorder, fullness through partiality. [...]

Humour as an attitude towards the world is, in this sense, both a critical knowledge [...] and an essential guarantee of human integrity. (*Kniha o komedii* 145–146)

Perhaps audiences of the time most needed the reinforcement of one's own integrity within the joyous shared experience of a theatre event. That would indicate that the Czechs' integrity was rather vulnerable then.

To conclude, Lébl's production proves that despite the existing narrative of the 1990s Czech "postmodernist" theatre being rather apolitical, its representatives did handle political issues on stage, even if these were not always recognised and understood. The

comic played an important role in this process. If we look at its relation to performing the political in the context of overall developments in Czech theatre at the time, it appears that the audiences preferred comic productions. In doing so, a rather kind, consensual mode of the comic represented an acceptable prism for reflecting upon the recent past and present. Such a perspective did not threaten the integrity of the audiences, and that seems to have been of crucial importance.

Borecký, Vladimír. *Teorie komiky*. Hynek, 2000.

Čísař, Jan. "Setkání dvou věků." *Svět a divadlo*, vol. 8, no. 2, 1997, pp. 83–91.

Cvrčková, Anna. *Naši furianti a hudba*. Bachelor's diploma thesis. Charles University in Prague, 2016.

Dějiny českého divadla III. Academia, 1977.

Gantar, Jure. "The Death of Character in Postdramatic Comedy." *Amfiteater*, vol. 10, no. 1, 2022, pp. 66–78.

Havelková, Barbara. "Genderová rovnost v období socialismu." *Komunistické právo v Československu. Kapitoly z dějin bezpráví*, edited by Michal Bobek, Pavel Molek and Vojtěch Šimíček, Masaryk University in Brno, 2009, pp. 179–206, data quoted from the table on p. 202. Available on http://www.komunistickepravo.cz/kapitoly/07_179-207_komunistickepravo-cz_Havelkova_Gender.pdf. Accessed 15 March 2024.

Hořínek, Zdeněk. *Kniha o komedii*. Scéna, 1992.

—. "Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu (Petr Lébl – Vladimír Morávek)." *Divadelní revue*, vol. 13, no. 4, 2002, pp. 37–43.

—. "Naše furiantství." *Divadelní noviny*, vol. 13, no. 14, 2004, p. 4.

Hruška, Petr, editor. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Academia, 2008.

Kunderová, Radka. "Crisis?: Czech Theatre after 1989." *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives*, edited by Christopher Balme and Tony Fisher, Routledge, 2021, pp. 133–142.

—. *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*. Doctoral thesis. Masaryk University Brno, 2013. Full text available at <https://is.muni.cz/th/ih2vr/>. Accessed 15 March 2024.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Divadelný ústav, 2007.

—. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.

Lukáš, Miroslav. "Tauridus jako politické divadlo?" *Divadelní revue*, vol. 26, no. 3, 2015, pp. 127–134.

Mouffe, Chantal. *On the Political*. Routledge, 2005.

Šťastná, Markéta. *Odras českého mýtu v divadelní hře Divadla Jára Cimrmana*. Bachelor's diploma thesis. Palacký University in Olomouc, 2022.

Vodička, Libor. "Drama." *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let*

- dvacátého století v interpretacích*, edited by Petr Hruška, Academia, 2008, pp. 555–558.
- Vojtková, Milena. “Karel Steigerwald: Pokus o analýzu autorského stylu.” *Divadelní revue*, vol. 7, no. 4, 1996, pp. 31–40.
- Šiklová, Jiřina. “Why Western Feminism Isn’t Working in the Czech Republic.” *Feminist Theory Website: Feminism in Czech Republic*, Part 4. Available on <https://www.cddc.vt.edu/feminism/cz4.html>. Accessed 15 March 2024.

Sources

- Erml, Richard. “Na jedné lodi – s diváky.” *Literární noviny*, vol. 5, no. 18, 1994, p. 10.
- Herman, Josef. “Včil jsme v řiti aneb Jsou tam a čekají?.” *Scéna*, vol. 15, no. 26, 1990, p. 4.
- Hořínek, Zdeněk. “Bedna bez tajemství.” *Divadelní noviny*, vol. 3, no. 21, 1994, p. 4.
- . “Ještě jednou Nobel.” *Divadelní noviny*, vol. 4, no. 3, 1995, p. 5.
- . “Platný pokus o klasiku.” *Lidové noviny*, 11 February 1994, p. 9.
- Just, Vladimír. “Tápavé hledání stylu?: nad texty a jejich inscenacemi ze soutěže o Cenu Alfréda Radoka.” *Divadelní noviny*, vol. 4, no. 19, 1995, p. 1 and 4.
- Korejs, Aleš F. “Pokrm zvaný Buldočina.” *Divadelní noviny*, vol. 4, no. 22, 1995, p. 5.
- Kovalčuk, Josef, editor. *Hvězdy nad Kabinetem múz: HaDivadlo 2 (1990–2003)*. JAMU, and Větrné mlýny, 2010.
- Kraus, Jan. “Nahniličko.” *Česká divadelní hra 90. let*, edited by Marie Reslová, Divadelní ústav, 2003, pp. 167–204.
- Kubíčková, Klára. “Michal Wievegh: tu hru jsem napsal pro peníze.” Published 15 May 2009. https://www.idnes.cz/kultura/divadlo/michal-viewegh-tu-hru-jsem-napsal-pro-penize.A090515_083530_divadlo_ob. Accessed 15 March 2024.
- Lébl, Petr, and Karel Král. “S groteskou v zádech. Hovory s Petrem Léblem pořádal Karel Král.” *Svět a divadlo*, vol. 5, no. 6, 1994, pp. 64–65.
- Lébl, Petr, and Dana Tučková. “Styl je pudem sebezáchovy” [interview]. *Svět a divadlo*, vol. 1, no. 2, 1990, p. 27.
- Machalická, Jana. “Léblovi Naši furianti.” *Lidová demokracie*, 12 February 1994, p. 4.
- Máša, Antonín. *Podivní ptáci: tragikomedie*. Národní divadlo, 1996.
- Mlejnek, Josef. “Mír chýším, válku palácům aneb Chalupářský guláš.” *Svět a divadlo*, vol. 7, no. 3, 1996, pp. 185–188.
- “Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět): ze setkání divadelníků pozvaných Václavem Havlem do vily Amálie u Lán (13. 5. 1994).” *Svět a divadlo*, vol. 5, no. 5, 1994, pp. 26–48.
- Online archive of the National Theatre in Prague. Available at <http://archiv.narodni->

divadlo.cz. Accessed 15 March 2024.

Pavlovský, Petr. "Na co jdeme na našem gruntě?" *Literární noviny*, vol. 5, no. 21, 1994, p. 10.

Pitínský, Jan Antonín. "Autorská poznámka." Pitínský, Jan Antonín, *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, edited by Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, pp. 905–909.

—. "Buldočina." Pitínský, Jan Antonín, *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, edited by Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, pp. 105–164.

—. "Pokojíček." Pitínský, Jan Antonín, *Všecko napsané: hry, prózy, básně, hrůzy*, edited by Radim Kopáč, Větrné mlýny, 2010, pp. 291–355.

Playbill of the production of *Naši naši furianti*. Archived at the Arts and Theatre Institute in Prague, Department for Documentation.

Prchalová, Radka. "Režisérem ze stesku." VP [*Večerní Praha*], vol. 3, no. 177, 10 September 1993, supplement Dobrý večer, unpaginated.

Steigerwald, Karel. *Nobel: komedie*. Národní divadlo v Praze, 1994.

Stroupežnický, Ladislav. *Naši furianti*. Nakladatelské družstvo Máje, 1905.

Stroupežnický, Ladislav, Lenka Lagronová and Petr Lébl. *Naši furianti: pravdivý obraz života v české vesnici* [textual adaptation]. Archived at the Theatre on the Balustrade Archive in Prague.

Viewegh, Michal. *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů*. Městská knihovna v Praze, 2020. [electronic edition]

Video of the *Blaník* production by the Theatre of Jára Cimrman. Česká televize, and Originální Videojournal, 1997.

Video of the *Naši naši furianti* production by the Theatre on the Balustrade. Česká televize, 1995.



UDK 821.163.6.09-22"20"

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/112-128

Povzetek

Komedija je že od svojih začetkov veliko pozornosti namenjala prikazovanju odnosov med spoloma, ljubezenskim zapletom ter srečnemu koncu, ki ga je predstavljala poroka. V prispevku raziskujem, v kolikšni meri slovenska komedija v 21. stoletju sledi spremenjeni vlogi moškega in ženske v družini in družbi ter se odmika od tradicionalnih reprezentacij telesa in spolnosti. V analizo sem vključila slovenske komedije, ki družbene konstrukcije spolov, vlog in poklicev postavljajo pod vprašaj, se s spolnimi stereotipi poigravajo oziroma jih v določenih vidikih že tudi presegajo, to so *Denis in Ditka* Toneta Partljiča, *Boris, Milena, Radko* Dušana Jovanovića ter *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* Simone Semenič. V izbranih komedijah so odnosi med spoloma osrednja tema, ženska dramska oseba pa ima glavno vlogo.

Ključne besede: sodobna slovenska dramatika, komedija, konstrukcija družbenih in spolnih vlog, ljubezen, telo, T. Partljič, D. Jovanović, S. Semenič

Dr. Mateja Pezdirc Bartol je redna profesorica za slovensko književnost na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer predava zgodovino slovenske dramatike in gledališča, sodobno slovensko dramatiko, teorijo drame ter mladinsko književnost. Objavila je tri znanstvene monografije, od katerih je *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* prevedena tudi v hrvaščino. Uredila je več zbornikov in tematskih števil ter objavila številne razprave v domačih in tujih znanstvenih revijah. Bila je gostujoča profesorica na Filozofski fakulteti v Zagrebu, vodila je bilateralni projekt z Univerzo v Beogradu, predavala pa je tudi na številnih tujih univerzah. Predsedovala je žirijam za različne literarne nagrade, med drugim za Grumovo in Cankarjevo nagrado.

Mateja.PezdircBartol@ff.uni-lj.si

Preseganje spolnih stereotipov v sodobni slovenski komediji (Ditka – Milena – Bogdana)

Mateja Pezdirc Bartol

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Uvod

Komedija je že od svojih začetkov veliko pozornosti namenjala prikazovanju odnosov med spoloma, ljubezenskim zapletom ter srečnemu koncu, ki ga je predstavljala poroka.¹ V prispevku raziskujem, v kolikšni meri slovenska komedija v 21. stoletju sledi spremenjeni vlogi moškega in ženske v družini in družbi ter se odmika od tradicionalnih reprezentacij telesa in spolnosti. Zanimali me bodo predvsem ženski liki in njihova vloga v komediji ter kako današnje komedije odslikavajo položaj ženske v družbi in konstrukcijo ženskih družbenih vlog. Prikazi moških in žensk so pogosto povezani s spolnimi stereotipi, ki temeljijo na binarnih opozicijah; ti so tesno vpeti v patriarhalne vrednostne sisteme, pri katerih velja ženska za čustveno, nežno, šibko, požrtvovalno, skrbno, njena temeljna vloga pa je skrb za dom in družino, medtem ko je moški racionalen, pogumen, močen, uspešen ter se udejstvuje v javnem življenju. Stereotipi so kompleksne kognitivne sheme, za nastanek katerih je odločilno večsmerno razmerje med prepričanji, stališči in predsodki, na katere pa znatno vplivajo izkušnje. »Ker so stereotipi kompleksni nizi prepričanj in stališč, zlepljeni s 'kulturnim lepilom' ali predsodkom, zrcalijo povezavo izkušnje in kulturnega ozadja« (Zupan Sosič 183).

Vprašanje spola in spolnih vlog je v komediji prisotno že od njenih začetkov, že pri Aristofanu kot najbolj znanem predstavniku stare grške komedije. Omenimo dve njegovi igri, nastali okoli 400 pr. n. št.: *Lizistrata*, kjer naslovna junakinja nagovori ženske, naj zavračajo spolne odnose s svojimi možmi in ljubimci, dokler se ti vojskujejo, s čimer so jih skušale prepričati h koncu vojne in prisiliti v premirje, ter *Zborovalke*, kjer smo priča obrnjenim vlogam, moški ostanejo doma, ženske pa, oblečene v moške, vladajo Atenam. Čeprav je torej ženska, njena seksualna moč kot udejstvovanje izven domačega ognjišča, značilno že za antične komedije, je bilo tovrstnih študij malo, in ko je leta 1993 izšel zbornik *Ženska v grški dramatik*, je bil v kritiki označen kot nekaj

¹ Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa Medkulturne literarnovedne študije (P6-0265), ki ga financira ARIS iz državnega proračuna.

»povsem novega, revolucionarna novost« (Sterbenc 243). Danes je seveda študij, ki se ukvarja z vlogo spola in spolnih vlog v komediji, bistveno več, zlasti so za raziskovalce in raziskovalke intrigantne Shakespearove komedije, v katerih imamo veliko ženskih vlog, ki pa jih na odru niso smele igrati ženske, temveč mladi fantje. Ženski liki se pri Shakespearu pogosto preoblačijo v moške, s čimer dobijo družbeno moč, ob tem pa lahko zasledimo besedilne namige na homoerotične situacije, androginitet, motiv dvojčkov in podvojitve spola v enem telesu, poigravanje z družbenimi konvencijami, vse to vznemirja ne samo literarne študije, temveč tudi študije spolov, o čemer piše Ksenija Vidmar Horvat (12–13) ob ponovni uprizoritvi komedije *Kar hočete* (2023/24, SNG Dama Ljubljana), ki je med vsemi Shakespearovimi komedijami deležna največ raziskovalne pozornosti v povezavi z vprašanji spola in spolnih vlog. Monografija Diane Koloini *Slabo poznate naših src tančine* pa nam razkriva vlogo ženskih likov v Molièrovih komedijah, pri čemer avtorica ugotavlja, da je študij o tej tematiki malo, da pa so ženski liki najpogostejše ujeti v družinsko strukturo, ki jo obvladuje oče. Molière vsaj na prvi pogled ne ruši vladajočega reda, prav tako ne patriarhalne ureditve, gotovo pa obstoječi svet problematizira, še posebej deprivilegirano pozicijo žensk, saj v njegovih komedijah nastopajo tudi ženske, ki si jemljejo pravico do uresničevanja svojih želja in pravico do svobode (251–252). *Šola za žene* in *Ukročena trmoglavka* sta tisti deli obeh velikih komediografov, ki že z naslovom nakazujeta, kakšna je bila predvidena vloga ženske: ker je ženska narava neobvladljiva, je godno mladenko treba poslati v uk, jo ukrotiti, da bo vdana in ljubeča žena znotraj zakonskih okvirov, zato tudi srečen konec komedije predstavlja poroka in potrditev patriarhalne ureditve, saj je zakonski stan omogočal družbeno sprejemljivo erotiko.

Danes se je zanimanje za ženske like v komičnih žanrih preselilo tudi v medij filma in televizijskih serij, zlasti v sitcome in žanr romantične komedije. Zanimanje širše javnosti za vprašanje spolnih vlog pa je spodbudila nedavna komična filmska uspešnica *Barbie* režiserke Grete Gerwig, ki je ustvarila Barbisvet, kjer vlada ženske, Keni pa so v podrejeni vlogi. Barbike so prepričane, da so naredile nekaj dobrega za ženske, saj jim že od otroštva kažejo, da ženske niso samo matere (deklince so se namreč pred njihovim pojavom igrale z dojenčki, kar jih je pripravljalo na kasnejšo negovalno vlogo), temveč lahko postanejo predsednice, prevajalke, pisateljice ... Potem pa gresta Barbie in Ken v resnični svet, kjer, kot zapiše Marcel Štefančič, je Barbie zgrožena nad seksizmom, objektiviranjem, diskriminiranjem, Ken pa tu odkrije pravo stvar, nekaj revolucionarnega – patriarhat (*Barbi*). Ken je navdušen nad dominantno vlogo moških in si želi stopiti iz Barbijine sence ter neodvisno oblikovati identiteto moškega, Barbie pa razočarana izve, da jo dekleta sovražijo, saj jih je že v otroštvu zafrustrirala s svojimi telesnimi proporci. Vsekakor fenomen *Barbie* dokazuje, da so vprašanja identitete in konstrukcije spolnih vlog danes še vedno aktualna in prisotna v najrazličnejših diskurzih.

V pričujočem članku bom uvodoma predstavljena izhodišča raziskovala znotraj sodobne slovenske komedije, pri čemer ne gre za pregled slovenskih komedij, temveč sem za analizo in interpretacijo izbrala tri slovenske komedije, ki družbene konstrukcije spolov, vlog in poklicev postavljajo pod vprašaj, se s spolnimi stereotipi poigravajo oziroma jih v določenih vidikih že tudi presegajo, to so *Denis in Ditka* Toneta Partljiča, *Boris, Milena, Radko* Dušana Jovanovića ter *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* Simone Semenič. V izbranih komedijah so odnosi med spoloma osrednja tema, ženska dramska oseba pa ima glavno vlogo, zato sem prispevek podnaslovlila »Ditka – Milena – Bogdana«.

Ditka in vprašanje ženskih družbenih vlog

Komedija *Denis in Ditka* Toneta Partljiča s podnaslovom *Volilna erotično-politična farsa* nadaljuje avtorjeve predhodne politične komedije, kot sta npr. *Gospa Poslančeva* in *Politika, bolezen moja* (Pezdirč Bartol, *Motivi* 54).² V ospredje postavlja vprašanje žensk v politiki, saj je glavna oseba Ditka Lončarič, ravnateljica srednješolskega frizerskega centra, ki jo nagovorijo h kandidaturi za poslanko zaradi obveznih ženskih kvot na listi Socialnih liberalcev Slovenije, kandidira za mlade in za pravice žensk ter je nov obraz v politiki. Na javne nastope, kontaktne oddaje, srečanja z volivci jo vozi Denis, mačističen in seksističen šofer, ki nemudoma stavi s kolegom, da bo Ditka njegova. Komedija je razdeljena na dva dela, pri čemer vsak vsebuje devet podnaslovljenih prizorov, v igri nastopata naslovni osebi, medtem ko vse ostale stranske osebe nastopajo samo posredno, kot glas v zvočniku, mobitelu, radiu ipd. Okvir dogajanja predstavljajo predvolilna soočenja, na katerih se vprašanja vrtijo okoli predsodkov, povezanih s spolom, pa naj gre za oploditev z biomedicinsko pomočjo ali za pravice lezbijk. Priča smo verbalno agresivni in nesramni retoriki ter podcenjujočemu odnosu, napadi na Ditko pa večinoma izhajajo iz dejstva, da je neporočena ženska brez otrok. Čeprav je Ditka na prvi pogled brez možnosti, s svojo iskrenostjo prepriča volivce in zmaga. Ob opravljanju nove funkcije pravi: »Gremo med politične leve in ovčice! Ommm! Nisem živčna. Samozavestna sem. Sposobna kot moški. Sposobna kot moški! Čao!« (45). In ravno to je središče komedije, ženska prevzame moško vlogo in obratno, zamenjava vlog pa je tudi vir smeha in komičnih učinkov. Denis je manjši, mlajši, manj izobražen in bolj čustven kot Ditka, kar še dodatno poudari obrnjenost spolnih vlog. Ob zmagi Denis in Ditka pričneta partnersko zvezo, Denis doma gospodinji, Ditka pa je večinoma zdoma zaradi službenih obveznosti. Partljič gre do konca, v futuristični maniri razgradi

² Komedija *Denis in Ditka* je bila premierno uprizorjena leta 2001 pod naslovom *Edlvajs* v režiji Zvoneta Šedlbauerja v ljubljanskih Križankah, Ditko je odigrala Mojca Partljič. Komedija je bila večkrat uprizorjena na ljubiteljskih odrih, med drugim leta 2022 v okviru dramske skupine KUD Marice Kerenčič Pesnica, ko jo je režiral Partljič sam. Na podlagi dramskega besedila je leta 2009 Vinko Möderndorfer posnel tudi uspešno TV-komedijo *Kandidatka in šofer* z Barbaro Cerar v naslovni vlogi.

tudi tradicionalno konstitutivnost ženske identitete, to je rojevanje in materinstvo. V zadnjem prizoru se namreč Denis in Ditka poročita, saj je Denis visoko noseč.

Ditka: Denis, saj ti ni žal?

Denis: Saj sem se že moral poročiti! *Pokaže na trebuh. Je že visoko noseč. Ves čas je brcal.*

Ditka: Prva v Sloveniji sva. A ni fantastično?

Denis: Sediva malo, noge mi otekajo.

Ditka: Seveda. *Sedeta na klop v osredju.*

Denis: Sem že neokreten, veš!

Ditka: Vse bo poplačano, ko bo dete ležalo v zibki. In mu boš pel uspavanke. (Partljič 49)

Futuristični konec zastavlja številna vprašanja, povezana z ustaljenimi spolnimi vlogami, pa naj gre za konstrukcijo moške in ženske identitete, pri čemer tradicionalno razumemo ženske kot nežne in emotivne, moške pa kot močne in racionalne, ali pa za delitev vlog, kjer ženska doma skrbi za dom in otroke, moški pa hodi v službo in finančno skrbi za družino. Komedija ne preseže binarne razdelitve spolnih vlog, le funkciji spolov sta zamenjani. Spolni stereotipi so uporabljeni predvsem za doseganje komičnih učinkov, deloma pa vodijo tudi v razmislek o družbenih normah oziroma problematizirajo zacementirane spolne vloge. In če je Matej Bogataj leta 2003 v spremni besedi h knjižni izdaji komedije zapisal: »Gospodinjec in poslanka, zakaj pa ne, samo pojavi so zaenkrat še tako redki, da se tudi besed še ne moremo čisto privaditi« (*Higieničen* 106), lahko vendarle opazimo, da se je do danes v družbi v večji meri vzpostavila enakopravnost med spoloma na področju delitve dela, prav tako tudi večja senzibilnost do zavračanja seksističnih izjav.

Milena in gerontološka erotika

Boris, Milena, Radko Dušana Jovanovića strukturno temelji na preizkušenem modelu ljubezenskega trikotnika, kar nakazuje že naslov komedije,³ pri čemer se ženska znajde med dvema moškima, od katerih je mož dolgočasen zapečkar, ljubimec pa zabaven avanturist. Drznost besedila, ki presega klasičen ljubezenski trikotnik, temelji na izbiri dramskih oseb, saj gre za starejšo generacijo, dramske osebe so namreč stare 63, 64 in 67 let. Če pomislimo na zgodovino komedije, je med najpogostejšimi ženskimi liki mladenka, ki je godna za možitev, če pa je ženski lik starejši, je to vdova. Pri Jovanoviću pa imamo poročeno žensko v zrelih letih, ki si omisli ljubimca in se o svojem seksualnem življenju pogovarja z možem. Nova ljubezen je strastna, živa, zgodi se »v Saturnovem letu, ki prinaša velike tegobe in preizkušnje v našem erotičnem življenju« (Jovanović, *Boris* 27), kot beremo na začetku besedila. Avtor je v intervjuju

³ Komedija *Boris, Milena, Radko* je bila premierno uprizorjena leta 2013 v SNG Drama Ljubljana v režiji Dušana Jovanovića.

povedal, da je želel prikazati vitalistično ljubezen, ki premaguje staranje in smrt, gre za ljubezen, ki postane motiv za življenje (Jovanović, *Ljubezni*). Ker kot civilizacija živimo dlje, je tudi tematika ljubezni v zrelih letih v umetnosti vedno pogostejša, istega leta, kot je bila uprizorjena Jovanovičeva komedija, je na primer prišel na platna tudi film Matevža Luzarja *Srečen za umret*. Jovanović pa je o tej temi povedal:

Strastna, usodna ljubezen starih ljudi se še vedno doživlja kot družbeno nesprejemljivo vedenje, gerontološka erotika pa kot eksces, napaka narave. Kot netipična, nevarna praksa. Kot prestop, ki krši pravila družbenega sožitja. V očeh otrok, sorodnikov, prijateljev in znancev je to neuravnovešeno, nerazumno obnašanje: smešno, noro in absurdno. Starostnikom, ki se zaljubljujejo, ni lahko. Po eni strani so žrtve stigmatizacije, po drugi pa tudi njih obhajajo stiske in dvomi. Zavedajo se, da v sklepnih fazah življenja pišejo nov konec svoje življenjske zgodbe. To je zagatna, stresna situacija. (Jovanović, prav tam)

Prav ta vprašanja, kaj je naravno, kaj je spodobno, kakšno obnašanje pritiče mladim in starim, Jovanović preoblikuje v dramske dialoge, celo mož Radko se sprašuje: »Toliko lepih mladih ljudi je na svetu, ona pa pade na starca« (Jovanović 30), zlasti pa sta do nove ljubezni odklonilni hčerka Alja in Radkova mama, ki prinašata poglede različnih generacij.

Alja: Videla sem te, ko sta z Borisom hodila po mestu in se zaljubljeno držala za roke. Kot kakšna najstnika! A je to normalno? Povej, a je to normalno za eno damo v letih? Ljudje so se obračali za vama. Ko te je Nejček zagledal, je začel kričati: Lej jo babo, lej jo babico babo! Sram me je bilo! Prijateljice me sprašujejo, če je ta tip tvoj šocelj. Oprosti, mama, ampak tvoje vedenje je škandalozno! (Jovanović, *Boris* 37)

Ljubezen v zrelih letih se kot stranska tema pojavi tudi v komediji Dese Muck *Selma in Lojzka* ter v Partljičevi *Čaj za dve*, je pa v zgodovini slovenske komedije kot osrednja tema prisotna že pri Cvetku Golarju v delu *Vdova Rošlinka* iz leta 1925. Naslovna oseba je 45-letna vdova Marjana, ki ima posest in je gospodarsko neodvisna, se pa kljub letom čuti mlado in si še želi ljubezni in erotičnih doživetij. Zagleda se v mlajšega Janeza, na koncu verjame, da svatje z Janezom prihajajo k njej, v resnici pa gredo k njeni hčerki – tako spozna, da mladi sodijo skupaj, konec pa izzveni v skladu z družbenimi normami tistega časa. Jovanović se odloči za nov, nekonvencionalen konec, ki ostaja deloma odprt, Milena namreč ugotovi, da ljubi oba, v njeni notranjosti nastane konflikt, ki ga ne zna razrešiti, zato želi, da zaživijo skupaj kot neke vrste komuna, ali pa bo oba zapustila. Tanja Lesničar Pučko razmišlja, da imamo na koncu moško bratenje: »Jovanović morda nevede izrazi tisto 'tujost' ženske, tisto za tradicionalnega moškega tako nadležno neulovljivost ženske želje, tisto slavno Freudovo vprašanje: Kaj hoče ženska? In preden ženska do konca izrazi, kaj hoče, ji moška že sporočata, da tega pač ne bo dobila« (*Bi bila*). Alenka Zupančič pa zapiše, da če pride v komediji do pravega ljubezenskega srečanja, nas to hkrati vselej preseneti,

saj se strukturno nujno dogodi »drugje«, kot smo pričakovali ali celo nameravali. Gledamo v eno smer, pride pa iz druge. In pri tem v nas zadovolji nekaj, česar zadovoljitve sploh nismo iskali. Prav zato nas pravo ljubezensko srečanje tako vrže iz tira in nikoli ni enostavno trenutek čiste sreče (kjer se na primer »končno« vse izide). Nasprotno, vselej ga spremlja moment perpleksnosti, zmedenosti, občutek, da smo dobili nekaj, s čimer ne vemo najbolje, kaj početi, a kar je vendarle prijetno. (169–170)

Besedilo ima za komedijo psihološko in karakterni poglobljene like, ki v marsikateri značilnosti izhajajo iz realne situacije, kot je nastanek igre pojasnil Jovanović ob novi postavitvi svoje dame *Zid, jezero* leta 2017: »Praktično sem ga nedavno predelal v neko drugo igro ... Boris, Milena, Rac je namreč nekakšna komična predelava Zid, jezero. Sicer enostavnejša, a vseeno se ukvarja z nekim nepozabnim odnosom dveh ljudi, se pravi Poliča in Zupančičeve, ki je pravzaprav centralna zgodba mojega življenja« (Leiler 18). Čeprav Boris, Milena, Radko, ki so jih igrali Boris Cavazza, Milena Zupančič in Radko Polič, ne igrajo sebe, je v igri ogromno biografskih drobcev, Jovanović je sam zapisal, da gre za neke vrste »dokumentarno fikcijo« (*Ljubezni*), in prav to je bil še dodaten razlog za priljubljenost uprizoritve med gledalci, saj so se ti ves čas spraševali, kaj je res in kaj je izmišljeno.

Seveda pa igra ni rekonstrukcija intimnega življenja, ne gre za retrospektivo odnosov, kot je opozorila Zala Dobovšek, zavedamo se avtentičnosti problema in nekoč dejansko obstoječe kompleksnosti tega ljubezenskega trikotnika, hkrati pa nas avtor od vsega tega »vživljanja« odcepi, saj dogajanju zamenja časovne koordinate, ustvari novo resničnost, kjer se pristna vsebina premesti v konstruirana prostor in čas – v tukaj in zdaj. Prav zaradi te avtorjeve poteze uprizoritev pridobi vsebinski volumen, saj ne ostaja le na ravni retrospektivne senzacionalnosti, ampak s posebno linijo aktualizacije navrže niz dodatnih tematskih smeri (Dobovšek).

Igra je napisana v prefinjeni komični maniri, njihov jezik je elegantno pogovoren (Kralj 8), sestavljena je iz izjemno duhovitih in inteligentnih dialogov, ki sodijo med jezikovno najprecizneje izdelane v sodobni slovenski komediji. Spolni stereotipi ustvarjajo številne komične situacije in besedne igre, a hkrati zaradi starosti nastopajočih in dokumentarnih referenc razbijajo ustaljene družbene konvencije. Poleg tega je prisotna še nekakšna avtorefleksija avtorja in dramskih oseb, ki psihološko analizirajo svoje početje, kar spodnaša komične situacije in vodi v ranljivo razgaljanje in zavedanje minljivosti.

Radko: Iz mikroperspektive se zdi to, kar se nam trem dogaja, velepomembno in usodno. Mi trije se prebijamo skozi življenjsko dramo. Ampak ta drama je, če jo primerjamo z velikimi zgodbami sveta, le neznatni mikroskopski drobec sredi orjaških dogodkov v zgodovini. Dogodkov, ki so pretresli svet. (Jovanović, *Boris* 45)

Bogdana in avtonomija užitka

Simona Semenič je dogajanje komedije *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* postavila v konkreten prostor in čas, to je na veliki šmaren leta 1963 v vasi v Vipavski dolini.⁴ Podobno kot pri Partljiču je dramski zaplet politično obarvan, saj bosta na praznični dan prišla gospod škof, ki bo počastil Marijin praznik, in tovariš sekretar centralnega komiteja, ta bo počastil dan graničarjev jugoslovanske ljudske armade. Dogajanje je tako oblikovano paralelno, del vaščanov se v župnišču pripravlja na slavnostno mašo, del pa v dvorani v stari šoli pripravlja pomembno proslavo, a na koncu oba visoka gosta odpovesta obisk, vaščani pa se združijo v plesu in zabavi. Zgodbeni lok prekinjajo preskoki v času, ki jih avtorica uvaja s *čin, čin / čin, čin / čin, čin*, odvijajo se kratki prizori iz preteklosti (npr. izpred 18 let, 14 let, enega tedna ...), ki prinašajo različne medsebojne odnose in pomagajo bralcu razumeti psihologijo likov v sedanjosti. Besedilo, napisano v primorskem narečju z nekaterimi interferencami italijanščine, prinaša zdrave in radožive krajanke, ki se na ozadju odločitve, ali naj gredo k maši ali na proslavo, predajajo hrepenenju, ljubezenskim čustvom ter eksplisitni meseni telesnosti, avtorici pa uspe ustvariti pristno in sproščeno mediteransko vzdušje vaše nostalgije (Pezdirč Bartol, »Zofka« 28), h kateri pripomorejo atmosfera domačnosti, vonj pečenega kruha, masla in goveje juhe, obešeno valjano testo za rezance, soparen poletni dan, primorski temperament, kar vse skupaj dogajanje še dodatno lokalno obarva. Portret družbe in kolektivne podzvesti povzema ideološko razklanost Slovencev in tradicionalni konflikt med katoliško cerkvijo in partijo, ki pa ima v besedilu funkcijo zunanjega okvira, v katerega so postavljene seksualne dogodivščine, fantazije in ljubezenska hrepenenja vaščanov in vaščank, pri čemer »eros ni razdiralen, temveč nadideološko povezovalen« (Bogataj, *Gledališki* 1764).

V igri imamo veliko nastopajočih oseb, poimensko navedenih sedem ženskih in sedem moških likov različnih generacij ter še tri ljubimce, mesarjeve fante in vaščane, pa vseeno bi lahko zapisali, da je Bogdana, gospodinja v župnišču, stara 42 let, tista centralna figura, okoli katere se vrtil dogajanje, kuhinja v župnišču, kjer diši po kruhu in štrudlju, pa je prostor pristne domačnosti, srečevanj, pogovorov, opravljalnosti in seksualnih doživetij.

Besedilo predstavlja revitalizacijo in nadgradnjo klasične komedije, saj izhaja iz njenih temeljev od antike dalje, ki jih predstavljata politika in erotika, pri čemer pa Simona Semenič spolne stereotipe presega na več ravneh. Avtorica osvobaja telesnost, saj že v uvodnih didaskalijah beremo, da nastopajoči ne smejo biti suhi in natrenirani, raje debeli kot suhi, lik Bogdane pa mora imeti zajetne obline (tako prsi kot zadnjico in boke), moški in ženske ne smejo imeti odstranjenih dlak ali kakšnih drugih opaznih

⁴ Komedija je bila uprizorjena leta 2018 v režiji Janeza Janše v maniri črno-belega nemega filma s podnapisi na Novi pošti, leta 2021 pa v režiji Jureta Novaka v koprodukciji Slovenskega mladinskega gledališča in Slovenskega narodnega gledališča Nova Gorica. V vlogi Bogdane je nastopila Marjuta Slamič.

lepotnih posegov, kostumi naj poudarjajo telesne nepravilnosti in pomanjkljivosti, pri čemer pa so osebe kljub temu oziroma prav zato še bolj privlačne, vznemirljive in čutne (Semenič 1). V ospredju so tako zdravi, radoživi, polnokrvni krajani. Simona Semenič se vrača k arhetipskim prvinam ženskosti in v ospredje postavlja naravno, kulturnih norm osvobojeno telo.

Osrednji element dramskega besedila je tematizacija spolnosti in zlasti ženske želje po užitku, o čemer je natančneje pisal Pavel Ocepek, ki ugotavlja, da dramatičarka izpostavi subjektivno doživljanje seksualnosti, sekularizacijo seksualne želje, kar je še posebej razvidno pri vseh ženskih likih, saj večino seksualnih aktov spodbudijo prav ženske. Seksualnost pa ni namenjena reprodukciji, temveč gre za razsrediščeno, osvobojeno, torej plastično seksualnost, kjer je v ospredju ženska seksualna anatomija oziroma njeno zavedanje lastne seksualnosti (Ocepek 164–165). Za ilustracijo zapisanega navedimo dva odlomka.

bogdana se usede in široko razkreči noge

dvigne krilo in se popahlja

pod krilom je še zmerom gola

zavzdihne

pogleda v svoje mednožje

bogdana

o, gartroža moja, če nama je zdaj tako vroče, kaj bo šele popudan

bogdana z eno roko drži krilo dvignjeno, z drugo se nežno poboža po mednožju

se boža (Semenič 15)

slavka poljubi bogdano

se poljubljata

se poljubljata naprej počasi, potem manj počasi

hitro dihata

potem se spet poljubita počasi

potem se jima spet mudi

se poljubljata, hitro dihata, se slačita, se slečeta

goli druga pred drugo

bogdana

slavka, ma kako si ti lepa.

slavka se nasmehne

se poljubita
se mečkata
se ližeta
dihata
iz ozadja navdušen glas
 rajko
 mati, mati
 kje si? (Semenič 30)

Simona Semenič pokaže drznost pri ubesedovanju seksualnosti, saj se seksualni prizori dogajajo že na ravni jezika, osebe upovedujejo svoje spolne izkušnje, pri čemer pa ravno z inovativnim izrazjem, rabo narečja, ljubkovalnicami, ironijo ... ne učinkuje vulgarno, pa tudi ne groteskno ali tipizirano. »V drami stransko besedilo ne dopolnjuje samo ubesedovanih seksualnih aktov, temveč s filmsko in metagledališko govorico izrisuje neke vrste filmski scenarij« (Ocepek 163). Avtorica razkriva tisto, kar je bilo v zgodovini potlačeno, prežeto s sramom in občutkom krivde in kar je bilo nenehno stvar reguliranja, gre namreč za avtonomijo užitka, še posebej ženskega (Lobnik 8). Prav v tem se kaže tudi revitalizacija teme politike v nov kontekst, vaščani so sicer vsakodnevno obkroženi s političnim diskurzom, a jim ta usodno ne določa njihovega vsakdana, jim ne določa okvirov in mej, znotraj katerih naj živijo, njihove seksualne prakse pa niso legitimirane s poroko oziroma partnersko zvezo.

Prav v tem prepoznavanju, ki presega meje pričakovanega, preizprašuje samoumevnost jasno definiranih identitet in zavrača zahteve po natančnem družbenem, političnem, moralnem in čustvenem pozicioniranju, se razkrije politična moč čustev in intime. Tovrstno prepoznavanje ne prezre ideoloških, etničnih, političnih, svetovnonazorskih razlik in jih ne poskuša izbrisati, zavrača pa njihov diktat in kljubuje njihovi moči, da strukturirajo življenje v vseh njegovih plasteh. (Petrović 13)

Zaključek

Patrice Pavis v *Gledališkem slovarju* navaja Mauronovo misel: »Tragedija se poigrava s tesnobo, ki jo nosimo globoko v sebi, komedija z našimi obrambnimi mehanizmi zoper njo« (386), kar velja tudi za področje ljubezni in erotike, kot jo odslikavajo komični liki skozi zgodovino ter gledalčev smeh. Vse tri analizirane komedije so nastale v 21. stoletju, zato zrcalijo spremenjeno vlogo moškega in ženske v družini in družbi, odnos do ženskega telesa, željo po lastni sreči ne glede na družbene konvencije. Ditka, Milena in Bogdana zavračajo zgodovinski koncept za poroko godnih mladenk in ukročenih trmoglavk, stereotip mladosti in lepote ter ujetosti v predvidene družbene vloge.

Vstopajo v t. i. čista razmerja, če uporabim Giddensov pojem, za katera je značilno, da vanj vstopata dva zaradi odnosa samega, zaradi medosebnega zaupanja in intimnosti, ne pa zaradi zunanjih družbenih ali ekonomskih razmer (Švab 214–216). Sodobna slovenska komedija pogosto še vztraja v preverjenih, tradicionalnih okvirih spolnih vlog in odnosov med spoloma, ki so neizčrpen vir komičnih učinkov, k čemur pripomorejo tudi spolni stereotipi, vezani na moško-ženske odnose. Analizirane tri komedije pa so primeri komedij, ki spolne stereotipe tudi problematizirajo in detabuizirajo, pa naj gre za ženske v javni družbeni sferi na vodilnih položajih, za ljubezen v zrelih letih ali pa za osvobojeno žensko telo in pravico do seksualnega užitka.

- Bogataj, Matej. »Gledališki dnevnik.« *Sodobnost*, letn. 85, št. 12, 2021, str. 1762–1769.
- . »Higieničen pogled s strani.« Tone Partljič, *Izbrane komedije III*, Karantanija, 2003, str. 103–121.
- Dobovšek, Zala. »Boris, Milena, Radko.« *Delo*, 15. sept. 2013, old.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-boris-milena-radko.html. Dostop 5. jan. 2024.
- Jovanović, Dušan. »Ljubezni se ne sme ubiti.« Intervjuvala Jasmina Založnik. *SiGledal*, 2. apr. 2013, veza.sigledal.org/prispevki/ljubezni-se-ne-sme-ubiti. Dostop 5. jan. 2024.
- . »Boris, Milena, Radko.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 93, št. 1, 2013/14, str. 25–48.
- Koloini, Diana. *Slabo poznate naših src tančine: ženske v Molièrovih komedijah*. Literarno-umetniško društvo Literatura, 2021.
- Kralj, Lado. »So te osebe izmišljene ali realne?« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 93, št. 1, 2013/14, str. 6–8.
- Leiler, Ženja. »Zakonca, ki nista spregovorila štirinajst let.« *Delo*, 7. okt. 2017, str. 18.
- Lesničar Pučko, Tanja. »Bi bila trojka lahko idealna rešitev?« *Dnevnik*, 14. sept. 2013, www.dnevnik.si/1042605879. Dostop 15. jan. 2024.
- Lobnik, Alja. »Malo manj pogovarjanja, malo več akcije.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča*, št. 2, 2020/21, str. 8.
- Ocepek, Pavel. »Seksualno osvobodjena ženska: seksualnost in seksualne kulture v dveh dramah Simone Semenič.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 154–179.
- Partljič, Tone. »Denis in Ditka.« *Izbrane komedije III*, Karantanija, 2003, str. 5–49.
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Mestno gledališče ljubljansko, 1997. Knjižnica MGL, 124.
- Petrović, Tanja. »Pre/po/znati življenje.« *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča*, št. 2, 2020/21, str. 13.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Motivi in teme v najnovejših komedijah Toneta Partljiča in Vinka Möderndorferja.« *Jezik in slovstvo*, letn. 50, št. 3-4, 2005, str. 49–60.
- . »Zofka Kveder in Simona Semenič: pisati dramatiko in preživeti s svojim peresom.« *Amfiteater*, letn. 7, št. 2, 2019, str. 18–34.
- Semenič, Simona. *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj*. Tipkopis.
- Sterbenc, Darja. »Ženska v grški dramatiki.« *Časopis za kritiko znanosti*, letn. 22, št. 164/167, 1994, str. 243–244.

Štefančič, Marcel. »Barbie/Moški potrebujejo fantazme, da bi lahko uživali v patriarhatu.« *Mladina*, 28. jul. 2023, www.mladina.si/226337/barbie-moski-potrebujejo-fantazme-da-bi-lahko-uzivali-v-patriarhatu/. Dostop 1. sept. 2023.

Švab, Alenka. »Nova intimna razmerja? Zasebnost in intimnost v pozni moderni.« Anthony Giddens, *Preobrazba intimnosti: spolnost, ljubezen in erotika v sodobnih družbah*, Založba /*cf, 2019, str. 205–227.

Vidmar Horvat, Ksenija. »Komedijska s spolom ali Zakaj (še) igrati Shakespeara.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 103, št. 4, 2023/24. str. 8–14.

Zupan Sosič, Alojzija. »Moški je glava in ženska srce – spolni stereotipi.« *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Irena Novak Popov, Filozofska fakulteta, 2007, str. 181–193.

Zupančič, Alenka. *Poetika: druga knjiga*. Analecta, 2004.



UDK 821.163.6.09-22"20"

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/112-128

Abstract

Comedy has always paid much attention to the depiction of gender relations, love affairs and the happy ending that a wedding represents. In this paper, the author explores to what extent 21st-century Slovenian comedy tracks the changing roles of men and women in the family and society and diverges from traditional representations of the body and sexuality. The analysis covers Slovenian comedies that question social constructions of genders, roles and occupations, play with gender stereotypes or go beyond them in some of their aspects: *Denis in Ditka* by Tone Partljič; *Boris, Milena, Radko* by Dušan Jovanović; and *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* by Simona Semenič. In these comedies, gender relations form the central theme, and a female character plays the leading role.

Keywords: contemporary Slovenian drama, comedy, construction of social and gender roles, love, the body, T. Partljič, D. Jovanović, S. Semenič

Mateja Pezdirc Bartol, PhD, is a full professor of Slovenian literature in the Department of Slovene Studies at the University of Ljubljana's Faculty of Arts, where she lectures on the history of Slovenian drama and theatre, contemporary Slovenian drama, theory of drama, and youth literature. She has published three scholarly monographs, among which *Navzkrižja svetov: študije o slovenski dramatiki* (*The Collision of Worlds: Studies on Slovenian Drama*) has also been translated into Croatian. She has edited several collected volumes and thematic issues and published numerous papers in scholarly journals in Slovenia and abroad. She has been a visiting professor at the Zagreb Faculty of Arts, led a bilateral project with the University of Belgrade, and lectured at numerous foreign universities. She has chaired juries for various literary awards, including the Slavko Grum and Cankar awards.

Mateja.PezdircBartol@ff.uni-lj.si

Going Beyond Gender Stereotypes in Contemporary Slovenian Comedy (Ditka–Milena–Bogdana)

Mateja Pezdirc Bartol
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Summary

All three comedies analysed in this paper appeared in the 21st century; thus, they mirror the changed roles of men and women in family and society, the attitude towards the female body and the desire for personal happiness regardless of social conventions. The main characters, Ditka, Milena and Bogdana, reject the historical model of the wedding of nubile ladies and tamed shrews, the stereotype of youth and beauty, and captivity in the expected social role. They enter into the so-called pure relationship, using Giddens's term, which is characterised by the couple entering into marriage for the sake of the relationship and mutual trust and intimacy rather than due to external social or economic circumstances (Švab 214–216).

Tone Partljič's comedy *Denis in Ditka* (*Denis and Ditka*), subtitled *An Electoral Erotic-Political Farce*, foregrounds women in politics and poses several questions concerning stereotypes in the construction of male and female identity, such as the traditional understanding of women as tender and emotional, versus men as strong and rational or the division of roles in which women care for the home and children. The man goes to work as the family breadwinner. The comedy does not go beyond the binary division of the gender roles it portrays; it only switches the gender functions, as the futuristic ending presents a family where the female Ditka is a full-time parliamentarian, whereas the male Denis stays at home and is pregnant. Gender stereotypes are employed first and foremost for comedic effect, though they partly also invite reflection on social norms and problematise hidebound gender roles.

Boris, Milena, Radko by Dušan Jovanović takes its structure from the tried and tested model of the love triangle, as indicated already in the comedy's title. The audacity of the text stems from the choice of characters; it is about the older generation and love at a ripe old age. It is these questions – what is natural, what is decent,

what kind of behaviour becomes the young and the old – that Jovanović turns into dramatic dialogues. Gender stereotypes make for many comedic situations and puns; simultaneously, due to the characters' ages and the documentary references, they break with established social conventions. There is also a kind of self-reflection on the part of the author and his characters, who analyse the psychology of their own actions, thus undermining the comical situations, laying themselves vulnerable and aware of the fleetingness of existence.

Simona Semenič has set the events of the comedy *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* (rowan, strudel, dance and more) in a specific place and time, that is, a village in the Vipava Valley on Assumption Day in 1963. The events take place in parallel: some of the villagers are at the parish house getting ready for mass, while others are in the hall of the old school, preparing an important celebration; on this day, both the bishop and the comrade secretary of the Central Committee are coming to visit. This portrait of society and the collective subconscious thus sums up the ideological divide among Slovenians, which, however, serves in the text as an external frame for the sexual adventures, fantasies and romantic yearnings of the villagers. The author gives free rein to sensuality and returns to the archetypal elements of womanhood, foregrounding the natural body freed from cultural norms. The central element of the dramatic text is the theme of sexuality, in particular, the female desire for pleasure. The villagers may be constantly surrounded by political discourse. However, it does not fatefully determine their everyday affairs or the limits within which they are to live their lives, and their sexual practices are not legitimated by marriage or partnership.

Contemporary Slovenian comedy often sticks to well-tried, traditional gender roles and gender relations, which are a bottomless source of comedic effects, not least due to the gender stereotypes connected with relations between men and women. The three comedies analysed, on the other hand, are examples of comedies that also problematise gender stereotypes and lift taboos, be they about women in leading positions in the public sphere, love in old age, or the emancipated female body and the right to sexual pleasure.

Translation: Christian Moe



UDK 821.163.6.09-22

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/130-152

Povzetek

V slovenskem prostoru se je dramska pisava vedno znova vračala k absurdnemu in h groteski, na kar v svoji temeljni razpravi »Sodobna slovenska dramatika« opozarja tudi Lado Kralj, ko zapiše, da se je v slovenski povojni dramatiki postopno »kot najpogostejša dramska smer uveljavil modernizem oz. eden njegovih tokov, tj. drama absurda, ki izhaja iz osnovne in s socialistično dogmo nezdružljive predpostavke, da je realnost absurdna in nesmiselna« (102). Ob tem avtorji tovrstne dramatike samih sebe velikokrat niso videli kot avtorjev gledališča absurda, ampak so se že od Dušana Jovanovića in njegovih *Norcev* gibali tudi v smeri dramske taktike, ki je bila hkrati gogoljevsko groteskna, absurdistična kot pri Daniilu Harmsu in Aleksandru Ivanoviču Vvedenskemu, nadrealistična kot pri zgodnjih igrarjih Rogerja Vitracja in njegovem *Viktorju ali otrocih na oblasti*, teorija pa jo je predvsem s Tarasom Kermaunerjem začela interpretirati kot ludistični modernizem.

V prispevku bomo preverili, kako se posebne oblike karnevalskosti in parataktični absurdizem, kot ga bomo delovno poimenovali, kot stalnice nekaterih najzanimivejših in najkompleksnejših komedijskih strojev pri Emilu Filipčiču, Milanu Jesihu, Pavlu Lužanu, Frančku Rudolfu, Andreju Rozmanu - Rozi obnašajo v dramatiki po mileniju pri Matjažu Zupančiču in Roku Vilčniku, Simoni Semenič in Ivi Slosar. Zanimalo nas bo, ali in kako sodobne absurdistične igre, ki velikokrat uporabljajo taktike komedije, ob njej pa v svoji zvrstni hibridnosti (tudi groteske in še česa) razstavljajo pojem enotnega jaza, brišejo mejo med resničnim in fiktivnim ter destabilizirajo subjektivnost samo, kar vse (po Juretu Gantarju, ki v razpravi »Smrt značaja v postdramski komediji« preverja terminologijo in teze Elinor Fuchs o smrti značaja oziroma karakterja) na prvi pogled kaže na to, da »značaj izumira tudi v postmoderni komediji« (87).

Ključne besede: absurdizem, sodobna slovenska drama, ponavljanje, smrt karakterja, postdramsko, Simona Semenič, Milan Jesih

Dr. Tomaž Toporišič je gledališki teoretik, redni profesor za dramaturgijo in študije scenskih umetnosti, vodja raziskovalne skupine na AGRFT v Ljubljani, izredni član SAZU ter predavatelj Sociologije gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. V letih od 1990 do 2016 je deloval v Slovenskem mladinskem gledališču kot dramaturg in umetniški direktor. Kot dramaturg je sodeloval pri prelomnih predstavah slovenskih gledališč. Za svoje delo je leta 2013 prejel odlikovanje Republike Francije vitez reda umetnosti in leposlovja, leta 2017 pa Grün-Filipićevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji. Toporišič je avtor šestih znanstvenih monografij (*Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*, 2004; *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*, 2007; *Levitve drame in gledališča*, 2008; *Medmedijsko in medkulturno nomadstvo*, 2018; *Nevarna razmerja dramatike in gledališča XX. in XXI. stoletja*, 2021; *Dramske pisave stoletja: od Ivana Cankarja do Simone Semenič in naprej*, 2023), več zbornikov ter številnih razprav in esejev o literaturi in gledališču.

Tomaz.Toporisisc@agrft.uni-lj.si

Parataktični absurdizem in (ne več) dramska komedija od Jesiha do Semenič in naprej

Tomaž Toporišič

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani

1. Uvod: paradigme absurdizma in drame absurda ter absurdne drame

Razprava¹ izhaja iz predpostavke Lada Kralja, da se je v slovenskem literarnem prostoru dramska pisava vedno znova usmerila k absurdu in h groteski. V slovenski povojni dramatik se je postopno uveljavil modernizem, še posebej drama absurda, ki izhaja iz osnovne predpostavke, neskladne s socialistično dogmo, da je realnost absurda in nesmiselna (102). Avtorji tovrstne dramatike se pogosto niso videli kot ustvarjalci gledališča absurda, temveč so sledili dramskim taktikam, ki so bile hkrati gogoljevsko groteskne, absurdistične kot pri Daniilu Harmsu in Aleksandru Ivanoviču Vvedenskem ter nadrealistične kot pri zgodnjih igrarh Rogerja Vitracu, na primer *Viktor ali otroci na oblasti*. Teorija je s Tarasom Kermaunerjem začela to razumevanje interpretirati kot ludistični modernizem ali kar kot ludizem v smislu usmeritve v sodobni literaturi, ki zagovarja čisto igro, igrivo, nenamensko nizanje različnih besednih pomenov; smiselno sporočilo je takšnemu besedilu odveč oziroma v breme.

V razpravi bomo preučili, kako se posebne oblike karnevalskosti² in parataktičnega absurdizma, kot ga bomo imenovali za naše potrebe, uveljavljajo kot stalnice nekaterih najzanimivejših in najkompleksnejših komičnih mehanizmov. Parataktični absurdizem bomo razumeli v smislu Derridajevih razmislekov o sintaktičnosti in parataktičnosti, znotraj katerih parataktična komedija razpolaga z ironijo fragmentiranega, neskončno prekinjenega in prekinjajočega se sistema. Ironična moč medija je parataktična moč potencialnosti, možnosti. Parataksa³ kot možnost tako sintakse kot semantike ni ne

1 Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetniške raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

2 Pojem karnevalskosti izpeljujemo iz Bahtinove teorije, znotraj katere ta prinaša odpravo hierarhičnih odnosov, značilnih tudi za parataktičnost komedije. Začasna odprava hierarhičnih odnosov tudi med avtorji in bralci ustvari poseben tip komuniciranja, ki osvobaja od navadnih norm etikete in spodobnosti. Na karnevalu tako igra samo življenje, igra pa začasno postane samo življenje, ki je urejeno po smehovnem principu. To je njegovo praznično življenje. Prazničnost je temeljna značilnost vseh smehovnih obredno-uprizoritvenih oblik srednjega veka (Bahtin 14).

3 Pojem parataksa – πατάγξω – (v grščini »postaviti drug ob drugem« ali »primerjati«) razumemo v smislu, ki je blizu Jacquesu Derridaju: postavlja stavke ali trditve drugo ob drugo brez močne povezave, tako da so združene in hkrati ne

eno ne drugo, ampak omogoča oboje. Ohranja možnost semantičnega branja in s tem ne poskuša prikriti prisotnosti določenega mišljenja, metafizike. Gre za možnost obeh, za način pisanja, ki priznava semantično in sintaktično, obenem pa nedvomno podpira obliko slednjega. V knjigi *Uho drugega* (The Ear of the Other) Jacques Derrida govori o sintaksi brez sintakse pri Mauriceu Blanchotu. Simon Critchley pa v knjigi *O humorju* (On Humour) izpostavi za Samuela Becketta specifično komično sintakso, kot jo lahko »najdemo v celotnem Beckettovem delu, v celotnem nizu čudovito samopodirajočih se, samoodpovedujočih se fraz« (Critchley 49). To je sintaksa, ki nas nasmeji in nato prek tega smeha postavi vprašanje: »Najvišji smeh, smeh brez veselja, smeh, ki se smeji smehu. [...] Predmet tega smeha je subjekt, ki se smeji. Po tem, ko nas je val smeha udaril s svojim slanim prščem, podvodni tok dvoma grozi, da nas potegne pod gladino vode« (prav tam 49–50). Prav ta samopodirajoča se sintaksa, ki se premika proti parataksi, proti temu, kar Critchley poimenuje s sintagmo »humor kot sintaksa šibkosti, kot komična sintaksa« (prav tam 49), je značilna za komedijske taktike, o katerih bomo spregovorili v naši razpravi.

Zanimale nas bodo stalnice parataktičnega absurdizma pri nekaterih najzanimivejših in najkompleksnejših komičnih delih avtorjev in avtoric, kot so Milan Jesih v *Grenkih sadežih pravice*, včasih tudi še v poznejšem absurdizmu, ki je grotesken, kot na primer v *Golem rebru*. Nato pri Emilu Filipčiču, včasih že s primesmi Marka Derganca v njuni *Butnaskali* kot groteskni odslikavi sodobnega sveta, če naštejemo le nekaj avtorjev. Seveda pa tudi pri Matjažu Zupančiču in Roku Vilčniku, Simoni Semenič, Simoni Hamer, Eli Božič, Ivi Slosar in drugih iz mlade generacije. Vsi ti avtorji utelešajo komične in dramske taktike od začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes.

Zanimalo nas bo, kako sodobne absurdistične igre, ki velikokrat uporabljajo taktike komedije, ob njej pa v svoji zvrstni hibridnosti tudi groteske in še česa, razstavljajo pojem enotnega jaza, brišejo mejo med resničnim in fiktivnim ter destabilizirajo subjektivnost samo, kar vse (po Juretu Gantarju, ki v razpravi »Smrt značaja v postdramski komediji« preverja terminologijo in teze Elinor Fuchs o smrti značaja oziroma karakterja) na prvi pogled kaže na to, da »značaj izumira tudi v postmoderni komediji« (87), oziroma na to, kar Gantar poimenuje s sintagmo »postmoderna mutacija komedije« (prav tam 82).

Rečeno nekoliko drugače, v terminologiji Alenke Zupančič: zanimalo nas bo, koliko se te komedije gibljejo »zelo blizu temeljnemu jedru nesmisla«, vendar se ga lotevajo na zelo zanimiv način: ne poskušajo pokazati nesmisla kot takega, kar je dejansko nemogoč podvig, ampak izhajajo iz naslednje misli in spoznanja: »Komedijska se zelo

združene, slovnično pravilne in celovite, vendar obsedene z odsotnostjo jasne povezave. Parataksa prekinja takrat, ko povezuje. In združuje le zato, da bi ločila. Postavlja izraze in stavke druge ob druge (*entre*) čez prepade (*antre*) odsotne povezave, obljublja in hkrati krši obljubo, bralcu dovoljuje in zahteva, da poveže stvari tako, kot se mu zdi primerno. Parataksa se oddaljuje od videza logičnega, neizogibnega, nujnega napredovanja ali sistema in odpira možnost preurejanja in prepisovanja.

dobro zaveda in prakticira naslednjo poanto: nesmisel zares srečamo tam in tedaj, kjer oz. ko nas nek smisel preseneti« (Zupančič 78).

2. Milan Jesih – slovenski klasik absurdne dramatike

Začnimo z Milanom Jesihom, danes gotovo že klasikom absurdne dramatike oziroma absurdne ne več dramske pisave. Njegova »ne več dramska pisava« (termin, ki ga je skovala nemška teoretičarka uprizoritvenih praks Gerda Poschmann, se zdi prav pri njem zelo primeren) je v zadnjih dveh desetletjih razcveta t. i. postdramskega gledališča postala zelo uporabna, čeprav velikokrat tudi s strani avtoric in avtorjev prezrta. Že njegove zgodnje igre (ob teh pa recimo tudi *Norci* in *Znamke, nakar še Emilija* Dušana Jovanovića) predstavljajo »radikalno opustitev pripovedne kontinuitete in v zaplet vpisanih izmišljenih identitet« (Gantar 83) in so utelešenja ponovno prilaščene in razgrajene dialoške forme drame ter proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat *patchworka* kriptičnih citatov, ki sestavljajo ekstremne in tako rekoč nepregledne in nerazberljive kolaže. Ti kolaži, podobno kot v ne več dramskih besedilih zadnjih generacij, ne proizvedejo intelektualističnega labirinta, ampak labirint vsakdanjika v smešnosti njegovih psihopatologij in jezikovnih obrazcev ter avtomatizmov.

Lahko rečemo, da Jesih z jezika sleče pomen, s tem pa poudari oblike jezikovnega odtujevanja: ljudje, ki so odtujeni od svojega jezika in svoje govorice, so odtujeni tudi od sveta. Ponazorimo to s citatom iz *Grenkih sadežev* ...

D: Kaj bi še manjkalo človeku?

J: Na svetu nič.

D: Prav nič.

J: Nič.

D: Nič.

J: Nič?

D: Nič, sem rekel.

J: Kako: nič?

D: Nič! Nič! Nič!

J: Nič, praviš, srček?

D: Pustite me že na miru!

(Jesih, *Grenki* 24)

Jesihova besedila spodbikajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. Na prvi pogled se zdi, da ti bloki hitro izmenjujočih se kvazidialogov

nastajajo kot *teksti-reaktorji*, ki se kuhajo sami, pisec ali (bolje) barthesovski pisar jih zgolj opazuje.

Jesih tako uporabi tehniko, ki jo je Taras Kermauner poimenoval s pojmom ludizem, zgradbe njegovega teksta se poigravajo s spodnašanjem temeljev aristotelovske oziroma freytagovske dramaturgije. V tem smislu je predhodnik Simone Semenič in seveda pred njo Emila Filipčiča, saj se zdi, da se akcija ves čas spodmika. Andrej Inkret je tako ob *Grenkih sadežih pravice* zapisal, da se »'nonšalantno', tako rekoč 'z enim zamahom' odvrčajo od vsega tistega, kar smo si doslej mislili pod kategorijo drame; kljub temu (ali prav zato?) pa so se izkazali gledališko prav izjemno učinkoviti« (Inkret, »Igra z jezikom« 13).

Jesih ukinja (in to radikalno) enotnost prostora, časa in dejanja ter o dramskih osebah zapiše parataktični stavek, ki bi ga bila vesela tudi Simona Semenič: »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (Jesih, *Grenki* 6).

Jesih tako spodmakne koncept dramskega predstavljanja ter izgradi avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi. V *Grenkih sadežih pravice* res radikalno in dokončno sprejme absurdistično načelo razkroja jezika in ga preinterpretira v totalno igro jezika, ki s svojo neobveznostjo že presega horizont metafizičnega nihilizma (Kralj, »Sodobna« 107).

Jesihovi gledališki teksti se odločajo za različne strategije izogibanja ustaljenim oblikam dramske strukture, kar napoveduje taktike postdramske generacije. Zato pri analizi in interpretaciji njegovih besedil, podobno kot pri postdramskih besedilih za gledališče, postaja problematična uporaba klasičnih pojmov teorije drame, kot so na primer oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Hkrati se soočamo z implicitno teatralnostjo, namesto da bi imeli opravo k eksplisitno.

3. Emil Filipčič, Rok Vilčnik in Simona Semenič

Med nadaljevalci Jesihovega radikalizma in parataktičnosti absurdizma se najprej ustavimo pri Emilu Filipčiču, njegovi črni, odštekani, parataktični komediji, ki se je prijel pojem ludizem. Spomnimo se samo kaotične zgradbe *Ujetnikov svobode* (*Problemi*, 1982), v katerih lahko najdemo vse, od predsednika ZSSR, predsednika ZDA, Jezusa Kristusa, Alahovih odposlancev, disidentov, zarolancev, dedičev leta '68. Parataktična komedija se začne z veličastnim dogajanjem teogonije in konča s filmom, spektaklom, simulacijo, ki je sinonim za prilaščanje. Vmes so *Ujetniki svobode* en sam napalm kritike oblastniških diskurzov, ki pa se zaveda, da je v svoji bombastičnosti smešna in v gledalcu in protagonistih zgodbe proizvaja nemoč.

Ujetniki svobode predstavljajo igro iz osemdesetih let, obdobja razpada samoupravnega socializma, ki je prineslo oklevajočo otoplitev politične klime po turbulentnih sedemdesetih, hkrati pa je označevalo začetek alternativne kulture in prevlado političnega gledališča. V tem obdobju so izstopali režiserji, kot sta Dušan Jovanović in Ljubiša Ristić, ter dramatik, med katerimi so bili npr. Drago Jančar, Rudi Šeligo in Tone Partljič. Emil Filipčič s komedijo *Ujetniki svobode* je s svojim ludističnim pristopom močno zaznamoval slovensko gledališče. Filipčičeva črna, odštekana komedija, označena s pojmom »ludizem«, je vstopila v univerzum slovenskega gledališča osemdesetih let kot komet.

Če uporabimo tipologijo smeha, ki jo v izvrstni knjigi *O humorju* razvije Critchley, lahko zapišemo, da Filipčič ne proizvede »heroičnega smeha«, ampak »šibkejši Freudov smeh«, ki vztraja pri tem, da življenje ni nekaj, kar bi bilo treba ekstatično potrditi, ampak ga priznati in prepoznati kot komično. Filipčičevo parataktično komedijo bi (v skladu s Critchleyjevo tipologijo) prav z lahkoto uvrstili med »sardonično in bolj sarkastično komedijo avtorjev, kot so Sterne, Swift ali Beckett«. Gre za taktiko, »ki izvira iz oprijemljivega občutka nesposobnosti, impotence in neavtentičnosti« (Critchley 106). Tudi Filipčičev smeh je tako »bolj vesel (da ne omenjamo, da je veliko bolj smešen), pa tudi bolj tragičen« (prav tam).

Po mnenju kritika *Večera* Lojzeta Smaska so *Ujetniki svobode* igra, ki postavlja pod vprašaj vse, avtor pa se s posmehom loteva tako imenovanih večnih resnic. Emil Filipčič, kot ujetnik svobode ustvarjanja, smeši vse, vključno z najnaprednejšimi idejami trenutnega časa. Filipčičeve nadaljnje komedije, kot je *Atlantida*, so po mnenju Tarasa Kermaunerja dopolnjevale njegovo dramatiko z analizo desetletja na Slovenskem in v Jugoslaviji. *Atlantida* je na svoj specifični filipčičevski način subverzivno obravnavala politično obdobje sedemdesetih let. Filipčičeva taktika, imenovana parataktika, se kaže v verigi drsečih označevalcev brez jasnih označencev. Avtor s svojim pristopom slikovito opisuje svoj avtorski način ter dobo, v kateri živi:

Smo v dobi relativnosti prostora in časa; po Einsteinu. Na začetku stoletja so se še ukvarjali z atomom, potem se je začela nuklearna. Mi smo, se mi zdi – psihološko in psihiatrično rečeno – v času nuklearne nervoze. [...] Ta se politično kaže z razpadom držav [...]. In takšno je potem to pisanje. Zgodba ne gre več po pravi liniji, ko spremljaš junaka od akcije do akcije, ampak se lahko kar nenadoma nekaj zgodi prej, nekaj pozneje. No, saj to je princip filma. (*Butnskala* 13)



Emil Filipčič: *Ujetniki svobode* (1982), režija Janez Pipan. Na fotografiji Niko Goršič, Sandi Pavlin, Željko Hrs, Draga Potočnjak, Pavle Ravnohrib, Jadranka Tomažič, Marko Mlačnik; fotografija Igor Antič, arhiv Slovenskega mladinskega gledališča.

S stališča absurdistične komike in groteske je zelo povedna tudi groteskno absurdistična farsa avtorja naslednje generacije Roka Vilčnika *Naše gledališče*, njegov ekskurz v gledališče v gledališču in igro v igri. Za zgled si vzame Gogoljevega *Revizorja*, ki dekonstruira matrice mehanizmov dramatizirane ruske družbe 19. stoletja. Hkrati pa črpa tudi iz Samuela Becketta, njegovih absurdnih klošarskih junakov, Ionesca in njegovega nasilja jezika, na primer iz *Učne ure*, Jovanovića in njegovega *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka*. Mestoma celo iz Petra Handkeja, nekatere lege igre se zelo približajo Handkejevi kritiki nasilnega logosa civilizacije v *Kasparju*. Vilčnik podvrže groteskni razgradnji celoten gledališko-dramski obrat, pri tem uporablja ironijo in samoironijo:

IVAN SERGEJEVIČ: Vaš mož je začel kot igralec?

ARINA NIKOLAJEVNA: Začela sva v zadušljivi garsonjeri. Štedilnik je bil tik ob odru in nad njim perilo – najin prvi zastor. V kotu pa tuš kabina. Čeprav sva bila za vse sama, so bili to čudoviti časi. On je bil igralec, režiser, scenograf, kritik, jaz pa organizatorica, gledalka, čistilka, dramatičarka ...

IVAN SERGEJEVIČ: Vi? Dramatičarka?

ARINA NIKOLAJEVNA: Kaj pa mislite, kdo si je izmislil angela v *Othellu*?

IVAN SERGEJEVIČ: A ne Sergejuška?

ARINA NIKOLAJEVNA: Ah, ta pamž se tako ali tako ne odlikuje s posebno bistrino. Potrpežljivo prenaša stričeve neslane šale, to pa je to. Zadnjič sta naši novi, mladi igralki našagala vrv. To je bilo smeha v pisarni. Take počneta, namesto da bi nam dobre tekste pisal. Iskrena bom z vami: dali smo mu na razpolago celotno abecedo, pa ničesar pametnega ne sestavi. Samo en zamotan kup didaskalij, za katere nato prisili Fjodora, da jih upošteva, in zdaj ta golta tiste svoje tablete. Zagrozila sem mu, da mu bom vzela glino za opeko, če mi ne bo napisal kaj pametnega.

IVAN SERGEJEVIČ: Glino za opeko? Zakaj pa rabi opeko?

ARINA NIKOLAJEVNA: Dramaturški zid gradi.

IVAN SERGEJEVIČ: Dramaturški zid? Zakaj je to potrebno?

ARINA NIKOLAJEVNA: Ne moremo uprizoriti vsako skropucalo. Sploh veste, kako so nadležni ti dramatiki? Ta mladi sploh! Množično nas oblegajo s svojimi teksti. Nekako se moramo braniti.

(Vilčnik 206)

V njegovi igri nič ni tako, da ne bi moglo postati še bolj groteskno in absurdno. Pri tem pa (ne brez podobnostim s Filipčičem) Vilčnik razvije posebno vrsto bahtinovskega »grotesknega realizma«, za katerega sta značilni »komična heteroglosija« in pa implicitna kritika uradne kulture in hierarhije postsocialističnega neoliberalizma in provincialnosti. Vilčnikov smeh je v tej »komediji« gotovo zelo blizu temu, kar je Beckett v romanu *Watt* označil s pojmom »neveseli smeh« (*the mirthless laugh*), smeh, ki se smeji temu, kar je nesrečno: »Ampak neveseli smeh je dianometrični smeh. [...] To je smeh smehov, risus purus, smeh, ki se smeji smehu, gledanje, pozdravljanje najvišje šale, z eno besedo smeh, ki se smeji – tišina prosim – tistemu, kar je nesrečno« (Beckett, *Watt* 39).

Zanimive taktike in parataktike komičnega in absurdističnega v svojih besedilih razvija tudi Simona Semenič. Vzemimo dva primera: najprej *jerebika*, *štrudelj*, *ples pa še kaj*, besedilo, zasnovano v nekoliko nenavadni formi komedije, besedilne bravure, ki mestoma priključ v spomin zgodnjega Jesiha, se poigrava z žanrom komedije tako, da preizprašuje meje komičnega. Po drugi strani pa se vzpostavi kot avtoričina provokacija meščanskega v gledališču, ki je radikalno komično pripravljeno sprejeti, a le do določene mere.

slavka odide

bogdana pogleda proti razpelu

bogdana

si videl, še zmeraj je tako lepa

ma bem, sestra helena ...
 ojej, jesus moj
 kako je že rekla angela, so pasali
 cajti, take reči mi ne grejo več po
 glavi
 ma srečno ono
 morda se pa danes pripelje tudi
 sestra helena na svojem biciklu, ker
 je tak dan
 ojej, jesus moj
bogdana se usede in široko
razkreči noge, dvigne krilo in se
popahlja
zavzdihne
pogleda v svoje golo mednožje
 bogdana
 o, gartroža moja, ti je vroče, ne?
 (Semenič, *jerebika* 7)

Avtorica v večini svojih iger razvija specifično »gledališko avtorefleksivnost«, ki jo ameriška teoretičarka sodobne drame in gledališča Elinor Fuchs opiše kot »samoopazujočo zavest, ki se izraža kot odkrito priznanje značajev, da v predstavi zgolj igrajo vlogo« (Fuchs 47), ali pa (kar je še posebna značilnost Simone Semenič), ko avtorica dekonstruira značaje ter včasih spregovori namesto njih ali mimo njih. Tako v »napotkih za uprizoritev« avtorica v svojem tipičnem rapsodskem slogu zahteva redukcijo kakršnihkoli kompromisov: »V kolikor imajo igralke in igralci kakršenkoli predsodek ali težave z goloto in seksualnostjo na odru, naj ne sodelujejo pri uprizarjanju tega besedila« (Semenič, *jerebika* 1).

Lahko bi rekli, da v okviru slovenske komedije po prelomu tisočletja prav Semenič razvija najčistejše oblike komedije, ki se, če uporabimo besede Alenke Zupančič,

seveda giblje zelo blizu temeljnemu jedru nesmisla, vendar se ga loteva na zelo zanimiv način: ne skuša pokazati nesmisla kot takega, kar je dejansko nemogoč podvig, saj po tej poti pridemo zgolj do razkritja odsotnosti smisla, nesmisel pa je nekaj drugega kot preprosto odsotnost smisla. Komedija se zelo dobro zaveda in prakticira naslednjo poanto: nesmisel zares srečamo tam in tedaj, kjer oz. ko nas nek smisel preseneti. (Zupančič 78)



Simona Semenič: *1981*, režija Nina Rajić Kranjac, diplomska predstava AGRFT, Gledališče GLEJ, fotografija Željko Stevanović, arhiv AGRFT.

Zanimiva je tudi vzporedna časovna struktura, ki je značilna tudi za druge igre Simone Semenič, npr. *1981*. Najprej se nam zazdi, da je to igra o šestdesetih letih prejšnjega stoletja, hkrati pa utelešenjih in ubeseditvah temeljne slovenske ideološke razklanosti v Vipavski dolini. A (podobno kot v *1981*) igra hitro vedno bolj odslikava sodobno slovensko družbo, besedilo v svoji intenziteti nenehno prehaja med časi in kraji. Absolutna drama sedanjosti je ukinjena, a se vedno znova vzpostavlja.

Ta izrazita metadramskost seveda – kot opozarjamo v razpravi »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič« – ni novost niti postdramske niti ne več dramske pisave, »saj se vztrajno pojavlja v zgodovini dramatike vsaj od rimske komedije in Terencijevih uvodov - traktatov, najradikalneje pa jo je v modernistično dramo vpeljal Luigi Pirandello v igri *Šest oseb išče avtorja*« (Toporišič 115). Prav za to metadramo *par excellence* je francoski teoretik Jean-Pierre Sarrazac zapisal, da je pravi izum posebne dramske forme: metadrame, drame o neki drugi drami (Sarrazac, *Lexique* 113). Podobno kot Pirandello tudi Semenič namenoma razkriva mehanizme drame in gledališča pred bralcem in gledalcem, v nekaterih besedilih pri tem proizvaja parataktično-komični učinek.

V svoji igri *Še me dej* (2009) avtorica razkriva in problematizira ne le prehajanje med realno osebo in likom, temveč tudi podira status dramatika, gledalca in gledališča kot

spektakelske funkcije. Katja Čičigoj opisuje posebnost metagledališkosti Semeničeve z izrazom »razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva« (Čičigoj 65). Gašper Troha pa izpostavi posebno parataktično taktiko, ki samoironično označi svojo igro in predstavo kot »‘še eno izmed nočemvrnitidenarja predstav‘ (Me 60), predstav, ki so dobile subvencijo in jih je potem treba realizirati, da bi upravičili stroške, čeprav projekt nikakor ni domišljen in narejen, kot so si ga ustvarjalci prvotno zamislili. [...] Avtorica je tako obenem dramska oseba, avtorica/režiserka in tista, ki bralca/gledalca zapeljuje, da vstopi v dramo in jo soustvarja« (Troha 94). Semeničeva uporablja v svojih ne več dramskih gledaliških tekstih, ki so v marsičem tudi komični, radikalno gesto, ki poudarja prisotnost avtorice ter s tem ruši bralčev horizont pričakovanja, po katerem naj bi bila avtorica v absolutni drami popolnoma odsotna. S tem Semeničeva problematizira ne le lastni medij in status avtorja, ampak tudi pomembno emancipira gledalca oziroma bralca.

Avtorica tako poudarja tudi proces same kreativnosti, kar vodi v samorefleksijo in hkratno samoironijo statusa avtorja, ki proizvaja posebne postdramske komične efekte. S tem vzporedno problematizira ontološki status umetnosti in realnost samo. Semenič pri tem izvaja postbrechtovsko transformacijo potujitvenega efekta v potujevanje, ki ne le poudarja samonanašalnost metagledališča, temveč tudi raziskuje realnost v vseh njenih protislovnostih, ki so velikokrat komične na mikronivoju dramske oziroma komedijske strukture. V tem smislu je njena dekonstrukcija dramskega in fikcijskega, v mnogočem podobna pirandellovski, osnova za posebno postbrechtovsko kritiko realnosti. To pa je cilj, ki ga deli z več avtoricami mlajše in najmlajše generacije.

4. Postmilenijska komedija mlade generacije

Nadaljujmo z najmlajšo generacijo dramatičark. Ela Božič s komičnim dramskim hibridom *Interpretacija Sanje*, nagrajenim z nagrado za mladega Gruma, uveljavi generacijsko absurdistično gesto. V duhovitem naslovu se (kot je ugotovila žirija) »po eni strani navezuje na ime vlogerskega kanala, ki ga na spletnem portalu YouTube ustvarja protagonistka Sanja, po drugi strani pa je besedilo samo interpretacija Sanje kot prisposode, nemara celo kot alegorije sanj o instantnem in materialnem uspehu, slavi, denarju in družbenem pomenu« (»Nagrada«). Sanja je spletna vplivnica, ki na spletu objavlja videoposnetke, v katerih komunicira s svojim spletnim občinstvom, mu kaže svoje skrbno zloženo, olepšano in zaigrano zasebno življenje ter z njim deli svoje poglede, za katerimi se skriva promocija bolj ali manj bizarnih izdelkov. Tako Ela Božič z obilico humorja pokaže, da v simulakru vsakdanjika lahko govorimo samo še o za »spletno« javnost vidnem »zasebnem« življenju, v svojem »pravem« zasebnem življenju pa je junakinja prisiljena privoliti v vrsto osebnih ponižanj,

spolnih in drugačnih podrejanj tistim moškim, ki jih družba percipira kot uspešne, ter ob tem v več napadov na svoje dostojanstvo in človeško integriteto: »Besedilo tako načanja izrazito generacijsko temo, saj dogajanje sočasno poteka v dveh realnostih – v mediatizirani realnosti spleta in hkrati v realnosti obstoječe družbe, s preklapljanjem iz ene realnosti v drugo pa Sanja preklaplja tudi iz enega življenja v drugo, med katerima je nepremostljiva diskrepanca in razlika« (prav tam).

Kot opozarjajo kolegici in kolega Buh, Ribič in Hrvatin v razpravi o najmlajši sodobni dramatik »Dramatika brez generacije«, nas Ela Božič popelje v realnost povprečne slovenske youtuberke, ki kot influencerka goji neustavljivo potrebo po tem, da generira nove in nove vsebine, da bi kurirala svoj youtube kanal Interpretacija Sanje. V nekakšni novodobni neobvezni verziji Schnitzlerjevega *Vrtljaka*, ki se dogaja v Ljubljani in sodobnosti, preletimo različna spolna razmerja z različnimi resničnimi in umišljenimi korporativnimi vodji tako imenovanih tehnoloških *kickstart* projektov. Tekst uvaja zanimiv miks govornih ploskev, ki že na ravni stilizmov uvajajo kombinacije knjižnega jezika v didaskalijah, pogovorno zapisanih dialogov in transkripcij youtube videoposnetkov ter drugih jezikovnih leg. Začne se *in medias res*, v otroški sobi:

PRVI PRIZOR

INT. OTROŠKA SOBA – VEČER

Sanja sedi pred belo steno. Obrne se in se zazre v otroško risbo anatomsko precej iznakaženega slona. Stegne se proti risbi, jo sname z žeblička in odloži na mizo. Zazre se v kamero.

SANJA

(agresivno)

Ojlaaaa

Sanja se spači, si s prstom obriše pobeglo maskaro in se zazre v zaslon.

SANJA

Oj. Namršči se in si pramen las zatakne za uho.

SANJA

Lepa afna lepa afna lepa afna

Zamiži, rahlo odpre eno oko in z onohtenim kazalcem pritisne na sprožilec.

SANJA

Aloha in dobrodošli nazaj na kanalu

Interpretacija Sanje!

Dons bi mela eno tako fino poletno temico, ampak

tko no, pač men se to zdi res ful pomembno za

razvoj slovenske znanosti. O čem govorim? Seveda

o samonapihljivih supih.

SUP je ubistvu kratica za »Stand Up Paddle

Boarding«.

(Božič 90)

Medbesedilnost je temam in socialnim situacijam primerna: od referenc na tehnološke oligarhe do rudarjenja kriptovalut in groteskni preigravanj novodobnega žargona pravšnosti postsocialističnega neoliberalizma. Dramski in postdramski, včasih scenaristični miks uveljavlja zanimiva prehajanja med različnimi žanri, dramaturgijo branja interneta, ki jim dodaja dokumentaristično rabo citatov in predelanih citatov hiperteksta, ki svobodno prehaja med materialnimi in virtualnimi situacijami.

Kot zadnjo igro si pogledajmo nominiranko za mladega Gruma, igro Ive Š. Slosar *Kako se smeji papež*. V kratki igri med komedijo in grotesko se avtorica palimpsestno sprehaja med 16. stoletjem in prihodnostjo, ki je antiutopična, a v grotesknosti tudi črnohumorno smešna, da bi se poukvarjala s stereotipi nacionalnosti, religioznosti, skupinskosti, z žargoni pravšnosti in še čim. Dramske taktike, ki jih pri tem uporablja, so raznolike, včasih dramske, včasih nedramske, a v posebni mešanici in vezljivosti strategij držijo bralko in bralca v prijetni, včasih tudi malo nelagodni napetosti branja, v perspektivi tudi gledanja. Prostor in čas dogajanja brzita mimo nas, a vztrajno ostajamo na glavnem trgu, javnem prostoru, na katerem se zbira ljudstvo in debatira, se dialoško udelejuje na različne načine, tako da se zdi, kot da bi se menjavali časi, osebe prevzemajo vedno nove funkcije, jezikovnostilistično se gibljemo med pripovedjo in dobesečnostnimi frazami ter dokumentarističnimi, praviloma humornimi pasusi.

Osrednja tematika igre se osredišča okoli igre videzov in resničnosti, pravega spopada ideologij in nesmislov z grožnjo antiutopičnosti in s svojimi prepovedmi in nadzorovanji, npr. pitja vina, ki velja že dolgo časa, tako da se ljudje niti ne spomnijo njegovega okusa, a se potem abruptno konča tako, da se voda spremeni v vino (kot v nekakšnem sekulariziranem verskem obredu označevalcev brez označencev) in priteče tudi na vodnjaku mestnega trga. Komedija-groteska je polna drobnih aluzij na sodobnost, ki nas nasmejijo, a ta smeh je hkrati grenak, tako kot v nas vzbuja nekakšno nelagodje žanrski miks sublimnega in profanega, ki pa je hkrati posebna kvaliteta te ne več dramske pisave. Privoščimo si enega od parataktičnih odlomkov:

XII. Politično gledano, ker sveto je politično in politično je sveto, je bil takratni zeitgeist goden za tovrstno intervencijo, od boga poslano. Vzpostavitev svetnice kot žive relikvije je prišla kot naročena. Vladajoči razred rimokatoliške cerkve je namreč potreboval figure, ki bi vabile in vračale občinstvo v cerkve in proč od protest-, protestant-, protestnikov. (Slosar 4)

Tudi pri Ivi Slosar nas tako parataktični absurdizem, ki je specifičen humor, povrne k skromnosti in omejenosti stanja človeštva. Ta omejenost ne zahteva tragično-herojske potrditve, temveč komično priznanje. Ne stavi na »prometejevsko avtentičnost, ampak smešno neavtentičnost« (Critchley 102).

5. Heterogenost in hkrati konsekventnost pristopov h komedijskim upodobitvam realnosti

Obravnavani primeri stika parataktične absurdistične komedije in drugih žanrskih taktik v sodobni slovenski dramatiki in ne več dramskih pisavah predstavljajo primere konsekventnih avtorskih pristopov h komedijskim upodobitvam realnosti. Ti pristopi utelešajo – z besedami Alaina Badiouja – gledališče, ki v »odprtem prostoru med življenjem in smrtjo misli vozle med željo in politiko. Misli ga v obliki dogodka, se pravi zapleta ali katastrofe.« Utelešajo tudi dva delna odgovora na spet Badioujevo vprašanje: ali ni naloga poezije in gledališča, da izrečeta tisto, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to zares priznala? Toda mar ne bi bilo najbolj smiselno izjaviti, da je bila naloga komedije v drugi polovici dvajsetega stoletja, kot je tudi danes, prav izrekanje tistega, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to priznala?

Ali če uporabimo misel Simona Critchleyja, ki razmišlja o Huizingu in ludizmu:

Homo sapiens torej ni toliko homo ludens, kot je trdil Johan Huizinga, kjer bi človeštvo identificirali s sposobnostjo igranja. Pravzaprav smo *homo ridens*, smejoča se bitja, ali pa *homo risibilis*, kar nakazuje tako na »smešno ali smešno bitje« kot tudi na bitje, obdarjeno s smehom. (Critchley 41)

In k temu lahko s pomočjo citata Alenke Zupančič iz njene razprave o komediji z naslovom »Ponavljjanje« dodamo samo še dve misli o specifični naravi komedije, ki gotovo drži tudi za našo parataktično komedijo:

Ponavljjanje je seveda tehnika, ki jo komedija s pridom in na veliko uporablja. Toda ta bližina komedije in ponavljanja nemara ni zgolj tehnična (lahko bi rekli tudi: tehnika nikoli ni »*zgolj* tehnika«). Kot hrbtna stran ponavljanja v smislu komične tehnike obstaja neka specifična ponovitev, ki je *konstitutivna* za žanr komedije kot tak. (Zupančič 57)

[...] vez komedije s sedanjostjo [se] ne umešča zgolj na raven komičnega izkustva, pač pa tudi na strukturno raven. Strogo vzeto za komedijo ne obstajajo pretekli vzroki in bodoči učinki. Komedija praktično nikoli ne poskuša razložiti, *zakaj* se je nekaj zgodilo, je pa zelo spretna pri kazanju tega, *kako* nekaj deluje. Torej, da je spretna pri kazanju tega, kaj so mehanizmi, ki v *sedanjosti* omogočajo, da to nekaj deluje in se perpetuira. Komični elementi vselej reagirajo drug na drugega v sedanjosti, in čeprav običajno zbujejo vtis,

da nujno in neizogibno reagirajo tako, kot reagirajo, hkrati – ker se to dogaja neposredno pred našimi očmi – kažejo radikalno kontingentnost same te nujnosti. (Zupančič 76)

Absurdistična parataktičnost, povedano v sintagmah Elinor Fuchs, v sodobni slovenski (ne več) drami razstavlja pojem enotnega jaza, briše mejo med resničnim in fiktivnim ter »destabilizira subjektivnost samo«. Iz tega bi lahko potegnili začasno trditev, ki jo povzemamo po Juretu Gantarju, da namreč vse »kaže na to, da značaj izumira tudi v postmoderni komediji« (Gantar 86).

Če zaključimo: parataktični absurdizem avtoric in avtorjev, o katerih pišemo v tej razpravi, uteleša komične in dramske taktike vse od začetka sedemdesetih let, ki ga je označila »smrt literarnega gledališča« s performativnim obratom Pupilije in njenih ustvarjalcev od Tomaža Kralja do Milana Jesiha in Iva Svetine, ludizma Jesiha, Rudolfa, Lužana in še koga ter končno pomilenija, ki ga ob Andreju Rozmanu – Rozi, Simoni Semenič, Simoni Hamer in Matjažu Zupančiču, rokgreju oziroma Roku Vilčniku verjetno najradikalneje utelešata prav avtorici zadnje generacije: Ela Božič in Iva Slosar. Izhaja iz pokrajin, ki jih je zarisala že prva, kritična generacija predvsem s Petrom Božičem in zgodnjim Dušanom Jovanovićem. Dialogizira z različnimi predhodniki in sodobniki od Jarryja, Vitracca, Marinettija, Pirandella do Ionesca, Arrabala, Geneta, Becketta in Jančarja ter pri vsakem izmed avtorjev izgradi posebne parataktično-absurdne ali absurdistične taktike, ki so še kako dragocene prav znotraj slovenskega – komičnemu in farsičnemu ne preveč naklonjenega – prostora.

Ta (ne več) dramatika pri uporabi taktik ne skopari s črpanjem iz različnih bazenov, predvsem pa vztrajno postavlja ogledala sami sebi, hkrati tudi sočasni, socialistični in postsocialistični ter neoliberalni Sloveniji, v katerih je kot v posebni novodobni dolini šentflorjanski vse pohujšano in vse pohujšljivo. Vse skupaj se večkrat konča precej brechtovsko ali pa ionescovsko, včasih celo feydeaujevsko ali molièrovsko, kar priča o tem, da ne gre za hermetično, ampak zelo odprto in berljivo govorico, ki skozi dramsko vztrajno dekonstruira žargone pravšnjosti. Hkrati pa se parataktični absurdizem pri avtorjih, ki smo jih obravnavali, mestoma približa temu, kar Critchley v misli, ki jo bomo citirali ob koncu našega razmišljanja, označi kot bistveno lastnost Beckettovega humorja:

Genij Beckettovega humorja je v tem, da nas nasmeji in nas nato skozi ta smeh postavi pod vprašaj. To je najvišji smeh, smeh, ki ni vesel, smeh, ki se smeji smehu [...]. To je smeh, ki nas odpre in za kratek čas povzroči, da padejo naše obrambe, vendar se prav v tem trenutku šibkosti Beckettov humor odbije nazaj proti subjektu. V trenutku spoznamo, da je predmet smeha subjekt, ki se smeji. Potem ko nas je val smeha poškrpil s svojim slanim prščem, nam podvodni tok dvoma zagrozi, da nas bo potegnil pod gladino vode. In brez podvodnega toka ni vala. (Critchley 49)

Ob tem pa vse te avtorje gotovo družī lastnost, ki jo je v intervjuju izpostavil rokgre: »Bolj kot absurdnost življenja me navdušuje njegova neizmerna nepredvidljivost. Ta rojeva samoironijo. Ki pa je itak že humor« (Jaklič). Hkrati pa so jim skupni tudi izrazito avtorski pristopi h komičnemu kot specifični odslikavi realnosti, humorju kot sintaksi šibkosti ali komični sintaksi (Crichtley 49), ki smo jo označili z derridajevskim pojmom parataksa ali parataktičnost ter tega povezali s specifično lastnostjo proizvodjanja absurdnih situacij in dekonstrukcij komedijskih form pri absurdistih. In pa vztrajna želja, da postavijo ogledala družbi. Če so vsi prepričani, da je »prizadeta sposobnost besed« in da smo priča posebne vrste uničenju jezika, prevladi »enostavnega in skorumpiranega jezika, kakršen je novinarski« (Badiou 65), so enako prepričani tudi o poslanstvu komičnega v dramatiki in gledališču, ki omogoča, da »izrečeta tisto, kar se ne govori in kar prakticira politika, ne da bi to tudi zares priznala« (prav tam 145).

- Badiou, Alain. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. Suzana Koncut, Društvo Apokalipsa, 2004.
- Bahtin, Mihail. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prev. Borut Kraševac, LUD Literatura, 2008.
- Beckett, Samuel. *Watt*. Prev. Jože Stabej, *Izbrana dela 2*, Cankarjeva založba, 2004.
- Božič, Ela. »Interpretacija Sanje.« *Adept*, letn. 8, št. 1, 2022, str. 88–115.
- Butnskala*, gledališki list predstave PG Kranj in SMG po besedilu Emila Filipčiča in Marka Derganca. PG Kranj in SMG, 2014.
- Critchley, Simon. *On Humour*. Routledge, 2002.
- Čičigoj, Katja. »Naredite lahko karkoli, a biti mora pravilni karkoli.« Odprto delo – tekst kot dogodek.« *Slovenska dramatika*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 31), 2012, str. 61–68.
- Derrida, Jacques. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference*. Ur. Christie McDonald, prev. Peggy Kamuf, University of Nebraska Press, 1988.
- Fuchs, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Indiana University Press, 1996.
- Gantar, Jure. »Smrt značaja v postdramski komediji.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 80–92.
- Hrvatín, Varja, Maša Radi Buh in Jakob Ribič. »Dramatika brez generacije.« *Amfiteater*, letn. 10, št. 1, 2022, str. 250–270.
- Inkret, Andrej. »Igra z jezikom.« *Delo*, 17. jan. 1974, št. 13, str. 8.
- Jaklič, Andrej. »Rok Vilčnik - rokgre: O kostumih brez karakterja.« *Delo*, 11. apr. 2016, www.delo.si/kultura/oder/rok-vilcnik-rokgre-o-kostumih-brez-karakterja.html. Dostop 21. okt. 2019.
- Jesih, Milan. *Grenki sadeži pravice*. Založna Obzorja, 1978.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000).« *Slavistična revija*, letn. 53, št. 2, 2005, str. 101–107.
- »Nagrada za mladega dramatika študentki DSU Eli Božič.« AGRFT, 29. april 2022, www.agrft.uni-lj.si/blog/2022/04/29/nagrada-za-mladega-dramatika-studentki-dsu-eli-bozic. Dostop 21. okt. 2022.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Niemeyer, 1997.
- Sarrazac, Jean-Pierre. »Kriza drame.« *Drama, tekst, pisava*, ur. Petra Pogorevc in Tomaž

- Toporišič, Mestno gledališče ljubljansko, 2008, str. 13–25.
- Sarrazac, Jean-Pierre, Catherine Naugrette, Hélène Kuntz idr. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Cirché, 2010. Cirché Poche, 29.
- Semenič, Simona. *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj, veseloigra s seksom in plesom. Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in SNG Nova Gorica*, 2020/21, str. 21–36.
- . *Me slišiš?*. KUD AAC Zrakogled, 2017.
- . *Tri drame*. Beletrina, 2017.
- Slosar, Iva Š. *Kako se smeji papež?*. *SiGledal*, 2022, sigledal.org/w/images/c/cb/Iva_%C5%A0_Slosar_Kako_se_smeji_pape%C5%BE.pdf. Dostop 10. sept. 2023.
- Toporišič, Tomaž. »Dramska pisava po postdramskem: Anja Hilling, Milena Marković in Simona Semenič.« *Slavistična revija*, letn. 68, št. 2, 2020, str. 109–124.
- Troha, Gašper. »*Me slišiš?* Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave.« *Amfiteater*, letn. 9, št. 1, 2021, str. 88–120.
- Vilčnik, Rok. *Drame*. Sodobnost International, 2019.
- Zupančič, Alenka. »Ponavljjanje.« *Filozofski vestnik*, letn. 28, št. 1, 2007, str. 57–79.



UDK 821.163.6.09-22

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/130-152

Abstract

Within the Slovenian context, dramatic writing has repeatedly returned to the realms of absurdity and grotesque. Lado Kralj highlights this observation in his influential essay "Contemporary Slovenian Drama", where he asserts that, modernism or one of its streams, namely, the drama of the absurd, gradually established itself in post-war Slovenian drama. This drama stems from the fundamental assumption, incompatible with socialist dogma, that reality is absurd and senseless. Interestingly, authors of such dramatic works often did not perceive themselves as contributors to the theatre of the absurd. They navigated in the direction of a dramatic technique that was simultaneously Gogolesque, absurdist as seen in the works of Daniil Harms and Aleksandr Ivanovich Vvedensky, and surrealist akin to the early plays of Roger Vitrac and his *Victor or Children in Power*. Moreover, theory, particularly through the lens of the famous historian of Slovenian drama Taras Kermauner, began interpreting it as "ludist" modernism.

In the essay, Toporišič examines how the specific forms of carnivalesque and paratactic absurdism that emerged and were developed in some of the most intriguing and complex comedic mechanisms in the works of Emil Filipčič, Milan Jesih, Pavle Lužan, Franček Rudolf and Andrej Rozman Roza have behaved in Slovenian drama in the new millennium. He explores how contemporary absurdist plays – often employing comedic techniques while embracing genre hybridity, including elements of the grotesque – deconstruct the concept of a unified self. Additionally, the author investigates how they blur the line between the real and the fictitious and destabilise subjectivity itself. All of these aspects, as scrutinised by Jure Gantar, who in his essay "The Death of Character in Postdramatic Comedy" evaluates Elinor Fuchs's terminology and theses regarding the death of character, seem to suggest that "character is also fading away in postmodern comedy" (87).

Keywords: absurdism, contemporary Slovenian drama, repetition, death of character, postdramatic, Simona Semenič, Milan Jesih

Tomaž Toporišič, PhD, is a theatre theorist and a full professor of dramaturgy and performing arts studies at the Academy of Theatre, Radio, Film, and Television (AGRFT) and Theatre Sociology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. He is an associated member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. From 1990 to 2016, he was actively involved with the Mladinsko Theatre, where he worked as a dramaturg and artistic director. As a dramaturg, he contributed to groundbreaking productions in Slovenian theatre.

For his outstanding contributions to the field, he was awarded the Knight of the Order of Arts and Letters by the French Republic in 2013 and the Grün-Filipič Award for achievements in Slovenian dramaturgy in 2017. Dr. Toporišič is the author of six scholarly monographs: *Between Seduction and Suspicion: The Relationship Between Text and Performance in Slovenian Theatre in the Second Half of the 20th Century* (2004), *The Vulnerable Body of Text and Stage: The Crisis of the Dramatic Author in the Theatre of the 1980s and 1990s* (2007), *The Levitation of Drama and Theatre* (2008), *Intermedia and Intercultural Nomadism* (2018), *Dangerous Relations: Dramaturgy and Theatre in the 20th and 21st Century* (2021), and *Dramatic Writings of the Century: From Ivan Cankar to Simona Semenič and Beyond* (2023). Additionally, he has authored numerous essays and book chapters on literature and theatre.

Tomaz.Toporistic@agrft.uni-lj.si

Paratactic Absurdism and (No Longer) Dramatic Comedy from Jesih to Semenič and Beyond

Tomaž Toporišič

Academy of Theatre, Radio, Film, and Television, University of Ljubljana

Summary¹

The essay examines how specific forms of carnivalisation and paratactic absurdism behave in the works of Emil Filipčič, Milan Jesih, Pavle Lužan, Franček Rudolf, Andrej Rozman Roza, Matjaž Zupančič, Rok Vilčnik, Simona Semenič and Iva Slosar. It explores to what extent contemporary absurdist plays, which often employ comedic tactics alongside elements of grotesque and other genres in their hybridity, deconstruct the notion of a unified self, blur the line between reality and fiction and destabilise subjectivity itself. This all suggests, as Jure Gantar explores in his discussion on the death of character in postdramatic comedy, drawing from Elinor Fuchs's terminology and theses on the death of character, that "character is also dying in postmodern comedy". In terms of Alenka Zupančič's terminology and arguments, the author assesses to what extent these comedies move "very close to the basic core of nonsense" but approach it in a specific way. How they do not attempt to show nonsense as such, which is an impossible task, but proceed from the following thought and insight: "Comedy is very well aware of and practises the following line: we encounter nonsense where and when some meaning surprises us" (Zupančič 78)

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research and Innovation Agency.



UDK 792.02(497.4):628.39

628.39:792.02(497.4)

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/154-172

Povzetek

Vprašanje ekološke katastrofe, v katero drvi globalna družba, je izredno pereče in se mu sodobno gledališče ne more izogniti. Obenem gre za vprašanje, ki je na videz tako kompleksno, da ga ne moremo do konca razumeti, še manj pa zanj obstajajo jasne rešitve. Razprava raziskuje dva pristopa, ki sledita splošnemu občutku tragičnega oz. resnega in komičnega. Prvi primer je uprizoritev *Vročina* (premieri 12. 10. 2021 [Ljubljana] in 24. 9. 2021 [Gradec], koprodukcija Slovensko mladinsko gledališče, steirischer herbst '21' Maska Ljubljana, režija Žiga Divjak), pri kateri gre za postdramsko gledališče, ki se teme loteva z obširnim dokumentarnim gradivom. Drugi primer je drama *Te igre bo konec* Matjaža Zupančiča, ki jo je avtor podnaslovil *Učni komad*. Zemlji se približuje ogromen meteor, ki bo uničil življenje na planetu. Dramske osebe se različno odzivajo na bližajočo se nevarnost in s tem kažejo svoje značajske lastnosti, predvsem pa celota deluje izrazito komično, saj v tem skrajnem položaju padejo siceršnje družbene maske. Razprava pokaže, da oba primera aktivirata bralca/gledalca, a Zupančičev tekst s svojo komičnostjo prinaša komično katarzo, kar sprosti občutek brezizhodnosti položaja, v katerem smo se znašli.

Ključne besede: ekološka katastrofa, komedija, politična drama, Žiga Divjak, Matjaž Zupančič

Gasper Troha je doktoriral na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sociologijo literature, še posebej z vprašanji sodobne svetovne in slovenske dramatike ter gledališča. Deluje kot raziskovalec na AGRFT Univerze v Ljubljani. Objavljal je v številnih domačih in tujih znanstvenih revijah. Med drugim je soavtor knjig *Zgodovina in njeni literarni žanri* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* (Študentska založba, 2008) in *Lajze Kovačič: življenje in delo* (Študentska založba, 2009). Leta 2015 je izdal monografijo *Ujetniki svobode* o razvoju slovenske dramatike in gledališča pod socializmom. Je direktor Slovenskega gledališkega inštituta.

gasper.troha@slogi.si

Družbenokritični potencial komedije na primeru teme ekološke katastrofe

Gašper Troha

Slovenski gledališki inštitut in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo UL

Ekološka katastrofa, v katero drvi globalna družba s prekomernim onesnaževanjem in izkoriščanjem naravnih virov, dandanes zapolnjuje velik del javnega prostora.¹ S temi vprašanji se ukvarjajo različni forumi, podpisujejo se meddržavne pogodbe, mobilizira se civilna družba (spomnimo se Grete Thunberg in njenega angažmaja), postaja pa tudi pomembna tema v umetnosti. Tu mislimo npr. na animirani film *WALL-E* Andrewa Stanton in Peta Docterja v Disneyjevi produkciji in na film *The Road* režiserja Johna Hillcoat; na gledališke uprizoritve, kot so *Vročina* režiserja Žige Divjaka, *To See Climate (Change)* koreografov Renéja Alejandra Huarija Mateusa in Romualda Krężela ali *Climatic Dances* Amande Piña; ter na literaturo, kot sta knjigi *The Road* Cormaca McCarthyja in *Facing the Anthropocene* Iana Angusa.

Sam se spominjam svoje reakcije na ogled *Vročine* (Slovensko mladinsko gledališče, steirischer herbst '21 in Maska Ljubljana, režija Žiga Divjak, premieri 24. 9. 2021 v Gradcu in 12. 10. 2021 v Ljubljani). Na odru dvorane v Slovenskem mladinskem gledališču sedimo v krogu med igralci. Pred nami se vrstijo neizprosna dejstva o spreminjanju podnebja, o zavezah, ki jih nihče ne upošteva, o izpušnih CO₂, ki presegaajo vse razumne meje. Gregor Zorc animira ribo, ki se duši, in z njo začutimo lastno agonijo. Damir Avdić nam razlaga osebno izkušnjo iz vojne v Bosni v devetdesetih letih, ko je ta nezadržno vstopala v njegovo življenje, a jo je sam ignoriral. Njegov »vojne ne bo« (*Vročina* 29, 30) se vedno bolj spreminja v tragični »in potreboval sem deset let, da sem dojel, da se življenje ne bo nadaljevalo tam, kjer se je ob vojni ustavilo« ter »naj vsakdo izživi zablude svoje mladosti / starost čaka in ne bo imela milosti / smejte se, kolikor se lahko / naj vam pride v navado, / da se boste lahko spominjali, ko vam nič več ne bo smešno«² (32). Grozljiva podobnost, ki je v meni vzbudila strah in željo po delovanju. Vendar pa sem se obenem znašel pred občutkom popolne nemoči. Kaj naj storim? Kako naj prepričam najbogatejše Zemljane, naj ne izkoriščajo planeta, ne

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališče in medumetnostne raziskave P6-0376, ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

² Prevod iz bosanščine je delo avtorja razprave.

uporabljajo fosilnih goriv itd. Naj ne uporabljam več elektrike, ne kupujem stvari v plastični embalaži? Nemoč, ki me je paralizirala in me sčasoma vrnila v pasivnost, z zavestjo, da je treba nekaj ukreniti, a da morajo to storiti tisti, ki imajo vzvode moči.

Pričujoča razprava si postavlja naslednji vprašanji: Ali je mogoče misliti ekološko katastrofo, ne da bi ostali praznih rok pred nemogočo nalogo? Kaj lahko tu naredi komedija kot tisti žanr, ki se ukvarja s korekcijo manjših človeških slabosti, kot trdi Henri Bergson v *Eseju o smehu*?

Odgovor na ti vprašanji bom iskal s primerjalno analizo dveh sodobnih gledaliških tekstov. Prvi bo že omenjena *Vročina* Žige Divjaka, ki je nastala na način snovalnega gledališča, tako da so avtorji teksta režiser Žiga Divjak in igralci, vključuje pa obilico dokumentarnega gradiva; drugi je *Te igre bo konec* Matjaža Zupančiča, podnaslovljen *Učni komad*, ki je bil med nominiranimi besedili za Grumovo nagrado leta 2023. V obeh primerih gre po mojem mnenju za politično gledališče, ki komentira družbeno dogajanje in skuša spodbuditi gledalca k akciji, a na različne načine. Še preden pa se lotim analize, naj predstavim, kakšne strategije uporabljajo umetniki za predstavljanje ekološke katastrofe in kako jih lahko analiziramo.

Ekokritika in njen vpliv v različnih medijih

Martina Ruhsam razmišlja o možnostih gledališča v kontekstu ekološke katastrofe, pri čemer ji ni dovolj dejstvo, da bi gledališče ozaveščalo o ekološki krizi in vplivalo na vedenje publike, pač pa zagovarja tezo Elinor Fuchs in Bonnie Marranca, da je ekokritični potencial gledališča v možnostih samega medija. Navaja Carla Laveryja, urednika knjige *Performance and Ecology: What Can Theatre Do?*, ki govori o tem, da lahko gledališče vzpostavi drugačne časovne izkušnje, »ki prekinajo s historičnim režimom, ki je bil vzpostavljen v moderni, in spodkopavajo utečene ritme poznega kapitalizma« (115). Na primeru plesne predstave *Climatic Dances* mehiške koreografinje Amande Peña pokaže, kako se ta postavlja na mejo med osebnim in političnim. V njej umetnica nagovarja publiko in govori o tem, kako rudarsko podjetje Anglo-American uničuje goro, na kateri je odrasla. Ob tem pravi: »To ni umetniško besedilo, osebno je,« in kasneje: »Če ste danes v občinstvu kot kritik, ne pišite o meni, pišite o tem!« (Peña v Ruhsam 116) Ekološka tema je torej postavljena obenem kot osebna izkušnja in družbeni problem. Še več, s pomočjo plesa staroselskega ljudstva Maseval iz Mehike, ki preko plesalcev uteleša duhove narave, pripelje v predstavo naravo kot enakovrednega akterja. S tem se spremenita naše zavedanje in dožemanje narave kot nečesa mrtvega, ločenega od nas. Pri tem pa opozarja, da gledališče ne more biti le komentar, ampak mora tudi samo v svoji produkciji upoštevati faktor vpliva na okolje.

Verjamem, da bi se lahko v ekokritičskih predstavah razvile nove, afirmativne kritike kapitalizma, afirmativne v smislu, da potrjujejo soodvisnost heterogenih akterjev in aktantov – na primer soodvisnost človeških skupnosti in lokalne geologije. Tu ne bi šlo za moralno kritiko, temveč za pogled, ki bi skušal vključiti intraakcije med akterji in aktanti in bi na ta način postal ekološki. (118)

Na prvi pogled gre za specifično analizo predstav, ki so bližje sodobnemu plesu in performansu, a tudi *Vročina*, kot bomo še pokazali, spreminja posameznikov pogled na obravnavano temo. Gre torej za nov pogled na ekološko problematiko, ki je obenem kritika sodobnega kapitalizma in njegovih družbenih odnosov.

V ozadju teh razprav je vprašanje, kako se lotiti teme ekološke katastrofe, da bi takšna umetnost spremenila družbeno vedenje. Simon C. Estok se v svoji razpravi sprašuje: »[Z]akaj se kljub zasičenosti filmov s sporočili o okolju stvari še naprej slabšajo?« (209). Odgovore skuša najti s pomočjo intermedijske ekokritike Jørgena Bruhna. Slednja je »prepričanje, da ekološka kriza ni problem ali stanje, omejeno na znanstvene raziskave, ali da je mogoče najti rešitve zanjo le v tehnoloških rešitvah. Humanistične vede morajo imeti vlogo pri teh vprašanjih« (Bruhn 119). Avtor najprej ugotavlja, da je izbor besedil oz. medijskih produktov in tem, ki jih analiziramo, bistven za našo naravnost. Gre za dejstvo, da so mediji med seboj različni in da je vpliv opazovalca na opazovani predmet neizbežen.

Bruhn predlaga metodo, ki po izboru in določitvi teme omogoča primerjavo teh pojavov v treh korakih:

[V] prvem koraku, opisu, je glavni cilj opredeliti in analitično opisati temeljne značilnosti vrste medija na splošno in samega medijskega izdelka. V drugem koraku je cilj z analizo in interpretacijo opredeliti načine, na katere posamezne lastnosti medija omogočajo ali onemogočajo predstavitev izbrane teme. V tretjem in zadnjem koraku je mogoče rezultate analize primerjati z analizo novih medijskih izdelkov. (127)

Zanimal me bo predvsem drugi korak, saj se bom ukvarjal z določenima besediloma oz. z besedilom in gledališko uprizoritvijo, ki se oba lotevata teme ekološke katastrofe. Zanimalo me bo, kako jima gledališče omogoča prikazati izbrano temo in vplivati na gledalca. Pri tem si bom pomagal še z razširitvijo Bruhnove metode, ki jo predlaga Simon C. Estok.

Ob vprašanju, kako posamezni izdelek naslavlja svojo temo, predlaga štiri točke analize:

1. Kako posamezno delo predstavlja razsežnost problema?
2. Kako posamezno delo predstavlja fizično bližino med problemom in publiko (zakaj je problem za publiko relevanten)?

3. Kako posamezno delo prikazuje etično relevantnost predstavljenega problema?
4. Kako posamezno delo ubeseduje dejstva – strategije pripovedovanja (npr. personifikacija, demoniziranje ...), izpostavljenost (npr. zasičenost z informacijami, ki privede do neobčutljivosti), destabilizacija medija z mešanjem fikcije in dejstev in ustvarjanje strahu pred okoljem (prim. 210–11).

Ob tem se zdi, da je vprašanje etične relevantnosti najpomembnejše, saj angažira gledalca. In prav v tej točki je morda med resno in komično obravnavo razlika.

Alexa Weik von Mossner se v svoji razpravi »Love in the Times of Ecocide – Environmental Trauma and Comic Relief in Andrew Stanton's WALL-E« ukvarja z vprašanjem, kako »WALL-E-jevi [...] poskusi, da bi osvojil srce bojovite lepote, zagotovijo čustveni angažma publike ter obenem prepotrebno komično sprostitve ob soočenju z globalno ekološko katastrofo« (165). Animirani film *WALL-E* režiserja Andrewa Stanton, ki je nastal v produkciji studiev Pixar in Walt Disney ter bil označen za družinski film, namreč prikazuje robota za čiščenje odpadkov, ki preživi ekološko katastrofo na Zemlji. EVE, robot za odkrivanje rastlin, v njem prebudi željo po stiku in odnosu, zaradi katere ji sledi v vesolje, na vesoljsko ladjo Axiom, kjer prebivajo preostali Zemljani kot popolni potrošniki, kontrolirani s strani videoekranov. WALL-E v svojih poskusih, da bi prebudil in osvojil EVE, vzpostavlja odnose z ljudmi in ostalimi roboti ter obenem, po naključju, v njih prebudi željo po vrnitvi na Zemljo in obnovitvi njene narave. Po mnenju Robina L. Murrayja in Josepha K. Heumanna se prav zato, ker je njegov cilj zaseben, a na kolektivni ravni propagira prilagoditev razmeram, preobrazi iz tragičnega junaka, ki se bori z odpadki in s propadom na Zemlji, v komičnega. WALL-E deluje podobno kot junaki v filmih Charlieja Chapmana ali Buserja Keatona. Njegov namen je zaseben, a njegova prizadevanja nevede sprožijo družbene spremembe. Z vzpostavljanjem medčloveških odnosov ter odnosov med ljudmi in roboti vzbuja nostalgijo po obnovi uničenega sveta. »V tem peklu na vesoljski ladji WALL-E postane vir nostalgije, ki spominja ljudi in robote na vrednost medčloveških odnosov, kakršne kaže *Hello Dolly*, in ne nazadnje tudi na vrednost odnosov med ljudmi in roboti« (Murray in Heumann 9). Posnetek filma *Hello Dolly*, ki je del WALL-E-jeve zbirke in z njim pride na Axiom, »utrudi kapitanovo odločitev. Ve, da se mora vrniti. Dojame, da liki v filmu plešejo, zato se morajo vrniti na Zemljo in skrbeti zanj. Ker je rastlina metonimija Zemlje, mora skrbeti tudi zanj. Zalije jo [in pravi] – 'potrebuješ le nekoga, ki bo skrbel zate. Moramo nazaj!'« (prav tam 10).

Kakšen je torej potencialni vpliv na gledalca? Za razliko od apokaliptičnih prikazov ekološke katastrofe, pri katerih se posameznik ali kolektiv spopada z naravo oz. z njenim uničenjem in na koncu seveda propade, se tukaj ponuja alternativa. Kot zapiše Mossner, gre za družinski film, katerega ciljno občinstvo so otroci in mladi, pri katerih bo film ravno zaradi svoje eskapistične narave, ganljive zgodbe in učinkovitih podob

še močneje posredoval »skrb vzbujajoče dejstvo, da bi potrebovali tri do petkrat več naravnih virov, če bi hoteli ohranjati evropski in ameriški način življenja« (175). Njegova komedijska narava pritegne gledalca in mu obenem servira postapokaliptične podobe ekološke katastrofe. Še več, čeprav se zdi slednja neizbežna, skuša dati gledalcu zavedanje, da lahko nekaj naredimo, da bi jo preprečili.

To idejo, da lahko komedija prisili publiko v to, da pogleda onkraj okostenelih vzorcev in načinov mišljenja, je poudarjal že Henri Bergson. Zanj je temelj komičnosti prav v smešenju življenjske togosti, avtomatičnosti. S tem komedija poudarja prilagodljivost, živost in postaja družbeno koristna. Kot zapiše Bergson:

[Č]e zarišemo krog okoli dejavnosti in položajev, ki ogrožajo individualno ali družbeno življenje in ki se s svojimi naravnimi posledicami same kaznujejo, ostaja zunaj tega območja strasti in boja, v nevtralnem pasu, kjer človek kratko malo igra za drugega človeka, neka togost telesa, duha in značaja, ki bi jo družba tudi še hotela odstraniti, da bi pri svojih udih dosegla kar se da veliko prožnost in družljivost. Ta togost je komičnost, njena kazen pa smeh. (21)

Iz te narave komičnega Bergson izpelje družbeno funkcijo komedije, ki je v ohranjanju *statusa quo*, v nekakšni povprečnosti. Vendar se zdi, da komičnost enako lahko postane subverzivna, ko neka družbena togost, način življenja, postane destruktiven. S tem, ko komedija parodira takšen način življenja, ustvarja prostor za debato in iskanje alternativ.

Seveda pa se moramo zavedati tudi omejitev pri družbenokritičnem potencialu komedije. Nanje opozarja Jure Gantar ob svoji lucidni obravnavi razmerja med komedijo in državo. Zanj je odnos med komedijo in državo nepredvidljiv in v vseh primerih problematičen.

Pod vladavino karizmatičnega posameznika se komediji kaj lahko pripeti kolaboracija [tu omenja Molièrov odnos z Ludvikom XIV. in odnos med Bulgakovom in Stalinom, op. a.], medtem ko jo v manjšinskih režimih najraje potisnejo na stranski tir. Spet drugačna nevarnost komediji grozi, ko oblast prevzame večina: takrat komedija vse prehitro preide z družbeno kritičnega v obrambni položaj. In še ko države ni, komedijo skupnost vseeno želi obrzdati. (97)

Bržkone bomo torej v komediji zaman iskali rešitve za družbene anomalije. Komedija se namreč bolj ukvarja z majhnimi slabostmi, ki jih smeši, da bi ohranila način življenja večine (prim. Bergson in McGowan) oz. da bi ohranila neko mero prilagodljivosti, ki jo zahteva življenje. Ravno v slednjem pa se morda kaže priložnost komedije ob temi ekološke katastrofe. Tu se zdi prav sprijaznjenost s trenutnim stanjem največja nevarnost. In prav kritična komedija je lahko odgovor nanjo, saj je njeno bistvo v tem, da v smehu, ki nas združuje, pokaže, »da disparatno stalno najeda celoto« (McGowan 181).

Boj Vročine

Vročina je nastala na povabilo festivala steirischer herbst in je bila uprizorjena kot koprodukcija festivala, Slovenskega mladinskega gledališča in zavoda Maska Ljubljana leta 2021. Režiral je Žiga Divjak, besedilo je nastajalo na vajah in je delo režiserja in igralcev, ob tem pa so nekatere motive »povzeli po knjigah *Manj je več: Kako bo odrast rešila svet* Jasona Hickla, *Kako razstreliti naftovod* Andreasa Malma, *Ministrstvo za prihodnost* Kima Stanleyja Robinsona in *Neprijazna Zemlja: Življenje po segrevanju* Davida Wallacea-Wellsa« (predstavitev na spletni strani Slovenskega mladinskega gledališča). Igrali so Damir Avdič, Mina Palada, Draga Potočnjak, Maya Sara Unger / Lina Akif, Vito Weis in Gregor Zorc.

Besedilo je napisano večinoma v angleščini in mestoma prehaja v slovenščino in bosanščino. Tema je bila izbrana zavestno, saj je ekološka kriza globalna tema in tako še posebej primerna za mednarodno občinstvo. Divjak je pri tem izhajal iz spoznanja, da je predvsem mlajša generacija ob teh vprašanjih apatična. »To te lahko razjezi, lahko te užalosti, lahko pa v tebi sproži upor v smislu 'v redu, se bom pa pač imel fino, dokler se sploh še lahko'« (Paukovič 32). Režiserjev namen je bil, da bi ljudi aktiviral in jim ponudil vzrok za aktualno krizo. Pri tem se je hotel izogniti generalizaciji krivde, saj »levji delež odgovornosti nosi majhen odstotek elit, ki enormno bogatijo z izkoriščanjem ljudi in okolja« (prav tam 32). Vendar ne gre toliko za posameznike in njihove odločitve, pač pa za samo naravo sistema, s čimer se vprašanje ekologije povezuje z razrednim bojem. »Ne želim zgolj demonizirati bogatih elit, gre za to, da je sistem naravnan tako, da nagrajuje to izkoriščanje in uničevanje, mislim, da je ključno, da to spremenimo« (prav tam). Nič čudnega torej, da Ekaterina Degot, kuratorica steirischer herbst, opiše *Vročino* kot predstavo »o ekološki krizi, ki ima strukturo diskusije, javne debate, v kateri igralci razglabljajo o krivcih in vlogi neoliberalnega kapitalizma pri neizogibni ekološki katastrofi. Gre za politično delo, ki vključuje tudi osebne zgodbe« (Lesničar 16).

Vročina je torej nedvomno politično gledališče, ki prepleta dokumentarno gradivo in osebne zgodbe ter jih prezentira na specifičen način, ki gledalca nagovarja ne samo na mentalni, ampak tudi na čustveni in fiziološki ravni. Občinstvo sedi v krogu in med njim sedijo igralci, kar gradi občutek skupnosti. Stvari, ki se odigrajo pred nami, se nas neposredno tičejo, zato vsi postanemo del diskusije in gledališkega dogodka. Poleg tega besedilo uporablja postopke izbora, ponavljanja vzorcev in sopostavljanja dejstev, ki delujejo ritualno, kot nekakšno zaklinjanje. Poglejmo si uvod. Začne se z navedbo dejstev o podnebnem sporazumu, ki je bil podpisan leta 1992:

12. junija 1992 je 154 držav podpisalo Konvencijo Združenih narodov o podnebnih spremembah, ki je ob ratifikaciji zavezala vlade podpisnic k zmanjšanju koncentracij toplogrednih plinov v ozračju s ciljem »preprečiti nevarno antropogeno poseganje v podnebni sistem Zemlje«. (Divjak 1)

Iz tega se izvijajo posamezne besede, poudarki, ki usmerjajo našo pozornost in zaklinjajo osnovno temo.

DAMIR: Preprečevanje nevarnih antropogenih posegov v podnebni sistem Zemlje.

VITO: antropogeni

vmešavanje

MAYA: preprečevanje

GREGA: nevaren

MINA: podnebje, podnebje

VSE:

(šepetaje)

sistem

sistem

sistem ...

[...]

DAMIR: klima

nevarno

sistem

proizvodnja

brez zmanjšanja (1, 2)³

Potem nastopi dejstvo, ki pokaže absurdnost zgornje zaveze in hitrost, s katero drvimo v katastrofo. »MAYA: Od podpisa Konvencije o podnebnih spremembah leta 1992 smo v ozračje izpustili več kot polovico vsega ogljikovega dioksida, ki je nastal pri izgorevanju fosilnih goriv« (3).

Na ta način pokažejo popolno ignoranco problema s strani vladajočih elit. Nadaljujejo z nazornimi prikazi posledic globalnega segrevanja: od sonca, ki nas ne bo več le grelo, ampak nam bo onemogočalo bivanje, do naraslih voda, ki bodo poplavile polja in povzročila pomore rib.

Nekje na polovici predstava preide v osebna pričevanja igralcev, od katerih je najmočnejša zgodba Damirja Avdića o tem, kako je doživel začetke vojne v Bosni. Njegovo zavračanje dejstev je presenetljivo podobno naši ignoranci okoljskih opozoril. Ker vemo, kaj je sledilo, in nam to Damir tudi pove. »In potreboval sem deset let, da bi dojel, da se življenje ne bo nadaljevalo tam, kjer se je ob vojni ustavilo / in potem so se začele psihoze, in potem sem se postaral« (32).

Vmes nenehno odzvanjajo dejstva o izpustih ogljikovega dioksida, plastiki v okolju,

³ Iz angleščine prevedel avtor razprave.

slabšanju zraka ... pojavi pa se tudi povezava med okoljsko problematiko in družbenimi razmerji oz. družbenim sistemom.

VITO: Po Zemlji hodi približno sto ljudi, ki ne kršijo nobenih zakonov, a če jih ocenjujemo z vidika prihodnosti, kot bi jih morali, so to množični morilci. Vse svoje življenje si prizadevajo, da bi ohranili sistem, ki se bo nedvomno končal z množično smrtjo. Ubijajo nas, stojijo nam na vratovih, ne dovolijo nam dihati. Na kateri točki se bomo uprli? (34, 35)

Občutek nemoči ob kompleksnosti problema počasi zamenja teza o manjšini bogatih, ki vzdržujejo obstoječi sistem neoliberalnega kapitalizma. Rešitev je utopična, a obenem nujna. Čeprav se zdi, da nimamo nobenega upanja na uspeh, se moramo upreti. Tu se pojavi paralela s holokavstom.

VITO: Tudi če nam spodleti. Predstavljajte si ostanke človeške populacije neke v bližini polov. Kaj bi jim želeli povedati? Da je človeštvo pričakalo konec sveta v popolni harmoniji? Da so se vsi prostovoljno postavili v vrsto za peči ali da so se nekateri uprli, tudi če je bil ta boj podoben boju Judov v taboriščih smrti, ki so vedeli, da bodo ubiti? Boj in upor sta bila zanje edina razumna izbira, čeprav sta največkrat pomenila le izbiro časa in načina njihove smrti. Bolje je umreti na nogah kot živeti na kolenih. Bolje je umreti, če razstreliš plinovod, kot pa brezbrizno goreti. Neustavljivi smo, drugačen svet je mogoč. (41)⁴

Tudi če je boj povsem nesmiseln in jalov, je bolje, da umremo z zavestjo, da smo se uprli, kot da gledamo propad z občutkom popolne nemoči. *Vročina* se konča z vprašanjem: Kdaj se bomo uprli?

Poglejmo si sedaj, kako *Vročina* predstavi temo ekološke katastrofe glede na kriterije Simona C. Estoka. Najprej se posvetimo vprašanju razsežnosti problema. Ekološka katastrofa je nedvomno zelo kompleksen problem, ki ga mora vsako delo preoblikovati tako, da postane obvladljiv, dovolj konkreten, da ga lahko gledalec vzame resno. To naredi tudi Divjak s svojo ekipo. Splošne podatke ves čas aplicira na posameznika, posamezne igralce, in se počasi bliža njihovim osebnim zgodbam, prizorom, ki »so enako pretresljivi kot sama vsebina: ko se na primer Vito Weis spreminja v posušeno drevo ali ko Gregor Zorc roti mrtvo ribo, naj začne dihati« (Butala 16). Na ta način se ustvarja fizična bližina med predstavljenim problemom in gledalci. Še več, ta občutek podpira tudi organizacija prostora. Igralci so pomešani med gledalce, »ta vtis pa še krepí vsakdanja oprava nastopajočih« (prav tam) in scenografija (Igor Vasiljev) travnika z umetnimi nageljni, ki se potapljaajo, sušijo ipd.

Naslednji korak je vprašanje etične relevantnosti predstavljene teme. Tu Divjak naredi odločilen premik. »Namesto patetičnega trkanja na vest gledalca je iz vsega videnega čutiti poziv k akciji. Ozaveščanje redkega občutka, da nismo krivi vsi, ampak da je peščica najbogatejših Zemljanov najbolj kriva, ni niti malo katarzična,

⁴ Prevod iz angleščine je delo avtorja razprave.

ponuja pa možnost za izhod« (Forstnerič Hajnšek 9). Tako režiser odpre možnost za razmislek o možnosti upora. O zahtevi po spremembi družbenega sistema, ki temelji na prekomernem izkoriščanju. Upor je bržkone utopičen, a nujen.

In ravno tu je kleč uprizoritve. Zelo spretno predstavi problem, ga ubesedi z ritualnim ponavljanjem določenih dejstev in fraz, ki delujejo zaklinjevalsko, s čimer stopnjuje napetost. Obenem problem prek zgodb igralcev subjektivizira, nam ga približa in, kot zapiše Gregor Butala, »meri naravnost v želodec. Od gledalca terja nič manj kot odgovor na preprosto vprašanje: ali bomo pohlevno izumrli ali pa bomo vendarle kaj storili?« (16).

Prek spoznanja, da sta ekološka kriza in boj proti kapitalizmu oz. boj za družbene spremembe povezana, resda ponudi izhod in nas potegne iz običajne apatije, a ta boj se zdi vnaprej obsojen na propad. V tem smislu je tragičen. Gledalec se čuti nagovorjenega, pripravljen je nekaj storiti, a je vprašanje, ali ga ponujena rešitev, npr. uničevanje infrastrukture, naftovodov ... res lahko aktivira.

***Te igre bo konec* in vprašanje komičnega pristopa**

Matjaž Zupančič začenja tam, kjer smo detektirali nemoč gledalca *Vročine*. Z vprašanjem, kaj naj storimo, ko je konec neizbežen in zelo blizu. Čeprav v utemeljitvi nominacije za Grumovo nagrado beremo: »*Te igre bo konec* je groteskna igra o sodobnem času in njegovih dilemah« (Jevnikar), je Zupančič z okvirjem dramskega dogajanja dovolj konkreten. Zemlji se približuje meteor, ki jo bo uničil, razstrelil na drobne koščke, in časa do trka je le eno leto. Gre torej za popolno uničenje, podobno ekološki katastrofi, le da je sedaj časa veliko manj in da bo apokalipsa prišla v trenutku. Zupančič v to izhodiščno situacijo postavi svoje dramske osebe. Kot je dejal avtor na pogovoru z nominiranci za Grumovo nagrado, ga je pri tem besedilu zanimalo, kako se bodo dramske osebe odzvale na to stanje ogroženosti. Razpostavil jih je, jim določil značajske lastnosti in potem opazoval, kako se dogajanje razvija (pogovor z avtorjem dne 6. 4. 2023).

Drama se odigra v bifeju Rajski vrt, katerega lastnica je Marija – Menza. V njem se znajdejo: Krištof Dolenc, ki zanika dejstva in se umika v pasivnost. Jakob Poglajen, ki postane obseden z meteorjem, opozarja na nevarnost, a se kmalu izkaže, da je vzrok njegove akcije pravzaprav ljubosumnost oz. prizadetost ob ločitvi. Meteor zanj postane sredstvo maščevanja in užitka ob prizoru, ko bo gledal svojo bivšo ženo umirati skupaj z ljubimcem. Doroteja Teja, ki postane žrtev hedonističnega moža. Novice o katastrofi ga namreč poženejo v obsesivno spolnost. Anos Drei, podjetnik, ki iz katastrofe kuje dobiček – prodaja vstopnice za vlak v smrt, delnice za tovarno

gumijastih čolnov, zavarovalne police ... Strulz Čibutkin, vestni birokrat, ki je prišel rešit zadrego s parcelo, na kateri stoji Rajski vrt. Slednja po podatkih v katastru sploh ne obstaja. Čibutkin se obsesivno loti svoje naloge, čeprav je slednja skrajno absurdna. Ne le, da zanika obstoj hiše, v kateri je lokal, ampak ureja napake izpred 200 let, čeprav se bliža konec sveta. Psihiater, ki išče pobeglo pacientko, in na koncu še Smrt, ki pije arhivski konjak in bo kmalu ostala brez službe. »Kmalu vas bom morala vse pobrat. A veste to? Najbrž veste. In ko vas bo enkrat vse pobralo, bo z mojo službo konec. Za zmeraj! *Das Ende! La Fin! The End! Slutet! Konets ...*« (Zupančič 966).

Dramsko dejanje je polno absurdnih zapletov, ko akterji skušajo najti izhod iz katastrofe. Tega seveda ni in ga ne more biti. Celota se izteče v poskus vzpostavljanja novih odnosov. Menza pravi: »Če res ni več nobene rešitve, če je res ni več ... Če vsi vidimo konec pred sabo ... Potem mogoče lahko začnemo enkrat drugače živeti! Vsaj za finale!« (972). Njena ideja je svet brez vojn in izkoriščanja. Čeprav naleti na dvome pri ostalih, sama pokaže pot. »Začet je treba pri sebi. Ta večer dajem zgled! Za danes nobenih preprirov več. Nobenega obtoževanja! In bomo imeli zabavo. Take, kot je tukaj še ni bilo. Zaklenila bom vrata in lahko tudi kadite. Vse je od zdaj naprej zastoj!« (975).

Ta obrat pretrese vse navzoče, ki pa imajo še vedno pomisleke. Na koncu jutranjo zarjo zamenjajo za prihod meteorja. Katastrofa se ponovno izmakne, a zadnjo besedo ima Smrt: »Kje ste vsi, dragi moji? Kaj gledate? Jaz sem tukaj. In se veliko bolje počutim ... Slišala sem, da bo danes tukaj zabava. A sem narobe slišala? Naj bo zabava! Naj bo muzika, takšna kot na starih freskah! A ste za en ples? Seveda ste, kaj vam pa drugega ostane! Meni pa tudi ...« (978).

Celota se torej izteče v neko splošno spoznanje, ki ga ponazarja mrtvaški ples. Smrt je neizbežna in v njej smo vsi enaki, obenem pa se zdi, da imamo vsak svojo lastno usodo, da je torej obenem, paradoksalno, ta celota vselej že načeta. Zupančič torej obdrži poanto svoje drame nekje vmes, kjer vidi edino možnost kritične komedije tudi Todd McGowan v svojem eseju »Ovire na poti kritične komedije«.

Kako je torej ekološka katastrofa predstavljena pri Zupančiču glede na kriterije Simona C. Estoka. Splošni vtis je absurden in s tem komičen. Taka je že predstavljena razsežnost problema. Slednji je globalen, saj meteor ogroža celoten planet, obenem pa je nerešljiv, saj na let meteorja ni mogoče vplivati. Vendar pa avtor ta okvir ves čas relativizira. Je meteor sploh resničen? Je morda psihična bolnica, ki misli, da je meteor? Je zarota medijev? Ta komični moment zmanjšuje problem oz. nam pomaga, da ga sploh lahko ugledamo in razmišljamo o mogočih rešitvah.

Naslednje je vprašanje relevantnosti problema za občinstvo. Tu Zupančič nastavi različne psihološke tipe (ljubosumnež, dvomljivec, obsesivec, lakomnež ...) in jih postavi v situacijo radikalne ogroženosti. Čeprav so lastnosti pretirane, se bržkone

večina bralcev/gledalcev lahko delno prepozna v dramskih osebah. Njihove stiske so pravzaprav eksistencialne in občečloveške, tako da presega problem ekološke katastrofe, s tem pa postanejo tudi obče relevantne.

Tretji kriterij je vprašanje etične relevantnosti problema. Zupančič v drami uporabi ekološko katastrofo kot okvir, kot radikalno stanje ogroženosti, ki požene dramsko dejanje v tek in vzbudi reakcije dramskih oseb. Slednje so enako radikalne kot sam okvir. Pretirane so do skrajnosti in obenem povsem neprimerne, saj skušajo obdržati obstoječi svet in način življenja, čeprav se bliža dokončno uničenje. Gre torej za etično vprašanje, kako ravnati ob spoznanju, da se življenje izteka. To vprašanje je temeljno etično vprašanje, ki ga pred nas postavlja zavest o končnosti, smrti, obenem pa je tudi družbeno vprašanje, ko govorimo o ekološki katastrofi in uničenju življenja na planetu Zemlja. Skratka, Zupančič postavlja osnovni problem drame kot temeljno eksistencialno in etično vprašanje.

Nazadnje moramo premisliti še način, kako avtor ubeseduje temo ekološke katastrofe. Ta način je absurden in komičen. Že podnaslov *Učni komad* kaže na Brechta in njegove drame, s katerimi je skušal politično aktivirati gledalca. Vendar pri Zupančiču ne gre toliko za vzdrževanje distance in premislek o predstavljenem problemu kot pa za to, da bralca/gledalca prav tehnika absurda potegne v samo dogajanje. Omogoči mu, da razmišlja o bližajoči se katastrofi, saj morda ni čisto resnična. Obenem s karikiranostjo posameznih dramskih oseb smeši njihove lastnosti. Če se spomnimo Bergsonovega *Eseja o smehu*, gre prav za njegovo dvojno učinkovanje. »Komični nesmisel nam torej spočetka daje vtis miselne igre. Naš prvi vzgib je ta, da bi se tej igri pridružili. Tako si človek odpočije od miselnega napora« (116). Takoj za tem pa zapiše: »Smeš je predvsem poboljševalni ukrep. Njegov namen je poniževati, osebi, kateri velja, mora narediti mučen vtis« (117). S tem pa družba doseže gibkost in prilagodljivost svojih udov. Lahko bi torej strnili, da Zupančič uporabi absurd in komičnost prav zato, da bi nam problem ekološke katastrofe zlezal pod kožo, takoj nato pa nas tudi že osmešil zaradi naših reakcij nanj. Bržkone se bolj odkrito smejemo tistim šibkostim, ki nas ne zadevajo, a v široki paleti avtorjevih likov slej ko prej naletimo na tistega, ob katerem naš smeh postane bolj grenak.

Ekološka kriza in vprašanje tragičnega/komičnega pristopa

Sedaj se lahko vrnemo k našima izhodiščnima vprašanjema. Ali lahko v gledališču predstavimo problem ekološke katastrofe na način, da bi gledalca aktivirali in ne bi padel v krč in apatijo ob kompleksnosti problema?

Vročina rešuje problem tako, da z različnimi postdramskimi prijemi potegne gledalca

v dogajanje. Naredi ga za del dogodka in manipulira z njegovimi čustvi, morda celo zaznavami, da bi vzbudila potrebo po akciji. Ta je nedvomno močna, a rešitev je radikalna – uničevanje infrastrukture, boj posameznika proti sistemu –, tako da večina gledalcev vendarle odide z občutkom, da gre za nemogočo nalogo.

Na prvi pogled ima Zupančič lažjo nalogo. Bralca/gledalca zapelje z absurdnimi dialogi in situacijami ter ga tako potegne v sam problem. Ko ga zagrabi, smeši njegova čustva in odzive, predvsem seveda reakcije izmikanja in prelaganja odgovornosti, a se tu bržkone ujame v zanko samega žanra. Kot zapiše že Bergson, je komedija predvsem sredstvo ohranjanja družbenih pravil. »Tako se valovi na morski površini neprenehoma bojujejo, medtem ko spodnje plasti ležijo v globokem miru« (118). Še jasneje to dilemo artikulira Jure Gantar v svojem eseu o komediji in državi: »Čeprav mnogi sodobni kritiki pri svojem branju opozarjajo zlasti na subverzivnost komedije, ravno zaradi svojega prehajanja med ekonomsko močjo in politično oblastjo komedija ne le osvobaja, kot trdi Bahtin, ampak tudi vzdržuje *status quo*, kot je prepričan Bergson« (94). Tu gre celo tako daleč, da komediji odreče možnost družbene koristnosti, saj ne more artikulirati novih družbenih alternativ. »Še največja nevarnost komediji v sodobni državi preti, ko začnemo od nje pričakovati, da bo družbeno koristna« (97). Podobno ugotavlja Todd McGowan, ko zapiše, da »temeljna ovira na poti kritični komediji ni dejstvo, da je primorana izključevati, pač pa iluzija celostnosti, ki korenini v specifičnem amalgamu vključitve in izključitve.« Vendar vidi rešitev v kritični komediji, ki »ne sme prizanesti nikomur. Niti vir, niti tarča, niti neudeleženi tretji ne smejo ohraniti iluzije celote. V komediji se steka dispartatno, a če naj bo kritična, mora pokazati, da dispartatno stalno najeda celoto« (180, 181).

In prav to stori Zupančič. Izpostavi problem in nas pripravi do tega, da vidimo, kako se mu izmikamo, ob tem pa ves čas ruši občutek smisla, celote, oz. kaže na njeno neutemeljenost. Tudi Menzin poziv k drugačni družbi brez vojn in izkoriščanja je parodiran in deluje naivno. Kot utopična ideja, ki se pojavi v pijanosti in jo relativizirata prihod jutranje zarje ter mrtvaški ples. »*Počasi vsi stopijo v plesni korak. Pridruži se jim tudi Smrt, ki vodi procesijo. Kljub resnobi trenutka je v sprevodu nekaj burkaškega. Takšnega, kot je ob tej pozni uri primerno na takšnem dogodku*« (Zupančič 978).

Znajdemo se v podobni situaciji, kot jo ugotavlja Gregor Moder ob Sofoklovi *Antigoni*. »Toda Antigona nas ne nagovarja toliko s svojim *naukom*, ampak prej s svojo *držo*. [...] Mogoče nam daje vzgled prav z vsebinsko praznostjo svojega dejanja, z odsotnostjo razumljivega namena, z *vrzeljo*, v katero lahko vpišemo svoj lastni zastavek, svojo lastno potencialno subjektivnost« (159). Prav ta narava dejanja, za katero ne vemo, ali bo imelo kakšen učinek, obenem pa ga naredimo iz povsem sebičnih vzgibov, da bi se lahko vzpostavili kot subjekt, je podobna dejanju, ki ga moramo narediti ob zavesti o

prihajajoči ekološki katastrofi. Kot zaključí Moder: »Sprejeti izziv, odločiti se, tvegati. Vreči kocko.« (160)

Vztrajanje v paradoksalni situaciji, ki jo opiše Gregor Moder, omogoča Zupančičeva komedija. Gledalci se smejimo, kar sprošča napetost in ustvarja distanco do katastrofe, ki si je pravzaprav ne moremo do konca predstavljati. Morda je pozicija gledalca bližja občutku, ki ga Gregor Moder opiše ob analizi Beckettove drame *Čakajoč Godota* v eseju »Komedija in katastrofa«. »Pravzaprav gre za popolnoma svobodno dejanje, se pravi za dejanje, ki je povsem prosto omejitev trajanja, saj se je najhujše že zgodilo in se zato ni ničesar bati, ni nobenega upanja, ničesar ni, na kar bi bilo treba še počakati; kar ostane, je čisto brezčasno, ne večno, ne nesmrtno, temveč neuničljivo vztrajanje« (221). Ali lahko ob tem vztrajanju, za katero se zdi, da nam edino preostane, naš planet preživi, pa je že drugo vprašanje.

- Bergson, Henri. *Esej o smehu*. Slovenska matica, 1977.
- Bruhn, Jørgen. »Towards an Intermedial Ecocriticism.« *Beyond Media Borders*, 2. del, uredil Lars Elleström, Palgrave Macmillan, 2021, str. 117–148.
- Butala, Gregor. »Na kateri točki se bomo morda vseeno uprli?« *Dnevnik*, 14. okt. 2021, str. 16.
- Divjak, Žiga, idr. *Vročina*. Slovensko mladinsko gledališče, 2021. Tipkopis.
- Estok, Simon C. »Intermedial Apocalypticism and the Growing Anthropocene Crises.« *Ekphrasis*, letn. 24, št. 2, 2020, str. 208–224, doi: 10.24193/ekphrasis.24.11.
- Forstnerič Hajnšek, Melita. »Nismo vsi enako krivi.« *Večer*, 20. okt. 2021, str. 9.
- Gantar, Jure. *Eseji o komediji*. Mestno gledališče ljubljansko, 2022. Knjižnica MGL 179.
- Lesničar, Tina. »Vključevanje popularnosti, a brez populizma.« *Delo*, 14. sep. 2021, str. 16.
- McGowan, Todd. »Ovire na poti kritične komedije.« *Problemi*, letn. 52, št. 5-6, 2014, str. 159–181.
- Moder, Gregor. »Komedijska in katastrofa.« *Problemi*, letn. 52, št. 5-6, 2014, str. 207–222.
- . *Antigona. Esej o Heglovi politični filozofiji*. Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2023.
- Murray, Robin L., in Joseph K. Heumann. »WALL-E: From Environmental Adaptation to Sentimental Nostalgia.« *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, letn. 51, pomlad 2009, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/WallE/text.html>. Dostop 23. avgust 2023.
- Paukovič, Lara. »Bistveno je, da politike, ki so že na oblasti, prisilimo v pravično delovanje in dosežemo, da se nas, ljudi, v bistvu bojijo.« *Mladina*, 20. avgust 2021, str. 32.
- Ruhsam, Martina. »Za politično ekologijo gledališča.« *Maska*, letn. 37, št. 211/212, 2022, str. 114–118.
- Weik von Mossner, Alexa. »Love in the Times of Ecocide: Environmental Trauma and Comic Relief in Andrew Stanton's WALL-E.« *Eco-Trauma Cinema*, ur. Anil Narine, Routledge, 2015, str. 164–179.
- Zupančič, Matjaž. »Te igre bo konec.« *Sodobnost*, letn. 87, št. 7-8, 2023, str. 912–978.



UDK 792.02(497.4):628.39

628.39:792.02(497.4)

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/154-172

Abstract

The issue of the ecological catastrophe into which global society is sliding is a very urgent one that contemporary theatre cannot avoid. At the same time, it is an issue seemingly so complex that it cannot be fully understood, and there are still fewer clear solutions to it. The paper analyses two approaches that follow the general sense of the tragic or serious and the comic. The first example is the production *Fever* (première 12 October 2021 (Ljubljana), 24 September 2021 (Graz), a co-production of the Slovenian Mladinsko Theatre, steirischer herbst '21 and Maska Ljubljana, directed by Žiga Divjak). This post-dramatic theatre production tackles the subject with extensive documentary material. The second one is Matjaž Zupančič's play *This Game Will Be Over*, which the author subtitled as a *Lehrstück*. A huge meteor is approaching the Earth and will destroy all life on the planet. The play's characters react differently to the approaching danger, thus showing their character traits. Above all, the whole story is highly comical, as the usual social masks fall away in this extreme situation. The discussion shows that both examples activate the reader/spectator. However, Zupančič's text, with its comic quality, brings about a comic catharsis, which releases the feeling of hopelessness about the situation in which we find ourselves.

Keywords: ecological catastrophe, comedy, political theatre, Žiga Divjak, Matjaž Zupančič

Gašper Troha holds a PhD from the Department of Comparative Literature and Literary Theory, Faculty of Arts, University of Ljubljana. His research interests include the sociology of literature, especially the contemporary world and Slovenian drama and theatre. He is a researcher at AGRFT, University of Ljubljana. He has published in numerous national and international scientific journals. He is the co-author of *History and its Literary Genres* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literary Modernism in the "Leaden" Years* (Student Publishing House, 2008) and *Lojze Kovačič: Life and Work* (Student Publishing House, 2009). In 2015, he published the monograph *Prisoners of Freedom* on the development of Slovenian drama and theatre under socialism. He is the director of the Slovenian Theatre Institute.

gasper.troha@slogi.si

The Social-Critical Potential of Comedy and the Issue of Ecological Catastrophe

Gašper Troha

Slovenian Theatre Institute and Academy of Theatre, Radio, Film, and Television,
University of Ljubljana

Summary¹

The issue of the ecological catastrophe into which global society is sliding is a very urgent one that contemporary theatre cannot avoid. At the same time, it is an issue seemingly so complex that it cannot be fully understood, and there are still fewer clear solutions to it. Contemporary theatre tackles this issue in different ways, such as involving the audience and showing the catastrophic state of affairs with documentary material and the use of ritualistic approaches (see *Climatic Dances* by Amanda Piña) or using fiction to transmit the message that we need to change our approach to the environment and natural resources as soon as possible. The paper analyses two theatrical texts that follow both paths mentioned.

The first example is the production *Fever* (première 12 October 2021 (Ljubljana), 24 September 2021 (Graz), co-production of the Slovenian Mladinsko Theatre, steirischer herbst '21, Maska Ljubljana, directed by Žiga Divjak), which is a post-dramatic theatre performance that tackles the subject with extensive documentary material. Furthermore, it is a piece that uses a serious or even tragic tone in its expression. It manipulates the viewer not only on a mental but also on the emotional and physiological levels in order to put through its message that we need to do something now and that the capitalist system and the minority of rich people bear the major part of the responsibility for the present state of affairs.

The second one is Matjaž Zupančič's play *This Game Will Be Over*, which the author subtitled as a *Lehrstück*. It is an example of a fiction, a theatre play, that puts forward a story about the end of the world to investigate possible reactions and solutions to the problem. A huge meteor is approaching Earth and will destroy all life on the planet. The play's characters react differently to the approaching danger, thus showing their

¹ The article was written within the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376, which is financially supported by the Slovenian Research and Innovation Agency.

character traits. The play is highly comic, as the usual social masks fall away in this extreme situation, and several absurd situations arise.

The discussion shows that both examples activate the reader/spectator. Žiga Divjak presents documentary material, supplementing it with the actors' personal stories, thus creating a sense of community and raising the spectator's agitation to the point where one feels the need to take action. In this climatic moment, the performance suggests that we are not all equally responsible for climate change and that any kind of revolt is relevant. However, sabotaging the infrastructure (i.e., powerlines, pipelines) seems an impossible task, thus the spectator stays alone with an uneasy feeling of helplessness.

Zupančič's text, with its comic quality, takes a different approach. It distances itself from the theme of ecocide, transforming it into a fictitious situation of an imminent catastrophe, the impact of a large meteor on Earth. The absurd situations culminate in a utopian image of a world without wars and conflicts. The latter also becomes a matter of parody, and the final *danse macabre* perpetuates the situation. The comic nature helps the reader/spectator to accept what is happening and builds his/her resilience. It involves the reader/spectator and gives an impression that it is a matter of personal choice to make a decision and act in whatever way. It is precisely this choice that matters as it draws oneself from the apathy. Whether it is enough to prevent the catastrophe is another question.



UDK 792.02(497.4Ljubljana) „193“:82.09-293.2

82.09-293.2:792.02(497.4Ljubljana) „193“

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/174-194

Povzetek

Razprava oriše dve ljubljanski uprizoritvi Audranove operete *La Mascotte*, obe v režiji Bratka Krefta (1905–1996) in scenografiji Vasilija Uljaniščeve (1887–1934). Zgodbo o kmečkem dekletu, ki naj bi kot maskota prinašala srečo vsem okrog sebe, če se ne poroči, so z glasbo Edmonda Audrana ter libretom Alfreda Duruja in Henrija Chivota prvič uprizorili v Parizu leta 1880. Pri nas je bila premierno uprizorjena 9. novembra 1930 na odru ljubljanske Opere, hkrati pa čez dve leti v isti režiji na novo uprizorjena na prostem v parku Tivoli v Ljubljani (premiera 8. september 1932). Opereta *La Mascotte* je bila ena prvih predstav na naših poklicnih odrih, ki so bile zasnovane po novih avantgardnih merilih. Kreft jo je namreč režijsko, scenografsko in kostumsko priredil glede na aktualne politične pa tudi likovne, gledališke in filmske razmere. Nekatere like izvirnika je zamenjal z liki, ki so karikirali politika Benita Mussolinija, komika Charlieja Chaplina in še nekatere, ter dodal celo izmišljeni lik delegata Društva narodov. Ustvaril je sodobno *commedo dell'arte*, ki je takoj postala gledališka uspešnica.

Ključne besede: scenografija, opereta, gledališče na prostem, zgodovinske avantgarde, slovenska moderna likovna umetnost, karikatura, Bratko Kreft, Benito Mussolini

Mag. **Ana Kocjančič** (1977), umetnostna zgodovinarica, kustodinja in galeristka, je končala podiplomski študij (2006, Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani) na temo *Scenografija v slovenskih dramskih gledališčih med obema vojnama (1918–1941)*. Je strokovna sodelavka za scenografijo in gledališke tehnike pri pripravi gledališkega terminološkega slovarja ter soavtorica izdane publikacije (2007, SAZU, Ljubljana). Raziskuje zgodovino slovenske scenografije, njeno povezavo z razvojem slovenske likovne umetnosti in vplive evropskih gledaliških gibanj ter evropske likovne umetnosti na njen razvoj. Je avtorica obsežne monografije *Prostor v prostoru: scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*, istoimenske razstave in člankov, televizijskih ter radijskih oddaj o razvoju slovenske scenografije.

ana.kocjancic77@gmail.com

Opereta *La Mascotte* (*Dekle sreče*) v režiji Bratka Krefta

Ana Kocjančič

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani

Uvod

V prispevku bomo skušali osvetliti trenutek gledališča na Slovenskem v času med svetovnima vojnama, ko je opereta v obliki komedije rušila meje med klasičnim gledališčem in novimi avantgardnimi smermi. Kaj vse je prinesla popolna preobrazba operete devetnajstega stoletja z novimi avantgardnimi prijemi in aktualnimi političnosatiričnimi domislicami, si bomo pogledali na primeru Audranove *La Mascotte*, ki je v režiji Bratka Krefta (1905–1996) in scenografiji Vasilija Uljaniščeve (1887–1934) s podnaslovom *Dekle sreče* doživela premiero 9. novembra 1930 na odru ljubljanske Opere.

Zgodbo o kmečkem dekletu, ki naj bi kot maskota prinašala srečo vsem okrog sebe, a le dokler se ne poroči, so z glasbo Edmonda Audrana (1840–1901) ter po libretu Alfreda Duruja (1829–1889) in Henrija Chivota (1830–1897) prvič uprizorili v Parizu leta 1880. Pri nas je bila krstno uprizorjena v tridesetih letih 20. stoletja prav v režiji Bratka Krefta kot avantgardno zasnovan političnosatirični muzikal, ki je še dolgo ostal v zavesti ljubljanske publike kot ena najuspešnejših komedij. Sploh po tem, ko sta jo ustvarjalca dve leti po premieri prenovila in aktualizirala še z drznejšimi gagi in prizori ter jo postavila na prostem pod Tivolski grad (premiera 8. september 1932). Nastal je pravi komično-političnosatirični gledališko-operetni spektakel.

Najprej si bomo pogledali milje oziroma dogajanje na odru ljubljanske operne hiše v času, ko je Kreft na njenem odru ustvaril *La Mascotte*. Ni zanemarljivo, da je bila prav ta opereta tista, ki se je v obeh postavitvah za vedno vpisala v našo gledališko zgodovino kot prelomna predstava.¹ Prva odrska postavitvev je v režiji, igri in scenografiji pokazala nove načine uprizoritve pod »načeli Tairova in Reinhardta« in »dosegla izredno močan uspeh ter žela aplavze, kakor nobena operna novost višje

¹ Fran Govekar je v kritiki ob tivolski uprizoritvi zapisal: »Bratko Kreft nam je priredil resnično prvovrstno teatrsko senzacijo. In že drugi s tole preprosto, ljubeznivo Mascotto. V gledališču z groteskno stilizirano režijo in kolektivnim igranjem zdaj v Tivolskem parku pa s čisto realistično režijo in igro, v kateri razni nastopi množic združujejo efekte, kakršne gledamo le v kinu in cirkusu« (Govekar, »Maskota v parku« 2).

umetniške kvalitete» (Govekar, »La Mascotte« 2). Njena izvedba v Tivolskem parku pa je bila prelomna, saj je bila poleg vseh prej omenjenih novosti tudi najboljšeje gledališko-operni spektakel na prostem pri nas v času med obema vojnama. Obe Kreftovi različici *La Mascotte* sta bili uprizorjeni, ko je bil direktor operne hiše Mirko Polič (1890–1951), ki je spodbujal modernizacijo operne umetnosti ter vpeljavajo novih avantgardnih gledaliških in likovnih smernic na naše poklicne odre.

Priljubljenost operetnih uprizoritev pri publiki je že od nekdaj poleg lahkotnosti glasbe krepila tudi barvita in razkošna dekorativna podoba scenskega ozadja, ki je vse do druge polovice tridesetih let 20. stoletja vztrajala pri kulisni, škatlasti osnovi. Če je v slovenskem gledališču in operi v tem času pod scenografskimi prijemi slikarja Ivana Vavpotiča (1877–1943) in arhitekta Rada Kregarja (1893–1962) naturalistično, kulisno-škatlasto scensko podobo že zamenjal sodobnejši ekspresionistični tip tako imenovane razkosane kulisne scene, ki naj bi tudi akustično ustrezal ekspresionističnim besedilom in izvedbam, pa so bile operete tega časa še vedno zasnovane z dvodimenzionalno kulisno sceno. Tako operetna scenografija vse do tridesetih let ni dosegla tistega stilnega razvoja, ki sta ga naša operna in gledališka scenografija (Kocjančič, »Scenografija« 493–512). Zato je še toliko zanimivejši premik v avantgardno smer, v katero je operetno scenografijo pa tudi režijo usmeril prav Bratko Kreft.

Premislili in analizirali bomo obe uprizoritvi Kreftove *La Mascotte* in ju postavili v čas dogajanja ter razmislili o pomenu in vplivu te uprizoritve na sočasne operne predstave in preostale predstave poklicnih gledališč na Slovenskem. Delno se bomo dotaknili operetnega repertoarja, predvsem tistih uprizoritev, ki so že kazale moderno podobo vsaj z nekaj avantgardnimi elementi.

Pogledali si bomo, kakšne so bile sočasne gledališke in aktualne politične razmere ter kako so vplivale na režiserja in njegove likovne sopotnike. Zanimalo nas bo, kakšne so bile razlike med prvo in drugo uprizoritvijo, kako sta se režiser in scenograf odzvala na sočasno likovno in filmsko dogajanje ter kaj vse sta črpala od obeh medijev. Kako se je režiser lotil stare komične operete Edmonda Audrana s sredine 19. stoletja in kako jo je spremenil v moderno družbeno in političnokritično komedijo novega časa? Je politična satira preživela uprizoritev pred meščansko ljubljansko publiko v času med obema vojnama?

Miljé

Opereta na Slovenskem je razcvet moderne režije in scenografije doživljala v tridesetih letih 20. stoletja. Med ljudstvom je bila kot glasbena zvrst vseskozi priljubljena in je

uspešno polnila vedno prazno gledališko blagajno.² Občinstvo se je poleg lahkotnejše glasbe veselilo tudi barvitih in razkošnih dekoracij, ki pa so bile praviloma narejene iz kulis in zastorov ter postavljene v škatlaste prostore (Kocjančič, »Scenografija« 495). Drugače pa so nanjo gledali gledališki kritiki in gledališki ustvarjalci, ki so jo označili za neumetniško ter celo škodljivo za ugled in okus občinstva.³ A režiserjem tako imenovane tretje generacije slovenske zgodovinske avantgarde oziroma mlademu krogu gledaliških ustvarjalcev (večinoma Tržičanov), zbranih okrog novega direktorja Mirka Poliča, je z novimi pristopi v režiji, kostumografiji in scenografiji uspelo dvigniti raven njene kakovosti. S tem pa je postala bolj cenjena tudi v gledaliških krogih.⁴

Leta 1925 je direktorsko mesto ljubljanske Opere prevzel dirigent Mirko Polič (1890–1951). Okrog sebe je zbral sposobne mlade ustvarjalce, s katerimi je poskušal izoblikovati novo, modernejšo podobo slovenske opere in operete. Prav v njegovem času (1928) so prvič in edinkrat razpisali scenografski natečaj za Kogojevo opero *Črne maske*,⁵ na katerem so sodelovali predstavniki slovenskega avantgardnega gibanja: Avgust Černigoj (1898–1985), Ivan Čargo (1898–1958), Ivo Spinčič (1903–1985), Edvard Stepančič (1908–1991) in Ferdo Delak (1905–1968) ter hišni scenograf Ivan Vavpotič (1877–1943).⁶ Zmagali so scenski osnutki Ivana Vavpotiča v ekspressionističnem stilu, po katerih je bila nato uprizorjena opera.

S stališča sodobnih gledaliških in likovnih smernic pa so bili zanimivejši preostali scenski osnutki natečaja. Nakazovali so novo, moderno scenografijo, usmerjeno v evropske avantgardne tokove. Na njih so bila zasnovana prizorišča z geometrično-abstraktno razkosanimi kulisnimi elementi, predvideno je bilo gibanje figur po odorskem prostoru v višinskih in globinskih nivojih s pomočjo konstrukcij ter učinki svetlobe in projekcije reflektorjev (Delak, »Scenični osnutki« 182). Scenski osnutki so bili torej dovolj zanimivi, da je v njih Polič prepoznal možnosti za razvoj opernega odra v smislu modernih evropskih poti, moč, energijo in želje mladih ustvarjalcev ter hkrati dobil dodatno spodbudo svojim tendencam po prenovi predstav v ljubljanski operni hiši.

2 Naše gledališče je bilo v tem času spet v finančni stiski. Državna subvencija je bila prenizka in ni pokrila niti stroškov za vzdrževanje Opere in Drame (Kreft, »O uprizoritvi« 150). Tudi odločitev ravnatelja Opere Mirka Poliča, da uvrsti *La Mascotte* v repertoar, je bila povezana z iskanjem repertoarnega dela, s katerim ne bi bilo preveč nepotrebnih stroškov. Audranovi opereti so namreč ravno potekle avtorske pravice in ni bilo treba plačevati tantiem (prav tam 151).

3 Mednje je sodil tudi režiser Milan Skrbinšek (1886–1963): »Sovražil [je] opereto kot nekaj, kar je pod ravno pravega umetniškega gledališča in škodljivo, ker kvari ugled in zastruplja občinstvo, igralce pa zapeljuje v ceno 'komedijantstvo' ali celo 'cirkusijado', ki hlepita le po vnanjem umetniškem učinku« (Kreft, »O uprizoritvi« 153).

4 »Ljubljanska opera daje sedaj operetno noviteto Audrana *La Mascotte*. Opereta sama na sebi ni kdovekak glasbeno prida, vredno pa je, da jo greš gledat zato, ker jo je režiral g. Bratko Kreft. Njegov poizkus je iz operete napravil nekakšno grotesko in to s pomočjo režije« (»*La Mascotte*« 7).

5 Kogojevo opero *Črne maske* so premierno uprizorili 7. maja 1929 v režiji Borisa Kriveckega in scenografiji Ivana Vavpotiča.

6 Slikar Ivan Vavpotič je bil od leta 1926 hišni scenograf ljubljanskega dramskega gledališča. Tudi Ivo Spinčič je že prej kot scenograf sodeloval na ljubljanskem dramskem odru. Postavil je sodoben interjer za Kulundžičevo *Polnoč* (19. 10. 1927, režija Ciril Debevec). Drugi se z delom na poklicnih gledaliških odrih še niso srečali.

Na opernem odru so se zato začele vrstiti predstave v modernejši podobi. Do razcveta scenografije in kostumografije je prišlo po letu 1930, ko se je ekipi opernih ustvarjalcev pridružil rusko šolan scenograf (po rodu Ukrajinec) Vasilij Uljaniščev.⁷ Na Slovenskem je preživel zadnja leta svoje umetniško bogate avantgardne kariere. Nekoč, ko je v mladosti sodeloval z znamenitim ruskim konstruktivistom Vsevolodom Meyerholdom (1874–1940), je bil med pionirji avantgardnega gledališča, ruskega konstruktivizma in razvoja moderne scenografije (Kreft, »O uprizoritvi« 168). Verjetno bi bil rezultat vseh scensko-kostumsko opremljenih predstav Uljaniščeva še boljši, če bi bilo na razpolago več finančnih sredstev. Tu se je namreč tudi v teh najplodnejših medvojnih letih prenove opernih prestav spet zapletalo.⁸

Tako sodi med vrhunce ustvarjanja Uljaniščeva na odru ljubljanske Opere sodobno scensko in kostumsko opremljen Delannoyev balet *Damski lovec* (15. 10. 1931, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani). Balet je le leto prej doživel krstno premiero v Opéra Comique v Parizu (»Marcel Delannoy« 1), in sicer v režiji in koreografiji baletnika Vaclava Vlčka (1895–1968), ki je dolgo nastopal pri nas, nato pa se pridružil baletni turneji *Gledališča futuristične pantomime* Enrica Prampolinija (1894–1956) (Neubauer 115). Tudi v ljubljansko uprizoritev baleta *Damski lovec*, kjer so baletniki plesali po tleh, poslikanih z mrežo, podobno šahovskim poljem, je bila vključena pantomima (»Vsebina« 3). Konstruktivistične večbarvne ploskve ozadja je različno osvetljevala reflektorska svetloba. Moderna glasba je zvenela v polifoniji zvokov in vsebovala celo deklamirajoče petje (Č, »Damski lovec« 4). Kostume in scenografijo pa je Uljaniščev osnoval z očitnim naslonom na gledališko delavnico nemške umetniške šole Bauhaus oziroma na avantgardno zamisel *Triadnega baleta* Oskarja Schlemmerja (1888–1943) (Kocjančič, *Prostor* 149).

Ob tej uspešnici se je na ljubljanskem opernem odru zvrstilo še nekaj zanimivih avantgardno zasnovanih uprizoritev. Tu bomo omenili le nekatere scenografsko najzanimivejše operetne predstave.⁹ Moderno zasnovana je bila uprizoritev Bentazkyjeve operete *Trije mušketirji* (18. 1. 1932), pri kateri sta režiser Bratko Kreft in scenograf Uljaniščev poleg svetlobne uporabila tudi filmsko projekcijo z duhovitimi in dovtipnimi podnaslovi (Osterc, »Opera« 120). Sledila ji je slovenska noviteta, prava sodobna jazz opereta *Erika* (22. 10. 1932) Janka Gregorca (1905–1989), ki jo je režiral Ferdo Delak (Gregorc 2). Za novo opereto, o kateri so zapisali, da je imela »naravno režijo« in bila zanimiva zaradi »živahnega gibanja in slikovitih slik« (Osterc, »Gledališki« 1), je scenografijo zasnoval Uljaniščev.

⁷ Uljaniščev je pred prihodom v Ljubljano nekaj časa deloval tudi kot scenograf moskovskega Hudožestvenega gledališča in si tam pridobil pomembne izkušnje (Smolej, »Uljaniščev«).

⁸ Tudi nisem imel enakih finančnih možnosti za inscenacijo in kostume. Zato se mi je npr. uprizoritev Auberove takrat še zelo popularne komične opere 'Fra Diavolo' ponesrečila. Niti dinarja ni bilo na voljo za inscenacijo, ki sva jo tako morala z Uljaniščevom 'skrupucati' iz starih kulis in zaves. Zato je bila 'inscenacija' res nemogoča (Kreft, »O uprizoritvi« 176).

⁹ Več o drugih avantgardno zasnovanih predstavah na ljubljanskem opernem odru sem pisala v: Kocjančič, »Scenografija« 493–512; in v: Kocjančič, *Prostor*.

Sočasno s Kreftovo *La Mascotte* pa je v režiji Ferda Delaka nastajala uprizoritev Offenbachove operete *Robinsonada* (12. 3. 1932), ki sta jo z Uljaniščevom osnovala kot celostno umetnino.¹⁰ Scenografska zamisel je temeljila na številnih projekcijah in svetlobnih učinkih v sicer popolnoma praznem odrskem prostoru.¹¹ Na platno sta med drugim projicirala sonce, na odrska tla pa migotanje sončnih lis.

Hkrati pa je direktor ljubljanske Opere Mirko Polič ob preostalih sodobno zasnovanih operah in baletih, ki so preplavili njen oder v sezonah po letu 1930 (na primer opere *Werther*, *Car se da fotografirati*, *Fra Diavolo* itd.) (Kocjančič, »Scenografija« 493–512), dovolil, da so na opernem odru začele gostovati še druge moderno zasnovane predstave, med njimi uprizoritve ljubljanskega Delavskega odra Svoboda, ki ga je vodil Ferdo Delak. Z Delavskim odrom je na odru ljubljanske Opere med drugim premierno uprizoril Cankarjevega *Hlapca Jerneja* (21. 5. 1932) (I. V., »Delavski« 3). Uprizoritev, v novi inscenaciji Ljuba Ravnikarja (1905–1973), je temeljila na predelanem Cankarjevem besedilu, ki je bilo na odru prezentirano s projekcijo v parole prirejenih, skrajšanih citatov in politično provokativnih scenskih podob (Kocjančič, *Prostor* 48). Na istem odru se je občinstvu kot gost predstavil tudi študent arhitekture Bojan Stupica (1910–1970) s svojo gledališko skupino Obrazniki. Uprizorili so vojno dramo Paula Raynala *Le tombeau sous l'arc de triomphe*, preimenovano v *Vojna in mir* (21. 12. 1931) (»Stremljenje« 2). Predstava je zaradi številnih težav na odru povsem propadla, a je v scenografiji že kazala Stupičeve težnje po sodobni, v realizem usmerjeni scenski podobi.

Vse naštete uprizoritve so torej počasi ena za drugo v operno hišo prinašale nove avantgardne koncepte. Ljubljanski operni oder je z njimi doživljal avantgardni preporod. Moderen gledališki jezik v režiji, igri in scenografiji se je, ko so tam začeli delovati Bratko Kreft, Ferdo Delak in Bojan Stupica, selil tudi na druge poklicne odre na Slovenskem.

Opereta 19. stoletja kot avantgardni muzikal

Uprizoritev *La Mascotte* je bila Kreftov režijski debi na slovenskih poklicnih odrih. Z njo se je lotil sicer težke, a na koncu uspešno izvedene naloge, ki jo je v dveh zapisih podrobno opisal tudi sam (»O Mascotti« 409–410 in »O uprizoritvi« 150–178). Ko je prevzel režijsko delo za to opereto, je bil Kreft v težki situaciji iskalca zaposlitve. Kot režiserja so ga zaradi njegovih preteklih političnih in avantgardnih gledaliških dejanj ter kritičnega zapisa o stanju na naših odrih zavrnilo celo v sosednji ljubljanski Drami,

10 »[Z]družiti igravsko, muzikalno, odrsko, scenično in koreografsko plat v eno celoto, ki naj ima na današnjem odru življenjsko upravičenost« (Delak, »Robinsonada« 4).

11 »[D]ekoracija je markirana – za občinstvo, igralcem pa je vedno prost ves oder« (prav tam).

kjer bi moral režirati Grumov *Dogodek v mestu Gogi* in Schillerjeve *Razbojnike*.¹² Brezposelnega in s strani sodišč preganjanega Krefta¹³ je na sestanek povabil direktor ljubljanske Opere Mirko Polič. Za razliko od vodstva ljubljanske Drame je občudoval njegove avantgardne gledališke domislice in jih, kot bomo videli, celo spodbujal in podpiral. V režiserjevih spominih na snovanje predstave (Kreft, »O uprizoritvi« 150) je ostalo zapisano, da je bil pravzaprav Polič tisti, ki je mlademu režiserju predložil operetni libreto iz leta 1880 in ga prosil, naj ga predela v sodobno obliko. Kreftu se je ob pogledu na star, suhoparen libreto predlog o njegovi režiji zdel kot nekakšna kruta ironija usode, hkrati pa tudi Polič ni mislil, da je mogoče iz te naturalistične operete 19. stoletja narediti karkoli zanimivega, uspešnega, zabavnega, predvsem pa politično nespornega. Opis sestanka v Operi je Kreft nekako cinično zaključil: »Nisva naredila nobene pismene pogodbe ... Tudi za honorar se nisva domenila« (Kreft, »O uprizoritvi« 151).

Prvotni libreto *La Mascotte* temelji na romantični zgodbi, ki se vrti okrog dekleta, maskote – pri nas preimenovane v *Dekle sreče*, ki prinaša srečo, a le dokler se človek vanjo ne zaljubi in je ne poroči. Po dolgih ljubezenskih zapletih in razpletih, kjer jo celo ugrabijo, da bi od nje dobili srečo, se potem zgodba zaključi z ljubezenskim razpletom glavne junakinje, ki se seveda poroči. Sreča zato postane splošna in še dedna hkrati.¹⁴ Iz kratke vsebine lahko zaslutimo, da gotovo ni bila prav nič privlačna za mladega režiserja, ki so ga zanimale nove avantgardne poti. A sprejel je izziv z besedami: »Ni vrag, da ne bi nekaj stuhtal. Če pa bo potrebno staro besedilo modernizirati ali celo dopolniti z novim, bom pa še to naredil« (prav tam).

Bratko Kreft si je zamislil uprizoritev, ki je bila kar se da sodobna. Zato je predelal in moderniziral libreto ter ga, kolikor se je dalo, politično aktualiziral. Na odru je želel ustvariti dinamiko z igro in govorom, hkrati pa je bil pozoren tudi na pomoč kostumov in scenografije. Pri snovanju sta mu pomagala scenograf Uljanišček ter dirigent in skladatelj Niko Štritof (1890–1944). V resnici se je Kreftu nasmehnila ustvarjalna

12 »Vodstvu Drame SNG sem se zameril predvsem zaradi kritičnega spisa 'Gledališki fragmenti', ki sem ga napisal leto prej na pobudo urednika Ljubljanskega zvona Frana Albrehta. Da so se skrivali za vsem tudi še politični pomisleki, je razumljivo, saj je bil konec januarja zaplenjen moj roman 'Človek mrtvaških lobanj' zaradi 'komunistične propagande, nemoralnosti in žalitve verskega čuta', kakor je zapisala policija v brzojavki za zaplenitev« (Kreft, »O uprizoritvi« 150).

13 Zaradi spornega romana je mariborsko tožilstvo celo pripravljalo obravnavo proti njemu po zakonu o zaščiti države in po tiskovnem zakonu (prav tam).

14 Prvotna zgodba *La Mascotte* je postavljena v 16. stoletje. Kmetu Roccu, ki mu v življenju vse spodleti, brat pošlje dekle, maskoto, ki prinaša srečo. Pastirica gosi in puranov Bettina ima namreč magično moč: širi srečo okrog sebe, a le dokler se človek vanjo ne zaljubi in je ne poroči. Bettina ne ve, da je Roccu le maskota, hkrati pa je zaljubljena v ovčarja Pipa. Zgodba se zaplete, ko deželni knez Lorenzo izve za njeno čarobno moč. Bettino zaseže, da bi z njeno pomočjo uredil finančne težave. Vzame jo na dvor in se vanjo zaljubi. Hkrati pa se Lorenzova hčer Fiameta zaljubi v ovčarja Pipa, ki še ni prebolel Bettine in jo poskuša dobiti nazaj. Lorenzo želi poročiti Bettino, a ta tik pred poroko s pomočjo artistov pobegne s Pipom. Princ Fritellini, ki je bil zaročen z Lorenzovo hčerko, zaradi odpovedi zaroke z vojsko napade kneza. Med njegovimi vojaki sta tudi Pipa in Bettina. Bettinina čarobna moč prinese Friteliniju zmago, njej in Pipu pa svobodo. Pipa okleva, ali bi se z Bettino poročil, saj bi izgubila svojo moč, a na koncu zmaga ljubezen. Pobeglega kneza in njegovo hčerko prepoznajo in aretirajo. Fiametta in Fritellini se spet zaljubita in s tem se vojna konča. Sreča postane splošna, ko se izkaže, da je čarobna Bettinina moč dedna, Bettina pa obljubi, da bo imela dvojčke (Kreft, »Edmond Audran« 1–2).

sreča, ko so mu dodelili scenografa Uljaniščevega, saj je bil ta takoj pripravljen na nove podvige. Tudi Štritof se je izkazal in ponudil celo možnost, da priredi, dopiše nekaj glasbe. Bil je tudi poln domislic. Tako so na sestankih skupaj razvijali in dopolnjevali osnovno avantgardno zamisel režiserja (Kreft, »O Mascotti« 409–410). Kreft je opisal enega izmed njihovih pogovorov: »Balet mora biti oblečen podobno. Frontne čelade ... in ... Zdaj bi moral reči [Kreft, op. A. K.]: 'In — v plinskih maskah ...' Pa nisem. Prav takrat uskoči scenograf Uljanišček: 'Veš, dajmo jim plinske maske ...' (prav tam 410).¹⁵

No, bili so dnevi, ko je šlo kaj tudi narobe. Pa so popravili. Niko Štritof je namreč predlagal, da bi na kolo sreče dodali napis v bohoričici: »Žalost in smola, sreča in veselje« (prav tam 409).¹⁶ A ker je bil Uljanišček že tako šibek v jeziku, preostali v scenografski delavnici pa očitno tudi niso razumeli, se je pred Kreftom na generalki, ko so delavci nameščali kolo sreče, pojavil napis »Žalost ino zmola — zreča ino vezele« (prav tam). Napis na kolesu so kasneje popravili in na odru se je pri uprizoritvi v ozadju vrtela bohoričica.

Kreft se je odločil, da bo ogromno kolo sreče z vrtenjem naprej in nazaj od napisa »sreča« do »žalosti« in »smole« poganjalo tudi samo dinamiko igre na odru. Vrtenju kolesa je dodal še veliko drugih situacijskih premikov, gagov, tudi s pogrezalom, in pa lestev ter vrvi za mlade akrobatke. Te niso bile prav nič navdušene nad novim scenskim rekvizitom, predvsem pa niso bile prepričane, ali bi ga sploh preizkusile. Pa jim je režiser kar sam pokazal. V reviji ilustracija je bila celo objavljena karikatura Krefta, ki visi z lestve, opremljena je bila z besedami: »No, vidite, saj to ni nič takega...« (prav tam).

In potem, ko jim je režiser pomahal z lestve, so vsi začeli sodelovati. Ob kolesu in lestvi je Uljanišček scensko dopolnil režiserjevo zamisel še z barvito scenografijo v realistično-abstraktnem stilu (Kreft, »O uprizoritvi« 168). Kreft pa je načrtoval posebno vlogo kostumov, ki mu jih je prav tako pomagal snovati Uljanišček. Nastajala je namreč oblika operete, ki je dodatne komično-satirično-karikaturne elemente in poudarke gradila s kostumi in gestami. Ključne like operete *La Mascotte* je s kostumi spremenil v odrske karikature filmskih igralcev Charlieja Chaplina (1889–1977) in danes pozabljenih priljubljenih danskih filmskih komikov Pata in Patachona;¹⁷ torej filmskih komedijantov, ki se jim je v kinodvoranah smejalo občinstvo zgodnjih dvajsetih let 20. stoletja.

15 Vasilij Uljanišček je govoril pa tudi pisal v »polomljeni slovenščini«, oplemeniteni z ruskimi izrazi, zato je citat izrekel z besedami: »Znajete, dajmo mi jim gas maski ...« To lahko opazimo tudi v drugih virih, na primer v ohranjenem pismu režiserju Cirilu Debevču z dne 21. 8. 1934 (hrani ga Arhiv SLOGI – Gledališki muzej): »Mnogospoštovani gospod Režiser! Skice sam svršio 31 in 1 sam poslal na g. Direktorja Poliča, kolko on toga zahteval javil sam meni da vi čakate na skice. Planovi in grundrisi in skupaj. ... Vas ... Vas Uljanišček.« (»Spoštovani gospod direktor! S skicami sem končal 31. in 1. sem jim poslal g. direktorju Poliču, kakor zahteva, rekel sem, da čakate na skice. Načrti in načrti in vse skupaj. ... Vaš ... Vaš Uljanišček.«)

16 »Shaloft ino Smola – frezha no vefele« (prav tam 409).

17 Pat oziroma Carl Schenstrom (1881–1942) se je rodil v Kopenhagnu. Velikega Pata je igral kar šef baletnega zbora Peter Golovin. Patachon oziroma Harald Madsen (1890–1949) se je rodil v Silkeborgu/Ostjütlandu (Dahl Astrup, »Danish silent film«).

Charlie Chaplin pa je bil ne le ljubljenec občinstva, temveč tudi avantgardnih umetnikov.¹⁸ Občudovali so ga zaradi zanj značilne hoje in dinamike v njegovih filmih. Med prvimi, ki je v Chaplinovo podobo kostumiral igralca, je bil nemški režiser in eksperimentator Erwin Piscator (1893–1966). Igralec Paul Bild je v vlogi Spiegelberga v Piscatorjevi režiji Schillerjevih *Razbojnikov* (14. 9. 1929) nosil chaplinovski kostum (Wannemacher), na obrazu pa masko Leva Trockega (Mihailović 110). Zaradi hoje, ki je spominjala na kinetično, dinamičnosti giba telesa, sinteze človeka in marionete v istem liku (združitve naravne in umetne figure) ter dinamičnih prizorov je Chaplina občudoval tudi bauhausovski kipar in gledališčnik Oskar Schlemmer (1888–1943) (Droste 158). Z gledališkimi liki, kostumiranimi po njegovi podobi, je Chaplin v tridesetih letih 20. stoletja torej vstopil v estetiko avantgardnega gledališča.

Pri nas ga je občudoval Avgust Černigoj predvsem zato, »ker je bil v tistem času edini, ki je globoko dojel dinamiko filma, to je njegovo umetniško oblikovno stran« (Krečič 66). Leta 1926 je upodobil njegov portret v tehniki kolaža. Z avtokarikaturo pa se je iz Chaplina pošalil tudi Hinko Smrekar (1883–1942) in se prek njegovega lika označil za »excentric-clown slovenskega naroda«.¹⁹

Kreft je v *La Mascotte* Chaplina upodobil v prizoru z baletkami kot mednarodnega boksarskega sodnika (boks je bil Kreftov komični dodatek). V vlogo Chaplina je bila zamaskirana ena izmed baletk (Kreft, »O uprizoritvi« 158). S takimi baletnimi vložki je predstavi dodal dinamiko, ki jo je kasneje opisal: »Medtem, ko iz stropa priplezata dva akrobata, se izpod odra dvigneta Pat in Patachon ter takoj vskočita v svojo groteskno plesno točko« (prav tam). Hkrati je vpeljal obliko sodobnega baleta in ga koreografiral v tako imenovane *girls*²⁰ (dekleta so plesala in dvigovala noge na način plesa kankan). S tem pa se je opereta spremenila v muzikal.

Opereta kot medij za prikrito politično satiro

A Kreft še vedno ni bil čisto zadovoljen. Čeprav je režija že ustrezala zastavljenemu konceptu »Vse se giblje, vse je živo« (Kreft, »O uprizoritvi« 158), pa je predstavi za premik v popolnost manjkalo še nekaj politične satire. Kreft je natančen spremljevalec, pa tudi kritik sočasne politike in nasprotnik fašistične diktature (prav tam 164), in tokrat se je nabralo kar nekaj stvari, ki jih je s pomočjo eksperimenta nameraval premisliti skupaj z javnostjo. Prek *La Mascotte* je želel čim bolj aktualizirati sočasno

18 Chaplin je bil nadvse priljubljen filmski lik, ki so ga tudi naši avantgardni snovalci imeli za vzornika. Tako je Delak objavil fotografijo z njegovo podobo v reviji *Tank* ob Busterju Keatonu in Haroldu Lloydju s podnapisom nemškega pisatelja Gerharda Pohla (1902–1966): »Trije detektivi vsak dan razkrivajo današnjo družbo« (Delak, *Tank* 60).

19 Z avtokarikaturo Chaplina (*Avtoportret kot Charlie Chaplin*, 1931, nahajališče neznano) je Smrekar opremil avtobiografijo v reviji *Naša knjiga*, ki je izhajala v Novem Sadu. V tem članku se pojavita tudi stavka »Jaz, Hinko Smrekar, po božji milosti excentric-clown slovenskega naroda...« in »Odkar mi je umrl Ivan Cankar, se mi zdi, da sem samo na pol živ« (Simončič 135). Na istih straneh ob citatu navedene publikacije je objavljena tudi risba te avtokarikature.

20 Kreft je opozoril, da je šlo za prvič viden koreografski pristop na naših odrih (Kreft, »O uprizoritvi« 158).

politično dogajanje, pri čemer je v spominih opozoril, da se ga je močno dotaknil tudi prvi tržaški proces proti slovenskim antifašistom leta 1930, ki se je končal z ustrelitvijo štirih obsojencev na gmajni pri Bazovici: »Takrat je bila precejšnja napetost med Jugoslavijo in Italijo. Pripravljali se je proces zoper naše tržaške revolucionarje, ki jih je na koncu obsodilo fašistično sodišče na smrt in so glavne tudi usmrtili« (prav tam).

Na te dogodke se je odzval s karikaturjo Benita Mussolinija (1883–1945) v podobi vojvode Lorenza (igral ga je Bojan Peček) in fašistično oblečenih vojakov. Seveda ni bil edini, pa tudi ne prvi naš ustvarjalec, ki je karikiral Mussolinija. To sta že nekaj let pred njim in nato sočasno počela slikarja Tone Kralj (1900–1975) na cerkvenih poslikavah in Hinko Smrekar (1883–1942) v časopisu. Tone Kralj, ki je tedaj deloval v Julijski krajini,²¹ je na isti fašistični zločin pri Bazovici odgovoril s prikritimi negativno opredeljenimi fašističnimi simboli na poslikavah v župnijski cerkvi sv. Trojice na Katinari leta 1931 (Pelikan 116).

Poleg prej navedenih filmskih komičnih junakov je Kreft torej s kostumom in nekaj karikiranimi gestami gledalcem orisal najbolj pereč problem sodobne evropske politike, osebnost italijanskega fašističnega diktatorja. Karikiral ga je celo v glavni vlogi, v figuri vojvode Lorenza, ki ukrade *Srečo* – maskoto – in ga hkrati prikazal kot Mussolinija, ki po makiavelijevsko (mussolinijevsko) ne izbira ciljev. Duče je namreč prav v mesecih pred ljubljansko premiero s fašističnimi govori ponovno razburjal Evropo.²² Tako je Mussolini tudi na tej strani Rapalske meje dobil svojo karikaturjo.

Dučejeva gledališka karikatura je imela sočasne vzporednice v slovenski likovni umetnosti. Večkrat je fašističnega diktatorja »prikrito« z negativnimi biblijskimi in zgodovinskimi osebami²³ upodobil prej omenjeni Tone Kralj; na primer na poslikavah v cerkvah v Avberju na Krasu leta 1927/28,²⁴ na Mengorah leta 1929/30,²⁵ na Svetih Višarjah leta 1930²⁶ in še pogosteje in nazorneje v cerkvenih poslikavah po letu 1930 (torej po operetni Kreftovi verziji). Ob Mussoliniju je Kralj na cerkvenih stenah karikiral tudi Adolfa Hitlerja (1889–1945), fašističnega politika, pisatelja, pesnika in

21 S povezavami in finančno podporo tajne krščanskosocialne organizacije. Tako Pelikan 31.

22 Med drugim so ga naslovnice omenjale tudi z »Mussolini – naslednik Viljema'. Ducejev govor razburil vso Evropo – Celo desničarji odrekajo fašizmu vsako simpatijo« (»Mussolini« 1). Viljem (Wilhelm II.; 1888–1918) je bil nekdanji nemški cesar, ki je želel razširiti kolonialno Nemčijo pred prvo svetovno vojno. Kot poveljnik med vojno pa je bil neuspešen. Viljema Nemškega je karikiral tudi Hinko Smrekar (*Hinko Smrekar* 146).

23 Mussolinija je Kralj prikazal v podobah Poncija Pilata, rimskega cesarja Nerona, hudiča ... (gl. Pelikan).

24 Po pričevanjih domačinov naj bi v cerkvi narisal Mussolinija, ki se v viharju oklepa utaplajočih. Taras Kermauner je o poslikavi v Avberju sedemdeset let pozneje zapisal: »Kralj si je z vednostjo avberskega župnika, v Avber pregnanega Virgilija Ščeka, upal med grešnimi dušami, ki se v viharju utaplajo, naslikati samega vsemogočnega dučerja tedanje italijanske države. Mussolinijev portret je zlahka prepoznaven, le skrit je za oltar, a vsakomur, ki se sprehodi za oltarjem, viden. Gre za izjemen pogum, tveganje obeh izjemnih ljudi in samih prebivalcev Avberja, ki so za zadevo vedeli« (Pelikan 101).

25 Kristus (slovenski narod) pred Pilatom (Mussolinijem), ki si umiva roke. To identifikacijo z biblijsko zgodbo sporoča detajl vojaka, ki stoji ob Pilatu in drži fašistične simbole (prav tam 106).

26 Pelikan prepozna karikaturjo Mussolinija celo pri Kraljevem *Križevem potu*, narejenem za kapelice ob višarski poti iz Žabnic, torej za zelo obljudeno romarsko lokacijo. Naslikano figuro Pilata opiše: »Pilat ima poteze obraza in značilno držo Mussolinija (z naprej stegnjeno brado). V levem kotu spodaj, med drhaljo, razločno prepoznamo tudi v fašistični pozdrav (saluto romano) iztegnjene desnice« (prav tam 113).

dramatika Gabriela D'Annunzia (1863–1938)²⁷ ter druge fašistične politike. Hkrati pa je poslikavam kot negativno obarvane elemente, povezane z Mussolinijevo figuro in/ali figurami fašističnih pristašev, dodajal tudi fašistične simbole (prav tam 42).²⁸ Ob Kralju pa ga je večkrat karikiral tudi Hinko Smrekar (Simončič 137), na primer leta 1928 v karikaturi rimskega *Imperatorja Antonija*, ki ga je sestavil iz več pomembnih zgodovinskih osebnosti in mu dodal zapis: »Masku je iznajmijo od Nerona, rukavice od Wilhelma II, čizme od Mussolinija, žezlo od Aleksandra Borgie, pamet od Velje Vukičevića, a srce će mu konačno ipak pasti u – tur«²⁹ (Hinko Smrekar 146).

Mussolinija je Smrekar karikiral večkrat, na primer v ciklu *Zrcalo sveta*, ki je nastajal od leta 1931. Zdi se, kot bi se slovenski ustvarjalci prikritih (in očitnejših) karikatur Mussolinija (ne glede na politično usmerjenost) na tiho medsebojno spodbujali in podpirali.³⁰

Ker se je zaradi kritike fašizma, ki jo je nameraval prikriti s kostumi in gestami igralcev, Kreft zavedal političnih posledic pa tudi morebitnega upora sodelavcev, ki so imeli »pomisleke« že pri prvi, bralni vaji, je moral, kot je zapisal: »tudi še med delom večkrat zelo taktizirati, da sem kolikor mogoče dosegal tisto, kar je bila moja vizija« (Kreft, »O uprizoritvi« 156).

Očitno se mu je zdela opereta primeren medij, v katerega se lahko skrije politična satira oziroma ustvari odrska karikatura časa, še ravno prav blaga, da režiserju zanj ne bo treba odgovarjati. Kot je kasneje zapisal: »Občinstvo je stvar razumelo, prav tako pa je niso spregledali niti kritiki, čeprav tega niso smeli omeniti, kar pa je bilo seveda tudi meni in predstavi v prid, saj bi sicer gotovo posegli vmes policija in cenzura, kar se mi je pozneje večkrat zgodilo v Drami« (prav tam 164).

Bratko Kreft je bil torej prvi, ki je fašističnega diktatorja s pomočjo gledališke karikature prenesel na naše odrske deske in s tem tudi na odre poklicnih gledališč prav s komično opereto 19. stoletja, ki ob prvem branju ni obetala posebnega uspeha. Drzno in, kot je zapisal sam, tudi nekaznovano (prav tam). Kazni se je bolj ali manj spretno izmikal tudi Tone Kralj, saj so njegove antifašistične cerkvene poslikave, kot pojasnjuje Egon Pelikan, ostale oblasti prikrite: »Za številne ideološko zgovorne detajle posamezne cerkvene poslikave je vedel samo lokalni župnik, ki je dela naročil, za mnoge samo slikar sam« (Pelikan 52). Pelikan je tudi pojasnil, kako je do teh poslikav sploh lahko prišlo, ne da bi sledilo kaznovanje:

27 Edino uprizorjeno delo Gabriella D'Annunzia na slovenskih poklicnih odrih med obema vojnoma je bila *Jorijeva* hči, ki jo je uprizoril režiser Milan Skrbinšek na odru ljubljanske Drame v času italijanske okupacije 19. 5. 1943 (gl. *Repertoar*).

28 Obrazov ni vedno lahko prepoznati, saj včasih celo prehajajo drug v drugega, nenadoma jim zrastejo lasje ali brada, na isti poslikavi je v dveh likih upodobljena ista oseba itd. (Pelikan 42).

29 »Masko si je izposodil od Nerona, rokavice od Wilhelma II., škornje od Mussolinija, žezlo od Aleksandra Borgie, pamet od Velje Vukičevića, njegovo srce pa bo končno padlo v – tur« (prav tam).

30 Povezavo med podobnim razmišljanjem Krefta in Kralja po bodrenju k slovanski/slovenski zavesti in k antifašizmu bi lahko iskali tudi v naslonu na nacionalne elemente. Kralj je na primer na cerkvenih poslikavah v cerkvi sv. Cirila in Metoda na Premu (1921), v legendi staroslovanskih svetnikov, uporabil napise v glagolici (prav tam 49). Pri *Mascotti* pa je Kreft uporabljal bohoričico kot tisto, ki je tudi Mussoliniju na vrtečem se kolesu odmerjala/prinašala srečo in žalost.

Kar se je lahko bolje izmuznilo režimskemu nadzoru, je torej bila likovna umetnost, in to sakralna, locirana v cerkvah, in kot bomo videli, pogosto v majhnih, od velikih mest in prometnih cest odmaknjenih vaseh, pa tudi znotraj teh so lokacije ideoloških detajlov poslikav zelo specifične – na koru, za orglami, v kotih, portreti z glavo navzdol, v obrnjeni perspektivi, zakodirani v biblijsko naracijo, »skriti« na najrazličnejše izvirne, domiselne in duhovite načine. (Prav tam 41–42)

In zdi se, da bi podobno pojasnilo lahko pripisali tudi lahkotni opereti, gledališkemu žanru, ki je bil sicer vsem na očeh, a ni imel posebne veljave pri tedanji stroki in morda iluziji gledališča, ki je s kostumom (ne besedo) očitno le lahko pokazalo več kot ubesedilo. Kreft je gradil politično satiro v *La Mascotti* tudi z drugimi kostumi. Kostumi vojakov so na primer spominjali na uniforme fašistov. Vse skupaj pa bi lahko pojasnili ne le kot režiserjev odgovor na sočasno politično dogajanje, antifašistični upor, temveč tudi kot strah pred sluteno bližajočo se vojno. Zbor baletk je na primer najprej nastopil v vlogi lovcev, nato pa v vlogi vojakov s plinskimi maskami. A to še ni bilo vse. Po srečnem razpletu je igra doživela še zadnji političnosatirični finale, ki je dišal po aktivizmu. V avditorij je skozi desni vhod vdrl v moderen frak oblečen človek, ki je trdil, da je delegat Društva narodov. Povzročil je burno reakcijo med publiko, zrežirano pa tudi buren odziv biljeterja, ki ga sprva ni hotel spustiti v dvorano, nato pa je nameraval poklicati stražnika. Biljeter se je umiril šele, ko je delegat pojasnil, da je predstavnik pomembne organizacije in da prinaša pomembno novico. V rokah je nosil parolo: »Ljubite in množite se med seboj!« (Kreft, »O uprizoritvi« 168). Pojavil se je s stavkom, ki še danes, če bi ga prosto sprožili med širšo javnost, šokira, tedaj pa je bil glede na zgodovinska dejstva – tedanje nihanje vrha Društva narodov med eno in drugo politično opcijo – tudi politična parola. Hkrati je nepričakovan vdor gledališkega igralca v parter šokiral publiko in avantgarden je bil seveda tudi tedaj pri nas prvič odigrani prizor v avditoriju (prav tam). Opereta se je spremila v političnosatirični muzikal.

Opereta kot politična satira postane spektakel na prostem

Publika je bila nad uprizoritvijo navdušena in kritiki so pisali o odlično sprejeti operetni uprizoritvi: »Končno operetna predstava, o kateri je vredno pisati« (Govekar, »La Mascotte« 2). Med kritiki je predstavo najbolj strokovno pohvalil Emil Adamič:

Končno smo tudi pri nas naredili, ne korak, ampak velik skok v moderno gledališko umetnost. »La Mascotte« sama po sebi tako literarno vsebinsko kot muzikalno za našo dobo skoroda brezpomembna stvar je v rokah Bratka Krefta in Nika Štritofa postala popolnoma nova vrednota in se je z njeno uprizoritvijo, tega se moramo predvsem zavedati, začela nova doba gledanja in vrednotenja gledaliških uprizoritev, ki je morala priti in ki se je napovedovala že delj časa. (Kreft, »O uprizoritvi« 174)

Predstava je postala uspešnica in Bratko Kreft jo je leta 1932 selil na prosto v Tivoli (premiera 8. septembra 1932). Na jasi za gradom Turn (kjer je žensko društvo Atena navadno pripravljalo zabavni in lutkovni program) so v tem času namreč spet obudili predstave na prostem. Pobudo je dal režiser Osip Šest (1893–1962). Sem so selili predvsem že preverjene uspešnice iz preteklega ljubljanskega opernega in dramskega repertoarja. V primeru lepega vremena so jih tudi večkrat ponavljali. Tako so predstave pod »milim nebom«, kot so jim tedaj rekli, spremljale pomladni in jesenski ljubljanski velesejem. Šlo je predvsem za željo po povečanju dobička oziroma za pridobivanje dodatnih finančnih sredstev. Predstave so uprizarjali v popoldanskih urah (od 16. ure), redko pa tudi zvečer, saj so imeli težave z osvetlitvijo. Leta 1932 so tu uprizorili tri predstave: opero Bedřicha Smetane *Prodana nevesta* (11. 6. 1932 ob 16.30) (Govekar, »Prodana« 3), Shakespearov *Sen kresne noči* v režiji Osipa Šesta (6. 9. 1932) in Kreftovo režijsko uspešnico *La Mascotte* (8. 9. 1932). Bogate scenografije, prirejene za gledališče na prostem, so na osnovi scenskih osnutkov hišnih scenografov (Vasilija Uljaniščeva in Vaclava Skrušnyja) nastajale v gledališki slikarni. Pri uprizoritvah jim je večkrat ponagajalo vreme (»Gledališke predstave na prostem« 3). Po navdušenju občinstva nad uprizoritvami so mestne oblasti začele razmišljati o novem, grajenem letnem gledališču. Tako je Jože Plečnik (1872–1957) leta 1933 začel načrtovati kamnit avditorij, kot ga vidimo spet danes obnovljenega v Tivoliju.³¹ Leta 1934 so Letno gledališče Tivoli odprli s premiero veseloigre *Kulturne prireditve v Črni mlaki* Pavla Golie v režiji Osipa Šesta (3. 6. 1934) (»Naše gledališče. Otvoritev« 2). V njem pa so v naslednjih letih zaradi slabega vremena uprizorili le še Sofokles-Hofmannsthalovega *Kralja Edipa* (8. 9. 1935); medtem ko so napovedano obnovitev *Prodane neveste* predstavili v operno hišo (»Naše gledališče, št. 133« 2) in *Cirkus* Karla Zuckmayerja odpovedali (»Naše gledališče, št. 210« 2). Slabo vreme in finančna stiska obeh gledališč sta prekinila to kratko tradicijo predstav na prostem.³²

Tako je torej tudi Bratko Kreft selil svojo odrsko uspešnico *La Mascotte* v osrčje tivolskega parka. Premiero je napovedal za junij (26. 6. 1932 ob 16. uri), a jo je moral zaradi slabega vremena prestaviti na september. Tu na prostem, sredi tivolskih jas, se je Kreftova domišljija še razplamtela in s še več komično-satiričnimi dodatki in s povečanim številom sodelujočih stativov jo je spremenil v naš največji spektakel na prostem.

31 Mestna občina Ljubljana ga je obnovila leta 2022 in odprla jeseni 2023 na odprtju ljubljanskega grafičnega bienala.

32 So pa poleti 1936 Letno gledališče želeli obuditi s Promenadnimi koncerti radijske postaje, ki jih je kar nekajkrat priredila Radiofonska oddajna postaja (gl. »Promenadni koncerti radijske« 4; »Promenadni koncert« 4; in »Iz Ljubljane« 3). Za gledališke ustvarjalce ta prostor ni bil več zanimiv in so kasneje predstave selili na druga prizorišča (Letno telovadišče v parku Tivoli in v središče mesta; gl. »Sokolsko društvo« 3). Sokolska društva so na Letnem telovadišču v Tivoliju že nekaj poletij pripravljala uspešne predstave na prostem. Na primer 4. 8. 1934 Vombergerjevo komedijo *Veda* v režiji Emila Freliha in avgusta 1936 Kreftove *Celjske grofe* v režiji Staneta Severja. Pred Glasbeno matico je bila 1937 uprizorjena opera *Cavalleria rusticana* Petra Mascagnija in leta 1938 pred Auerspergovo palačo *Lažnivec* Carla Goldonija, oboje v režiji Osipa Šesta (»Cavalleria rusticana« 4 in »Naše gledališče. Predstava Goldonijeve« 3).

V opereto je vključil največje število nastopajočih do tedaj. Samo vojakov je bilo 150 in z njimi je uprizoril pravo bitko. Puške so pokale, strojnice so regljale, topovi so grmeli, vojaki in kolesarji so divjali in streljali kot na fronti; kritika in publika pa sta ugotavljali, da gre za prvovrsten spektakel. Ob tem so bili poudarjeni še različni vizualni, zvočni in svetlobni efekti. Fran Govekar je v kritiki predstave dogajanje izčrpno opisal:

Opereta se je izpremenila v senzačen, zvočni film. Zvokov je v obilju. Zlasti ko se vname pravcata bitka: puške pokajo, strojnice regljajo, topovi grme, vojaki kolesarji divjajo in streljajo kakor na fronti, kavalerija z golimi sabljami naskakuje med prasketanjem bomb in granat... Dve mali armadi nam med gromom in treskom igrajo čisto nazorno spopade za življenje in smrt; celo kri je videti po pesku, dima in smradu po smodniku pa je kajpak tudi dovolj. Ena armada kapitulira in pred zmagovalcem defilira zmagovita vojska natančno po reglamanu. Samo padel ni nihče in ranjenca in vzlic krvi po pesku nobenega. Zato pa tudi sanitejcev ni, hvala režiji! In »Vojna, najbolj tragična stvar na svetu, se je izpremenila v opereten cirkus.« (Govekar, »Maskota« 2)

Gledališče pod milim nebom je bilo polno gledalcev in razveselili so se ponovitev (gl. »Gledališke predstave na prostem« 3; »Gledališke predstave za časa velesejma« 3).

Opereta se je »izpremenila« ...

Opereta se je spremenila, a ob njej se je po večkrat uspelem spektaklu na prostem spremenil tudi način podajanja komedije. Novosti in modernizme v predstavah pa sta zdaj začeli sprejemati tudi publika in kritika. Opereta je tako postala odskočna deska za novosti in medij režiserjev za uvajanje režijskih in dramaturških novosti, ki so v drugih oblikah gledaliških uprizoritev še vedno naleteli vsaj na cenzuro, če ne tudi na negativen odziv publike in kritike. Prav Bratko Kreft je v okviru prizadevanj Mirka Poliča za posodobitev uprizarjanja operne umetnosti pri nas in z njegovim odobravanjem lahko vpeljal določene avantgardne novosti pa tudi politično satiro, ki je prek operetne mimikrije postala sprejemljiva širši javnosti, kritikom in celo oblasti. Skupaj z režiserjem Ferdom Delakom in preostalimi ustvarjalci na ljubljanskem opernem odru so nato orali ledino našega modernega gledališča. Tudi Ferdo Delak je namreč v operne režije vpeljal nekaj avantgardnih novosti (Kocjančič, »Scenografija« 504). Offenbachova *Robinzonada* (12. 3. 1932, scenograf V. Uljanišček), ki jo je uprizoril na odru ljubljanske Opere, je imela minimalistično scenografijo, grajeno le s številnimi projekcijami in svetlobnimi učinki (prav tam). Na platno je bilo projicirano sonce, na odrska tla pa migotanje sončnih lis (prav tam). Pri Kozinovi opereti *Majda* (24. 11. 1935, scenograf L. Ravnikar), ki jo je uprizoril na mariborskem odru, pa je Delak avtorsko priredil libreto in v uprizoritev vstavil različne scenografske vložke. Pred vsako pesmijo so na primer spustili poseben zastor s karikiranimi zapisi vsebine, med prizori pa tudi zastor s simboličnimi slikami (Kocjančič, *Prostor* 241). Avantgardne

prenove operete se je na mariborskem odru lotil tudi režiser in scenograf Bojan Stupica. Uprizoril je Stolzev *Izgubljeni valček* (25. 12. 1934) in v zadnjem prizoru dogajanje z odra preselil v parter med gledalce ((-c-), »Mariborsko« 4). Tako so bili gledalci še bolj povezani s predstavo in nastopajočimi (prav tam).

Kreftovo preoblikovanje operete iz 19. stoletja v avantgardno uspešnico je torej vplivalo tudi na druge slovenske gledališke režiserje v tridesetih letih 20. stoletja, da so začeli uporabljati nove scenografske prakse. Njegov uspeh z *La Mascotte* pa je najboljše povzel kritik Osterc:

Čeprav se ne strinjamo vsi z njegovimi novotarijami (jaz se strinjam), ne smemo nikdar pozabiti, kako uspešno je debitiral z »Maskoto« in koliko predstav je napolnil s »Carmen« in sedaj z »Mušketirji«. To se pri gledališki blagajni pozna – zlasti v sedanjih težkih časih, ko zavzemajo krize in lamentacije vedno večji obseg. (Osterc, »Opera« 120)

In pomembno bistvo za preživetje našega gledališča med obema vojnoma je bila vendarle polna gledališka blagajna.

- (-c-). »Mariborsko gledališko pismo.« *Jutro*, letn. 15, št. 298, 29. dec. 1934, str. 4.
- »Cavalleria rusticana' pod milim nebom.« *Slovenski narod*, letn. 70, št. 203, 4. sept. 1937, str. 4.
- (Č). »Damski lovec in Car. Kulturni pregled.« *Jutro: dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*, letn. 12, št. 241, 18. okt. 1931, str. 4.
- Dahl Astrup, Jannie. »Danish silent film. Pat and Patachon. The Danish duo that conquered Germany.« *Stumfilm*, www.stumfilm.dk/en/themes/pat-and-patachon. Dostop 20. apr. 2024.
- Delak, Ferdo. »Scenični osnutki Kogojeve opere Črne maske.« *Ilustracija*, letn. 1, št. 6, 1929, str. 182.
- . »Robinsonada.« *Gledališki list ljubljanske Opere*, letn. 11, št. 10, 1931/32, str. 3–4.
- Delak, Ferdo, ur. *Tank: revue internationale active*. Ljubljana (Lioubliana), J. Pavliček, 1927.
- Droste, Magdalene. *Bauhaus. 1919–1933*. Taschen, 2011.
- »Gledališke predstave na prostem.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 192, 25. avg. 1932, str. 3.
- »Gledališke predstave za časa velesejma.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 195, 29. avg. 1932, str. 3.
- Govekar, Fran. »La Mascotte.« *Slovenski narod*, letn. 63, št. 258, 12. nov. 1931, str. 2.
- . »Maskota v parku.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 204, 9. sept. 1932, str. 2.
- . »Prodana nevesta v gozdu.« *Slovenski narod*, letn. 65, št. 132, 13. jun. 1932, str. 3.
- Gregorc, Janko. »Erika.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 12, št. 3, 1932/33, str. 2.
- Hinko Smrekar (1883–1942). Zv. 2. Katalog dokumentiranih in evidentiranih del. Ur. Mateja Krapež in Alenka Simončič, Narodna galerija, 2021.
- (I. V.). »Delavski oder 'Svobode' v Ljubljani. Uprizoritev Cankarjevega 'Hlapca Jerneja in njegove pravice' v operi. - Nova inscenacija. - Govorilni zbor.« *Delavska politika*, letn. 7, št. 41, 21. maj 1932, str. 3.
- »Iz Ljubljane. Lepa in živahna nedelja.« *Slovenski narod*, letn. 69, št. 134, 15. jun. 1936, str. 3.
- Kocjančič, Ana. »Scenografija operete na Slovenskem v luči zgodovinske avantgarde.« *Opereta med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss, Studia musicologica Labacensia, št. 5, Založba Univerze na Primorskem in Festival Ljubljana, 2021, str. 493–512.

- . *Prostor v prostoru, Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. I. del, Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Krečič, Peter. *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Založba obzorja Maribor, 1989.
- Kreft, Bratko. »Edmond Audran: La Mascotte.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 10, št. 4, 1930/31, str. 1–2.
- . »O Mascotti (Zapiski režiserja. Zareze).« *Ilustracija*, letn. 2, št. 12, 1930, str. 409–410.
- . »O uprizoritvi komične opere 'La Mascotte' (Spomini, razmišljanja, dokumenti).« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja in filmskega muzeja*, Slovenski gledališki in filmski muzej, letn. XV, št. 33, 1979, str. 150–178.
- »La Mascotte. Kulturni obzornik.« *Slovenec: političen list za slovenski narod*, letn. 58, št. 264, 18. nov. 1930, str. 7.
- »Marcel Delannoy.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 3, 1931/32, str. 1.
- Mihailović, Dušan. »Šest desetletij Piscatorjevega gledališča.« *Maske, revija za gledališče*, letn. 2, št. 8/9, 1987–1988, str. 109–112.
- »'Mussolini – naslednik Viljema'. Ducejev govor razburil vso Evropo – Celo desničarji odrekajo fašizmu vsako simpatijo.« *Slovenec: političen list za slovenski narod*, letn. 58, št. 248, 29. okt. 1930, str. 1.
- »Naše gledališče. Otvoritev letnega gledališča v Tivoliju.« *Slovenski narod*, letn. 67, št. 120, 29. maj 1934, str. 2.
- »Naše gledališče. Predstava Goldonijeve commedie dell'arte 'Lažnjivec'.« *Slovenski narod*, letn. 71, št. 123, 2. jun. 1938, str. 3.
- »Naše gledališče.« *Slovenski narod*, letn. 67, št. 133, 14. jun. 1934, str. 2.
- »Naše gledališče.« *Slovenski narod*, letn. 67, št. 210, 17. sept. 1934, str. 2.
- Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji I. Forma 7 sedem*, Društvo baletnih umetnikov Slovenije, 1997.
- Osterc, Slavko. »Gledališki pregled. Opera. Janko Gregorc: 'Erika' - Sergej Prokofjev: 'Zaljubljen v tri oranže'.« *Domači prijatelj*, letn. 7, št. 1, 1933, str. 12.
- . »Opera (Trije mušketirji - Gostovanja Druzovičeve, Mitovičeve in Šimenca).« *Domači prijatelj*, letn. 6, št. 4, 1932, str. 120.
- Pelikan, Egon. *Tone Kralj in prostori meje*. Cankarjeva založba, 2016.
- »Promenadni koncert.« *Slovenski narod*, letn. 69, št. 115, 20. maj 1936, str. 4.
- »Promenadni koncerti radijske postaje.« *Slovenski narod*, letn. 69, št. 100, 2. maj 1936, str. 4.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ur. Nevenka Gostiševa idr., Slovenski gledališki muzej, 1967.

Simončič, Alenka. »Življenje in delo Hinka Smrekarja (1883–1942).« *Hinko Smrekar (1883–1942)*. Zv. 1. Življenje in delo, Narodna galerija, 2021, str. 13–154.

Smolej, Viktor. »Uljanjščev, Vasilij Mitrofanič (1887–1934).« *Slovenski biografski leksikon*, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi744545. Dostop 5. januar 2024.

»Sokolsko društvo Ljubljana.« *Slovenski narod*, letn. 68, št. 173, 2. avg. 1935, str. 3.

»Stremljenje obraznikov v gledališču (razgovor urednika z Milanom Skrbinškom).« *Jutro: ponedeljska izdaja*, letn. 12, št. 294 a, 21. dec. 1931, str. 2.

»Vsebina 'Damskega lovca'.« *Gledališki list SNG Opera Ljubljana*, letn. 11, št. 3, 1931/32, str. 3–4.

Wannemacher, Klaus. »Erwin-Piscator.de.« *Erwin-Piscator*, www.erwin-piscator.de/inszenierungen. Dostop 5. jan. 2024.



UDK 792.02(497.4Ljubljana) „193“:82.09-293.2

82.09-293.2:792.02(497.4Ljubljana) „193“

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/174-194

Abstract

The essay outlines two Ljubljana productions of Edmond Audran's operetta *La Mascotte*, both directed by Bratko Kreft (1905–1996) with set design by Vasilj Uljanišček (1887–1934). The story of a peasant girl who, as a mascot, is supposed to bring happiness to everyone around her if she does not marry was first staged in Paris in 1880, with music by Audran and libretto by Alfred Duru and Henri Chivot. It premiered on 9 November 1930 on the stage of the Ljubljana Opera House, and under the same direction, two years later, in the open air at Ljubljana's Tivoli Park (première 8 September 1932). *La Mascotte* was one of the first performances on Slovenian professional stages designed according to avant-garde concepts. Kreft adapted it to the then-current political as well as artistic, theatrical and film conditions. He replaced some of the original characters with those caricaturing the politician Benito Mussolini, the comedian Charlie Chaplin and others. He even added a fictional character of a delegate to the League of Nations. He created the modern *commedia dell'arte*, which immediately became a theatrical hit.

Keywords: scenography, operetta, open-air theatre, historical avant-garde, Slovenian modern art, caricature, Bratko Kreft, Benito Mussolini

Ana Kocjančič (1977), MA, is an art historian, curator, gallerist and researcher of the history of scenography in Slovenia. In 2006, she completed her master's degree with the thesis *Scenography in Slovenian Drama Theaters between the World Wars (1918–1941)* at the Department of Art History at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Since then, she has been researching the history of Slovenian scenography and its connection with the development of Slovenian fine arts and the effects of European theatre movements and European fine art on its development. She is a professional assistant in the field of scenography and theatrical techniques in the emergence of a new theatre terminological dictionary and the co-author of a published edition (2008) at the Slovenian Academy of Sciences and Arts (SASA/SAZU) in Ljubljana. She is the author of the 2018 monography *Prostor v prostoru. Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* (*Space Within Space. Scenography in Slovenia from the 17th century to 1991*) and many articles, exhibitions, television and radio shows on the development of Slovenian scenography.

ana.kocjancic77@gmail.com

Operetta *La Mascotte* (The Girl of Happiness), directed by Bratko Kreft

Ana Kocjančič

Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana

Summary

This article outlines two performances of Edmond Audran's operetta *La Mascotte*, both directed by Bratko Kreft (1905–1996) and with set design by Vasilj Uljanišičev (1887–1934). Kreft first premièred *La Mascotte* on the opera stage in Ljubljana (9 November 1930). Two years later (8 September 1932), he transferred its adaptation to the meadows of Ljubljana's Tivoli Park. The story of a peasant girl – the mascot, who is supposed to bring happiness to everyone around her if she does not marry – was first staged in Paris in 1880, with music by Audran and libretto by Alfred Duru and Henri Chivot.

La Mascotte was Kreft's directorial debut in Slovenian professional theatres and one of the first performances in Slovenia designed by avant-garde concepts. Kreft adapted the play to the then-current political satire and artistic, theatrical and film conditions. He turned the 19th-century romantic operetta into a musical and, with some theatrical gags, into a comic operetta.

The stage setting of *La Mascotte* was simplified with a few raised platforms, stage traps and a special scenic element of the "wheel of fortune" with intertitles "happiness", "sadness" and "bad luck". The wheel rotated according to the situation and helped increase the dynamics of the play. Another new scenic element was a ladder hanging from above, on which the acrobats climbed. The entire stage design pointed to the Russian avant-garde performances of Alexander Tairov and Vsevolod Meyerhold.

The performance was even more interesting in terms of costumes. Kreft changed the theatrical costumes and masks into caricatures of politicians and film actors, such as Italian leader Benito Mussolini and the comedians Charlie Chaplin and Pat and Patachon. With such caricatured costumes, Kreft protested against the growing fascism in the Julian March, which until 1920 was partially within the Slovenian territory. He was actually the first theatre director to put a caricature of Mussolini

on the Slovenian theatre stage. At the same time, the caricature of the Italian Duce appeared in Slovenian art in the caricatures by Hinko Smrekar and in the church wall paintings in the Julian March by Tone Kralj.

In *La Mascotte*, Kreft also increased the number of actors with the new role of the delegate of the League of Nations and the role of a boxer. The role of the delegate of the League of Nations was also Kreft's reaction to other political situations as well, such as the fascist liquidation of Slovenian people near Bazovica in 1930. He further spread anti-fascist propaganda in the open-air production *La Mascotte* at Tivoli Park, where he cast over 150 extras costumed as soldiers, cyclists and gunmen and staged a battle involving machine guns and mountain cannons. Gun bangs and grenade explosions increased the feeling of the war front.

In the article, the author notes that director Bratko Kreft successfully disguised his critique of fascism and politics in the 19th-century operetta *La Mascotte* and created a stage caricature perfectly understood by the audience and critics. However, nevertheless, the critics did not dare to write about it as an anti-fascist performance, as they would risk their own prosecution. Through costumes and added effects, the operetta *La Mascotte* showed more than words were allowed to express.



UDK 82.09-221:316.7

316.7:82.09-221

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/196-210

Povzetek

Prispevek si za osnovo jemlje razmerje med kulturo ukinjanja (angl. *cancel culture*) in z njo povezano politično korektnostjo ter komedijo in to razmerje natančneje artikulira ter ga vpne v družbenopolitični kontekst. Teorije komedije, komičnega in humorja izpostavljajo dve različni interpretaciji oziroma funkciji teh žanrov: po eni plati je lahko orodje družbene normativnosti, saj s humorjem, usmerjenim proti delom družbe, ki devirajo od fiktivnih norm, te dele družbe disciplinira, po drugi plati pa lahko prav takim sistemom tudi nasprotuje, ko s komičnostjo razkriva, »da je cesar pravzaprav gol«. Zgodovina kulture ukinjanja izvira iz zgodovinskih družbenih interakcij temnopoltih Američanov, ki so bile komično naravnane. Podton komičnosti je zaznamoval tudi začetni pojav tega termina, ki se je prvič pojavil na družabnem omrežju Twitter v tvitih temnopoltih Američanov leta 2014, šele z razširitvijo med druge družbene skupine in z vstopom v popularno kulturo pa je dobil današnji pomen; s ciljem umika javne podpore posameznikom, znamkam itd. zaradi percipiranega neprimerne ali spornega vedenja. Stališče, da je komedija v katerikoli obliki absolutno »sveta« in »nedotakljiva«, je le posledica meščanske koncepcije avtonomije umetnosti, ki ji odreka vsakršen politični naboj ter poskuša prikriti razmerja družbene moči, ki so na delu znotraj postopkov komičnega.

Ključne besede: teorije humorja, kultura ukinjanja, komedija, kulturna kritika, teorija neskladja

Maša Radi Buh (1998) je sociologinja kulture in samozaposlena raziskovalka na področju sodobnih uprizoritvenih praks. Kot kritičarka piše za portal Kritika, Neodvisne, Masko in druge publikacije, skupaj z Varjo Hrvatin in Jakobom Ribičem pa je bila v obdobju 2022/23 štipendistka Sklada Jerneja Šugmana. Deluje kot praktična dramaturginja (*Je že konec?*, *screamage*, *Agmisterij*) in je odgovorna urednica spletnega portala *Neodvisni*.

Nik Žnidaršič (2000) je diplomant programa Dramaturgija in scenske umetnosti na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, kjer je za svojo diplomsko nalogo prejel akademjsko Prešernovo nagrado. Deluje kot praktični dramaturg (*Žene v testu*, *Juriš*, *Razmetana soba*, *Agmisterij*). Bil je sourednik Akademijskega bloga, piše pa tudi gledališke refleksije (*Neodvisni*) in dramska besedila.

masaradibuh@gmail.com, nikznidarsic5@gmail.com

Kje so meje?

Maša Radi Buh in Nik Žnidaršič

Uvod

Pričujoči članek se je razvil v odziv na naslov in eno izmed predlaganih raziskovalnih vprašanj, ki so spremljala najavo *Amfiteatrovega* mednarodnega znanstvenega simpozija Preživetje komedije.¹ V besedilu poziva k oddaji prispevkov lahko zasledimo, da je uporaba besede preživetje vezana na tragedijo (torej na Steinerjevo razglasitev njene smrti) in druge »priljubljene in pomembne literarne zvrsti, kot je tragedija ali ep, [ki so] počasi izgubile veljavo in pogosto navsezadnje celo izginile, komedija [pa] še kar naprej uspešno kljubuje razvojnim pritiskom«.² Po vprašanjih lahko sklepamo, da preživetje komedije še vedno poteka, ker komedijo še vedno nekaj ogroža. Kot to, kar komedijo ogroža, pa je med raziskovalnimi vprašanji prepoznana (in morda tudi resnično je) zgolj kultura ukinjanja. Vprašanje, iz katerega se začne najino razmišljanje, je bilo: »Bo kulturi ukinjanja (cancel culture) uspelo ukiniti **tudi** smisel za humor?«

S svojim prispevkom začenjava na začetku in se namesto s hipotetičnim spraševanjem o prihodnosti posvečava trenutnemu stanju. Določava mesto, na katerem pride do tega, da je (ali bi morala biti) komedija izpostavljena kritični analizi in negativnemu odzivu, ki pa ga ne locirava v kvaliteti ali tematiki humorja, temveč v odzivu publike ter posledičnem odzivu produkcije. H komediji in komičnemu tako pristopava s fokusom na njuno relacijskost, na njuno umeščenost in odzivnost na čas in prostor, na socialno strukturo, ki ju obdaja in ki pravzaprav temeljno konstituira naše razumevanje humorja, komičnosti in komedije.

Družbene funkcije humorja v sodobnih družboslovnih teorijah in aplikacija na uprizoritvene umetnosti

Pri razumevanju družbenih funkcij humorja sta uporabni predvsem superiornostna teorija (angl. *superiority theory*) in teorija neskladja (angl. *incongruity theory*). Ravno

¹ »Amfiteatrov mednarodni znanstveni simpozij: Preživetje komedije.« Slovenski gledališki inštitut, <https://www.slogi.si/dogodki/amfiteater-symposium-2022-2/>. Dostop 10. jan. 2024.

² Že sama teza zazveni podobno kot diskurz vseh drugih družbenih panik, kjer novi pojavi / razvoj »ogroža/-jo« zdajšnjost in jo tako lahko na prvi pogled razumemo kot univerzalni odziv na tok časa in družbene spremembe

v razliki med njima lahko iščemo tudi razlike v odnosu do komedije in komičnega. Superiornostna teorija predpostavlja, da je v smehu in komičnem zadovoljstvu (angl. *comic amusement*) vselej prisotno postavljanje nad drugega. Smejimo se, ker smo boljši od drugega ali je drugi slabši od nas, gre za smeh hudobnega zadovoljstva. Ta drugi pa je lahko tudi mi sami: ko se smejimo samemu sebi, ker smo naredili nekaj neumnega, se sedanji jaz posmehuje jazu preteklosti. Po tej teoriji je torej funkcija humorja, da »privzdiguje« (v precej primitivnem smislu) posameznika, da mu pomaga postati boljši človek, ker je spoznal, da je tako obnašanje nespametno ali nevarno in ga zato ne bo ponovil. Kot zapiše tudi Molière v predgovoru k *Tartuffu*: »Dolžnost komedije je izboljšanje ljudi skozi zabavo« (5). Vendar je smeh, ki izhaja iz te specifične vrste humorja (torej superiornostnega) lahko tudi zmagovalni smeh, smeh hudobije in zadovoljstva, da smo boljši od nekoga drugega v primerih, ko humor ni namenjen preteklemu sebi. Temu v oddaji Intelektu pritrdi Tijana Zinajić: smejimo se zaradi olajšanja, ker mi sami nismo »debili«, ampak je to nekdo drug. Teorija tako ne zavzema tudi drugačnih vrst smeha (in humorja), npr. smeha otroka, ki se smeji grimasi, ali smeha ob besednih igrh.

Pripravnejša (ker je širša in abstraktnejša, posledično pa tudi izmuzljiva in do neke mere nenatančna) se tako zdi teorija neskladja, ki jo je uvedel Francis Hutcheson v treh esejih s skupnim naslovom *Refleksije humorja*. V njegovi teoriji je objekt komičnega zadovoljstva neskladje ali percipirano neskladje. Tako lahko pod to teorijo do neke mere – v neradikalnih, ne resnično hudobnih primerih – uvrstimo tudi superiornostno teorijo: gre za neskladje med tem, kakšne stvari so in kakšne bi morale biti (torej med tem, kakšni so drugi ljudje in kakšen sem jaz). Tudi komična dialektika je le drugače poimenovano komično neskladje. Komično je tisto, kar odstopi od norm, te norme pa so izrazito subjektivne, razlikujejo se od posameznika do posameznika. To neskladje je lahko obstoječe (torej je s šalo poudarjeno, osvetljeno) ali pa ustvarjeno (predvsem v izumljenem humorju – angl. *invented humour*). Smejimo se lahko pričakovanemu ali resničnemu odzivu nekoga drugega. V primeru črnega humorja se smejimo zgrozitvi nekega gledalca (ki lahko tudi ne obstaja ali pa ni prisoten), ne nujno šali sami. Funkcija humorja v teoriji neskladja je tako rušenje mej, razreševanje konfliktov skozi neskladja, izkoriščanje ravno teh neskladij za hojo po robu, za provokacijo in šokiranje. Hkrati pa lahko humor v tej teoriji utrjuje svet, kakršen je ali pa je bil, ko neskladja išče v tem, kakšen svet si želijo progresivni posamezniki in kakšen bi moral biti po mnenju reakcionarnih posameznikov: reakcionar se smeji nerealnim pričakovanjem progresivneža. Vprašanje humorja in njegovega načina je v prvi vrsti politično.

Noël Carroll v knjigi *Humor (zelo kratek uvod)* trdi, da mora šala zadostiti naslednjim pogojem: »(i) Objekt mentalnega stanja posameznika je percipirano neskladje, ki (ii) se mu ne zdi grozeče ali na drugačen način vzrok za anksioznost in (iii) ni nadležno in (iv) do katerega ne pristopa kot do problema, ki ga mora rešiti, (v) temveč v njem

vzbudi užitek tega percipiranega neskladja in (vi) občutek lahkotnosti» (58).

Problem, s katerim se ukvarjava, se pojavi pri točki ii: šalam se ne smejimo, če v nas vzbudijo nelagodje, če je neskladje med našim svetom in svetom tistega, ki izreka, tako močno, da je razlika nepremostljiva, šala pa na nas deluje grozeče. Anestezija simpatije ni uspešna. To nikakor ni povezano s »kvaliteto«, »humornostjo« šale, temveč zgolj z neskladjem med normami tistega, ki izreka, in normami gledalca. Šala, v kateri je transspolnost, homoseksualnost ali drugačna polt kože predstavljena kot biološka anomalija ali psihološka motnja, je za ljudi, ki so za te teme senzibilizirani, v takem neskladju z izjavo, da na smeh sploh ne pomislimo. Ta racionalni refleks je seveda mogoče zaobiti: za šalo so ravno tako, če ne še bolj kot šala sama, pomembni intenca, način podajanja (pomežiki, gesta, intonacija) in predvsem kontekst. Šala homofoba iz ust geja pridobi ironičen prizvok in deluje kot posmehovanje stališču homofoba. Komiki, proti katerim se bori kultura ukinjanja, se po navadi tega ne zavedajo ali pa celo trdijo, da to ni pomembno. Predvsem lahko o takih primerih govorimo pri cisspolnih, belih, heteroseksualnih moških zahodnih držav, ki sami sebe doživljajo kot normativ, preostale ljudi pa kot odstopanje od njega, zato se lahko iz njih norčujejo (in se na nek način po njihovem morajo norčevati iz njih) – gre za skrajni primer superiornostne teorije komedije.

Kultura ukinjanja

Preden se posvetiva definiciji kulture ukinjanja, kot jo dandanes razumemo v sodobnem medijskem prostoru, je pomembno osvetliti historični aspekt tega termina, da bomo bolje razumeli njegovo izvirno funkcijo in njene nadaljnje transformacije v dandanašnji pomen.

Beseda *cancelling* ali *ukinjanje* se kot opis za akcijo zavrnitve ali graje prvič pojavi v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v kulturnem prostoru temnopolnih Američanov, medtem ko splošno priljubljenost/poznanost doseže leta 2014 s pomočjo Twitterja. Prvič je *ukinjanje* mogoče zaslediti v pesmi temnopoltega tekstopisca in kantavtorja Nila Rodgersa z naslovom »Your Love is Cancelled«, nato se prav ta ista pesem na začetku devetdesetih pojavi v scenariju kriminalne drame *New Jack City*, šele leta 2014 pa se prav s pomočjo viralnosti in hitrih komunikacijskih zmožnosti družabnih omrežij razširi in doseže večjo odmevnost ter prepoznavnost (nav. po McGrady). Ključni dogodek, presenetljivo, ni javni odziv na percipirano družbeno nepravico ali neetično dogajanje, temveč epizoda resničnostne televizijske serije *Love and Hip-Hop: New York* z naslovom »You're Cancelled«, kjer je fraza uporabljena kot izraz nezadovoljstva / negativnih občutkov zaradi konca romantične zveze (nav. po Romano). Tako lahko vidimo, da sama dejanska zgodovina ukinjanja ni toliko

povezana z vprašanji družbene nepravilnosti in aktivističnimi gibanji, ampak z izraznimi sredstvi za nezadovoljstvo.

A vendarle so prakse ukinjanja povezane z medosebnimi odnosi, saj jih lahko primerjalno umestimo v skupino drugih komunikacijskih/interakcijskih oblik v kulturi temnopoltih Američanov, kot so *dissing*, *calling out* in *reading* (nav. po Johnson). Njihovi genealogiji v članku *SNAP! culture: A different way of reading* sledi temnopolti teoretik E. Patrick Johnson, ki zapiše, da je narava teh interakcij lahko tako resna kot igriva. Tudi prve omembe ukinjanja na takratnem Twitterju, ki so vzniknile v odmev na prej omenjeno epizodo resničnostne serije, so frazo prvotno posvojile v šaljivi maniri; ukini se nekoga, ki ti gre preprosto na živce ali pa zaradi kakšne percipirane nenavadne lastnosti, kot je »ne marati določenega okusa kool-aida« (Ng 51). Šele ko fraza postopoma razširi zunaj izvirne družbene skupine, torej ko pridobi priljubljenost še pri drugih uporabnikih družbenega omrežja Twitter, izgubi pomemben del svojega komičnega pristopa in postane bolj osredotočena na družbene akcije.

Tudi definicija Eve Ng, profesorice študijev spola in medijev na Ohio University, ki v knjigi *Cancel Culture: A Critical Analysis* opravi širši pregled tega fenomena, prepozna spremembo, ki se je zgodila ob postopni transformaciji termina. Kot posledico njegovega razvoja v medijskem prostoru (predvsem družbenih omrežij) opredeli usmerjanje proti posameznikom, blagovnim znamkam ali podjetjem zaradi zaznanih prekrškov ali neprimerne vedenja prek različnih praks, ki jih skupaj imenujemo »ukinjane«. Te prakse vključujejo umik javne podpore (najpogosteje je to v širši medijski krajini izraženo prek družbenih medijev) in lahko privedejo do resničnih posledic v vsakdanjem življenju, kot je izguba zaposlitve ali pogodb za podporo. Geste ukinjanja so heterogene, torej so oblikovane glede na različne družbene in zgodovinske okoliščine, kar poudarja specifičnost vsakega primera. Na institucionalni ravni lahko prakse ukinjanja vključujejo neposredne posledice, kot so ukinjanje televizijskih oddaj, filmov, izdajo knjig ali recimo premier / ponovitev predstav, povezanih s problematičnimi posamezniki_ki.

Kot primer poda Jossa Whedona, ustvarjalca serije *Buffy the Vampire Slayer* in ugledno osebnost v Marvelovih filmskih produkcijah, ki je postal tarča odpovedi. Odpoved je sledila obtožbam več igralcev, ki so ga obtožili neprofesionalnega in žaljivega vedenja na snemanju pa tudi groženj, ki bi lahko škodovala njihovi karieri. Ta incident poveže s širšim kontekstom kulture ukinjanja in ga preplete z aktivizmom, ki izhaja iz gibanj »hashtagov«, obravnavanih prej v knjigi. Ukinitev Whedona je primer, kako se ukinjanje vse bolj uporablja za soočanje z globoko zakoreninjenimi neenakostmi med spoloma in rasami na področju zabave, kar presega zgolj kritiko medijskih upodobitev. Hkrati pa je treba poudariti, da je ukinitev le redko trajna, po navadi gre za obdobje nekaj let, ko ustvarjalec ne more delati, le počakati mora, da se prah poleže.

Anne Charity Hudley, strokovnjakinja za jezikoslovje, specializirana za afroameriški jezik na Univerzi v Kaliforniji, v članku *Why we can't stop fighting about cancel culture* poudari, da dejanje ukinitve krepí idejo, da bi morali imeti temnopolti posamezniki možnost zavrnil vidike popkulture, ki utrjujejo škodljive ideologije, in ga torej lahko razumemo kot obliko upora, ko neposredna politična sredstva morda niso dostopna. Charity Hudley trdi, da kultura ukinjanja služi kot sredstvo za priznanje pomanjkanja moči za spreminjanje strukturnih neenakosti. To je način, kako lahko posamezniki uveljavijo svoj vpliv, čeprav ne morejo spremeniti celotnih javnih razpoloženj ali struktur moči. Ukinitev postane kolektivni način sporočanja umika pozornosti in podpore, kar je zlasti vidno, ko so posamezniki ali javne osebnosti »ukinjene«. To prakso lahko razumemo kot korektivni ukrep za zaznano nemoč, ki jo doživljajo številni posamezniki. Ker pa kultura ukinjanja pridobiva pozornost širše javnosti, naleti tudi na kritike in nasprotovanje tistih, ki želijo izpodbijati njen vpliv in dinamiko.

Kakšno je razmerje med komedijo in kulturo ukinjanja?

»Kultura ukinjanja« je že kot sam izraz izrazito obarvana z duhom časa, saj jo povezujemo s progresivnimi politikami. Njen prvotni namen oziroma tisti, ki je nasledil izvirno pojavljanje znotraj kulture temnopoltih, je bil, kot pravita že Ng in Charity Hudley, usmerjen k prevpraševanju razporeditve družbene moči. V povezavi s komedijo nasprotovanje oziroma strah pred t. i. kulturo ukinjanja avtorja pričujočega članka razumeva predvsem kot ignoriranje družbene oziroma politične moči, ki jo nosi gledališče. Nikakor ne gre za željo po »cenzuri« ali po izgonu humorja oziroma komičnega, ampak za izpostavljanje tistega humorja, ki vzpostavlja superiornost ene skupine nad drugo, ki si kot žrtev jemlje skupine, ki ne v publiki in ne v ustvarjalcih niso prisotne. V tem primeru namreč ne gre za dialog oziroma za ponujanje možnosti prepoznavanja lastnih napak, poistovetenja z videnim, tudi če gre za kritiko, ampak predvsem za vzpostavljanje monologa, diskreditiranje, ponižanje.

Začetek postopka ukinitve je tako naravni odziv publike – gre za neodobravanje videnega, vendar pa to neodobravanje, združeno z moralnimi zadržki, pripelje do drugačnih zaključkov: ne gre za enkratno napako, temveč za vzorec določenega ustvarjalca. Problematično početje ustvarjalcev pa danes ne bi smelo biti in počasi tudi postaja nesprejemljivo. Kultura ukinjanja torej izpostavlja opazene probleme, gre za poskus bujenja ljudi, katerega posledica je zburjenost, preburjenost, razsvetljenost, če hočete (biti »woke«). Vse te besede so bile ugrabljene, spreobrnjene v desničarsko propagando in uporabljene kot poziv k povračilnemu napadu, ki naj bi povrnil svobodo govora. Vendar mora imeti tudi svoboda govora svoje meje, te pa mora nekdo vzpostaviti. Če tega ne stori ustvarjalec, bo to storila publika. Osebe, ki jih je

mogoče ukiniti, imajo dostop do medijskega prostora, do javnega diskurza, s tem dostopom pa bi morale prevzeti tudi nekaj odgovornosti za svoje ravnanje. Prav tako je kultura ukinjanja videti groznejša, kot je v resnici, zaradi ravnanja producentov. Ti niso več pripravljeni tvegati, niso se pripravljeni postaviti za svoje ustvarjalce, niso jih pripravljeni podpreti in jim omogočiti, da jim spodleti brez posledic. To si lahko (in to velja tudi za slovensko gledališče) privoščijo zgolj že uveljavljeni ustvarjalci.

Nespametno in neinformirano je trditi, da komedija do pojava kulture ukinjanja ni bila omejena – vselej jo je omejevalo isto, to pa je odziv publike (še dvorni norček je bil odvisen od svojega najpomembnejšega gledalca in njegovega odziva – kralja). Ta proces je po izraziti demokratizaciji in liberalizaciji po drugi svetovni vojni in specifični ideji tega, kaj je aktivni gledalec (torej s pojmom interaktivne umetnosti in performansa), danes spet postal viden, spet ga lahko zaznamo, vrača se na naše obzorje. Kljub temu je treba zagotoviti tudi prostor za napake, če le niso tako poimenovane šele kot sanacija negativnega odziva publike. To pravico pa si mora dovoliti tudi gledalec sam: neprimernim šalām, ki se ne skladajo z našim svetom, se lahko včasih smejimo, ključno pa je tisto, kar je posledica tega smeha: če mu sledi retrospekcija, je lahko še celo koristen.

Je kultura ukinjanja samo del levičarskega gibanja? Edini poskus ukinjanja v slovenskem gledališču, povezan s samim delom in ne z obnašanjem posameznika (spolno nadlegovanje ali plagiatorstvo), se je zgodil Daši Doberšek, ko so več kot leto po premieri uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Maje Kleczewske in produkciji Slovenskega mladinskega gledališča videli srednješolci. V enem od prizorov Doberšek z zastavo udriha ob tla in hkrati kriči citat s protesta 27. aprila 2019 v Jelšanah, ko je gospa kričala naslednje besedilo:

Ne damo Slovenije! Ne damo Slovenije! Banda! Prokleta banda! Hudičeva banda! Jebemti mater! Ne boste nas jebal [nerazumljivo]! Mene že ne! Mene ne boste! Ne damo naše ... ne damo naše države! To je Slovenija! Tukaj je naša zemlja! (*Začne udrihati z zastavo ob tla.*) To je Slovenija! Slovenija! Slovenija! Moja država! Ne boste je kurili! Popeštali! Uničili! Banda! Ne boste! To je moja država! Moji strici so umrli štirje. Za to mejo. Za to državo. Zato da imamo samostojno Slovenijo! Ne boste nas, banda prokleta! Pridemo z orožjem! V Ljubljano, če bo treba, vas pobijemo, jebemti mater! To je naša država! Borili se bomo do smrti za njo! Ne bomo dali naše države! Ne rabimo unih gnilih jebemti pofukanih posiljevalcev, ki grešijo našo zemljo. Ne boste nas jebal. Prisežem! Čez moje truplo boste šli, jebemumater! (P. V.)

Srednješolci so posnetek predstave pokazali staršem, priromal je na Twitter (zdaj X), kjer so ga pograbili desničarski mediji in politiki. Janez Janša je zapisal: »'Umetnost' v #MGL za vaš denar« (prav tam). Matej Tonin pa: »Vsem, ki ne razumete tovrstne avantgardne umetnosti, sporočam: Niste sami! // Razočarani, zaskrbljeni in žalostni

zaradi zadnjih volitev, glave gor. Za vsakim dežjem posije sonce. // Prišle bodo nove volitve in nove priložnosti za tiste, ki imamo radi Slovenijo. Računajte na nas!» (prav tam). Tako je bila predstava (in predvsem Doberšek) izkoriščena za sebične namene ponovne izvolitve in upravičevanje nadaljnjega krčenja kulturnega prostora, za kar si prizadeva slovenska politična desnica, ni pa šlo za grajanje progresivne javnosti, ki je temeljno za kulturo ukinjanja.

Ko sva se pri iskanju potencialnih primerov kulture ukinjanja znotraj komedije podala v premislek o instancah v lokalnem oziroma nacionalnem okolju, ni bilo mogoče najti kakšnega odmevnega primera, ki bi potrjeval, da smo na poti izginjanja smisla za humor. Le zelo splošno je s tem povezana afera s plagiatom režiserja, dramatika in igralka Borisa Kobala. Kobal je na natečaj Žlahtno komedijsko pero v Slovenskem ljudskem gledališču Celje prijavil besedilo *Profesionalci espe*, besedilo je nagrado tudi dobilo, po premieri predstave v istem gledališču pa se je izkazalo, da gre v resnici zgolj za prevod in priredbo besedila Alda Nicolaja *La Prova Geniale*. Kobal je moral vrniti denarno nagrado natečaja, odstopiti z mesta ravnatelja Šentjakobskega gledališča, hkrati pa vrsto let ni dobil priložnosti za nadaljnje delo. Poleg medijskega prostora, ki ga je za opravičilo na primer dobil na javni televiziji v oddaji Zvezdane Mlakar, se je leta 2023 vrnil z vlogo v filmu in knjigo, kar je podobno drugim primerom iz kulture ukinjanja, ko se »žrtev« kasneje delno ponovno rehabilitira v javno in profesionalno življenje.

Upoštevajoč časovnico, po kateri kultura ukinjanja kot proces stopi v mainstream po letu 2014, si na podlagi nekaterih izbranih primerov na slovenskih odrih uprizorjenih komedij oglejmo, kako pravzaprav deluje odziv nanje v tem medijskem in javnem prostoru. Zaradi do nedavnega odsotnega sistematičnega kritiškega pokrivanja so bili vsi izbrani primeri premierno uprizorjeni v sezonah 2021/2022 do 2023/2024, saj je v tem času zaradi vzpostavitve portala Kritika vsaka premiera zagotovo dobila odziv, medtem ko predhodno stanje v časopisnih hišah ni zagotavljalo tako rednega pokrivanja. Predstavi, ki sva si jih izbrala, sta *Veliki diktator* ter *Strah in beda tretjega rajha*, saj sva si jih ogledala in v njih sama prepoznala postopke komičnega, hkrati pa sta dobili tudi medijski (kritiški) odziv. Tako kriterij premišljevanja o primernosti humorja oziroma komedije ni le najin, temveč stopava v dialog s strokovno javnostjo, ki jo zaradi situacije gledališke kritike predstavljajo predvsem kritiki mlajše generacije.

Najprej se posvetimo uprizoritvi *Veliki diktator* v režiji Diega de Bree in v produkciji SNG Drama Ljubljana (premiera 4. 5. 2022), adaptaciji istoimenskega kulturnega filma Charlieja Chaplina, ki humor gradi na situacijski komiki. V skladu s filmom osrednja premisa temelji na dogodkih iz življenja glavnega lika, ki ga pomotoma zamenjajo z diktatorjem Hynklom, iz tega pa se razvije kup komičnih situacij. Uprizoritev sva izbrala zato, ker po najinem mnenju nezanemarljiv del komike izvira iz situacij, v katerih se znajdetta oba ženska lika; v enem izmed prizorov, morda najbolj problematičnem,

naj bi se občinstvo smejalo nenehnemu izmikanju tajnice, medtem ko jo lik Jurija Zrneca spolno nadleguje s tem, ko jo želi poljubiti. Strokovni odzivi na predstavo sicer konsistentno izpostavljajo omenjeno zastarelo reprezentacijo žensk, tako recimo Jaka Smerkolj Simoneti na portalu *Kritika* zapiše, da se

zdi skorajda neverjetno, kako zelo dekorativno vlogo sta v uprizoritvi primorani prevzeti obe igralki (morda naključno, a vseeno pomenljivo občutno mlajši od preostanka igralske zasedbe). Četudi izvorni material ne ponuja sodobnih reprezentacij žensk (čeprav bi bilo temu mogoče na primeru filmske Hannah oporekati), bi se uprizoritev morala zavzemati, da to spremeni. Konec koncev uprizoritev sama izkoristi odrsko uprizarjanje nasprotnega spola (Valter Dragan upodobi tajno agentko, ta princip pa je bil prav tako s pridom igran tudi pri prej omenjeni predstavi *Ko sem bil mrtev*) za ustvarjanje komike. Če pustimo ob strani relevantnost in primernost tega postopka, smo še vedno soočeni z vprašanjem, zakaj lahko moški za izvajanje smeha uprizarjajo ženske, ženskam pa ta isti postopek ni omogočen? (Smerkolj Simoneti)

S tem se strinja tudi Iva Š. Slosar v zapisu za portal *SeeStage*, ki poudari, da igralki »nastopata v strogo določenem položaju ženske funkcije, ne da bi poskušali svoje vloge popestriti, ne le v smislu psihološke poglobitve, temveč tudi v komičnem smislu« (Slosar). Kljub kritičnim odzivom, ki pod vprašaj postavljajo nekatere komične postopke, pa ne režiser in ne predstava nista doživela širšega negativnega javnega odziva. Nasprotno, *Veliki diktator* je stalnica Draminega repertoarja tudi v sezoni 2023/2024, ne nazadnje pa je predstava dobila dve nagradi: za žlahtno komedijo po izboru občinstva, Jurij Zrnc pa nagrado za žlahtnega komedijanta na Dnevih komedije 2023, profesionalnem gledališkem festivalu, namenjenem pregledu najboljših komedije.

Drugi primer je *Strah in beda tretjega rajha* Bertolta Brechta v režiji Sebastijana Horvata v Slovenskem mladinskem gledališču (premiera 17. 1. 2023 v Kinu Šiška), predvsem drugi, avtorski del predstave, v katerem je avtorje zanimala privlačnost fašističnih idej danes, s postopkom subverzivne reafirmacije pa so poskušali predstaviti pozicijo desnih očitkov. Ana Lorger je v kritiki na portalu *Kritika* zapisala, da bi lahko te prizore

brali tudi kot primer lenobne provokacije ali groteskne komedije, [njihova absolutna monološkost] bi sicer lahko sprožila konflikt v občinstvu, če bi drugi del predstave vsaj deloma prepuščal tudi nasprotni pol, ki bi se vprašal o ideološkosti očitka levici, češ da se v svojem delovanju suče 'le' še okoli identitarnih bojev. V podtekstu te predstave lahko beremo, da se režiser, dramaturg in igralski kolektiv s pozicijo desnih očitkov deloma celo strinjajo. (Lorger)

Vsekakor je zanimiv zadnji prizor, solo Staneta Tomazina, ki prihaja po dolgi pisti, vsakič s spremenjeno identiteto (gej, transženska, temnopolta transženska,

temnopolta transženska veganka itd.). S prizorom se ustvarjalci norčujejo vsaj iz celotne identitetne politike, če ne celo iz teh identitet (homoseksualnost, transspolnost, temnopolnost, veganstvo, gibalna oviranost, motnje v duševnem razvoju itd.) kot takih, to pa namerno počnejo na stereotipen, žaljiv in neprimeren način (npr. z rabo »blackfacea«). Namen prizora je razburiti levo usmerjeno publiko Mladinskega gledališča, nekatere gledalce celo pripraviti do tega, da dvorano zaradi prizora zapustijo. V tem pogledu je prizor uspešen, gre za čistokrvni primer črnega humorja – obstaja realni gledalec, ki je užaljen, smejimo se njemu in neprimernosti šale, ki ga užali. Morda pa gre za najosnovnejši primer humorja, ki sledi superiornostni teoriji: smejimo se, ker nismo taki kot uprizorjeni, ker smo boljši in srečnejši od njih.

Glede na to, da vprašanje nevarnosti kulture ukinjanja pri komediji politično lahko plasiramo v konservativnejše kroge, je ravno pri predstavi *Strah in beda tretjega rajha* zanimivo, da ni prišlo niti do enotnega odziva na omenjeni zadnji prizor. Kot omeni Lorger, je nekaj publike dvorano sicer zapustilo, a odzivi v medijih so bili predstavi izrazito naklonjeni. Izrecno in nadpovprečno poglobljeno se ob omenjeni prizor obregne le kritika na Radiu Študent, ki pa izrecno poudari, da je t. i. »woke kultura« povsem pravilno locirana nevralgična točka današnje družbe in da problem leži v odsotnosti komičnega oziroma humorja v prizoru:

Ne da kritiziramo povod za kritiko, ravno nasprotno, tudi neprimeren ali žaljiv humor je še vedno humor. Je pa treba povedati, da niti niso tako zelo smešni, poleg tega pa morebitno dobro nelagodje, ki bi vzpodbudilo prevpraševanje določenih praks, iz sicer večše nagravnega prepovečevanja kao leve občutljivosti izpodrinejo predvsem nesubverzivnost šokiranja, splošna čudaškost in sram za izvajalce. Ne moralični, temveč tisto, čemur pravimo cringe. (Zorec)

Kaj pomeni redkost primerov kulture ukinjanja v slovenskem gledališču? Verjetno to, da gledališče v Sloveniji nasploh ni (več) tako pomembno, da bi ga napadali, nima medijskega prostora, odziva ali odmeva, zaradi katerega bi bilo vredna tarča. Poleg tega so ustvarjalci večinoma levo usmerjeni: pogosto govorimo o tem, da prepričani prepričujejo prepričane. Publika verjame v meščansko avtonomijo umetnosti: v to, kar je nekdo postavil na oder, se ne pogloblja sistemsko, temveč predstave obravnava kot posamezen primer napake ali neprimernega upodabljanja. Redko med predstavo odkoraka iz dvorane, prav tako je izredna redkost izžvižgavanje ali kričanje iz dvorane na oder. Do protestov pred gledališči ne prihaja, publika svojega nezadovoljstva preprosto ne izraža javno. Gledališče doživlja kot dokončan proces, zaključen izdelek, ki ti je pač všeč ali ne. Predstava je politična le, ko svojo političnost kriči. Podobno kot za dramsko gledališče bi lahko trdili za vso »visoko umetnost« (če verjamemo v takšno delitev): za publiko je redko aktualna ali materialni odziv na stvarnost, prej odrska fikcija.

Do kulture ukinjanja prihaja pri priljubljenejših oblikah: pri filmu in standupu. Slovenski filmi so za večino slovenske publike z redkimi izjemami (npr. *Pr' hostar*) prav tako visoka umetnost, ki je težko dostopna (na streamingu zelo redko in samo najpriljubljenejši filmi), standup pa je v Sloveniji še ne zares razvita in povečini vulgarizirana oblika še-ne-umetniškega izražanja. Komedija v slovenskem gledališču je na precej slabem glasu – Dnevi komedije v Celju so vsakoleten dokaz za to, da pri nas redko nastajajo dobre komične predstave ali besedila. Nagrado žlahtno komedijantsko pero je sedemkrat – podeljena je bila štirinajstkrat, leta 2001 so si nagrado razdelili trije avtorji – dobil isti avtor: Vinko Möderndorfer, le dvakrat pa ženska (Iza Strehar in Nina Majer Ivanetič). Povprečna starost dobitnika žlahtnega peresa je danes (ne ob podelitvi) 63 let.

Problem hipotetične prihodnosti komedije v slovenskem prostoru ni kultura ukinjanja, temveč njena očitna sistematična podhranjenost, poneumljanje publike pri uprizarjanju in malo vloženega truda, ki ga od ustvarjalcev zahteva izdelava dobre komične predstave. Uprizarjanje komedij, pobranih iz beril in literarnega kanona, tega ne bo rešilo. To je resnično vprašanje o preživetju komedije v slovenskem, predvsem dramskem, institucionalnem gledališču: kdo jo bo pisal in ustvarjal čez dvajset let?

- Carroll, Noël. *Humour. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2014.
- Johnson, E. Patrick. »SNAP! culture: A different way of reading.« *Text and Performance Quarterly*, letn. 15, št. 2, 1995, str. 122–142.
- Lorger, Ana. »Strah in beda mladinskega gledališča.« *SiGledal*, 17. jan. 2023, veza. sigledal.org/kritika/strah-in-beda-mladinskega-gledalisca-r. Dostop 20. apr. 2024.
- McGrady, Clyde. »The strange journey of 'cancel', from a Black-culture punchline to a White-grievance watchword.« *Washington Post*, 2. apr. 2021, www.washingtonpost.com/lifestyle/cancel-culture-background-black-culture-white-grievance/2021/04/01/2e42e4fe-8b24-11eb-aff6-4f720ca2d479_story.html. Dostop 10. jan. 2024.
- Molière. *Tartuffe*. Théâtre Classique, 2016.
- Ng, Eve. *Cancel Culture: A Critical Analysis*. Springer International Publishing, 2022.
- P. V. »Igralka udriha z zastavo: gledališče se je odzvalo na kritike.« *N1info*, 9. maj 2022, n1info.si/novice/kultura/igralka-udriha-z-zastavo-gledalisce-se-je-odzvalo-na-kritike/. Dostop 9. jan. 2024.
- Romano, Aja. »Why we can't stop fighting about cancel culture?« *Vox*, 25. avg. 2020, www.vox.com/culture/2019/12/30/20879720/what-is-cancel-culture-explained-history-debate. Dostop 9. jan. 2024.
- Slosar, Iva Š. »The Great Dictator.« *SeeStage*, 26. maj 2024, seestage.org/reviews/the-great-dictator-diego-de-brea-sng-drama-ljubljana/. Dostop 20. apr. 2024.
- Smerkolt Simoneti, Jaka. »Veliko nakazanega, manj oprijemljivega.« *SiGledal*, 13. maj 2022, veza.sigledal.org/kritika/veliko-nakazanega-manj-oprijemljivega-r. Dostop 19. apr. 2024.
- Zorec, Matjaž. »Subliminalna samokritika.« *Radio Študent*, 2. feb. 2023, radiostudent.si/kultura/teater-v-eter/subliminalna-samokritika. Dostop 19. apr. 2024.



UDK 82.09-221:316.7

316.7:82.09-221

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/196-210

Abstract

The paper takes as its starting point the relationship between "cancel culture" – and its related political correctness – and comedy. It articulates this relationship in more detail and places it in a sociopolitical context. Theories of comedy, the comic and humour highlight two different interpretations or functions of these genres: On the one hand, it can be a tool of social normativity, disciplining those parts of society that deviate from fictional norms through humour directed against them. On the other hand, it can also oppose such systems by revealing through comedy that "the emperor is indeed naked". The history of cancel culture has its roots in the historical social interactions of Black Americans, which were comically oriented. An undertone of comedy also marked the initial emergence of the term, which first appeared on Twitter in tweets by Black Americans in 2014. However, only as it spread to other social groups and entered popular culture did it take on its current meaning, with the aim of withdrawing public support from individuals, brands, etc., for perceived inappropriate or controversial behaviour. The view that comedy, in whatever form, is absolutely "sacred" and "untouchable" is merely a consequence of the bourgeois conception of the autonomy of art, which denies it any political charge and attempts to conceal the social power relations at work within comic procedures.

Keywords: humour theories, cancel culture, comedy, cultural critique, incongruity theory

Maša Radi Buh (1998) is a sociologist of culture and an independent researcher in the field of contemporary performance practices. As a critic, she writes for *Kritika*, *Neodvisni*, *Maska* and other publications. Together with Varja Hrvatin and Jakob Ribič she was a Jernej Šugman Fund Fellow in 2022-23. She works as a dramaturg, e.g., *Je že konec? (Is It Over?)*, *screamage*, *Agmisterij (Agmisterium)*, and is the editor-in-chief of the online platform for arts criticism *Neodvisni*.

Nik Žnidaršič (2000) is a graduate of the dramaturgy and performing arts programme at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television (UL AGRFT) in Ljubljana, where he received the Student Prešeren Award for his thesis. He is a dramaturg, e.g., *Žene v testu (Wives in Dough)*, *Juriš (Assault)*, *Razmetana soba (Messy Room)*, *Agmisterij (Agmisterium)*. He was a co-editor of the UL AGRFT blog and also writes theatre reflections (*Neodvisni*) and plays.

masaradibuh@gmail.com, nikznidarsic5@gmail.com

Maša Radi Buh and Nik Žnidaršič

Summary

The article explores the intersection of comedy and cancel culture, focusing on the survival of comedy in the face of the challenges of cancel culture. In the announcement of *Amfiteater's* International Scientific Symposium titled Survival of Comedy, the term “survival” is linked to tragedy, suggesting a decline in other literary genres, such as tragedy or epic, while comedy continues to flourish. The central question is whether cancel culture will succeed in eradicating a sense of humour. By examining the political dimension of humour, the article explores the social functions of humour based on contemporary theories of humour, primarily superiority theory and incongruity theory. Superiority theory posits that laughter involves a sense of superiority over others, while incongruity theory explores perceived incongruities as a source of humour. The latter provides a broader and more abstract framework that allows for multiple interpretations of humour. Based on Noël Carroll's conditions and highlighting the role of discomfort in audience response, we argue that jokes that cause discomfort due to a significant dissimilarity between the speaker's and the audience's values may not be well received and, in turn, alienate one from the joke itself. The example of humour aimed at marginalised groups is discussed, emphasising the importance of intention, delivery and context in the reception of jokes. The concept of cancel culture is introduced, tracing its historical origins and its development into a contemporary phenomenon through social media platforms. Initially associated with African-American culture in the 1980s, the term gained prominence in 2014, largely through Twitter, but changed its nature from ironic and often playful to more activist. Cancel culture, as defined by scholar Eve Ng, is the act of rejecting or criticising individuals, brands or companies for perceived offences or inappropriate behaviour. Practices associated with cancellation include withdrawing public support and can lead to real-life consequences such as job loss. While cancellation is not always permanent, it can have a lasting effect on an individual's career. The article then considers the relationship between comedy and cancel culture, framing cancel culture as a progressive movement that challenges power structures. The critique of cancel culture is positioned as a rejection or fear of acknowledging the social or political power inherent in theatre. It is not about censoring humour but about calling attention to humour that reinforces superiority or targets absent groups in

the audience. It is important to allow room for genuine mistakes while distinguishing them from deliberately offensive behaviour. The article then refutes the notion that cancel culture is exclusive to left-wing movements and provides a Slovenian example where cancellation was associated with an artistic work rather than an individual's behaviour. The case of Ivan Cankar's *Lackeys* and the actor Daša Doberšek, whose performance was misused for political purposes, illustrates how cancel culture can be exploited by the right for political ends. Looking at specific cases in Slovenian theatre, the authors touch on the controversies surrounding Boris Kobal and the productions of Mladinsko Theatre, *Fear and Misery of the Third Reich* and *Lackeys*. In the conclusion of the article, we stress the importance of maintaining a balance between freedom of expression and accountability in artistic creation. We argue that cancel culture, when approached responsibly, can serve as a corrective to perceived power imbalances and structural inequalities.



Razprava / Article



UDK 792.072.3(497.4)Kordeš L.

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/214-246

Povzetek

Prispevek skozi prizmo časnika *Carniolia* (1838–1844), ki je (proto)kriško obravnavo gledališke dejavnosti v Ljubljani materializiral prvi (v nemškem jeziku), tematizira dejavnost Leopolda Kordeša (1808–1879) v letih pred marčno revolucijo v habsburškem imperiju in do leta 1850. Članek s sledenjem Kordeševim vlogam pisca, urednika in organizatorja, s poudarkom na njegovi pobudi za ustanovitev stalnega slovenskega gledališča leta 1848, prikaže Kordeševo interferiranje z avtoriteto Janeza Bleiweisa in razloge, zakaj se je ta tvorec prvega zamečka platforme za kritično pisanje o gledališču v Ljubljani (in na Slovenskem) ujel v tok nespominjanja in se izmaknil kanonični recepciji osebnosti v slovenski zgodovini.

Ključne besede: Leopold Kordeš, *Carniolia*, gledališko poročilo, protokritika, narodnopolitični cilji, konture skupne naracije, dinamika nacionalnih razmerij, Janez Bleiweis, prodiranje slovenskega izraza na oder, *Illyrisches Blatt*, jezik kot nacionalni atribut, jezikovna izbira, pobuda za stalno slovensko gledališče 1848–1850, umik

Mag. **Primož Jesenko** (*1975), teatrolog, dramaturg, urednik. Po knjigi *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970* (2008) je za monografijo *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967* (2015) prejel priznanje Vladimirja Kralja, ki ga podeljuje Društvo gledaliških kritikov in teatrologov. Kot gledališki kritik je objavljajal v *Razgledih*, *Delu* in *Dnevniku* (1995–2013). Bil je selektor Festivala Borštnikovo srečanje v letih 2012 in 2013. Ureja področje scenskih umetnosti pri reviji *Dialogi*. Sodeloval je pri več raziskovalnih projektih (npr. *TACE – Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe*, Slovenski gledališki muzej). Od leta 2012 je zaposlen v Slovenskem gledališkem inštitutu. Trenutno je doktorski študent na UL AGRFT s temo »Kriteriji kritičnega diskurza in gledališka kritika na Slovenskem 1838–1951«.

primoz.jesenko@guest.arnes.si

Protokritik Leopold Kordeš med zametkom in nemožnostjo

Primož Jesenko

Uvod

Prispevek se skozi prizmo časnika *Carniolia* (1838–1844), ki je prvi materializiral (proto)kriško obravnavo gledališke dejavnosti v Ljubljani, posveča dejavnosti Leopolda Kordeša (1808–1879) v letih pred marčno revolucijo v habsburški monarhiji. Članek s sledenjem Kordeševim vlogam pisca gledaliških poročil, urednika in organizatorja, s poudarkom na njegovi pobudi za ustanovitev stalnega slovenskega gledališča v letih 1848–1850, prikaže Kordeševo interferiranje z Janezom Bleiweisom in razloge, zakaj se je Kordeš kot tvorec zalednega izhodišča in prvega zametka platforme za kritiško pisanje o gledališču v Ljubljani (in na Slovenskem) ujel v tok nespominjanja in se izmaknil kanonični recepciji osebnosti v slovenski zgodovini.

Pojem narodnega gledališča, ki ga določa enoten sociološki, psihološki, kulturni in zgodovinski okvir, v širši percepciji na Slovenskem do leta 1919 ni obstajal. Zavest o kulturnopolitični celoti Slovencev je bila v ozračju pred marčno revolucijo leta 1848 in po njej disperzna, vezana na sporadična gostovanja dunajskih gledališč, ustvarjalcev iz Gradca in posameznih gostujočih umetnikov, ki so se na transversali med Reko, Prago in Berlinom ustavili v Ljubljani. Ob dejstvu, da je gledališče do leta 1848 obiskovala številčno redka publika (nemško govoreče meščanstvo, uradništvo, fevdalci in le majhen del slovenske inteligence), se nacionalno trenje intenzivira šele po vseslovenskem taboru v Vižmarjah leta 1869, ko se intenca slovenskega gibanja prične spreminjati iz kulturne v politično. Kot piše Dušan Ludvik, Nemci izrabljajo pozicijo, ki so si jo ustvarjali od pričetka gradnje Stanovskega gledališča leta 1765, ko so zaradi neinteresa in letargične neorganiziranosti gmotno deprivilegiranih Slovencev prevzeli upravo in finance hiše (»O Stanovskem« 140).

Kritiško pisanje o gledališču kot publicistični žanr s svojimi zakonitostmi v drugi polovici 19. stoletja ni obstajalo v pomenu, ki se razvije v času po prvi in še zlasti po drugi svetovni vojni. V okolju, določenem z nemško kulturno hemisfero, pozornost časopisnih poročil ni presegala opisnega povzemanja uprizoritvenih dogodkov, ki ga je glede na naravo kritičnega diskurza mogoče opredeliti kot protokritiko.

Med časopisnimi žanri, ki obravnavajo odrsko uprizarjanje, dominira diskurz, vpet med deskriptivnost, normativnost in induktivno vrednotenje. Običajno gledališko poročilo povzame dogodek z navedbo ključnih identifikacijskih točk uprizoritve (avtorja, vsebine, zvrsti, zasedenosti vlog, avtorjev kostumov, scenografije, glasbe), doda informacijo o polnosti dvorane in o odzivu občinstva, mestoma oceni kakovost prevoda/priredbe, občasno se opredeli do poročanja drugih periodičnih publikacij. Protokritiška dikcija navede na dogodku navzoče ugledne ljubljanske politike in pomembneže ter se sklicuje na izvedbeno moč že dokazanih igralskih in režiserskih prvakov. Kriteriji vpetosti v družabno življenje mesta, kjer gledališče deluje, so praviloma vezani na rabo benevolentnih pohval. Bolj kot za poglobljeno ukvarjanje s pristopom in postopkom uprizarjanja gre protokritiki za formalno zabeležbo odrskega dogodka. Ustaljeni, domala matematično določeni niz kriterijev naj bi v prvi vrsti prispeval k razumevanju predstave. Govor o vplivu protokritiškega pisanja na recepcijo in na oblikovanje estetskih afinitet občinstva sredi 19. stoletja, ki jih je mogoče ideološko konstituirati, je omejen.

Že prvi časnikarski zapis o slovenski gledališki predstavi v *Laibacher Zeitung* 29. 12. 1789 ustreza žanru protokritike. Poročilo o uprizoritvi veseloigre *Županova Micka* potrdi enakovrednost kranjskega jezika ruskemu, češkemu in poljskemu jeziku, toda iz zapisa ni mogoče začutiti, ali je postavitev uprizorila nezavidljivo situacijo slovenstva in ali je možnost angažirane note že družbeno uzaveščena. Pomen in vloga na estetski vidik osredotočene kritičnosti na tej točki nista razvidna. Historično je naprednemu, s humanističnimi pravicami spogledujočemu se času tik pred francosko revolucijo, ki ga je na Kranjskem zaznamoval razsvetljski agents Žige Zoisa (domnevnega avtorja zapisa iz leta 1789), Antona Tomaža Linhartarja in Valentina Vodnika (tudi prvega slovenskega časnikarja, »Levstika pred Levstikom«, do leta 1900 naše osrednje priznane figure /Kermauner 7/), sledilo obdobje upada in stagnacije potrebe po organiziranju gledališke dejavnosti v kranjskem jeziku. Poročila o predstavah, ki so se zgodile po tem, nam niso na voljo.¹

Izkušnja Leopolda Kordeša postavi dinamiko nacionalnih razmerij, ki so si sredi 19. stoletja prizadevala za afirmacijo uprizoritvene dejavnosti v Ljubljani, v stvarnejšo luč. Da narodnopolitični cilj kot gibalno uprizoritvenega razvoja pušča vprašanja o vsebinski in stilno-izrazni usmerjenosti uprizarjanja ob strani, je razvidno tako iz vloge Kmetijskih in rokodelskih novic v času urednikovanja Janeza Bleiweisa (1843–1867) kot iz Kordeševe časopisne in organizacijske dejavnosti v letih 1838–1850, ki oklepajo revolucionarno leto 1848, ko gledališki kontekst v Ljubljani določa dejavnost ljubljanskih Nemcev.

Metodološko bo analiza Kordeševe miselne strukture izhajala iz slovenskih prevodov

¹ Službo lokalnega cenzorja oziroma knjižnega revizorja je ob koncu 18. stoletja za dodatni zaslužek opravljal tudi Linhart, pozneje pa tudi Matija Čop v Ljubljani ali Jernej Kopitar in Fran Metelko na Dunaju (Pastar 182).

njegovih objav v nemškem jeziku (prev. P. J.). Tako omogočen dostop do Kordeševe pisave razkrije specifično težo njene idejnoestetske usmeritve v razmerju do konkurenčnega pisanja o gledališču v glavnem mestu Kranjske.

Carniolia

Ko deželni guverner Schmidburg leta 1837 brez pooblastila in vednosti Josefa von Sedlnyitzkega, vodje Policijskega in cenzurnega dvornega urada na Dunaju, odobri izdajanje časopisa *Carniolia*, prične Leopold Kordeš, publicist in literat s posebno afiniteto do gledališke kritike,² s tiskarjem in založnikom Jožefom Blaznikom 1. 5. 1838 v nemškem jeziku izdajati prvo periodično publikacijo z ambicijo poročanja o odrskem uprizarjanju v Ljubljani.³ Ilirskemu guberniju Kordeš odda prošnjo s podrobnim načrtom vsebine in sestavo rubrik, kar je bilo v kulturnopolitični konstelaciji običajen pojav, saj nemški jezik na Kranjskem in na Spodnjem Štajerskem pred marčno revolucijo ni nastopal kot element tuje kulture in jezikovne sfere. Nemščina je bila v prostoru slovenskih dežel osrednji medij za pretok idej in edina možnost za kulturno ozaveščanje, kranjski jezik pa je bil v času nerazvitega slovenstva, raztepenega v tri države pod dvema vladarjema, zaradi pokrajinskih dialektov omejen na versko literaturo in še močno neenoten (Melik, »Problemi«).

Carniolia, s podnaslovom *Časopis za umetnost, literaturo, gledališče in družabno življenje* (orig. *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und geselliges Leben*), se odpove domovinskemu atributu, običajnemu za časopisno periodiko v habsburškem okolju. Prvotna naklada 400 izvodov se najvišje povzpne do števila 500 (Pastar 187). V prvi številki *Carniolie* vpelje temo gledališča vest o sklepu sezone. Pozneje sledi nemškim

2 Leopold Kordeš, nezakonski sin doktorja prava, po gimnaziji v Novem mestu študira filozofijo v Celovcu. Ker ni želel postati teolog, šest let služi pri artileriji in pehoti, oktobra 1837 pa že sodeluje pri *Illyrisches Blatt* v Ljubljani. Po izkušnji s *Carniolio* (1838–1844) kot urednik *Illyrisches Blatt* in *Laibacher Zeitung* (1845–1849) objavlja pesmi, ki slavijo novo dobo, piše domoznanske članke, literarna in umetnostnozgodovinska, še zlasti pa gledališka poročila, tudi o akrobatsko-atletsko-pantomimskih predstavah. Snov za svoje pesmi in povesti zajema iz Kranjske, uporablja sentimentalno motiviko, v prizore vpleta topografske in historične opise. O lokalnih dogajanjih v Ljubljani piše v stalnih rubrikah, v poročilu o prvem zvezku Korytkove zbirke *Slovénške pésmi krajnskiga naróda* se zavzame za izobraževanje v slovanskih narečjih, opiše lov na polhe, cerkvene poslikave na Kranjskem, postojnsko jamo, ljudske običaje Poljanske doline, ženitne, krstne in pogrebne običaje Kranjcev ob Kolpi, Langusove freske v stolnici, proti pisanju v *Augsburger Allgemeine Zeitung* se zavzame za gledališke interese Slovanov. V zadnjem letniku *Carniolie* reproducira 12 Goldensteinovih slik narodnih noš kranjskih Slovencev iz Korytkove zbirke in jim doda opise s slovensko označbo posameznih delov. Piše o kulturni zgodovini na Kranjskem (po Linhartovi *Schreibekunst der alten Slaven*), opiše zgodovino Ljubljanskega gradu in Uršulinskega samostana. Agira za namestitvev domačinov v službah na Kranjskem, za ustanovitev ljubljanske univerze, ki bi bila v nacionalnem interesu jugoslovanskih provinc. Že v predmarčni dobi zastavi širokopotezen organizacijski načrt za ustanovitev stalnega slovenskega gledališča s stalnim igralskim ansamblom v Ljubljani, za pomoč se obrne k Luizi Pesjak in Petru v. Radicsu, toda koncept delniške družbe ostane neuresničen. Po letu 1850 v Gradcu, Salzburgu in na Dunaju ustanavlja oz. ureja nemške časopise, priteguje avtorje iz Kranjske (V. F. Klun, R. Puff idr.), po hudih denarnih težavah naposled slušbuje pri dvorni in državni tiskarni na Dunaju. Izda več literarnih in poljudnih zbirk za mladino.

3 Dušan Ludvik na osnovi Radicseve mape v knjižnici Narodnega muzeja kot prvi poskus sistematične gledališke kritike v Ljubljani navaja *Theaterjournal* januarja 1799. Specifične razmere v Ljubljani (majhno zanimanje, pomanjkanje poznavalcev, še zlasti piscev o gledališču) so pobudo pospešile. »Obvestilo« v mapi potrjuje poznejšo Kordeševo držo, da o gledališču v Ljubljani ni vredno pisati. Tedensko izhajanje v času Kotzebuejeve repertoarne vladavine ni zažvelo, režiser Frankenstein v polemiki z anonimnim recenzentom Gledališkega žurnala očita, da je od takšne publikacije več škode kot koristi, saj ne analizira, samo brezobzirno trga (Ludvik, »Prvi ljubljanski« 955–959).

gledališkim predstavam v ljubljanskem Stanovskem gledališču, tedaj edinem profesionalno organiziranem gledališču na Slovenskem.⁴ Kordeš v enem članku, ti sprva niso avtorizirani, pogosto oceni več predstav, ob odprtju sezone 1838/1839 ponovi misel s konca predhodne sezone, da ne gre dvomiti o preudarnosti in okusu direktorja Ferdinanda Funka, ki je izbral člane igralskega in opernega zbora za prihodnjo sezono (*Carniolia*, letn. I, št. 41, str. 164; v nadaljevanju skrajšano kot: *C I*, 41: 164).

Kordeševa izkušnja je svojevrsten *signum temporis* slovenske kulturne afirmacije v sredini 19. stoletja, ko gledališče ne interpretira sveta in je prizadevanje za položaj slovenske kulture vezano na specifično inertnost. Vsaj do leta 1848 nemško gledališče v Ljubljani, piše Ludvik, ni poznalo nacionalne mržnje in ni bilo usmerjeno protislovensko (Ludvik, *Nemško*). Drugačen pristop k »nacionalizaciji« slovenske preteklosti, ki bi togo sledil sintagmi *genius loci* in vse tuje zamolčeval, bi bil problematičen, dodaja Aleš Gabrič (35). Nemško gledališče v Ljubljani je bilo specifičen odraz spleta nemških in slovenskih kulturnih vplivov, pri čemer se kulturna podoba Kranjske ni zdela težko osvojljiva: kranjski knjižni jezik ni bil normiran, identiteta neomikanega ljudstva pa je bila fluidna.

Julija 1838, ko lastništvo *Carniolie* prevzame Blaznik, Kordeš zaprosi lokalno oblast, da bi smel z letom 1839 dvakrat tedensko izdajati tudi *Kranjske novice*, poljudni politični časnik v deželnem jeziku s tedensko literarno prilogo *Zora*.⁵ Gubernij prošnjo podpre, a jo po hierarhični praksi pošljejo v potrditev na Dunaj, s priporočilom. Kordešev cilj je identičen Bleiweisovemu, le da ga prehiteva: višja izobrazbena raven in razvoj deželnega jezika do tiste kulturne stopnje, ki so jo Hrvati, Čehi, Poljaki, Ogri, Rusi, Srbi in Dalmatinci s tiskom v svojih narodnih jezikih že dosegli. Že izhajajočemu *Illyrisches Blatt* je deželna oblast želela, pomenljivo, postaviti ob bok konkurenčen časopis. Toda priporočilo, ki je kazalo razumevanje za situacijo lokalnega prebivalstva, je ostalo brez odgovora. Na Dunaju niso vedeli, da v Ljubljani izhaja *Carniolia*, postali pa so pozorni in nadzor nad Kordešem je odtlej stalnica, cenzurni zapleti pa neredki. Vrhovni cenzor aktivira policijskega ravnatelja Sicarda in gubernijskega svetnika Wagnerja ter ju prosi za individualni mnenji o Kordeševi moralni neoporečnosti in strokovni zanesljivosti – negativno je bilo le Sicardovo, češ da izobraženstvo že bere nemške časnike, preostalo ljudstvo pa povečini ni pismeno, zato je potreba po časopisu v slovenščini vprašljiva (Miladinović Zalaznik, »Od Carniolie« 234–235). Paranoični

4 Mariborski Nemci po skromnem gledališču v opuščeni cerkvi sv. Duha, dejavnem od leta 1785, zgradijo novo gledališko stavbo v srednjeveškem mestnem jedru leta 1852. V Celju ustanovijo Gledališko društvo leta 1822, prvo predstavo v slovenščini odigrajo junija 1849, nato Bachov absolutizem ohromi slovensko kulturno življenje. V rudniškem gledališču v Idriji (na prometni poti Dunaj–Trst) do leta 1850 nastopajo potujoče nemške in italijanske igralske skupine, temu sledi več slovenskih predstav. Diletantske skupine so bile dejavne v Vipavi, Novem mestu, spodbuda je prihajala od mestnih Dramatičnih društev (Sapač). Po nedavnih odkritjih v dunajskem državnem arhivu pa je na Ptuj stala stavba, namenjena gledališču, že pred letom 1752.

5 Skeptični Prešeren piše Stanku Vrazu 19. 7. 1838, da upanja za Zoro ni. Kordeša zmotno opredeli kot »zaradi trikratnega dezerterstva odpuščenega štabnega vodnika« (*Feldwebel*) (Priatelj, »Iz življenja kranjskega literata« 293).

formalist v službi Metternicha tako z zakasnitvijo dne 31. 7. 1839 potrdi le izhajanje *Carniolie*, a le, če si bo »Kordeš prizadeval urejati časnik korektno in v vsakem oziru neoporečno.⁶ Če pa bo dokazal, da še vedno nima sposobnosti za podeljeno mu podjetje, bi moral le sebi pripisati, ako bi se mu odvzela tozadevna pravica.« Zore Sedlnitzky ne omeni,⁷ nato pa šele 4. 1. 1842 odpiše, da v prošnji »ni natanko razvidna ne prava tendenca, ne oblika spisovanja tega nameravanega podjetja«, in prosi, da se »predloži popoln program podjetja, potem tudi nekaj o rubrikah v obliki izgotovljenih poizkusnih listov« (Priatelj, »Ustanovitev« 64–65). Zora ostane pri tem.

Carniolia izhaja dvakrat tedensko, vsak ponedeljek in petek. Na prvi strani prve izdaje se kot pozdravna gesta znajde »sonet« »Carniolijinim mecenom« (An Carniolia's Gönner) o zaščite potrebni, a sočutni lipi (simbolu slovenstva), ki se naslanja na močen in visok hrast, ki v nevihti porazi vse sovražnike (simbol nemštva) – dodatni cenzor je v njem našel preneseni pomen, domnevno posmehljivost, poleg tega je zmotila naklonjenost poljskim revolucionarjem v Babnikovi povesti »Der Stiefel« (Škorenj) v 9. številki. Dikcija članka »Journalistik« decembra 1838 odda vtis programskega manifesta o časopisni dejavnosti, ki jo Kordeš izvaja z *Der Humorist* (v uredništvu M. G. Saphirja), *Österreichischer Morgenblatt* in *Telegraph* kot daljnimi sodelavci, ki v habsburški časnikarski horizont pritegujejo že ozaveščeni krog bralcev in ga hkrati oblikujejo (I, 69: 276). Gravitacijsko polje je Dunaj, Kordeš objavlja pisma iz Celovca in Gradca, s prevodi (kot nalagajo določila cenzure) beleži dogajanja v večjih srednjeevropskih mestih od Berlina do Neaplja, v drugem letniku poroča o prizoriščih in repertoarjih po Avstro-Ogrski, v Trstu, Pragi, Pešti. Iz svojega zakotja sprva sam poroča o nastopih slavnih igralcev, kmalu vzpostavi dopisniško mrežo.⁸ Na priljuden način izpeljuje običajno vsebinsko strukturo časopisov tistega časa, predstavlja lepote Kranjske, zgodovinska in kulturna dejstva (Miladinović Zalaznik, »Gledališka«). Bralce privablja tako, da v novice tihotapi humorni podton.

Status kritike: jo pisati ali ne?

Leopold Ledenig, glasbeni kritik *Carniolie*, prvi podvomi o ljubljanski uprizoritveni dejavnosti. Izhajajoč iz *Hamburške dramaturgije* G. E. Lessinga, že v svojem prvem prispevku sprašuje o namenu in smiselnosti pisanja ter objavljanja gledaliških

6 Cenzura se je ob lokalno organizirano Ljubljano obregnila redko, kar naj izraziteje potrjuje primer *Carniolie* in njenega urednika Kordeša. Strogi cenzuri so se utegnili uspešno izmakniti posamezni kritični glasovi v nemških časopisih, ki so izhajali v tujini (Pastar 181).

7 Kordeš in Blaznik sta prošnjo ponovila decembra 1838, nato Blaznik še trikrat, a brez uspeha. Blaznik, katerega vztrajnost je bila ključna za vznik več slovenskih časopisov, je že marca 1840 pisal, da se *Carniolia* »po splošnem mnenju od početka sicer dviga«, vendar število njenih naročnikov pada (Priatelj, »Iz življenja kranjskega literata« 300). S podporo več strani je pridobil šele dovoljenje za izdajanje tehničnega lista, ki se je leta 1843 materializiral kot *Kmetijske in rokodelske novice*. Med predvidenimi utilitarnimi vsebinami v njih gledališča in gledališke kritike ni bilo.

8 Dopisnik s psevdonimom Federico v rubriki »Korrespondenz« od septembra 1838 poroča o svojem obisku »bučnega« Milana 26. 8. 1838, pretežno o udeleževanju slavnosti ob kronanju italijanskega kralja (CI, 69: 276).

poročil v okolju majhne provincialne prestolnice, kjer sezona običajno traja od srede septembra do cvetne nedelje na začetku aprila (C I, 47: 188). Težava ustvarjalcev naj bi bilo pridobivanje dramskih snovi, kar kritika zanemarija kot postransko. Poudari piščevo neprekinjeno spremljanje sezone, sicer pa naj bi negativna kritika le odvrčala občinstvo, ki potrebuje vzgojo za spremljanje umetnosti.

»Sliki iz življenja« *Folgen einer Mißheirath* (Posledice napačne poroke), kot jo je po francoskem izvirniku François Ancelota leta 1835 predelal Ignaz Franz Castelli, Kordeš ne odreče živosti kolorita in odličnosti karakterne upodobitve, vendar piše, da gre za enega tistih komadov, ki pustijo grenak občutek. Poročilo vsakič našteje celoten igralski ansambel; tudi ko igralci skoraj ne znajo svojih vlog, predstavo rešujejo skrbno izbrani kostumi. Ob Raupachovi igri *Der Müller und sein Kind* (Mlinar in njegova hči) povzame mnenje drugega recenzenta, da bo igra gotovo zvišala število avtorjevih del, nikakor pa ne števila njegovih privržencev. Ker je za menjave scenske opreme skrbel le en pomočnik, je bilo potrpljenje gledalcev še bolj okrnjeno (C I, 91: 364). V zahtevah do igralcev sledi Lessingu, naslavlja jih kot gg, gospode, gospe in gospodične večera, pozoren je na to, ali so vloge zasedene zadovoljivo, interpreti moških vlog (v spolno klišejsko zasnovanih igratih) pa naj bi zaslužili večji aplavz, »čeprav publika kdaj ploska bolj gospodičnam igralkam« (C I, 91: 364). Po drugi strani Kordeš spremlja umetniški razvoj posameznih igralk in bi posamezne gostujoče umetnice želel videti tudi v konkretnih vlogah renomiranih iger. Odločitev vodstva ne problematizira, a izstopa skepsa do iger, povzetih po dunajskih repertoarjih, še zlasti po Dvornem gledališču. Prevladujejo veseloigre, resnejša dela pritegnejo manj. Fabule, ujete v motiviko žrtvujočih se likov in pretiranosti, so Kordešu vse bolj nesmisli, kvantiteta uprizarjanja, ki je edini vzrok za sloves dramskih avtorjev, pa predvidljiva.⁹ Kvantiteta uprizarjanja, ki je edini vzrok za sloves dramskih avtorjev, ne prehaja v kvaliteto, smer se izčrpava. Občasno se izgovori na premajhen prostor, ki mu je določen v časopisu. V sklepnem akcentu poročila običajno sledi obrat: tudi ko zgodba operira z neverjetnostmi, naj bi bil tekst učinkovito artikuliran. Diskurz ne načne družbenega *status quo* in je hkrati spravljen z uprizoritvenim *status quo*.

Spored sestavljajo igre, ki ne spadajo v rang klasičnih, in vendar ni mogoče zanikati njihovega »učinka« (C I, 91: 364). Enako velja za igre v čast raznovrstnim zaslužnežem. Kordeševa naveličanost zaradi premalo rigoroznega izbora repertoarja je razvidna. Ko Ljubljana 14. 2. 1839 prvikrat vidi Shakespearovega *Hamleta*, v izvedbi avstrijskih gledališčnikov, ta pred številno publiko naleti na odobravanje, čeprav zaščitnica tragedije Melpomena Ljubljane ni nikoli posebej nagovorila in Kordeš tudi ne prepozna »poglobljene priprave« osrednjega interpreta Kocha (C I, 85: 340). Merilo uspešnosti je tudi ob vizualno atraktivnih nastopih akrobatskih skupin, bruhalcev

⁹ Vzorčni primer tega je ocena formalno zgledno »sestavljene« *Zurücksetzung* Carla Töpferja, ki prikazuje žrtvujočo materinsko ljubezen in po nenadni smrti zaplet zaradi izmišljene klevete, ki se sklene s hčerino poroko z moškim, določenim s strani matere. Kordeš sklene poročilo z: »I. t. n. i. t. n.« (C I, 93: 372).

ognja, gostovanjih iz Celovca in z Dunaja polnost dvorane in bučnost aplavza ter kolikokrat ti igralce prikličejo na oder. Marca 1839, ko v poročilu o v en večer združenih veseloigri in drami piše o pomanjkanju vse pozornosti in odobravanja, po vsem sodeč, naveličane publike, kratek zapis sklene z: »Genug« (C I, 93: 372).

»Ne preštevilna publika« veseloigre *Liebe kann Aless oder Die bezähmte Widerspenstige* januarja 1839, prosto predelane po Shakespearovi *Ukročeni trmoglavki*, je bila predstavi naklonjena, čeprav je bilo čutiti nemir tako zaradi ponavljajočih se ilustracij istega kot zaradi neučakanosti pred dobrodelnim plesom v redutni dvorani, ki je sledil nedeljski predstavi (C I, 78: 312). Teden pozneje tudi poroča o plesu (C I, 81: 324). Kotzebuejeva *Das Schreibepult* (Pisalna miza) pusti hladen vtis, sufler pa je opravil svojo vlogo tako dobro, da so ga lahko slišali vsi (C I, 89: 356). Predstavo *Die Fremde* Johanne Franul von Weißenthurn primerja z izdatnim obrokom iz nemške domače kuhinje: ob hrani, ki jo je avtorica ponudila publiki po predstavi, bi lahko spregledal vse njene razvlečenosti in ponavljanja – ker pa predstava s svojo izumetničenostjo, pretirano šminko, »moderno polakiranimi« liki in prezačinjeno konverzacijo igra na ganjenost in solze publike, lakonično doda, učinek ni umanjkal. Uštel bi se vsak, piše, ki bi si od te zastarele igre v Ifflandovi maniri obetal novih idej in presenetljivih obratov (C I, 90: 360).

Kordeš uporablja obilje priredij in podredij, mestoma nejasne formulacije, latinske frazeme, impresije ovija v stilistično preobloženost, o odrski interpretaciji je redkobeseden, ne argumentira temeljito. Na misel pride karakterizacija Ivana Prijatelja, da Kordeš »ni bil eden najnadarjenejših, a morebiti vendar eden najživahnejših nemško pišočin Slovencev iz sredine prejšnjega stoletja« (»Iz življenja kranjskega literata« 69).

Posegov dunajske cenzure, ki bi se zaradi dvoumnosti in opolzosti vsebin obregnila ob gledališko prakso, kot *Carniolia* aprila 1839 poroča o dveh operah v Pragi (C I, 102: 408), Ljubljana v tem času ne doživi. Stisko nemškega gledališča, ki na okus gledalca nalaga hiperbolične nesmisle, pokaže Kordešu prav poročevalska praksa, ki jo spodjeda razkorak med napisanim in neizrekljivim. Kot poročevalcu mu nacionalna zavest ni potrebna, v resnici je odveč, zavzame pa se za nepristranski ton pisanja, ki edini proizvede zaupanje publike in priznanje ustvarjalcev, saj da izključno pravičnost deluje vzgojno. Dokler teh pogojev ne izpolni, je kritično pisanje bolje opustiti:

Položaj gledališkega poročevalca, ki rade volje zadovolji tako gledališkega direktorja kot njegovo osebje, je v tem primeru res najtežji od vseh. Če pokaže preveč popustljivosti, vpije občinstvo, da je pristranski; če je strog, ga zasovraži igralec, vendar v obeh primerih ni podal prave kritike, saj te brez harmonične organiziranosti gledališkega telesa sploh ne moremo šteti za kritiko. Trenutne razmere na našem odru ponujajo gledališkemu poročevalcu takšen položaj. Da se ne bi zamerili niti enemu niti drugemu, je nedvomno

najbolje, da kritiki prenehajo s svojimi poročili, dokler se člani gledališča, ki so si še tujci, ne bodo sporazumeli. (C II, 44: 176)

In res, *Carniolia* v II. letniku objavi le eno kritiko, Ledenigovo.

Dobra dva meseca po Kordeševem ekskurzu piše o gledališču in kritiki W. A. Gerle, sicer dramski avtor. Pritrdi Kordešu in Ledenigu, ob poštenosti kritike poudari okus in zrelost sodbe. Doda bojazen pred podkupljenimi pisci in recenzenti, ki postavljajo pod vprašaj integriteto kritike (C II, 64: 255–256; C II, 65: 260).

Dinamika sezone 1839/40 po Kordešu pristaja na shajanje s povprečnostjo, ki pa vselej požanje gromek aplavz. Čemu publika ploska, se zdi nepomembno. Kordeševa naveličanost zaradi pisanja kritik po ključu, ki obnavljajo terminološko in vsebinsko zakrčeno poročevalsko matrico, deklarativno ne želi podcenjevati publike, prav ta pa ostaja zapostavljen člen komunikacijskega procesa.

Odsotnost poročanja o aktualni operni in dramski sezoni argumentira aprila 1840 ob konkretni nemški predstavi in vztraja pri že zapisanem: kritika, ki je želela uzreti enotnost in harmonijo umetniškega kadra, naj te v vsej sezoni ne bi bila dočakala; ne operne ne dramske predstave se niso dvignile nad povprečnost in so, če odmisli nekaj tujih gostov, ki so naleteli na delno odobravanje, omogočale zgolj zadovoljno poročilo o tistih članih ansambla, ki so na odru storili, kar so mogli. O celotnih predstavah pa ni bilo mogoče govoriti. Kritika je zato morala molčati, naslova revije, piše, ni bilo mogoče upravičiti (C III, 101: 420).

Sklepna beseda, ki to ni

Ob odstopu od uredniške dejavnosti v *Carniolii*, ker da ga usoda vodi v drugo smer, Kordeš objavi besedo slovesa (»Schlußwort«).¹⁰ Tretji letnik prevzame z Ljubljankanko poročeni pesnik, prevajalec in pravnik z Dunaja Franz Hermann von Hermannsthal, poudarek prenese na znanost in domovinskost, a mu časopisa ne uspe popularizirati.

V letih Kordeševe odsotnosti iz Ljubljane pisec s psevdonimom Acutus objavlja daljše kritike, pisane v skladu z ustaljeno shemo zapisov.¹¹ O avtorstvu in kakovosti priredbe ne poroča, obžaluje pomanjkanje izvirnih nemških komedij (C V, 66: 265–266). Redakcija revije (po Lessingovem vzoru) povzdiguje Shakespeara in nasprotuje nekritičnemu prevzemanju del iz francoščine. V četrtem letniku je delež kritike

10 *Carniolio* naj bi bil negoval kot neboljeno dete, ki terja občuteno skrb in nego, preden bi se časopis lahko razvijal samostojno in se po mladostnih preprekah postavil ob bok sestrskim listom, ki so vsebinsko že močni in vplivni (C II, 104: 432).

11 V prvem letu *Carniolie* je bilo štetje letnikov izhajanja vezano na datum prve izdane številke: drugi letnik so pričeli šteti od 1. 5. 1839. V letih urednikovanja Franza Hermanna v. Hermannsthal pa se paginacija spremeni. Od tod posamezna razhajanja v navajanju letnikov.

skop, med vzroki za neugoden položaj ljubljanskega gledališča omenjajo slab obisk. Časnikarsko inovativen koncept »pisemskih gledaliških kritik« vpelje peti letnik, ko dopisovalec K. obvešča o gledališču v Ljubljani bralca A. Z. (C V, 41: 164).

Kordešev umik od *Carniolie* pa je le začasen. Sedlnitzky 30. 11. 1842 izda ukaz, da se finančno skrahiranega nadlegovalca Kordeša (po policijskem zaslišanju novembra 1842) z miloščinskim darom na državne stroške izžene z Dunaja (sam za pot ni imel sredstev). Medtem Hermannsthalovo urednikovanje 28. 4. 1843 zamre, sledi osemmesečni premor zaradi tako imenovane reforme časopisa. Kordeš se konec leta 1842 vrne v Ljubljano, po treh letih je znova urednik *Carniolie*. Najvišje merilo ljubljanskega teatra ostaja repertoar dunajskih gledališč, a tudi Kordešev uredniški koncept je enak: rubrika »Theatralische Revue« (Gledališke vesti) obvešča o evropskih gledaliških dogajanjih, o kadrovskih menjavah v vodstvih gledališč, o prestopih znamenitih igralcev med gledališkimi hišami, o impozantnosti gledaliških stavb. Poročevalec z Dunaja piše v razdelek »Wiener Eisenbahnbriefe«. Eden glavnih adutov reformirane *Carniolie* naj bi bila njena ilustrirana priloga.

Januarja 1844 Kordeš v odgovoru na pismo bralca z naslovom »Zakaj gledališče v Ljubljani letos v reviji *Carniolia* sploh ni omenjeno?« napove nadaljevanje spremljanja uprizoritev. Odsotnost kritike naj bi bila sicer nekoliko bolj sporne (*kitzlich*) narave: »Menim, da prave, ostre, prodorne javne kritike odrskih nastopov v deželni prestolnici ne more in ne sme biti, verjamem pa, da tudi ni potrebna, ker bi potem občinstvo moralo zahtevati nekaj, česar mu ni mogoče ponuditi.« Publika bi zahtevo po uprizoritveni moči, ki bi bila manj eminentna, razumela narobe, piše: »Vsaka gledališka kritika, tudi če bi bila nežna, kot pri nas res mora biti, bi bila gledališkemu podjetniku in njegovi družbi v škodo ali pa je v nadlego občinstvu, namreč v nasprotju s skrbjo za umetniški okus« (C VI, 8: 32).

Povratnik Kordeš se v vlogi gledališkega poročevalca izmenjuje z Buchenheinom (psevdonim Jožefa Babnika). Sam piše o nemških predstavah v Ljubljani in Celovcu, zadrži strog kriterij, ki v bolj poglobljene analize uprizoritvenih pristopov ne zahaja, *en passante* pa opozarja na dogodke, ki obidejo zvrstni standard. Poroča o gostovanju telovadca in mimika Alexandra Guerre, ki na poti v Prago trikrat nastopi v ljubljanskem gledališču, ali o prvi iluzionistični predstavi ljubljanskega rojaka Juliusa Laschotta (C VI, 31: 124; 32: 128), za katero prav tako še ni eksaktnih poimenovanj. Rudolf Puff po afirmativni omembi članov nemške družbe tistega leta v Mariboru piše o gostovanju rabina Hirsch-Dänemarka (»poljskega Izraelita«), ki je na pamet recitiral odlomke iz katere koli hebrejske knjige, kamor so zabodli iglo (C VI, 99: 396). Ko rabin tik zatem obišče Ljubljano, Kordeš obžaluje, da je kot »mnemotehnik« posvetil svoj dar izključno hebrejščini (C VI, 101: 404).

Križanje raznovrstnih vplivov dvigne nemško gledališče pod vodjema Thoméjem in

Funkom na raven »dostojnega povprečja«, vendar je o neposrednem vplivu presajanja novitet v Ljubljano na okus ljubiteljev gledališča težko govoriti. Večinoma enodnevnih igr, ki so na Dunaju ali v Celovcu ugajale, so v Ljubljani znale doživeti neuspeh ali so jih izžvižgali, pa tudi obratno (Ludvik, »Zveze« 237). Danes repertoarji poznajo redke od tedaj uprizarjanih avtorjev (Kotzebue, Grillparzer, Nestroy, Raimund itn.), Kleista pa je pričel razumevati veliko poznejši čas. Sredi »manije po vsem novem, ki zdaj prevladuje«, tudi kratko Buchenheinovo poročilo o uprizoritvi Kleistove *Katice iz Heilbronna* v zadnji številki zadnjega letnika *Carniolie* ne odstopa od splošnih naveličanih sodb o Kleistu v tistem času: »V tem delu smo spet videli tajno sodbo, videli smo strele in grad v plamenih, slišali zvok ognja in grmenje, videli padec mostu, vzhajajočega genija in bitko, predmete, ki so prevzeli oko, ne pa tudi duha. Pa naj bo!« (C VI, 105: 420).

Aprila 1844 se Kordeš zaplete v spor zaradi napačnega navajanja kraja, od koder izvira naša marčevske priloge. *Kmetijske in rokodelske novice* objavijo dopis treh anonimnih občanarjev iz Notranjske, da je objavljena naša iz sosednjega okoliša, a jim Kordeš pojasni, da je bilo treba sliko iz postumno izšle Korytkove zbirke *Slovénske pésmi krajnaskiga naróda* (1839) v naglici poslati cenzuri, še preden bi se pozanimal o njeni verodostojnosti (C VI, 30: 117–118). Trk z urednikom *Kmetijskih in rokodelskih novic*, ki so »sovražne in žaljive pripombe zoper neškodljivo starejšo sestro *Carniolio*« objavile prve, obstane med vrsticami.¹²

Da se Kordeševo obzorje ne ustavi v Gradcu, potrdi priporočilo za *Wiener Theaterzeitung* (1806–1860), vodilni predmarčni časopis konservativne usmeritve, ki je poročanju o gledaliških dogajanjih (z neusmiljenimi kritikami Moritza Gottlieba Saphirja) prav tako dodajal novice o literaturi, glasbi, modi, družabnem življenju in dogajanjih v Parizu in Londonu (C VI, 102: 405–406). Splošnosprostilni značaj *Carniolie* je pred letom 1848 puščal ob strani teme, kot sta pomanjkanje stanovanj in socialna beda. *Carniolio* in *Wiener Theaterzeitung* družijo periodični enačaj, a je dunajski časnik skoraj pol stoletja obvladoval nemško časopisno prizorišče tudi z barvno slikovno opremo. Medtem je *Carniolia* finančno komaj shajala, število naročnikov je bilo majhno, bizarne in v samoveličje nagnjene reakcije in spori pa so načeli Kordešev ugled.

Kordeš uredi zadnji letnik časopisa, v drugem polletju je tudi njegov lastnik, a »podjetje« ne steče, *Carniolia* preneha izhajati s 105. številko četrtega letnika. Razlogov za prenehanje izhajanja ne ponudi, a takšen izid ne preseneti. V času, ko se slovensko uprizarjanje sredi 19. stoletja še izvija iz amaterizma, se sondiranje gledališke dejavnosti v Ljubljani izjalovi tudi zaradi maksimalističnega dvoma o smiselnosti reflektiranja vsebinsko nedodelanega nemškega teatra.

¹² Zelo drugače nastopi Kordeš aprila 1848: v eni dolgi povedi, členjeni s podpičji, pojasni, da bodo ob poplavi člankov, ki v zadnjem času prihajajo na naslov *Laibacher Zeitung* in *Illyrisches Blatt*, upoštevali le tiste, ki se tičejo splošne blaginje domovine; da o njihovi objavi odloča urednik (torej on sam); in da ne založnik ne urednik ne želita, da bi ljubljansko nemško časopisje postalo poligon za osebna obračunavanja (Kordes, »Erklärung der Redaction« 288).

Kordeševo delovanje pri *Illyrisches Blatt*

Kordeš, med oktobrom 1837 in začetkom izhajanja *Carniolie* občasni sodelavec *Ilirskega lista* (*Illyrisches Blatt*), literarne priloge *Laibacher Zeitung*, osrednjega nemškega časopisa na Kranjskem, je po poskusu s *Carniolio* tudi njun urednik.¹³ *Illyrisches Blatt* utrjuje superiornost nemško-avstrijske kulturne paradigme, zaposluje pisce nemškega in slovenskega porekla, ki so živeli v prestolnici dežele Kranjske.¹⁴

V zavesti, da vsi narodi zahtevajo združitev, novi urednik objavi članek o združitvenih stremljenjih Italije oziroma o revolucionarju Jožefu (Giovanniju) Mazziniju, ki je o tej potrebi pisal papežu. S tem Kordeš posredno apelira na konsolidacijo Slovencev. Za medregionalno primerljivost nadaljuje s prebijanjem okvirjev Ljubljane in se v letih 1848 in 1849 s poročili o odrskih dogodkih in z ocenami igalskih vlog ozira v Zagreb in Trst, leta 1847 tudi v Celje in Maribor. Ob korakih za dvig časopisa na višjo kakovostno raven (kot že predhodni urednik *Illyrisches Blatt* Karl Aleksander Ulepič) objavlja poročila o nemških predstavah v Stanovskem gledališču, sam pa sredi hipertrofije uprizoritev spremlja le izbrane v Celovcu in Ljubljani.

Konec leta 1846 se pod Funkovim vodenjem poveča število novitet v repertoarju, med vplivi na programsko smer navaja Kordeš tri sledilce Lessingove dramaturgije, teoretika Michaela Enka von der Burga, dramaturga Josepha Schreyvogla in satirika Saphirja. Zavrača kopičenje odrskih učinkov, dramatizacije romanopisja (Victorja Hugoja), po zgledu dunajske kritiške šole tudi Calderona. Njegov ideal je neprisiljena, nesentimentalna, v dikciji pravilna in ne deklamatorična igra, ugodna recepcija naj bi sprožala igralčev ustvarjalni potencial. Zavzame se za slovensko dramo s snovjo iz deželne zgodovine. Kritično ocenjuje Kotzebuejeve igre resnega žanra, ki ga sicer ceni kot komediografa, in primere ironičnega slikanja pisateljskega in kritiškega poklica. V poročilu o Deinhardsteinovi veseloigri *Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten* (Dva dneva iz življenja nekega lovca) opozori na stereotipno prikazovanje judovskega porekla kot metafore za lakomnost in stiskaštvo; naslednji bankir bi bil lahko kristjan, piše (*Illyrisches Blatt* /v nadaljevanju: *IB*/, letn. 30, št. 82, str. 328).

Kordeševa skepsa do repertoarnega modela dunajskega predmestnega gledališča in popularne razvedrilnosti žanra lokalne burke je za svoj čas tvegana. Na interes občinstva se sklicuje tudi zaradi ujetosti v skupni ekonomski krogotok in rezonira podjetniško, saj je zahtevnejši koncept repertoarja vselej točka tveganja. Iskanje kompromisa med estetskimi ideali in pričakovanji občinstva ni značilno le za predmarčno kritiko.

13 Predhodnik *Illyrisches Blatt* je bil *Laibacher Wochenblatt für Nutzen und Vergnügen* (1804–1818), »moralčni tednik«, po Prijatelju prvi polnopravni predstavnik zvrsti časopisa v Ljubljani, ki ni trčil ob cenzurne zaplete, ko so Francozi v Napoleonovem času zaradi konkurence časniku *Télégraphe Officiel* ukinili *Laibacher Zeitung* (Prijatelj, »Naši« 201).

14 Osrednji predstavnik glasbeno-gledališke publicistike v *Laibacher Zeitung* v letih 1892–1914 je Julius Ohm Januschowsky, nemški novinar češkega rodu in glasbenik, podpisoval se je z inicialko J. Več poročevalcev objavlja s polnimi imeni avtorizirane prispevke v *Illyrisches Blatt*: Karl Alexander Ullepitsch, Leopold Ledenig, W. A. Gerle, Acutus, Vinzenz Ferreri Klun (prim. Birk).

Estetskih osnov svojega delovanja, gledališkokritičskih virov in zgledov iz nemškega prostora Kordeš ne omenja izrecno, a ti presevajo iz njegove poročevalsko-uredniške metode, ki ne vključuje poznavanja tradicije kreativnih pristopov v ljubljanskem gledališču. Ko piše o gledališču kot drevesnici prave ljudske vzgoje in vzgojnem institutu, ki naj prikazuje domovinske drame kot zrcalo slavnih del naših prednikov in krepi občutje za vse veliko in vzvišeno, se navezuje na Schillerjev traktat *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), namenjen v prvi vrsti estetski vzgoji, in pri tem upa na podporo dežele in mesta. Repertoarnih stikov s Čehi in Prago, ki so obstajali pred marcem 1848, ne omeni. Hrvati so v istem času, ne glede na predhodno dubrovniško državnost, doživljali zelo podobno izkušnjo s habsburškim kontekstom, uprizarjali so že v svojem jeziku, vendar prvim predstavam (v štokavskem narečju) prav tako ni sledil nemuden vznik gledališke kritike (Batušić).¹⁵

Kot Kordeš piše v uvodnem zapisu rubrike »Laibacher Schaubühne« (Ljubljanski oder) na začetku sezone 1848/1849, naj bi strokovno mnenje »gledališkega svetovalca« harmoniziralo pričakovanja gledališke uprave, igralcev (ki jim ne sme vzeti poguma) in občinstva. Presoja naj bi se v glavnih točkah skladala s sodbo izobražene javnosti in naj bi v glavnih potezah združila poglede različnih strani. »Javnost velikokrat zahteva neusmiljeno, ostro sodbo, toda naloga kritika je najti pravo zlato sredino in to je težje, kot kdo misli. V velikem rezidenčnem teatru je presojevalcu lažje: lahko gre natanko v materijo, od najbolje plačanega igralca lahko zahteva vse, kar je mogoče zahtevati« (IB 30, 82: 328). Stanovsko gledališče je po kakovosti igralcev in repertoarja pred letom 1848 in po njem spadalo med drugovrstne, finančno utilitarna, v nekem smislu trgovsko špekulativna obravnava gledališkega podjetništva ni dovoljevala česa več (Ludvik, »Zveze« 237–238). Poročevalski model kritike pa naj po Kordešu ne bi zapadel v nesmiselne panegirike, saj »kar je res graje vredno, je treba povsod očitati in zavračati«.

Benigni poročevalski diskurz, ki ga Kordeš kot urednik prav tako sprejema v objavo, septembra 1849 prekine Babnik z novim tipom odzivanja na objektivno nove okoliščine časa. To že nakazuje vzpostavljanje nove družbe srednjega razreda, ki odsotnost politične in družbene uzaveščenosti pusti za seboj in propagira vrednote po lastnih pogojih, ločeno od prisil in hierarhij, ki jih uteleša aktualni režim (Judson 143). Dotedanji »moderni čas«, piše Babnik, ni gledal na oder, »ki je poklican gojiti umetnost in bičati degenerirano moralo«, kot na šolo življenja,

temveč kot na prostor zabave – zelo pogosto na račun morale. Tako se je zgodilo, da smo bili dolgo časa preplavljeni s predstavami, ki so naredile več zla kot dobrega. Videli smo lahko le lepo, konfiturirano blago in zadovoljivo peno; ljudje so se upirali vsemu

¹⁵ Začetnik hrvaške gledališke kritike je Dimitrij Demeter (1811–1872), ki je še pred gostovanji igralcev iz Novega Sada v Zagrebu leta 1841 oblikoval vizijo narodnega gledališča kot tribune za afirmiranje hrvaštva. Njegov je zapis o prvi profesionalni predstavi v hrvaškem jeziku, objavljen v *Danici ilirski* 13. 6. 1840. Demetrova kritika, ki se zaveda svoje didaktične vloge in naj bi prepredla javno življenje z gledališčem, zamlčuje diletantske slabosti ansambla.

težkemu, trdemu in vznemirljivemu, z majhnim gradbenim kladivom blažili tragični grom in bili tako zaskrbljeni za občutljive živce, da se je katastrofa končala z vsakdanjim izidom in je bilo treba strelo, ki je uničila vice z nekim Franklinovim instrumentom, ujeti in preusmeriti, kjer je to mogoče. Zaradi tega so se prave umetnine redko pojavljale na odru in so bile večinoma prezirane ali nikoli videne. (IB 31, 78: 312)

Ljubljana si je na ponovno odprtem lokalnem odru v organizaciji »plemenitega« direktorja Thoméja obetala veliko. V isti sapi pa Babnik omeni tudi osrednjo kleč situacije: vloge v novih postavitvah so večinoma zaupane ustvarjalcem, ki so bili publiki še povsem domači iz prejšnjih časov. Razumevanje družbenih premen je v Babnikovem diskurzu že korenito drugačno.

Svojevrstno sintezo kritičnega pisanja o uprizarjanju v ljubljanskem gledališču Kordeševega obdobja pa v eni od zadnjih števil pred koncem izhajanja *Illyrisches Blatt* objavi V. F. Klun (IB 31, 99: 395), trdno prepričan, da je lahko neusmiljeno preverjanje dosežkov odra le zaželeno in koristno za umetnike in posredno tudi za javnost. »V presoji nas ne bo vodila arbitrarnost ali subjektivni okus, temveč bodo tvorila osnovo naših kritik trdna, priznana načela nesmrtnega Lessinga.« Če že ne gre kritizirati površnega dela, ki neuporabno premetava francoske fraze in obrabljene floskule, pa »želimo spremljati vsak korak, ki ga bo naredila umetnost igralca«. Ob predstavah, ki jih je sicer mogoče imenovati »uspešne«, želi nasprotovati vsaki kršitvi splošnih estetskih zahtev, še zlasti pa kritično reflektirati zakone dramske umetnosti. Klun to ponazori v obširni oceni »čarovniške farse« *Paperl ali svetovno potovanje dunajskega kapitalista* (Paperl oder die Weltreise des Wiener Capitalisten) avtorja Carla Elmarja (IB 31, 100: 399).

Tam piše o »nesrečni ideji«, ki velike preobrazbe časa izkoristi za to, da jih prinaša na oder v dolgočasnih karikaturah. Že stari Heleni da so na odru razpravljali o političnih in državnih vprašanjih z jedko ironijo in karikaturjo, pa zato niso pregnali z odra slehernega namiga na aktualnost. Trmasto so vztrajali v zahtevi po verjetnosti dejanja, piše Klun. Elmar pa da je sestavil najbolj neumno smešne plati, plemenito patetiko in tragične situacije, po premisi, da razkriva apoteozo Avstrije. »Posamezni dobri odlomki, odlično umeščene šale in kupleti so prijetne oaze v triurni idejni puščavi. Osnovne poteze različnih narodnih značajev so dobro oblikovane, a karikirane na silo in redko izvedene dosledno.« V prologu kliče Avstrija svoje otroke, naj ji zaupajo, naj se prebudijo iz dolgega spanca in v bratski složnosti v blaženem žaru sonca svobode delajo za medsebojno srečo. Obnavljati celotno fabulo in naštevati njene nedoslednosti, piše Klun, bi bilo preobsežno, zato se usmeri na igralce, ki so storili vse, kar je bilo v njihovi moči, da bi delo povzdignili bolj, kot je bil tega sposoben pesnik. Hvali mojstrsko igro, potencial in spretnost, a doda »željo, da bi ti gospodje pesniku pomagali, da bi tako absurde prizore, kot je tisti s čudežnimi škornji, čim bolj skrajšali, in da ne bi opustili lika Wieneta v prizoru v Ameriki«. Klunovo razmerje do Thoméja, umetniškega vodje,

režiserja predstave in igralca v njej, je paradoksalno: zelo kritičen je do predstave in hkrati neizmerno hvaležen za vse pretekle Thoméjeve dosežke.¹⁶

Prodiranje slovenskega izraza na oder

Nemški gledališki podjetniki so po marcu 1848 pripoznali željo slovenskih entuziastov po kranjski besedi na odru tako, da so v Stanovsko gledališče pripuščali petje slovenskih pesmi, ki so jih izvajali Nemci. Trenutek volje po asimilaciji obeh narodov ujame »Talijino in Euterpino tekmovanje« *Staro in novo* leta 1846, splet slovenskih in avstrijskih opernih uvertur, deklamacij in kmečkega prizora s štirimi kranjskimi pesmimi. (Nepodpisani) Bleiweis v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* poroča o venčku priljubljenih ljudskih pesmi in hvali pevce, ki so se, »akoravno Nemci«, dobro obnesli. »Glediše je bilo polno, de se je vse terlo. – Če se poslednjič še pove, de so se pevke in pevci v treh dneh slovensko govoriti nučili, bo gotovo vsak njih razumne glavice hvalil« (*Kmetijske in rokodelske novice*, letn. IV, št. 7, str. 4; v nadaljevanju skrajšano kot: *N IV*, 7: 4). Kordeš, ki je v recitative, petje in burkaške kratkočasnosti nagnjeno uprizarjanje sicer ocenjeval kot nezadostno, je o istem dogodku poročal že dan prej v *Illyrisches Blatt* – pri čemer je Kordešev zapis o tem posebnem simptomu predmarčne dobe na Kranjskem v primerjavi z noviškimi informativno celovitejši, v tonu vznesen, več pove o mojstrstvu nemških izvajalcev. Izvedba je bila »izjemno korektna glede na okoliščine, v katerih je pevcem naš jezik popolnoma neznan«. Kordeš piše, da so bili nastopajoči v narodnih nošah in »ponarodelih manirah« videti sijajno, kot prijazni Kranjci in Kranjice tudi v spregatveni frazi glagola »ljubiti«, deklamacije v domačem jeziku in v narodni noši pa da bodo odslej sprejete najtopleje. Od tod sugestija direkciji, da napolni gledališko blagajno z vključitvijo prirejenih enodejank v slovenskem jeziku (*IB* 28, 14: 56). Bleiweisova zagledanost v specifično provincialno statičnost stežka parira Kordeševi vizuri.

Kordeš se z obširno argumentacijo septembra 1848 zavzame za ustanovitev univerze na Kranjskem: »Ta želja je že stara« (*Laibacher Zeitung*, letn. 66, št. 113, str. 1–2; v nadaljevanju kot: *LZ* 66, 113: 1–2). Leto 1848 še akcentuira Kordeševo utemeljevanje pripadnosti nacionalnemu cilju. V vlogi urednika *Laibacher Zeitung* se aprila 1848 opredeli za »pravega narodnega Kranjca« in celo za »mučenika za slovanski interes na Kranjskem«, kar lahko štejemo za Kordeševo najbolj izrecno podčrtavo lastnih dejanj za narodno stvar. Odzove se na članek v večerni prilogi *Wiener Zeitung* 9. 4. 1848, domnevno poln lažnivih argumentov in obrekljivih neresnic. Kot Slovan, ki

¹⁶ Rudolf Puff novembra 1849 poroča o umetniškem dogajanju v Mariboru. Mariborsko gledališče naj bi presegalo nasledlo stanje preostalih umetniških panog v mestu. Znani komik Zöllner kot plesni mojster koreografsko izobražuje mladino in je organiziral »salon za dramsko umetnost«, utegnil bi celo obuditi Kazino, ki od leta 1848 ni delovala. Pestri repertoar naj bi presegal pričakovanja, medtem ko že zgrajeno veličastno novo gledališče zaradi pomanjkanja sredstev ostaja neopremljeno. Po opisu cikla predstav zakliče: »Le kar naprej!« (*IB* 31, 96: 383).

piše v nemškem jeziku, pojma »Slovenec« ne uporablja. Po volji birokracije, piše, »po vsem sodeč, ne more nositi nobene narodnosti v svojih nedrih in ne more biti Kranjec«, čeprav kranjskih Slovencev ne prikazuje »neumnih kot živali« in jim ne odreka »duhovne moči, samoumevnosti in inteligence«. To naj bi potrjevala tudi njegova kontinuirana prizadevanja za narodne interese, ko je Sedlnitzky leta 1848 »neusmiljeno izbrisal« celo njegove »povsem nedolžne zapise o slovanski Bésedi na Dunaju« in poročila o priljubljenosti slovanskih narodnih pesmi na ljubljanskem odru, o čemer so pisali tudi vsi drugi časopisi (LZ 66, 46: 299).

Paradoksalno, narodna zavest in jezikovna uzaveščenost ne zadoščata za razvitje prvih zametkov nacionalne kritiške intence v 19. stoletju, hkrati pa sta njen osnovni pogoj. Kordešev delež pri izgradnji slovenskega kritiškega standarda se ustavi ob težnji po kompatibilnosti s standardom nemškega uprizarjanja in se ne bôde z dejstvom, da je Kranjska subjekt brez statusa. Kordeš nastopa kot Kordesch. Rabo nemščine, jezika tujcev, je v nominalnem smislu mogoče razumeti kot Kordeševo »jezikovno izbiro« (Dobrovoljc 912–913), to pa kot nacionalni atribut pri ljubljanski (proto)kulturniški srenji budi zadržek.

Pobuda za stalno slovensko gledališče (1848–1850)

Vloge se po revolucionarnem marcu 1848 obrnejo in julija se Kordeš na ukinitve cenzure v članku »Slavisches Theater in Laibach« odzove v duhu panslavizma. »'K – a – j? Slo – slovansko – povsem slovansko gledališče v Ljubljani, v prestolnici Kranjske!? Ni mogoče! Nezaslišano!' bi ob ogledu te strani še vedno lahko vzdiknil zadrti šef zdaj že namišljenega dvora na Dunaju,« vzneseno začne poročilo o dobrodelni uprizoritvi *Županove Micke*, uradno prvi slovenski gledališki predstavi po prevratu, ki jo je 8. 7. 1848 priredilo Slovensko društvo (IB 30, 56: 224). »Res je, komad je zelo preprost – le podeželska scena, vendar bi rad poudaril, kako vroče so odrske deske že ob debiju.« Predstava je preseгла pričakovanja.

Res, človek lahko samo škripa z zobmi, ko pomisli, da so pred mnogimi leti v Pragi, Lvovu, Zagrebu tolerirali stalne slovanske odre, v Ljubljani pa si še diletant ni upal predlagati uprizoritve kakšne slovanske igre, odrska kritika zadnja leta še omeniti ni smela, da so tu in tam zapeli in ploskali kakšni dodani slovanski pesmi. Samo na Kranjskem, ki se je pri vsem vretju kroginkrog doslej morebiti najbolj častno vedlo, so hoteli izvestni visoko nošeni vohunski nosovi na vsak način vohati ognjišče strašечеga fantoma: panslavizma.

V letih 1841–1848 naj bi to veljalo še posebej, piše. Ne glede na to, da »bi lahko postal zagrenjen, ko bi hotel poročati le o dobrih stvareh«, prizna, da je bila ob predstavi »pogumnih diletantov« maksima *Omne initium grave est* premagana. Po preobratu v

državi, »daleč od škripavega hlapčevstva in anarhične naklonjenosti«, previdnost ni več nujna, stagnacija naj bi se prekinila. Vendar po *Županovi Micki* slovenske besede v Stanovskem gledališču skoraj ni bilo slišati. Javnemu in družabnemu življenju v Ljubljani je zavladal nemški ton.

Kordeš se drugič odzove novembra 1848 s člankom »Slovenisches National-Theater«, v katerem analizira potrebo po slovenskem narodnem gledališču s stalnimi »domorodnimi« igralci, »ki naj se izključno posvete umetnosti in mu ostajajo zvesti« (*IB* 30, 96: 384). Bolj kot za slovansko se zdaj že zavzame za slovensko stvar, brez konkretnih predlogov za uresničitev ideje, a prepričano, da se bo zamisel zdaj, ko je slovenstvu sovražni zaslužnjevski čas za vselej minil in je nacionalni oder postal potreba, prej ali slej realizirala. »Začetniki naše lokalne slovenske uprizoritvene umetnosti« potrebujejo podporo in spodbudo. Morda ni treba takoj razmišljati o gradnji lastne narodne stavbe, slovenske uprizoritve se lahko izmenjujejo z nemškimi v enem skupnem gledališču. Bleiweis kot personificirani glas *Kmetijskih in rokodelskih novic* pohvali Kordeševo »vnetost za našo slovensko narodnost« (*N* VI, 41: 173), tako kot Kordeš ni pozabil omeniti pomena *Kmetijskih in rokodelskih novic*. Njun afont je stiščan, v ozračju nemškega dominiranja na ljubljanskem odru bi utegnili glasnost škoditi.

Začetek razprav o slovenskih uprizoritvenih prizadevanjih ne privede do strukturnega premika. Slovensko društvo je vztrajalo z uprizarjanjem »iger s petjem« in z medlo estetsko vrednostjo, a je v vsem letu 1849 priredilo le štiri gledališke večere (več od tega po oktroirani ustavi ni moglo). Kot piše France Koblar, tudi Kordeš stoji med starim in novim svetom in se z Lessingom, ki je oponiral skoraj identični, čeprav slabih sto let oddaljeni moralistični ozkosti, prekriva v prizadevanju za narodno gledališče (Koblar 5–42). Brezinicativno stanje sta do neke mere reševala *Illyrisches Blatt* v nemščini in *Kmetijske in rokodelske novice* v slovenščini. Zaostanek za drugimi kulturnimi središči Ljubljane v letih 1838–1867 ni naredil svetovljanske. Bleiweis je konec novembra 1851 pozival talentirane pevce in igralce k dobrodelnemu delovanju za nesrečnike (*N* IX, 48: 245), pridobivanje igralcev pa naj bi bilo s tem rešeno, nadaljnji premislek preloži na *Laibacher Wochenblatt*, saj da *Kmetijske in rokodelske novice* z gledališkimi stvarmi nimajo opraviti.

Prva gledališka polemika, 1848

Pod člankom »Slovenisches National-Theater« Kordeš objavi naznanilo nove slovenske veseloigre s petjem *Smešnjáva čez smešnjávo* v produkciji skupine diletantov pod Kordeševim vodstvom, ki jo je po *Die Zerstreuten* von Kotzebueja svobodno priredil Jožef Babnik (*IB* 30, 96: 384).¹⁷ Predstava sproži prvo registrirano

¹⁷ Zaradi jezikovne nenormiranosti (tako slovenskega kot nemškega) knjižnega jezika so pisci uporabljali različna poimenovanja za isto dramsko besedilo, ki je bilo prevedeno in prirejeno po nemškem izvirniku, v tem primeru tudi *Zmešnjava nad zmešnjavo*.

polemiko, in sicer med piscema, ki uporabljata različna jezika: »dr. B.« (Bleiweis)¹⁸ se v svojem časopisu distancira od predstave kot nespodobnega, trivialnega igrokaza, ki naj bi stokratno prekosil »Nestrojevo klafanje«. Tako da se »ne pomaga slovenski reči na noge, marveč jo pahne v brezdnost nazaj«. Vname se spor med dvema gledališkima konceptoma, med slovenskim in nemškim časopisom, kjer Bleiweis omeni Kordeša kot kritiško eminenco tistega časa, a se čudi, da gospod, ki je »že marsiktero dobro gledišno kritiko pisal«, kot nosilec skupine ni uvidel, da se take komedije ne sme prikazati, saj ni »clo v nobeni zavezi« s slovensko družbo (N VI, 49: 208). Če gre pričakovati še več takih komedij, si Bleiweis zaželi vrnitve »poprejšnje cenzure«. Slovensko društvo mu v svojih naprežanjih za splošni razvoj slovenskega naroda pritegne.

Šest dni pozneje, 12. 12. 1848, se *Illyrisches Blatt* odzove in v nepodpisanem članku »Der slowenische Verein über die Nationalbühne« (Slovensko društvo o narodnem gledališču), kjer pripozna napore Slovenskega društva v pridobivanju ustreznih, še zlasti slovanskih »dramskih izdelkov« za uprizarjanje (IB 30, 100: 397). Toda v že sicer zavrtem in zanemarjenem stanju slovenskega dramskega slovstva, piše časnik, je društvo doslej odkrilo le skrajno skope, večinoma nepomembne odrske izdelke. Kordeš sicer ne dvomi, da se bodo sčasoma pojavili tudi talenti dramske muze, ki bodo v čast našemu narodu, pa vendar je prehitel to prepričanje s svojim »Društvom ljubiteljev« in v Stanovskem gledališču (»iz najčistejšega zanimanja za dobro stvar«) že uprizoril domačo gledališko igro. Slovensko društvo pa se je, piše Kordeš, »kot utemeljitelj in naravni zaščitnik cvetočega slovenskega narodnega odra« štelo za dolžno ta nastop, »ki je nagovarjal izobraženo občinstvo v Ljubljani«, soglasno obsoditi kot v zasnovi napačen in jezikovno pomanjkljiv dokaz, da je avtor Babnik popolnoma nesposoben za odrsko pisanje. Načina izvedbe ni omenilo. S tem Kordeš nastavi vse pogoje za konflikt s Slovenskim društvom, a nato sklene članek v milejšem tonu. Ne glede na vse Babnik zaradi navedenih laži in jezuitskega pobožnjaštva, ki da ne pozna umetnosti, izstopi iz Slovenskega društva, ki da je vse bolj zasebna ustanova predsednika Bleiweisa (IB 30, 100: 400). Kordeš v uredniškem pristavku podpre Babnika.

Konkurent, ki se je s samostojno pobudo lotil ukrepanja za gledališko omiko skupnosti na lastno pest in z ločeno skupino diletantov, tako načne Bleiweisov primat. Vsekakor dr. B. uspe v tem, da Kordeševa skupina ne nastopi več.

Čeprav gledališki spor iz ozadja prestopi v javen mnenjski konflikt, pa ne prvega ne drugega disputanta v resnici ne poganja izčiščena idejnoestetska predstava, kako preseči predelovanje in prirejanje tujih komadov za slovenski oder ter kako jih zamenjati za izvirnimi dramskimi deli.

¹⁸ Bleiweis se je v *Knetijskih in rokodelskih novicah* pod črto pojavljal s komentatorskimi opombami, podpisan kot B., dr. B., Bleiweis, Vr. in Ur., ki jih je uporabljal glede na težo pripombe (Stanonik 9–21).

Potem ko Kordeš v *Laibacher Zeitung* konec marca 1849 objavi svojo zadnjo knjižno oceno (LZ 67, 33: 146), preusmeri svojo primarno dejavnost. Po sporazumu s Kleinmayerjem še isti mesec (29. 3. 1849) izstopi iz uredništva *Illyrisches Blatt*, je predzadnji urednik priloge. Na začetku leta 1850 trikrat objavi oklic »Vertrauensvoller Aufruf an die biedere slovenische Nation zur Realisirung eines echt nationalen Unternehmens« (LZ 68, 23: 112) in tam ponovno utemelji načrt ustanovitve gledališke delniške družbe. Nakup delnic naj bi omogočil nabavo rekvizitov, garderobe in scenskih elementov ter plačilo honorarjev za člane igralskega ansambla. Poskrbi za prevod primerne delo. Pridobi slikarja Franza von Kurza zum Thurn und Goldensteina, gledališkega dekoraterja iz Nemčije, ki od oktobra 1834 živi v Ljubljani. Goldenstein že izdeluje premični oder in šest dekoracij za kulise, ki bodo po merah in tlorisu uporabne tako v Stanovskem gledališču kakor na podeželju brez urejene gledališke infrastrukture (Marin, *Franz Seraph Ritter*). Vse zaman. Bleiweis sprejme Kordeševo pobudo naklonjeno in jo razlaga kot zasnitek potujočega gledališča, ki bi po predstavah v Ljubljani obiskovalo kranjska mesta in kraje na Štajerskem, Goriškem, Tržaškem in o kakršnih je poročal v Kmetijskih in rokodelskih novicah, ko so obiskovali Ljubljano nemški čarodeji in iluzionisti (prim. N VIII, 6: 25). Toda bolj kot profesionalizacijo slovenske gledališke dejavnosti Bleiweis forsira koncept dobrodelnega uprizarjanja. Skepsa ostane: izpeljava ne bo brez težav, morda je boljše, da se niti ne začne. Ko Bleiweisa zanima še natančnejši načrt zamisli, se Kordeš čez pet dni odzove s podrobno razlago (LZ 68, 34: 166). Odprtega komunikacijskega kanala med njima ni.

Kordeša podpre v Italiji izobraženi Vinzenz Ferreri Klun, ob Ledenigu gledališki poročevalec in (v letih 1849–1856) urednik *Laibacher Zeitung*, k vpisovanju delnic vabijo časopisi, Bleiweis poziva igralce k pristopu in obljublja izvrstne, tudi izvirne igre. Na prvem zboru Odbora za ustanovitev stalnega slovenskega gledališča, ki se zgodi 1. 4. 1850 v prostorih Strelišča, proučijo Kordešev načrt delniške družbe, a se z njim ne strinjajo. Izvolijo sedemčlanski odbor uglednih meščanov, Kordešu pa ne zaupajo izvedbe, iz kurtoazije mu dodelijo le provizorično umetniško upraviteljstvo. »Če bo funkcijo želel sprejeti« (N VIII, 14: 58). Maske padejo. Kot piše Moravec (na osnovi zapisnikov v Arhivu Slovenije), so se ves čas pojavljali dvomi o Kordešu. Ustanavljanje slovenskega gledališča je želelo prevzeti Slovensko društvo, vendar odborniki niso želeli, da bi bilo videti, kot da so zamisel ukradli (Moravec, »Bleiweis« 221). Zato Kordeša (formalno brezhibno) izničijo in mu odvzamejo finančne pristojnosti. Zmaga pripade Bleiweisovemu gledališkemu konceptu. Načrt zavržejo kljub že podpisani 101 delnici (LZ 68, 74: 350), deležnikom bodo vplačani denar vrnili. Odbor dobi statut, razpiše nagrado za dramska dela, nato pa po avgustu 1850 ne deluje več in 4. 1. 1852 ga razpustijo. Dlje od ideje Odbor v operativnem smislu ne pride in to je, po vsem sodeč, tudi kronski smisel njegove funkcije.

Leta 1849, ko postaja navideznost pridobitev marčne revolucije za Slovence vse očitnejša, obdobje tridesetih in štiridesetih let pa se zaradi represivnih praks že jasni kot »tragično obdobje izgubljenih priložnosti« (Judson 111), se razkorak v tipu kritičnega pogleda na gledališko kulturo le stopnjuje. Slovensko gledališče je v časopisju po letu 1850 odsotno. Konec leta 1856, ko se v Ljubljani še vedno nič ne premakne, Žavčanin sklene svoje pismo o uprizoritvi igre »v narodnem jeziku« v Zagrebu z apelom: »Zdramite se tudi vi Slovenci enkrat, da si napravite narodna kazališča, ki so hrami očitnega domačega življenja!« (N XIV, 105: 421). *Kmetijske in rokodelske novice* spregovorijo o gledališču šele na silvestrovo 1861, ko prične delovati ljubljanska Čitalnica. Leta 1863 slovenski rodoljubi – po zgledu češkega Sokola – med dejavnosti gimnastičnega društva Južni sokol dodajo tudi gledališke predstave. Linija gledališkega razvoja se nadaljuje tako, kot jo po vzoru Čehov in Hrvatov začrta Bleiweis.

Ko so želeli staroslovenski veljaki (E. Costa, Bleiweis, v. Radics) naposled, petnajst let po Kordeševi pobudi, obuditi idejo za ustanovitev slovenskega narodnega gledališča, so povabili v Ljubljano Goričana Heinricha Moritza Penna, igralca v zagrebškem Narodnem gledališču, Nemca, ki naj bi imel razumevanje tudi za slovensko gledališče (N XXIII, 43: 353). Kot preračunajo, naj bi Pennovo ime v Ljubljani utrdila zagrebška uprizoritev njegove »domovinske žaloigre« *Propad Metula*, in ta je 20. 10. 1865 že gostovala v ljubljanskem Deželnem gledališču. *Kmetijske in rokodelske novice* so Pennu čestitale, »da je lepo izvršil svojo nalogo in pokazal, da moremo od njega že marsikatero dobro domačo stvar pričakovati«. In ne le to: »Kaj, ko bi hotel osnovati gledališčno družbo, ki bi slovenski igrala?« (N XXIII, 43: 353). Že decembra 1865 Penn organizira dogodke, o katerih Triglav poroča navdušeno (avtorstvo nepodpisanih prispevkov je, piše Tanja Žigon, predvidljivo) – prolog v slavnost ob Prešernovem rojstnem dnevu sestavi Fran Levstik, Penn pa v odrski priredbi *Krsta pri Savici* v Stanovskem gledališču deklamira Črtomirja (Žigon, »Heinrich Moritz« 209–225). Odziv publike naj bi potrdil smiselnost slovenskega odra v Ljubljani. Da je dogodek zbral številno publiko, zapis v *Laibacher Zeitung* ne omeni (LZ 83, 278: 1113).

Aprila 1866 Kordeš v dunajskem časniku za slovanske interese *Zukunft* pozdravi aktivacijo Penna kot režiserja slovenskih predstav. Oglasi se benevolentno.¹⁹ Prestopi osebne zamere in izpostavi zasluge nosilec čitalniške dejavnosti za knjižne izdaje in za uprizarjanje veseloiger in dram. Vzrok za slab obisk, ne glede na subvencije in deželno podporo, vidi v slepoti mesta za naraščajočo razvojno dinamiko slovenskih someščanov in v podcenjujoči drži večine ljubljanskih Slovencev, ki teatra ne obiskujejo. Škodilo ne bi že, piše Kordeš, če bi Anton Zöllner, vodja Deželnega gledališča (kot je bilo Stanovsko gledališče preimenovano jeseni 1861), sicer pa Čeh iz Brna, slovenskim predstavam omogočil uporabo dvorane dvakrat ali trikrat tedensko (*Triglav* II, 30:

19 Rabo terminov »žurnal«, »žurnalist«, »žurnalističen« zaradi negativnega prizvoka, ki ga sprožajo, v članku zamenjujemo z izrazi »časnik«, »časnikar«, »časnikarski«, »poročevalec«, »novinar«, »periodična publikacija«.

117–118). *Omne initium grave est*, ponovno sklene »optimistični kranjski literat«, kot Kordeša označi Ivan Prijatelj.

Vendar Penn po zavrnitvi s strani Dramatičnega društva, v imenu katerega Levstik na 25 z roko gosto pisanih straneh pikolovsko argumentirano sčefra Pennov dramski poskus *Ilija Gregorič, kmečki kralj*, leta 1867 zapusti Ljubljano in odide v Gradec, nato za urednika *Görzer Zeitung* v Gorico in zatem v Pariz. Levstikov zapis, ki presega protokritiški model, tako opravi tudi interno »politično« vlogo onemogočenja podobveščene germanske optike, ki je bila razvidna iz Pennovega »izvirnega« dela (gl. *Levstikova kritika*). Pri tem kot slab Pennov alibi omeni Sacher-Masocha in druge nemške pisatelje, ki svoje delo pač poskušajo »spraviti v ceno«. Z vsebino Levstikove (dramske) kritike se družba slovenskih vrlih mož ni ukvarjala. Kakor da bi šlo za Levstikov zasebni projekt.

Kordeševemu poročanju o gledaliških prireditvah v Ljubljani v obdobju naraščajočega nacionalnega zanosa po letu 1848 kot antipod in pandan na svoj način parira le Bleiweis, vendar noviško beleženje gledaliških dogajanj redko seže zunaj polja ideološko korektne in didaktične usmeritve. Čeprav sta bila rojena istega leta (13 dni narazen) in v isti državi, njuni osebni motivaciji in intelektualni formaciji razkrivata zelo različni stvarnosti. Bleiweis že literarno kritiko enači s kritiko vsega javnega življenja in prikazuje »boj za kritiko« Frana Levstika kot spopad generacij. Bleiweisova odklonilnost hlepi po procesu vzajemne hvale med »zaslužnimi«, hkrati pa njegova obravnava knjig in gledaliških predstav ni podobna kritiki. Bleiweisov časopisni ideal je drug, nekritičen odnos do čitalniških bésed, ki naj po zatonu premočrtnega absolutizma z Dunaja gradi horizont publike z brezpogojnimi koncepti narodnega gibanja. Na časnikarskem prizorišču se glasnejši nazorski disputi pojavijo šele ob averziji mladoslovencev do čitalniške prakse, ki terja prenos estetskih kriterijev iz tujine v slovenski prostor. Temeljit pogled vzvratno pa pove, da tudi pretopitev čitalniškega gibanja v Dramatično društvo sama po sebi še ni vsebovala vizije višje umetnostne kulture, tudi njej je manjkal element kritike (Prijatelj, »Kulturna« 108).

Medtem ko si Bleiweis z delovanjem v imenu slovenstva pridobi status katalizatorja političnega in kulturnega življenja (zadošča eden), Kordeš spregovarja z manj elitne točke »ljublanskega žurnalista in gledališkega entuziasta«, kot ga opredeli Moravec (*Temelji* 67). Igra vlogo nosilca pobud in zgodnega fanta, »prave uredniške ptice selivke«, piše Andrej Pastar (186). Ker za širše aktiviranje naroda le idejni preskoki ne zadoščajo, funkcijo nosilca odigra operativno in strateško omrežen Soslovenec, ki v okolju z nizko družbeno mobilnostjo pooseblja »habsburški mit«.²⁰

20 »Podreditveni pakt« se obnese in cesar Franc Jožef podeli Bleiweisu tik pred njegovo smrtjo plemiški naziv. Že pred tem pa je imel Bleiweis odprto pot do skoraj vseh izpostavljenih in častnih funkcij v družbeni hierarhiji: leta 1862 prejme od ruskega carja Aleksandra viteški red sv. Vladimirja, leta 1866 je odlikovan z viteškim križem cesarja Franca Jožefa, postane član JAZU v Zagrebu, zatem častni meščan številnih občin (v Ljubljani od leta 1867), častni član številnih domačih in tujih društev, Ljubljana in Kranj po njem poimenujeta cesto.

Odsotnosti gledališke terminologije v slovenskem jeziku in neizoblikovanosti kritične stroke Kordeš ne prepozna. Njegov z gledalsko empirijo podprti diskurz ne čuti decidirane potrebe po ustvarjenju medijskega formata gledališke kritike v slovenskem jeziku, na tej stopnji pa tudi ne nuje po ustvarjanju strokovnega besedišča, ki bi preseglo protokritiško zanašanje na razmeroma površno improviziranje. Časopisna publicistika v času sporadičnega uprizarjanja v slovenskem jeziku tako ne kaže potrebe po kovanju/izumljanju strokovne terminologije, pa čeprav s forsiranim prevzemanjem nemških, italijanskih, francoskih tujk ali tvorjenjem lastnih sinonimov, ki bi jih postopoma prevzela splošna raba.

Izstop in umik

Da je Bleiweisov »časnikarsko polnokrvni« (Vatovec 163) uredniški pristop v nerazvitem kontekstu predmarčnega tiska učinkoval sveže, celo prestopniško, in je paternalistično lojalne *Kmetijske in rokodelske novice* dovolj dobro (in razmeroma dolgo) varoval pred ekstremnim katolištvom, potrdi tudi umestitev endemičnih pojavov časopisne periodike v širši interpretacijski okvir. Drugače od pestrega, precej neodvisnega angleškega in francoskega tiska, opozori Ksenija Horvat, je bil tudi germanski politični tisk razmeroma turobne, suhotno uniformirane narave in je po volji cenzorske instance poročal o drugih državah bolj kot o lastnem notranjepolitičnem razvoju (Horvat 125–126). Pisanje o gledališču si v okviru *Kmetijskih in rokodelskih novic* ni izposlovalo občutne prednosti. Ko Bleiweis marca 1867, po izvolitvi v deželni zbor in po 25 letnikih, preda vlogo odgovornega urednika Janezu Murniku in ko spremembo nakaže poseg v ime časopisa (*Kmetijske in rokodelske novice*, ki že 3. 1. 1849 pričnejo izhajati kot *Novice kmetijskih, rokodelnih in narodskih reči*, zdaj postanejo *Novice, gospodarske, obrtniške in narodne*), kontinuiteta slovenskega časnikarstva vztraja. Le da gledališče, razen z novicami o odprtju sezon, ni v sistemu Murnikovih vrednot. *Novice* šele leta 1870 zapišejo, da dōba resnega delovanja terja več od vzbujanja narodne zavesti s petjem (*N XXVIII*, 30: 4).

V obdobju nacionalne mobilizacije 19. stoletja ni zavedanja, kako se piše strokovno podprta gledališka kritika. Kritična presoja o odrskem uprizarjanju je do vznika časopisa *Slovenski narod* leta 1868 kot prvega trajnega političnega časopisa v slovenskem jeziku (leta 1872 pa že osrednjega slovenskega dnevnika) prepuščena publicističnemu žanru gledaliških poročil. Leopold Kordeš ob Bleiweisu utemeljuje svoja poročila po metodi nemških protokritiških poročil o uprizoritveni dejavnosti, na Kranjskem pa poznavanje področja nima znatne veljave, čeprav je za kritiško dejavnost ključno. Getoiziranost pisanja o gledališču je opazna, pogoji za prestop k formiranju slovenske gledališkokritične paradigme pa se tudi po vzpostavitvi Dramatičnega društva leta 1867 krepijo s težavo. Stvarni status slovenske gledališke kritike postane

bolj razviden po odprtju Deželnega gledališča leta 1892, ko se uveljavi redna praksa izmenjevanja slovenskih in nemških predstav.

Kordeš svojih konservativnih pogledov ne skriva, pokaže celo toleranco do judovske vere, pri čemer pobožnost kot pogost vir njegovih pesmi in novelet v gledaliških poročilih stopi v ozadje. Kot katolik, a v konkretnih sporih ne avtoriteta in tudi ne arbiter, ne opredeljuje slovenske identitete in gledališča skozi njuno diferenčno plat. Ta razvojno in infrastrukturno zaostajata za tedanjim uprizoritvenim standardom germanskega govornega prostora, zato Kordeš manifestira težnjo po apropiiranju slovenskega uprizoritvenega in kritičkega izraza sočasnemu nemškemu modelu, ki v gledališču še ne vidi potencialno prevratne sile z močjo posega v politično. Istočasno pa organizacijske pobude urednika nemških časnikov za stalno slovensko gledališče, ki piše in objavlja v nemščini, zavrača poročanje o slovenskih predstavah in tudi uprizoritveni elan Kranjcev označi za nevrednega obravnave, pri ljubljanski srenji izklicujejo nelagodje. Bleiweisov odnos do uredniškega kolega »gosp. Leopolda Kordescha« dodatno utrdi več publicističnih disonanc: polemika *Carniolie s Kmetijskimi in rokodelskimi novicami* leta 1844, prva registrirana slovenska gledališka polemika ob predstavi *Zmešnava čez zmešnavo* Kordeševe skupine diletantov leta 1848 vse do Kordeševega prostodušnega drezanja v dejavnost Slovenskega društva istega leta.

Podatkovna baza o Kordešu ni popolnoma zabrisana, vendar ga žanr zgodovine slovenske književnosti, ki ga lahko spremljamo vse od Karola Glaserja (Slovenska matica, 1894–1898), kot literata omenja bežno. Karel Štrekelj ga imenuje »gledališki kritik« (1901); kot pokaže Lino Legiša (1959), pa je ozračje za organizacijo slovenskega gledališča prav čakalo na »podjetnega in pogumnega« literata Kordeša, o katerem so v Gorici leta 1870 sicer pisali kot o »nekem propadlem geniju«, ki naj bi postavil na noge mestni časopis v nemščini. Ker kronisti praviloma povezujejo kritiško pisavo z dramsko literaturo, kjer specifičnost njenih gledaliških postavitev umanjka, je gledališkokritiška pisava prvokrat obravnavana šele v pregledu Franca Zadravca leta 1967.

Kordeš v idejnoestetskem smislu ne sledi Linhartu, ki je Avstrijcu Richterju in Francozu de Beaumarchaisu v svojih dramskih predelavah dodal izvirno narodno težnjo. Ne glede na to se gledališka kritika kot ustvarjalno polje na Slovenskem avtonomizira tudi po zaslugi Kordeševega vztrajnostnega momenta sredi tranzicijske klime, ko vlogo nosilcev narodne zavesti v veliki meri igrajo duhovniki. Kordeš nakaže smer, odzven se širi disperzno. V. F. Klun v eni zadnjih števil *Illyrisches Blatt* leta 1849 tako odločno in brez leporečja nasprotuje estetskemu profilu dramatike, ki jo nemško gledališče po marčni revoluciji nemoteno uprizarja še naprej, ne glede na njen razkorak s premenami v družbi, politiki in času. Klunov zapis, ki (kot že J. Babnik) upošteva tendenco svojega urednika, nakazuje, da je Kordešev diskurz preživel. Kordeš na tem mestu govori v jeziku nekoga drugega, seveda pa se lahko do diskurza te vrste, ki je pisan v nemščini, opredeli vsak sam.

- Batušić, Nikola. *Hrvatska kazališna kritika (dramska)*. Zagreb, Matica hrvatska, 1971.
- Birk, Matjaž. »--- vaterländisches Interesse, Wissenschaft, Unterhaltung und Belehrung —.«: *Illyrisches Blatt (Ljubljana, 1819–1849), literarni časopis v nemškem jeziku v slovenski provinci predmarčne Avstrije*. Univerzitetna založba Univerze v Mariboru, 2000.
- Dobrovoljc, Helena. »O rafinirani izreki kot sredstvu družbenega razslojevanja v Bleiweisovih *Novicah* in *Slovenskem narodu*.« *Teorija in praksa*, letn. 55, št. 4, 2018, str. 912–913.
- Gabrič, Aleš. »Med slovenstvom in svetovljanstvom.« *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017, str. 25–41.
- Glaser, Karol. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Slovenska Matica, 1894–1898.
- Horvat, Ksenija. »Janez Bleiweis – novinar in urednik.« *Janez Bleiweis, Novice in modernizacija slovenske družbe*, ur. Marija Stanonik in Ingrid Slavec Gradišnik, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2021, str. 125–145.
- Judson, Pieter M. »Poličijski nadzor in cenzura; Imperij protislovij, 1815–1848.« *Habsburški imperij: nova zgodovina*. Sophia, 2018, str. 109–163.
- Kalan, Filip. »Igra v igri.« *Živo gledališko izročilo*, Cankarjeva založba, 1980, str. 241–243.
- Kermauner, Taras. »Pogovor s Francetom Levstikom o tedanjih in današnjih rečeh.« *Problemi - Literatura*, letn. XVII, št. 6, 1979, str. 3–12.
- Koblar, Dr. France. »Lessing in Hamburška dramaturgija.« *Gotthold Ephraim Lessing, Hamburška dramaturgija*, Cankarjeva založba, 1956, str. 5–42.
- Legiša, Lino. »Romantika.« *Zgodovina slovenskega slovstva II*, Slovenska matica, 1959.
- Ludvik, Dušan. *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790; Disertacija*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1957.
- . »O Stanovskem gledališču v Ljubljani.« *Jezik in slovstvo*, letn. 3, št. 3, 1957, str. 139–140.
- . »Prvi ljubljanski gledališki list.« *Naša sodobnost*, letn. 2, št. 10, 1954, str. 955–959.
- . »Zveze med stanovskim gledališčem v Ljubljani in predmestnimi odri na Dunaju v l. 1790–1848.« *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, letn. 2, št. 8–9, 1966, str. 231–238.
- Mahnič, Mirko. »Novo gradivo o početkih Dramatičnega društva.« *Dokumenti SGM*, letn. 1, št. 3, 1965.

Marin, Marko. *Franz Seraph Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein: njegov pomen za slovensko umetnostno zgodovino med leti 1835–1867; Disertacija*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 1971.

—. »Prva zamisel o slovenskem poklicnem gledališču.« *O nevzvišenem v gledališču*, KUD France Prešeren, Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT, 1997, str. 11–30.

Melik, Vasilij. »Nemci in Slovenci (1815–1841).« *Zgodovinski časopis*, letn. 46, št. 2, 1992, str. 171–174.

—. »Problemi v razvoju slovenske narodne identitete (do 1941).« *Avstrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas: zbornik*, ur. Dušan Nečak, Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1997, str. 41–43.

Miladinović Zalaznik, Mira. »Gledališka kritika v časopisu 'Carniolia'.« *Zgodovinski časopis*, letn. 47, št. 4, 1993, str. 515–522.

—. »Leopold Kordeš, kranjski literat predmarčne dobe.« *Slovenska kronika XIX. stoletja*, Nova revija, 2001, str. 59–60.

—. »Od Carniolie do Kmetijskih in rokodelskih novic.« *Slovenska kronika XIX. stoletja*, Nova revija, 2001, str. 234–235.

—. »Theaterkritiken.« *Deutsch-slowenische literarische Wechselbeziehungen II; Leopold Kordes und seine Zeit*, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.

Moravec, Dušan. »Bleiweis in slovensko gledališče.« *Bleiweisov zbornik*, Slovenska matica, 1983, str. 217–228.

—. *Temelji slovenske teatrologije*. Cankarjeva založba, 1990.

Pastar, Andrej. »Carniolia, Leopold Kordeš in nemško časopisje na Kranjskem v prvi polovici 19. stoletja.« *Slovenski literati in cesarska cenzura v dolgem 19. stoletju*, ur. Marijan Dović, ZRC SAZU, 2023 (Studia litteraria 29), str. 181–198.

Peternel, Marija Mojca. »Nemški časopisi v letu 1848 kot izraz meščanske revolucije pri Slovencih.« *Zgodovina za vse*, letn. 19, št. 1–2, 2012, str. 148–152.

Pirjevec, Avgust. »Leopold Kordeš (1808–1879).« *Slovenski biografski leksikon*, SAZU, ZRC SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi289720/>. Dostop 30. avg. 2023.

Prijatelj, Dr. Ivan: »Iz življenja kranjskega literata.« *Veda*, letn. II, št. 3, 1912, str. 293–300.

Prijatelj, Ivan. »Iz življenja kranjskega literata.« *Veda*, letn. II, št. 1, 1912, str. 69.

—. »Iz življenja kranjskega literata (Konec).« *Veda*, letn. II, št. 6, 1912, str. 596–607.

—. *Kulturna in politična zgodovina Slovencev: 4. del*. Akademsko založba, 1940.

—. »Naši časopisi.« *Ljubljanski zvon*, letn. 38, št. 4, 1918, str. 201.

—. »Ustanovitev Bleiweisovih 'Novic'.« *Veda*, letn. III, št. 1, 1914, str. 64–65.

Sapač, Igor. »Slovenija.« *European Theatre Architecture (EUTA) database. Theatre Architecture in Central Europe (TACE)*, 2011. https://www.theatre-architecture.eu/si/db.htm?filter%5Blabel%5D=&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=27&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=. Dostop 5. nov. 2023.

Schiller, Friedrich. *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem*. Študentska založba, 2003.

Sivec, Jože. »Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875.« *Muzikološki zbornik*, letn. VIII, 1972, str. 86–109.

Stanonik, Marija. »Bleiweisovi pripisi pod črto.« *Janez Bleiweis, Novice in modernizacija slovenske družbe*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2021, str. 9–21.

Štrekelj, Karel. *Zgodovina slovenskega slovstva III–IV*. Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012–2014.

Tominšek, Josip. »Bitje in žitje Bleiweisovih 'Novic'.« *Ljubljanski zvon*, letn. 24, št. 9–13, 1904, str. 458–462, 523–527, 583–588, 649–654, 712–715.

Vatovec, Dr. Fran. »Dr. Janez Bleiweis kot novinar.« *Razglednik 'Jutra', Tisk – most kulture*. Jutro, 1943, str. 163.

Vodopivec, Peter. »Kulturno-duhovne razmere na Slovenskem v 19. stoletju.« *Bogoslovni vestnik*, letn. 67, št. 1, 2007, str. 9–17.

Wollman, Frank. *Slovenska dramatika*. Slovenski gledališki muzej, 2004.

Zadravec, Jože. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Obzorja, 1973.

Žigon, Tanja. »Laibacher Wochenblatt – ljubljanski tednik za korist in zabavo.« *Zgodovinski časopis*, letn. 55, št. 1, 2001, str. 67–91.

—. »Heinrich Moritz Penn in slovensko gledališče v Ljubljani.« *Nemški časopis za slovenske interese – Triglav (1865–1870)*. Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 2004, str. 209–225.

Viri

Acutus. »Theater in Laibach. Siebenter Brief.« *Carniolia*, letn. V, št. 66, 1842, str. 265–266.

»An Carniolia's Gönner. Sonnet.« *Carniolia*, letn. I, št. 1, 1838, str. 1.

Babnigg, J. »Erwiederung.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 100, 1848, str. 400.

Babnigg. »Laibacher Schaubühne.« *Illyrisches Blatt*, letn. 31, št. 78, 1849, str. 312.

Buchenhein. »Vaterländische Schaubühne.« *Carniolia*, letn. VI, št. 105, 1844, str. 420.

Die Redaction der 'Carniolia'. »Die illustrierte Wiener Theaterzeitung.« *Carniolia*, letn. VI, št. 102, 1844, str. 405–406.

Die Redaktion. »Journalistik.« *Carniolia*, letn. I, št. 69, 1838, str. 276.

- . »Rabbi Hirsch-Dänemark.« *Carniolia*, letn. VI, št. 101, 1844, str. 104.
- Dr. B. »Iz Ljubljanskiga glediša.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 49, 1848, str. 208.
- Dr. Bleiweis. »Katzenmusik – oder Theatermusik?« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 36, 1848, str. 144.
- Dr. Klun. »Das slovenische Theater.« *Laibacher Zeitung*, letn. 68, št. 74, 1850, str. 350.
- Federico. »Korrespondenz.« *Carniolia*, letn. I, št. 69, 1838, str. 276.
- Gerle, W. A. »Theater - Zustände.« *Carniolia*, letn. II, št. 64, 1839, str. 255–256.
- . »Theater - Zustände.« *Carniolia*, letn. II, št. 65, 1839, str. 260.
- »Interessante Benefice - Anzeige.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 96, 1848, str. 384.
- Jonak, Eberhard Arnold. »Genre und Guckkastenbilder aus dem Leben Prags.« *Carniolia*, letn. I, št. 102, 1839, str. 408.
- K. »Theater in Laibach. An Den Wohlgeborn. Herrn A. Z., Leser in L., vel ibi ubi.« *Carniolia*, letn. V, št. 41, 1842, str. 164.
- Klun, Dr. »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. 31, št. 100, 1849, str. 399.
- Klun, Dr. V. F. »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. 31, št. 99, 1849, str. 395.
- Kordes, Leop. »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 78, 1839, str. 312.
- . »Unsere diesjährigen Theater-Referate betreffend.« *Carniolia*, letn. II, št. 44, 1839, str. 176.
- Kordes, Leopold. »Carnevalistisches.« *Carniolia*, letn. I, št. 81, 1839, str. 324.
- . »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 85, 1839, str. 340.
- . »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 89, 1839, str. 356.
- . »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 90, 1839, str. 360.
- . »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 91, 1839, str. 364.
- . »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 93, 1839, str. 372.
- . »Offener Brief des Redakteurs.« *Carniolia*, letn. II, št. 102, 1840, str. 424.
- . »Schlußwort.« *Carniolia*, letn. II, št. 104, 1840, str. 432.
- . »Beantwortung einer allgemeinen Frage.« *Carniolia*, letn. III, št. 101, 1840, str. 420.
- . »Erklärung der heutigen Bilderbeigabe.« *Carniolia*, letn. VI, št. 1, 1844, str. 4.
- . »Beantwortung der Theaterfrage.« *Carniolia*, letn. VI, št. 8, 1844, str. 32.
- . »Polemische Leuchtkugel.« *Carniolia*, letn. VI, št. 30, 1844, str. 117–118.
- . »Julius Laschott's erste physikalische Vorstellung.« *Carniolia*, letn. VI, št. 31, 1844, str. 124. *Carniolia*, letn. VI, št. 32, 1844, str. 128.
- . »Erklärung der heutigen Bilderbeigabe.« *Carniolia*, letn. VI, št. 105, 1844, str. 420.
- . »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. 28, št. 14, 1846, str. 56.

- . »Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. 28, št. 97, 1846, str. 388.
- Kordesch, L. »Slavisches Theater in Laibach.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 56, 1848, str. 224.
- Kordesch, Leopold. »Laibacher Schaubühne.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 82, 1848, str. 328.
- . »Interessante Theater-Notiz.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 93, 1848, str. 372.
- . »Slovenisches National-Theater.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 96, 1848, str. 384.
- d. »Interessante Benefice-Anzeige.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 96, 1848, str. 384.
- (Nepodpisano). »Der slowenische Verein über die Nationalbühne.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 100, 1848, str. 397.
- Kordesch, Leopold. »Noch eine nothgedrungene Replik.« *Illyrisches Blatt*, letn. 30, št. 100, 1848, str. 400.
- . »Erklärung der Redaction.« *Laibacher Zeitung*, letn. 66, št. 43, 1848, str. 288.
- . »Illyrien.« *Laibacher Zeitung*, letn. 66, št. 46, 1848, str. 299.
- . »Die Universitätsfrage in Krain.« *Laibacher Zeitung*, letn. 66, št. 113, 1848, str. 1–2.
- . »Slavische Literatur.« *Laibacher Zeitung*, letn. 67, št. 33, 1849, str. 146.
- . »Noch etwas Näheres in Bezug des zu gründenden slovenischen Nationaltheaters.« *Laibacher Zeitung*, letn. 68, št. 34, 1850, str. 166.
- . »Zur Frage des slovenischen Theaters in Laibach.« *Triglav*, letn. II, št. 30, 1866, str. 117–118.
- Ledenig, Leopold. »Von der Theater-Kritik in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 47, 1838, str. 188.
- Levstikova kritika Pennove tragedije Ilija Gregorič*. Rokopisna zbirka NUK. Mh 289 – mapa 18.
- »Novičar iz Ljubljane.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VIII, št. 28, 1850, str. 118.
- »Novičar iz Ljubljane.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VIII, št. 14, 1850, str. 58.
- Puff, Dr. Rudolf. »Korrespondenzen.« *Carniolia*, letn. VI, št. 99, 1844, str. 396.
- . »Kunstbericht. Marburg, Ende November 1849.« *Illyrisches Blatt*, letn. 31, št. 96, str. 382–383.
- »Slovenska igra v Ljubljanskem gledišu 22. listopada, napravljena od slovenskiga društva.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 48, 1848, str. 402.
- »Slovenske pesmi v Ljubljanskim gledišu.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. IV, št. 7, 1846, str. 4.
- »Slovesnosti 20. oktobru na čast; Dopisi.« *Novice*, letn. 23, št. 43, 1865, str. 353.
- Sn. »Slovenski igri v Ljubljanskim gledišu.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VIII, št. 26, 1850, str. 6.

- »Šolske stvari; Slovenska predavanja za pravoslovce.« *Novice*, letn. 28, št. 30, 1870, str. 4.
- »Theater.« *Carniolia*, letn. I, št. 1, 1838, str. 4.
- »Theater.« *Laibacher Zeitung*, letn. 83, št. 278, 1865, str. 1113.
- »Theater in Laibach.« *Carniolia*, letn. I, št. 41, 1838, str. 164.
- »V domorodnih zadevah.« *Novice*, letn. VIII, št. 6, 1850, str. 25.
- »Vertrauensvoller Aufruf an die biedere slovenische Nation zur Realisirung eines echt nationellen Unternehmens.« *Laibacher Zeitung*, letn. 68, št. 23, 1850, str. 112. *Laibacher Zeitung*, letn. 68, št. 25, 1850, str. 124. *Amtblatt zur Laibacher Zeitung*, letn. 68, št. 27, 1850, str. 50.
- »Veselica v Ljubljani (zavoljo poterjenja starih slovenskih barv).« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VI, št. 41, 1848, str. 173.
- Vr. »Čudne umetnosti brez copernije.« *Kmetijske in rokodelske novice*, letn. VIII, št. 27, 1850, str. 4.
- Vrednik Novic. »Častiti domorodci in ljubeznjive domorodke!« *Novice*, letn. IX, št. 48, 1851, str. 245.
- Y. »Nekoliko o našem gledišču; Dežele notranje-avstrijske; Iz Ljubljane.« *Slovenec*, letn. I, št. 79, 1965, str. 315.
- Žavčanin, R. »Novičar iz avstrijskih krajev; Iz Zagreba.« *Novice*, letn. XIV, št. 105, 1856, str. 421.



UDK 792.072.3(497.4)Kordeš L.

DOI 10.51937/Amfiteater-2024-1/214-246

Abstract

The paper delves into the activity of Leopold Kordeš (1808-1879) in the years before the March Revolution in the Habsburg Empire and until 1850. It does so through the prism of the newspaper *Carniolia* (1838-1844), which, in the German language, was the first to materialise the (proto)critical treatment of theatre activity in Ljubljana. By following Kordeš in his roles as writer, editor and organiser, the article emphasises his pioneering initiative to establish a permanent Slovenian theatre in 1848 and closely examines his interference with the authority of Janez Bleiweis and the reasons why Kordeš, as the creator of the first germ of a platform for critical writing about theatre in Ljubljana (and in Slovenia), got caught in the flow of not remembering and eluded the canonical reception of personalities in Slovenian history.

Keywords: Leopold Kordeš, *Carniolia*, theatre report, protocriticism, national political goals, contours of a shared narrative, dynamics of national relations, Janez Bleiweis, entering of Slovenian expression onto the stage, *Illyrisches Blatt*, language as a national attribute, linguistic choice, initiative for a permanent Slovenian theatre stage 1848-1850, retreat

Primož Jesenko (*1975), MA, is a dramaturg, theatre critic and researcher. Following his book *Dramaturgical Concepts in the Slovenian Theatre 1950-1970* (2008), his monography *The Edge in the Centre: Selected Chapters on Experimental Theatre in Slovenia 1955-1967* (2015) earned him the 2016 Vladimir Kralj Recognition by the Association of Critics and Theatre Experts of Slovenia. He is the editor of the performing arts section of the journal *Dialogi* and a contributor to theatre studies volumes and catalogues. He has participated in various research projects (TACE – Occupying Spaces: Experimental Theatre in Central Europe, National Theatre Museum of Slovenia, among others) and numerous international festivals, exhibitions and colloquia. Since 2012, he is employed at the Slovenian Theatre Institute and is currently a PhD candidate at the Academy of Theatre, Film, Radio and Television, University of Ljubljana, with the theme “Critical Discourse Criteria and Theatre Criticism in Slovenia 1838-1951”.

primoz.jesenko@guest.arnes.si

Protocritic Leopold Kordeš Between Inception and Impossibility

Primož Jesenko

Summary

The paper discusses the emergence of the intention to write theatre criticism on Slovenian territories in the second half of the 19th century. The early inception of critical writing about theatre in Ljubljana in the middle of the 19th century did not follow the criteria of a systematic critical discourse. Gotthold Ephraim Lessing's theoretical reference, *The Hamburg Dramaturgy* (Hamburgische Dramaturgie), served as a foundation. However, the realisation of it was put on stage by the contemporaneous German theatre community in a way that tended to stall theatre reflection. The cultural context in Ljubljana before 1848, dominated by the figure of Janez Bleiweis, was hardly bearable for Leopold Kordeš, but this relationship was never truly and directly specified. From 1838 until 1850, the years of his activity in Ljubljana, Kordeš launched and consolidated the protocritical criteria standard of writing about German theatre in Ljubljana and Celovec, which was taken after the German journalistic model. Kordeš and Bleiweis, however, operated in parallel, without connection; in accordance with different sociopolitical aims and regarding aspirations and their approach to writing, they remained irreversibly separated. In 1849, Kordeš's voice and presence permeated the written texts of other authors, such as Jožef Babnik and Vincenc Ferreri Klun, who – in dealing with German theatre performances of the old custom – consistently denied and rejected the surpassed stage authority. Due to the diametrically different embeddedness in time and society, contact between Kordeš and Bleiweis was not possible. With his use of the German language, the intuitively strong Kordeš awakened an automatic aversion from the (proto)cultural league in Ljubljana. This is another reason why the stream of non-remembrance snatched Kordeš from the circle of Slovenian historical personalities. The fact is that Kordeš – after the loosening of national divergences from the March Revolution in 1848 onwards – immediately presented the first thoroughly organised proposal for the Slovenian national theatre. However, this ensured no advantage or priority whatsoever: the precedential landmark competence was to remain in the slow hands of pragmatic Slovenian nationals under Bleiweis. As of 1850, Kordeš had

found his way only in stoic withdrawal; next to the “father of the nation”, Bleiweis, he was gently pushed out of the canon. The Slovenian Age went on.



Esej / Essay



Povzetek

Gledališka umetnost lahko igra ključno vlogo pri poučevanju slepih in slabovidnih, saj ponuja neprecenljivo doživetje, ki oblikuje miselne in kognitivne sposobnosti ter oblikuje vrednote, hkrati pa spodbuja vključevanje v socialni svet. Učitelji slepih in slabovidnih v Sloveniji so vedno vlagali veliko truda v razvoj estetskega čuta med svojimi učenci.

Članek prikazuje zgodovinski pregled gledališkega ustvarjanja slepih in slabovidnih v Sloveniji, začnši takoj po koncu 1. svetovne vojne in nadaljujoč brez prekinitve do danes. Posebej izpostavlja dosežke, kot je na primer uspeh slepe igralka, ki je magistrirala na AGRFT. Ta dediščina služi kot opomin na izjemno zavzetost in nadarjenost slepih in slabovidnih posameznikov, obenem pa predstavlja neizpodbiten dokaz, da gledališka umetnost ne pozna omejitev.

Ključne besede: zgodovina, slepi, slabovidni, igralci, gledališče, režija, gledališka umetnost, dramatika

Dušan Brešar, publicist, pesnik, urednik, socialni delavec, knjižničar. 24 let sem delal kot knjižničar v Knjižnici slepih in slabovidnih Minke Skaberne. Pri Zvezi društev slepih in slabovidnih Slovenije sem skrbel za kulturno življenje slepih in slabovidnih ter za krepitev duševnega zdravja slepe in slabovidne mladine. Sem soustanovitelj *Hotenj* v Velenju, najstarejšega literarnega zbornika v Sloveniji, in *Odsevanj* v Slovenj Gradcu. Eden od pionirjev filmske vzgoje v Sloveniji. V letih 1978 do 1990 sem poezijo objavljaj v slovenskih literarnih revijah *Mentor*, *Mladina*, *Dialogi*, *Obzornik*, *Primorske novice* idr. Po letu 2013 se ukvarjam z raziskovanjem zgodovine slepih in slabovidnih. Članke in poezijo objavljaj v *Zvonu*, *Hotenjih*, antologiji *Radia Maribor* *Pesmi iz predala*, *Pranger*, v *Gorenjskem glasu*, *Škofjeloških razgledih*, *Večeru*, *Šaleških razgledih* idr. Sem programski vodja Finžgarjeve galerije v Trnovem.

Dušan Brešar

Večina ljudi se s slepoto srečuje posredno, med otroškimi igrami ali med branjem knjig, kjer nastopajo slepi, iz filmov ali nadaljevank. Kdo se ni igral slepih miši? Gledali smo film *Kekec*, posnet po pripovedi Josipa Vandota. V njem nastopa slepa deklica Mojca. Naj omenim Katico iz romana Miška Kranjca *Povest o dobrih ljudeh*, Darijana iz grozljivke *Kremplin* Dese Muck, Adelina iz knjige Nejke Omahen *Temno sonce*. Nekateri ljudje so v tesnem stiku s slepimi ali slabovidnimi ljudmi v družinskih, sosedskih ali poslovnih odnosih. Videči pa kljub vsemu težko razumemo težave slepih ali slabovidnih. Večinoma si jih ne moremo niti predstavljati.

Slepota še vedno odraža stališča družbe do drugačnosti. Pogosto uporabljamo pojem slepote, ko izražamo nekaj negativnega. Govorimo o slepem potniku, o zmenku na slepo, o slepem sovraštvu, o sleparjih in sleparijah. Prostodušno rečemo, da slepa kura najde zrno, ko hočemo reči, da je nekomu uspelo nekaj, česar nismo pričakovali.

Odnos do slepote je odvisen od stopnje razvoja družbe. Zgodovinsko gledano, lahko govorimo o različnih pojmovanjih slepote. V niti ne daljni preteklosti so na slepe in slabovidne gledali kot na nepotrebne, nesposobne in umsko prizadete (podobno kakor tudi sicer na ljudi s kakršnimi koli težavami, ki so izstopale od povprečja). Ščasoma so slepe in slabovidne izločevali iz družbe. Ustanavljali so posebne azile oziroma domove. Slepi in slabovidni so dobivali vlogo posrednikov med Bogom in ljudmi. Od tu morda izvira izraz »ubožec«. V novejših časih govorimo o socialni integraciji. Slepi in slabovidni so pridobili pravico do samostojnega življenja in možnosti izobraževanja.

Kljub vsesplošni nenaklonjenosti pa poznamo številne primere uspešnih slepih in slabovidnih posameznikov, ki so pustili pomemben pečat na različnih področjih. Iz sveta glasbe naj omenim Raya Charlesa, Stevieja Wonderja, Joseja Feliciano in Andrea Bocellija. V literaturi, na primer, so iz anonimnosti stopili John Milton, Jorge Luis Borges, Joseph Pulitzer in Sue Townsend. Slepí starogrški pesnik Homer je z epoma *Odiseja* in *Iliada* ustvaril temelje evropske novoveške kulture. V vojski in politiki sta se, na primer, odlikovala admiral Horatio Nelson in britanski minister David Blunkett. Naj ne pozabim omeniti znanstvenikov Galileja, Josepha Plateauja, Thomasa Armitagea. Malo ljudi ve, da so imeli težave z očmi umetniki Claude Monet, Eduard Degas in Francisco Goya.

Izmed vseh uspešnih slovenskih slepih in slabovidnih bom omenil Dušana Porento,¹ ki je Otu Pestnerju napisal tekst in glasbo za skladbo *Trideset let*.

Ko se videči sreča s človekom z okvaro vida, se odzove kot do vsega, česar ne pozna. Zato ni presenetljivo, da smo prebudili v sebi toliko predsodkov. Videči se izogibamo slepim, ker jih preprosto ne razumemo ali mislimo, da jih nikakor ne moremo razumeti. Bojimo se slepote. Strah nas je pomisliti, da lahko oči odpovejo vsakomur, kadar koli, zaradi najrazličnejših vzrokov. To velja seveda tudi za ljudi, ki imajo morda težave s sluhom, gibljivostjo, sposobnostjo vključevanja v družbo, vedenjske motnje, kaj šele, če imajo okvare možganov. Na srečo se stanje izboljšuje.

Pojem slepote in slabovidnosti

To, kdo velja za slepega ali slabovidnega, je odvisno od medicinske diagnoze, upošteva pa se tudi stopnja sposobnosti orientacije v prostoru in bralne pismenosti. Zavedati se je treba, da ni dveh slabovidnih oseb, ki bi na isti način dojemali okolje. Vsakogar je treba obravnavati posebej. Čisto drugače je, če je bil nekdo rojen brez vida ali če je oslepel kasneje. Drugače dojemata svet človek, ki je oslepel v zgodnjem otroštvu ali v odrasli dobi. Nekateri ljudje z okvaro vida so popolnoma oslepel (amaurosis), nekateri pa kljub slepoti še zaznajo razliko med popolno ali delno temo. To je premalo za samostojno orientacijo v neznanem okolju. Govorimo o slepoti, ki ne omogoča več kot pet odstotkov vida. O težje slabovidnih osebah govorimo, če ocenimo, da imajo ohranjenih 5–10 odstotkov vida, slabovidne osebe pa imajo ohranjenih 10–30 odstotkov vida.

Najpogostejše posledice očesnih okvar so:

- kratkovidnost (myopia);
- daljnovidnost (hypermetropia);
- astigmatizem;
- škiljenje (strabismus);
- starovidnost (presbyopia);
- barvna slepota (daltonizem).

Med najpogostejše očesne bolezni pa spadajo:

- zelena mrena (glavkom);
- siva mrena (katarakta);
- različne očesne infekcije.

¹ Dušan Porenta, glasbenik, skladatelj in aranžer (*20. avgust 1932, †25. februar 2023).

S sodobnimi pristopi, rehabilitacijo in pripomočki je mogoče izboljšati kakovost življenja slepih in slabovidnih. Slabovidni se učijo boljše uporabe obstoječega vida, slepi pa uporabe brajice, taktilnih medijev in slušnih možnosti. Vsi potrebujejo tudi trening orientacije in mobilnosti.

Orientacija in mobilnost pri ljudeh z okvaro vida

Veščine orientacije in mobilnosti omogočajo samostojno, varno ter učinkovito gibanje. Pri učenju pomagajo tiflopedagogi. Orientacija pomeni uporabo obstoječih čutil za dojetje okolice, medtem ko je mobilnost odvisna od zmožnosti gibanja. Ne gre le za gibanje kot tako, temveč za vključevanje v družbo. Učenje traja vse življenje in je mogoče na več načinov. Poleg videčega vodiča so na voljo bela palica, pes vodič ali elektronski pripomočki. Učenje oziroma prilagajanje sleposti je odvisno tudi od tega, ali je človek slep od rojstva ali pa je oslepel kot otrok ali v odrasli dobi. Veliko vlogo igrajo pogostost treninga, starost, fizične sposobnosti, psihično stanje, morebitne spremljevalne bolezni. Vsak človek potrebuje drugačno obravnavo.

Slepi in slabovidni v gledališču

Gledališče nudi vsem, seveda tudi slepim in slabovidnim, priložnost za umetniško izražanje. Na odru je treba znati premagati tremo, biti samozavesten, obvladati prostor, najti stik s soigralci in publiko. Prav pridejo slušne, taktilne in orientacijske sposobnosti. Pomembni sta vaja pomnjenja besedila in jasna ter glasna izgovarjava. Režiserji naj skušajo obuditi igralčev osebni izraz, tako da ne ustvarjajo karikatur, temveč like iz mesa in krvi. Avtentična predstava je mogoča samo, če igralci obvladajo oder, če so čustveno povezani med sabo in z likom, ki ga ustvarjajo.

Oslepelci vojaki na odru!

Ob razpadu Avstro-Ogrske monarhije, 22. novembra 1918, so se v Ljubljano vrnili vojaki, ki so oslepelci na bojiščih. Tri mesece kasneje so imeli prvi gledališki nastop.

Časniki, kot so Večerni list, Slovenec, Naprej in Jugoslavija, so konec februarja 1919 objavili članek z naslovom »Naši oslepelci junaki na odru«. Narodno gledališče je takrat delovalo v zgradbi, ki jo danes poznamo kot Dramo. Prej je bilo tam Nemško gledališče, ki je do 2. januarja 1919 izvajalo predstave v nemškem jeziku. Prva predstava v slovenskem jeziku je bila uprizorjena 6. februarja 1919. Tragedijo *Tugomer* je zasnoval

Josip Jurčič, za namen prve slovenske gledališke predstave v Narodnem gledališču pa jo je pripravil Fran Levstik (gl. Sapač).

Druga predstava Narodnega gledališča v slovenskem jeziku je bila 1. in 2. marca istega leta. Nastopali so oslepelci vojaki 1. svetovne vojne. Vodila jih je Franica Vrhunc,² tedaj še sestra Klara.

V prvem delu so uprizorili burko *Poštna skrivnost ali začarano pismo*. Nemško predlogo neznanega avtorja je poslovenil Fran Rihar. Glavni lik je nepismeni Matic, ki prosi mimoidoče, naj mu preberejo pismo. Publika, takrat še polna predsodkov do invalidnosti, se je smejala nerodnosti nepismenega tepčka, ne da bi dojela, da gre za nepismenost in težave slepega človeka. Očitno so dojemali dobrodelnost, problemov slepote pa ne.

V drugem delu je nastopal pevski zbor Glasbene matice, predstavo pa so zaključili s komično igro Frana Saleškega Finžgarja *Vse naše*, ki jo je avtor sam označil za »zafirkancijo na račun bedastih anarhistov«. Predstavi sta bili uprizorjeni samo dvakrat.

Gledališki kritik profesor Adolf Robida je 4. marca 1919 v Slovincu objavil kritiko dogodka:

Dobrodelnost človekova stori zanje vse, ker je to dolžna njim in sama sebi; a prepričan sem, da jim tolikega veselja še ni storila nikdar, kot v soboto, ko so zaživeli ti naši najbolj od usode tepeni, a zato tem bolj ljubljene bratje na odru novo življenje in ko so videli, da niso obsojeni na smrt, ampak da njihovo igro na odru poplača plosk stoterih rok. V *Poštni skrivnosti*, ki je, mimogrede povedano, silno nesrečno izbrana neumnost in v Finžgarjevi ad hoc spisani in prav dobri poantirani, a malo prekratki burki *Vse naše* so nastopili izključno samo slepi vojaki. Široka in debela preproga jim je služila za orientacijo in čudovito spretno so se kretali na odru. Da, ta spretnost je bila mestoma sigurnost, ki smo jo občudovali. Posebno Matic in uradnik imata v sebi igralski dar in tudi vsi drugi so zastavili vse moči, da je prireditev prav dobro uspela. (Robida 5)

Kako je potekalo delo s slepimi in slabovidnimi

Prepisovanje knjig v brajico se je leta 1918 šele začelo. Besedila so si morali ljudje priskrbeti sami. Ni si težko predstavljati, kako je Franica Vrhunc narekovala besedilo vojakom v jedilnici Belgijske kasarne.³ S šilom so prebadali papir, pisali so z desne proti levi. Uporabljali so Kleinovo⁴ in Brajevo pisavo⁵. Obračali so liste in s prsti prebirali, kar so napisali. Tako so se pravzaprav učili pisanja samega, saj so oslepelci

² Franica Vrhunc, slovenska redovnica in tiflopedagoginja (*10. junij 1881, Kranjska Gora, †7. februar 1964, Ljubljana).

³ Vojašnica na Metelkovi v Ljubljani. Znana tudi po aferi JBTZ.

⁴ Kleinov iglopis, ena izmed pisav za slepe. Poimenovana po izumitelju Johannu Wilhelmu Kleinu (1765–1848).

⁵ Leta 2002 so se slepi dogovorili, da za pisavo slepih uporabljajo izraz Brajeva pisava ali brajica. Izumitelj pisave za slepe je Louis Braille (1809–1852).

kot odrasli. Ko so vse prepisali, so imeli bralne vaje. Sledile so vaje za obvladovanje prostora. Učili so se slediti taktilnim oznakam, izražati čustva z mimiko. Zapomniti si je bilo treba besede in sosledje gibov, tudi iskanje pogleda soigralca.

Predstava je bila dobrodelna. Slepí vojaki so dokazali, da hočejo biti enakovredno vključeni v družbo. Prvič se je zgodilo, da so na slovenskem odru nastopili slepi, predstavniki ene od ranljivih skupin družbe. Po predstavi so se posebej zahvalili gledališkemu konzorciju in igralcema Hinku Nučiču in Josipu Povhetu.

Zavod za slepce⁶

Pomembnost estetske vzgoje za slepe prikazuje zapis, ki ga je leta 1919 v članku »Vzgoja slepcev«⁷ zapisala Minka Skaberne: »Gojitev zanimanja za slovstvo, posebej za liriko in dramatiko potom deklamacij in nastopanje v gledaliških igrah ima visoko nalogo v šoli za slepce in je obenem lepo razvedrilo zanje« (Skaberne, »Vzgoja« 13).

Da bi slepe gojence Zavoda za slepce povezali z življenjem zunaj zavoda, so jih pred in po drugi svetovni vojni redno vodili na prireditve in koncerte. V večernih urah so jim brali leposlovna dela in časopise. Na dogodkih, ki so jih organizirali, so tudi deklamirali. Sprva so se bolj osredotočali na interpretacijo besedil, medtem ko se je pozornost do giba, kretanj in mimike razvijala pozneje. Besede Minke Skaberne o gledališču še vedno predstavljajo temelj za izobraževanje slepih, kjer se posebna pozornost namenja razvoju interpretativnih veščin.

Zavod se je leta 1922 moral preseliti v Kočevje, ker v Ljubljani niso našli ustreznih prostorov. Kljub temu je zavod nadaljeval gledališko in glasbeno produkcijo na obrobju. V časopisih so v glavnem zapisali o glasbenih nastopih v Ljubljani, Kranju, Celju in v Kočevju in okolici, kjer so se s slovensko besedo borili proti Kočevjarjem. V časopisu Domovina z dne 23. 1. 1936 je bilo zapisano, da so v Zavodu za slepce v Kočevju izvedli uprizoritev pravljice *Sneguljčica*. V njej gre za dobro in zlo, za ljubezen, družinska razmerja, prijateljstvo in podobne vrednote. Tiflopedagoginja dr. Aksinja Kermauner meni, da so pravljice ključne za razvoj slepih in slabovidnih otrok, saj spodbujajo ustvarjanje domišljjskih slik pa tudi emocionalni razvoj. Prispevajo tudi k razumevanju abstraktnih pojmov, prispodob, k večanju besednega zaklada nasploh. Branje pravljic slepim in slabovidnim otrokom (pa tudi odraslim, seveda) predstavlja okno v svet, bogati njihov notranji svet, jim pomaga premagovati strahove in jih pripravljati na življenjske izzive (Kermauner).

Ob začetku 2. svetovne vojne je večino slepih in slabovidnih otrok morala zapustiti

⁶ Slepí – zastarel izraz za slepe, ki so ga opustili tik pred 2. svetovno vojno.

⁷ Minka Skaberne, učiteljica in profesorica, ustanoviteljica ustanov za slepe (*1882, Kranj, †1965, Ljubljana).

zavod v Kočevju. Pouk je potekal v težkih razmerah. Primanjkovalo je vsega. Leta 1943 je bil zavod bombardiran, deloma porušen. Takrat se je gojenec zavoda Anton Corel⁸ vrnil v Ajbelj⁹ pri Banji Loki na Dolenjskem. V treh mesecih je napisal gledališko igro na petindvajsetih brajevih straneh, z devetimi osebami, v treh dejanjih. Igra pripoveduje o trgovcu, ki je posloval z Italijani. Po kapitulaciji Italije je s strahom pričakoval maščevanje »hostarjev«, potem pa je bil presenečen nad njihovo poštenostjo. Igro so prvič uprizorili na skednju v Ajblju. Prišlo je okrog 150 ljudi (Corel 208). Kljub pomanjkanju kulis in opreme je predstava požela velik uspeh. Prihajala so vabila za nastope v okolici.

Kazalište slijepih i slabovidnih »Novi život«

Spomladi leta 1948 so na Hrvaškem slepi odigrali prvo predstavo. Samoborska publika jim je dolgo ploskala, bila je pozitivno šokirana in presenečena nad spretnostjo slepih in slabovidnih igralcev. Tako se je rodilo prvo gledališče slepih in slabovidnih v Jugoslaviji. Kljub pogostim prošnjam njihova dejavnost s strani države še vedno ni uradno priznana kot gledališče. Njihov uradni naziv je Dramski studio slepih in slabovidnih »Novi život«. Sami pa si pravijo »Kazalište slijepih i slabovidnih 'Novi život'«. Sedež imajo v Zagrebu. V petinsedemdesetih letih obstoja so pripravili vsaj sto premier in odigrali več kot 3550 predstav. S slepimi in slabovidnimi igralci sodelujejo profesionalni gledališki delavci (režiserji, scenografi, koreografi). Preizkusili so se v vseh žanrih gledališča, antične tragedije, komedije dell'arte pa tudi plesa in otroških predstav.

Zavod za slepo in slabovidno mladino Ljubljana

Po drugem bombardiranju Kočevja leta 1944 se je Zavod za slepe vrnil v Ljubljano in svoje poslanstvo postavil na nove temelje. Še naprej so poudarjali vzgojo s poudarkom na estetiki in lepoti. Učenci so razvijali čut za lepo ne glede na svoj hendikep. Gledališka in glasbena umetnost ponujata neprecenljivo doživetje. Oblikujeta miselne sposobnosti, vrednote in spodbujata polnovredno vključevanje v družbo.

Po 2. svetovni vojni sta se zavodu pridružila Karl¹⁰ in Vida¹¹ Jeraj, oče in hči. K

8 Anton Corel, glasbenik in nekdanji zavodski učitelj (1921–2003).

9 Ajbelj je najvišje ležeče naselje v Občini Kostel. Leži na jugovzhodnem robu Goteniške gore nad dolino Potoka in zahodno od magistralne ceste Kočevje–Petrina.

10 Karl Jeraj (*1874, Dunaj, †1951, Ljubljana) je bil vrhunski violinist, ki je bil pred prihodom v Ljubljano vodja Imperialnega britanskega glasbenega inštituta v Londonu. Leta 1900 je bil med 45 kandidati izbran ter postal redni član in koncertni mojster dunajske Dvorne opere in Filharmonije.

11 Vida Jeraj Hribar, slovenska violinistka in glasbena pedagoginja, hči violinista Karla Jeraja in pesnice Vide Jeraj (*4. maj 1902, Dunaj, †6. maj 2002, Ljubljana). Poučevala je tudi na Konservatoriju za glasbo, leta 1953 je postala ravnateljica Srednje glasbene in baletne šole. Leta 1992 je bila izbrana za Slovenko leta.

sodelovanju ju je povabila ravnateljica Zavoda za slepo in slabovidno mladino¹² Mira Dobovšek. Karel Jeraj se je s slepimi srečal že leta 1912, ko se je zaposlil v Zavodu za slepo mladino v Purkersdorfu pri Dunaju. Tam je poučeval violino in osnoval splošni glasbenoizobraževalni program slepih in slabovidnih. Eden izmed učencev, Dezider Cener,¹³ ki je bil v zavodu med letoma 1948 in 1955, se takole spominja: »Inštrumentov sem se sedem let učil pri Vidi Jeraj. Že kmalu po prihodu v zavod so me vključili v predstavo *Petletka*, v kateri smo z instrumenti ponazarjali živali, šelest in druge zvoke. To predstavo, ki me je še bolj navdušila za glasbo, je napisal prof. dr. Karel Jeraj. Jeraj je znal odkrivati in razvijati talente« (Padežnik 46).

Neki drugi učenec Zavoda za slepo in slabo mladino, Jože Kreže,¹⁴ pa mi je v telefonskem pogovoru povedal, da so leta 1954 s pomočjo učiteljice Vande Štular uprizorili burko Jake Štoka¹⁵ *Trije tički*. Igra se dogaja ob prelomu 19. v 20. stoletje. Krojač, urar in piskrovez po vaseh opravljajo vsak svojo obrt. Brez denarja, lačni in žejni se ustavijo v gostilni, kjer pride do komičnih zapletov.

Silvo Malek je zavod obiskoval med letoma 1961 in 1969. V telefonskem pogovoru 15. januarja 2024 mi je povedal, da je učiteljica Tilka Musar pisala priložnostna dramska besedila. Spomnil se je, da je v neki igri na učiteljičin tekst igral mesec december in da je moral povedati: »Zadnji sem v letu, hitim, zamujeno popravljati želim. Darove kupujem, se Dedka Mraza veselim.« Igral pa je tudi Pašo v Scribovi igri za otroke *Paša in medved*.

V Arhivu Slovenije (SI AS 1460/1/4/21) hranijo fotografije nekaterih gledaliških predstav, ki so jih gojenci v Zavodu za slepe in slabovidne uprizorili med letoma 1960 in 1965 pod vodstvom Tilke Musar. Fotografije prikazujejo prizore iz gledaliških predstav, kot sta *Volk in kozlički* in *Tonček*. Med temi deli je tudi *Teta iz Amerike*, ki jo je napisala učiteljica Musarjeva, verjetno kot poklon ameriškim dobrotnikom, ki so od konca prve svetovne vojne finančno podpirali slepe in slabovidne.

Zdaj že upokojena učiteljica Jožica Klun, ki je kariero začela v zavodu leta 1968, se je spomnila svojega prvega intervjuja za delovno mesto:

Ko pa sem pri razgovoru o delu izven razreda omenila, da sem se v zadnjem letniku učiteljišča odločila za dramatiko in da imam nekaj prakse, je bila služba moja in postala sem mentorica dramskega krožka. Učencem sem najprej predstavila besedilo, vloge so si izbirali sami (bile so kratke). Učenci so bili zelo zaposleni in je bilo težko najti čas za vaje. Vloge sem jim prepisala, za slabovidne sem povečala svoj rokopis, za slepe sem jih prepisala v brajico in vse prilagodila zmožnostim učencev. Sledile so bralne vaje s

¹² Šola za slepe je večkrat spremenila naziv: Zavod za slepe, Zavod za slepo in slabovidno mladino, danes Center Iris.

¹³ Dezider Cener - Deži, slepi glasbenik, serijski zmagovalec na festivalu narečne popevke Vesela jesen v Mariboru.

¹⁴ Jože Kreže, harmonikar, komponist, pisec besedil (*1938, Podkraj pri Hrastniku).

¹⁵ Jaka Štoka, slovenski gledališki igralec, režiser pisatelj in založnik (*1867, Kontovel, Italija, †1922, Trst).

poudarkom na lepem pravilnem jeziku. Ko je besedilo steklo, smo šli na oder. Najprej smo ga premerili po dolgem in počez. Nastop je uspel (kljub težavam in tudi manjšim kritikam starejšim sodelavcem). Led je bil prebit. Učenci so radi nastopali. Nastopali smo s preprostimi prizori. Po nekaj letih smo se lotevali zahtevnejših iger (*Moj pisan dežnik, Robot, Račka in luža, Zrcalce in Prihod dedka Mraza*). Bili smo tako zadovoljni, da smo svoje umetnine pokazali tudi učencem na okoliških šolah, na primer Bičevje in Trnovo. (Pismo Jožice Klun)

Čisto posebno mesto ima delo Romana Brvarja, nekdanjega učitelja družboslovnih predmetov. Zveza društev slepih in slabovidnih ga je uvrstila med »ustvarjalce sprememb«.¹⁶ Slabovidni Roman Brvar je kar z nekaj generacijami slepih in slabovidnih otrok pisal in režiral zgodovinske igre o apartheidu, Karantaniji, odkritju Amerike, Rimljanah in še čem. Tako so se učenci preizkusili kot igralci, hkrati pa so na privlačnejši način poglobili znanje iz določene učne vsebine. Ena izmed iger je bila priredba zgodbe *Kako naj vam prodamo modrino neba*, ki jo je uprizoril z desetimi gojenci takratnega Zavoda za slepo in slabovidno mladino (ZSSM).

Omeniti moramo Aksinjo Kermauner,¹⁷ ki je kot dolgoletna učiteljica v ZSSM močno povezana s slepoto in slabovidnostjo. V svojih literarnih delih obravnava življenje slepih z različnih zornih kotov. Naj naštejemo le peščico del: slikanica *Kakšne barve je tema*, tipna slikanica *Snežna roža*, romani *Berenikini kodri*, *Orionov meč*, *Zmaj je pojedel sonce* in mnoga besedila za gledališče za slepe in slabovidne otroke. V intervjujih Aksinja vedno poudarja, da jo je k pisanju o tematiki slepote in slabovidnosti spodbudilo spoznanje, da je razumevanje slepote večja težava za okolje kot pa za same slepe. Z učenci iz zavoda je pripravila več predstavitev, kjer na poljuden in zabaven način prikazujejo posebnosti slepote in slabovidnosti. Nastopali so z muzikali *Kakšne barve je tema?* (I in II), *Jedec sveta* in *Z belo palico*. Slednjega je posnela RTV Slovenija.

Naj omenim še lutkovni krožek. V sedemdesetih in na začetku osemdesetih let ga je vodila Veronika Gjurin.

Center slepih in slabovidnih Škofja Loka

Srednješolci Centra slepih in slabovidnih Škofja Loka (CSS ŠL) so bili redni obiskovalci Prešernovega gledališča v Kranju. Jure Svoljšak,¹⁸ učitelj zgodovine in zemljepisa, je dosegel, da so se z balkona preselili v prve vrste. Na predstavo jih je vedno pripravil.

¹⁶ Namen razstave *Ustvarjalci sprememb*, ki je bila na Kongresnem trgu od 26. septembra do 20. oktobra 2022, je bil predstaviti slepe in slabovidne posameznike, ki so vsak na svojem področju premikali meje in ustvarjali spremembe za nove generacije slepih in slabovidnih. V svojem okolju in širše v družbi s svojimi dosežki so ali odpravljajo mite, tabuje in predsodke o sposobnostih slepih in slabovidnih in so kašipot prihodnjim generacijam.

¹⁷ Dr. Aksinja Kermauner, prof. slovenskega jezika in likovne vzgoje, tiflopedagoginja.

¹⁸ Jure Svoljšak je zaslužen za ponovno obuditev *Škofjeloškega pasijona*. Skupaj z Matejo Mlačnik pa je poskrbel tudi za zvočni opis dogajanja za slepe in slabovidne.

S pomočjo vodstva gledališča jim je omogočil, da so si vsako sceno in rekvizite pred predstavo smeli ogledati. Tako so dobili boljši prostorski vtis o odru. Leta 1989 je ustanovil glasbeno recitacijsko skupino Trenutek svetlobe, ki so jo sestavljale takratne gojenke CSS ŠL Sonja Pušnik,¹⁹ Jana Povalej in Suzana Dajčman. Namen projekta je bil ozaveščanje javnosti o slepoti in slabovidnosti. Z glasbeno-recitacijskim programom so nastopile devetinosemdesetkrat. Aprila leta 1991 pa so bile tri dni gostje Prosvetnega društva Mačkolje v Trstu.

Na Breznici je 11. maja 1991 Mateja Fabjan²⁰ skupaj s starši in prijatelji iz veroučne skupine organizirala dobrodelni koncert z naslovom *Kdor hoče gledati ...* Povabila je tudi skupino Trenutek svetlobe. Zbirali so prostovoljne prispevke za CSS ŠL. Deset let kasneje je bila v CSS ŠL mentorica za predstavo *Skriti dnevnik Jadrana Krta*. Vmes je sodelovala tudi kot prostovoljka na taborih CSS ŠL in v Gledališču Nasmeh.

Kulturno-prosvetno športno in rekreativno društvo Karel Jeraj

Kulturno-prosvetno športno in rekreativno društvo Karel Jeraj (KPŠRD Karel Jeraj) je bilo ustanovljeno leta 1957. Ime je dobilo po skladatelju in učitelju slepih Karlu Jeraju. Po letu 1991 je na KPŠRD Karel Jeraj začela delovati kulturna skupina Optimisti, najprej le za društvene potrebe ob določenih praznikih. Kasneje je skupina nastopala tudi v gasilskih ali kulturnih domovih po različnih krajih Slovenije. Predstavljala je dela slepih in slabovidnih avtorjev v glasbi, poeziji in prozi. Skupina je uspešno ozaveščala javnost o slepoti in slabovidnosti – tako imenovani nevidni invalidnosti. Sodelovali so z Jedrt Jež in Tomažem Gubenškom. Leta 2018 je Saška Strnad²¹ skupaj s člani KPŠRD Karel Jeraj zasnovala senzorično uprizoritev svoje poezije pod naslovom Črne. Recitali so v temi. Nastopali so na gradu Žužemberku in v Moderni galeriji v Ljubljani.

Amaterska kulturna sekcija MDSS Koper

Primorsko gledališče slepih je bilo ustanovljeno jeseni leta 1981. Imenovalo se je Amaterska kulturna sekcija Medobčinskega društva slepih in slabovidnih Koper (MDSS Koper). Prvič so se predstavili leta 1982 na odru koprskega gledališča ob proslavi dneva žena. Postali so prva gledališka skupina slepih v Sloveniji in druga v Jugoslaviji. Pod režijo Lili Štromajer Knežević so uprizorili dramo Jakoba Alešovca

¹⁹ Sonja Pušnik, danes Pungertnik, je bila leta 2014 izbrana za Slovenko leta.

²⁰ Mateja (Fabjan) Mlačnik, defektologinja, amaterska igralka in režiserka, prejemnica priznanja za najboljšo žensko vlogo na regijskem Linhartovem srečanju Gorenjske, Radovljica 2022, komedijantka festivala v Pekrah 2022, z Gledališčem Nasmeh sodeluje že od njegovih začetkov.

²¹ Saška Strnad, avtorica pesniških zbirk *Beneške čipke* in *Črne*. Zaposlena v Šentjakobskem gledališču, slika, piše scenarije in režira odrske postavitve, poleg tega pa pripravlja in vodi kulturne delavnice za mlade.

z naslovom *Podlaga zakonske sreče*. Kasneje so izvedli še naslednje predstave: *Fenix preveč* (neznan avtor, režija Dragica Rendla, 1983), *Lotkin rojstni dan* (Ludwig Thoma, režija Dragica Rendla, 1984), *Avtor išče šest oseb* (Žarko Petan, režija Veso Pirnat, 1985), *Nevarnost z leve* (Veso Pirnat, režija Veso Pirnat, 1986), *Poročil se bom s svojo ženo* (Marjan Marinc, režija Veso Pirnat, 1987), *Zadrega nad zadrego* (neznan avtor, režija Lili Kneževič, 1988) in *Vojna tajna* (Boris Grabnar, 1989/90). Nekatere predstave so odigrali tudi več kot dvajsetkrat, s skeči so včasih nastopali tudi po trikrat na teden.

Slepi Veso Pirnat Brolski je bil vodja skupine, režiral je, pisal in delal priredbe. Napisal je tudi statut za gledališče Tretje oko, ki pa pod tem imenom ni zaživelo. Nastopali so kot amaterska kulturna sekcija MDSS Koper. Po daljšem premoru se je skupina leta 2006 ponovno sešla in med drugim izvedla dve deli Vesa Pirnata Brolskega, *Rop v Zgornjem Kašlju*²² in *Mene bo kap*. Glavni igralci so bili Veso Pirnat Brolski, Silvan Furlan in Tatjana Zupan, neizbrisen pečat pa so pustili tudi Lucijan Nemec, Angela Novak, Andrej Kozlovič in Bojan Oberžan.

Gledališče Nasmeh

Gledališče slepih in slabovidnih Nasmeh je bilo edinstveno gledališče v Sloveniji. Imelo je približno trideset članov iz različnih krajev. Vsak konec tedna so študirali predstave. Ideja za ustanovitev gledališča je zrasla iz poletnih taborov za slepe in slabovidne, ki jih je leta 1990 začel organizirati učitelj Jure Svoljšak iz Škofje Loke. Na tretjem taboru za slepe, ki je potekal od 29. julija do 9. avgusta 1992 v Portorožu, je gledališče uvedlo gledališko delavnico. Že naslednje leto je nastal raziskovalni tabor pod vodstvom Igorja Korošca,²³ ki je nato leta 1998 v Idriji režiral delo Dušana Radovića *Trije smo najboljši par*. O izkušnjah s predstave je povedal: »Na predpremiero sem povabil nekaj svojih prijateljev, ki so vedeli, da ena od igralk v predstavi ne vidi. Vsi so na koncu potrdili, da se je na trenutke to tudi opazilo. Vendar so se vsi zmotili, katera je bila ta igralka. To je bila največja zmaga za vso zasedbo z mano na čelu« (Pavšič 26).

Mateja Mlačnik (takrat Fabjan) je v somentorstvu s Tomažem Pšenico²⁴ leta 1994 na Karitasovem taboru za slepe in slabovidne režirala predstave *Županova Micka* Antona Tomaža Linharta, *V Zali* Ivana Tavčarja in gledališko zloženko *TV Kolpa* avtorice Mateje Mlačnik. Medtem ko so v letih 1994 in 1995 z *Županovo Micko* gostovali po mnogih krajih Slovenije, se je rodila ideja, da bi ustanovili pravo gledališče. S podporo gledališke skupine Kulturnega društva dr. France Prešeren Breznica so 15. novembra 1996 ustanovili Gledališče slepih in slabovidnih Nasmeh. Prve štiri predstave je

²² Igro so odigrali tudi v Kašlju pri Ljubljani.

²³ Igor Korošec, igralec, režiser, producent, pedagog, magister gledališke in filmske igre.

²⁴ Tomaž Pšenica, profesor geografije in zgodovine, svetovni popotnik in turistični vodnik.

režirala Mateja Mlačnik, mentorica pa je bila Alenka Bole Vrabec: *Dan oddiha* Valentina Katajeva, *Častni povabljenec* Carniccija in Tarabusija, *Namišljeni zdravnik* H. Weigla in *Slepci* Mauricea Maeterlincka. Kasneje so režijo prevzeli drugi režiserji, Alenka Bole Vrabec pa je ostala mentorica vse do smrti. Viki Vertačnik, eden od članov Gledališča Nasmeh, je napisal takole:

Pod režijskim vodstvom Alenke Bole Vrabec je leta 2013 na odru kulturnega doma na Breznici zaživel izbor komičnih monologov Alda Nicolaja pod skupnim naslovom *Oh, te nore ženske*. Nastal je v koprodukciji z Gledališčem Toneta Čufarja z Jesenic in bil pred slovenskim občinstvom uprizorjen približno dvajsetkrat – med drugim tudi na glavni slovenski konvenciji Zveze Lions klubov v Velenju. Dve leti kasneje so se ustvarjalci Gledališča Nasmeh odločili za avtorski projekt, omnibus življenjskih utrinkov *Kako naprej* v režiji Sare Lucu in Miša Mičiča. Zadnja predstava gledališča, *Zmenki*, igra Aleša Bergerja, ki je nastala pod režijskim vodstvom Mojce Lavrič, je bila na Breznici premierno uprizorjena leta 2019. Z vsemi predstavami je gledališče sodelovalo na svetovnem festivalu gledališč, kjer nastopajo slepi in slabovidni, *Blind in theatre* v Zagrebu. Z več predstavami se je udeležilo tudi Čufarjevih dnevov, ki jih organizira Gledališče Toneta Čufarja na Jesenicah. (Vertačnik 305)

Poleg rednih nastopov se je Gledališče Nasmeh prijavljalo na Linhartovo srečanje gledališč, kjer so prejeli več priznanj. Zlato Linhartovo značko za izjemne dosežke na področju gledališke in lutkovne umetnosti za vlogo upravnice v *Dnevu oddiha* je prejela igralka Metka Pavšič. Predstava *Slepci* je prejela posebno priznanje selektorja Linhartovega srečanja za Gorenjsko v sezoni 2010/11.

Priprava predstav v vseslovenskem Gledališču Nasmeh je od sodelujočih zahtevala veliko dela in odrekovanja. Zbrali so se na Okroglem pri Naklem, kjer ima Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije dom oddiha, ali v okolici Breznice, kjer imajo oder. Gledališče Nasmeh je namreč sekcija tamkajšnjega Kulturnega društva dr. Franceta Prešerna. Med vajami na Breznici so udeleženci večkrat prespali tudi pri režiserki Mateji Fabjan, ki se rada spominja, kako so ji slepi igralci zasedli hišo.

Zavod Ažmurk

Zavod Ažmurk je bil ustanovljen leta 2012 in se je posvečal kulturnim dejavnostim z vključevanjem ranljivih skupin, kot so invalidi, slepi, slabovidni, gluhi, naglušni in starostniki. Zavod je podpiral skupine, ki so se ukvarjale s fotografijo, videom, gledališčem in literaturo, nudil pa jim je tudi organizacijsko in finančno podporo. Gledališko skupino Ažmurka je vodil ustanovitelj zavoda, Aleksander Sandi Grum, ki je pisal besedila in režiral predstave. V skupini so sodelovali tudi slepi, slabovidni in drugi invalidi.

Predstava za otroke *Rdeča kapica ali nekaj podobnega* je doživela premiero decembra

2011 v Novi Gorici. Marca 2017 so pripravili izvirno kratko gledališko predstavo *Luknja*, s katero so se udeležili 3. Mednarodnega festivala Integra v Kranju. Marca 2018 so pripravili predstavo *Majhne ribe*. Premiera je bila aprila 2018 na Festivalu Integra v Kranju, gostovali pa so tudi v Kulturnem domu Gorica. Po smrti Aleksandra Gruma sta gledališka dejavnost in Zavod Ažmurk prenehala delovati.

Delo posameznih gledaliških umetnikov

Za začetek naj posebej omenim dva gledališčnika. Prvi je Edi Vodeb, slepi igralec, ki je v letih od 1962 do 1970 redno nastopal v gledališču KUD Zarja Trnovlje - Celje pod vodstvom Štefana Žvižejja. Znamenite so bile predstave *Pod svobodnim soncem*, *Za pravo srce*, *Obuti maček*, *Mlinarjev Janez* in *Krog s kredo*. V telefonskem pogovoru mi je povedal, da je rad igral in da zaradi slepote nikoli ni čutil razlikovanja ali pomilovanja. Za svoje dosežke je prejel bronasto Linhartovo značko. Drugi je slabovidni Franci Pungertnik, ki je leta 1999 in 2000 stal na istem odru. Sodeloval je v igri *Narodni poslanec* Branislava Nušića in v priredbi romana Jaroslava Haška *Pustolovščine dobrega vojaka Švejka*. V Nušičevem *Narodnem poslancu* je odigral celo štiri vloge. Leta 2001 je v predstavi *Hamlet na telečjem* sodeloval v gledališču v Pirničah, ki jo je režiral Peter Militarov.

Luka Pavlin

Potem ko je leta 2020 Gledališče Nasmeh zaradi pandemije obmirovalo, je Luka Pavlin začel aktivno sodelovati s Kulturnim društvom dr. France Prešeren Žirovnica - Breznica ob različnih dogodkih (slovesnost ob dnevu državnosti, predstavitev znamenitih Slovencev na poti kulturne dediščine). Svoje znanje deli tudi s člani MDSS Kranj. Prav on jih je nagovoril, da so leta 2023 v kulturni dvorani na Breznici izvedli literarni večer z naslovom *Poljanska dolina v delih Ivana Tavčarja*.

Janka Kus

Janka Kus je pesnica, slikarka, ki svoje življenje posveča tudi gledališču, vendar ne želi, da gledalci vedo, da je slepa. Njena gledališka pot se je začela leta 1999 v Gledališču slepih in slabovidnih Nasmeh, kjer je igrala v komedijah Častni povabljenec in *Namišljeni zdravnik*. Igrala je vse do leta 2002. Po koncu sodelovanja z Gledališčem Nasmeh se je pridružila gledališču Julke Dolžan Breznica, kjer je igrala v predstavi *Ženska* in v nekaj mladinskih predstavah, na primer *Škratovanje*. Od leta 2004

nastopa v KD Kruh Križe. Vsako leto sodeluje pri novi predstavi, večinoma komedijah. Poleg tega se je od leta 2005 pridružila Mladinskemu gledališču Tržič, kjer igra pri humoristični skupini Smeh. Janka Kus ima izjemno dober spomin. V oddaji »Luč v temi«²⁵ na Radiu Ognjišče (gl. Kus) je povedala, da je med letoma 1999 in 2021 sodelovala v 44 premierah v štirih gledališčih in odigrala 392 predstav. Uprizorila je 33 monologov. Leta 2005 je bila nagrajena z nazivom gorenjska komedijantka leta. Nagrado je dobila za vloge v predstavah *N. N. moški* in *Kadar se ženski jezik ne suče*. Prejela je tudi Srebrno Kurnikovo plaketo Zveze kulturnih organizacij Tržič za izjemne dosežke in delo na kulturnem področju in Priznanje za izjemne dosežke na področju kulture pri Zvezi društev slepih in slabovidnih Slovenije.

Tudi celotna skupina Smeh je bila nagrajena. Leta 2006 je prejela bronasto Kurnikovo plaketo. Njihova predstava se je uvrstila med najboljše na festivalu gorenjskih komedijantov v Kranju. Njeno delo je bilo večkrat priznано na različnih dogodkih, tudi na Gledališkem maratonu Dolfeja Anderleta leta 2018.

Metka Pavšič

Idrijčanka in diplomirana socialna delavka Metka Pavšič²⁶ je bila zaposlena kot animatorica v domu starejših v Idriji. Pravi, da ji petje in gledališče omogočata raziskovanje lastnega glasu in telesa. Omogočata ji vstop v druge svetove. Igralsko pot je začela leta 1996 v Dramatičnem društvu Idrija. Sodelovala je v Gledališču slepih in slabovidnih Nasmeh in na Linhartovem odru. Kot pevka se udeležuje različnih glasbenih projektov. Zaključila je podiplomski študij na AGRFT, smer govorno sporočanje, kjer je leta 2014 magistrirala pri prof. Gubenšku z monodramo Vinka Möderndorferja *Ničesar ne obžalujem*.

Naj naštejemo nekaj naslovov predstav, v katerih je nastopala Metka Pavšič: *Steklena menažerija* (Tennessee Williams, režija Igor Korošec, Miha Golob, 1993), *Dan oddiha* (Valentin Katajev, režija Mateja Fabjan, 1997), *Trije smo najboljši par* (Dušan Radović, režija Igor Korošec, 1998), *Samorastniki* (Prežihov Voranc, režija Alenka Bole Vrabec, 1999), *Maska rdeče smrti* (Edgar Allan Poe, režija Alenka Bole Vrabec, 1999), *Veselje do življenja* (Aldo Nicolaj, režija Ema Brelih, 1999), *Zlatorog* (Rudi Baunbach, režija Alenka Bole Vrabec, 2000), *Dvajset pesmi stoletja* (režija Humphry Truman, London, 2001), *Kdo je napravil Vidku srajčico* (Fran Levstik, režija Metka Pavšič, 2003), *Slepici* (Maurice Maeterlinck, režija Mateja Mlačnik, 2011), *Ničesar ne obžalujem* (Vinko Möderndorfer, mentor prof. Tomaž Gubenšek, 2013) in *Ne bojim se ne hudiča ne biriča* (Alenka Bole Vrabec, režija Mateja Mlačnik, 2020).

²⁵ »Luč v temi« je oddaja, ki prinaša zanimivosti s področja življenja in dela slepih in slabovidnih.

²⁶ Po mnenju bralcev revije Naša žena je bila leta 1998 izbrana za dobrotnico leta.

Njena mentorica in prijateljica Alenka Bole Vrabec²⁷ je Metko Pavšič opisala kot talentirano (Pavšič 23), polno energije, z občutkom za prostor in soigralce. Povedala je, da je njeno delo z Metko potekalo v sproščenem vzdušju. Alenka je poudarila tudi Metkino človeško kvaliteto.

Metka Pavšič z monodramami že 25 let gostuje po vsej Sloveniji, pa tudi v Trstu in na Hrvaškem. Predstava *Ničesar ne obžalujem* je doživela 139 ponovitev, monolog Alda Nicolaja *Veselje do življenja* pa 205. *Ne bojim se ne hudiča ne biriča* je bila uprizorjena 24-krat (gl. Pavšič, Spletna stran). Predsednica Društva češko-slovenskega prijateljstva Alena Šamonilova jo je leta 2017 in leta 2022 povabila na gostovanje na Češko. Aprila leta 2024 je šla z monodramo o tihotapki živega srebra in čipk Melhiorco *Ne bojim se ne hudiča ne biriča* v Španijo, kjer je v štirih mestih predstavila to posebno žensko iz Šebrelj.

Sonja Jež

V gledališki skupini Ažmurk je izstopala Sonja Jež, slikarka, plesalka, fotografinja, cineastka in režiserka, ki je kljub slabovidnosti nadaljevala tradicijo Zavoda Ažmurk. Zaradi sladkorne bolezni se je pri 28 letih upokojila in začela samostojno umetniško pot. Zdaj je idejni vodja skupine, ki združuje videče, slabovidne in slepe z ljubeznijo do orientalskega plesa. Leta 2014 je režirala gledališko priredbo pripovedke *Janček ježek*. Nastopali so slepi in slabovidni člani Medobčinskega društva slepih in slabovidnih Nova Gorica. Predstava je popestrila prednovoletno obdarovanje otrok s posebnimi potrebami. Sonja Jež od leta 2021 poučuje orientalski ples in je vodja plesne skupine Nefes pri KPD Branik. Postala je tudi učiteljica orientalskega plesa, prilagojenega osebam z okvaro vida. Leta 2018 se je preizkusila tudi kot režiserka. V predstavi *Orient Show* je v KD Branik predstavljala različne stile orientalskega plesa. Leta 2019 je sodelovala pri proslavi desete obletnice sodelovanja z Zavodom Ažmurk. Od leta 2021 organizira plesne delavnice s plesno skupino Yaz Nefes in MC Mostovna Solkan. Leta 2022 je sodelovala v plesni produkciji KUOD Bayani. Decembra 2022 je priredila predstavo *Alrags* v Točki ZKD Nova Gorica, kjer so sodelovale različne skupine, vključno z njenimi slepimi učenkami. Skupaj so nastopile pred tujim in domačim občinstvom.

Mednarodno sodelovanje slepih in slabovidnih

Energija slepih in slabovidnih gledališnikov pljuska tudi čez meje domovine. Slovenska gledališča, ki vključujejo slepe in slabovidne igralce, redno sodelujejo na festivalu gledališč BIT (*Blind In Teatre* oz. Slepí v gledališču) v Zagrebu.

²⁷ Alenka Bole Vrabec, slovenska prevajalka, gledališka igralka in gledališka režiserka (*1937, Kranj, †2020, Golnik).

BIT je mednarodni festival gledališča za slepe in slabovidne, ki poteka v Zagrebu od leta 1999. Festival gosti gledališča z vsega sveta. Pogoj za sodelovanje je, da mora v predstavi nastopati vsaj polovica slepih ali slabovidnih igralcev in da ne smejo statično brati. Slovenski gledališčniki so se med letoma 1999 in 2023 na tem festivalu predstavili z devetimi predstavami: Častni gost, *Namišljeni zdravnik*, *Ženska*, *Kadar se ženski jezik ne suče*, *Slepci*, *Nore ženske*, *Ničesar ne obžalujem*, *Ljubezenski sestanki* in *Ne bojim se ne hudiča in ne biriča*.

Predstava *Aurora*

Matej Ledinek je športnik in član zlate generacije golbalistov,²⁸ ki je leta 2015 sprejel povabilo za sodelovanje v projektu koreografa Alessandra Sciarronija²⁹ pri predstavi *Aurora*. Sodelovali so slepi in slabovidni iz različnih evropskih držav. Ta predstava je vključevala golbal na poseben način, poudarek pa je bil na osvetlitvi, zvoku in spreminjajočem se času dogajanja v igri. Predstava je bila del trilogije, imenovane *Will You Still Love Me Tomorrow*. Posneli so tudi dokumentarni film, ki prikazuje nastajanje predstave s slepimi in slabovidnimi igralci.

Aurora temelji na refleksiji o športu, še posebej o igri golbala, ki jo izvajajo slepi in slabovidni. Predstava raziskuje koncepte napora, napetosti in koncentracije. Poudarja pomen časa v športu, saj trajanje nikoli ne ustreza realnemu dožemanju časa. Avtor je skušal prenesti »kakovost resničnosti«, ne da bi posnemal resničnost, temveč da bi resničnost prenašal iz enega v drug kontekst. *Aurora* je tako delovala kot dogodek, ki je izločil dimenzijo vida in razkril pravo naravo športa ter njegov pomen v času, ki se krči in širi glede na čutni občutek posameznega igralca v razmerju s publiko (iz e-pisma Mateja Ledineka Dušanu Brešarju, 8. nov. 2023).

Evgen Bavčar

Slepi konceptualni umetnik dr. Evgen Bavčar³⁰ je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja sodeloval v gledališki skupini, ki jo je vodil Philippe Adrien,³¹ o čemer mi je pripovedoval v elektronskem pismu 4. januarja 2024. Takrat je izšel roman Hervéja Guiberta³² *Des aveugles (Slepi)*. Po njem so pripravili gledališko igro. Evgen Bavčar

28 Golbal je šport za slepe in slabovidne, ki se igra z zvanečo žogo.

29 Alessandro Sciarroni je italijanski umetnik s področja uprizoritvenih umetnosti. Dela predstavlja na festivalih sodobnega plesa in gledališča, v muzejih in umetniških galerijah ter v nekonvencionalnih prostorih. Leta 2019 prejel zlatega leva za življenjsko delo na področju plesa.

30 Evgen Bavčar, slovensko-francoski filozof, fotograf in aktivist (*1946, Lokavec pri Ajdovščini).

31 Philippe Adrien (*19. december 1939, Savignies (Oise), †14. september 2021, Villecrenes).

32 Hervé Guibert (*14. december 1955, †27. december 1991).

je bil tehnični svetovalec za dramsko skupino, ki je upodabljala slepe like. Čeprav so igralci dejansko videli, je bil edini slepi igralec Bruno Netter,³³ ki je upodabljal videčega lika. Bavčar je vsak dan 14 dni obiskoval Théâtre de la Tempête v Parizu, kjer je svetoval in pojasnjeval slepoto kot fenomen in obravnaval psihološke, socialne in zgodovinske vidike slepote. Bruno Netter je kasneje nastopal v skupini Tretje oko, kjer so sodelovali izključno ljudje s hendikepom, kot so gluho dekle, fant na vozičku in drugi.

Evgen Bavčar je za predstavitev romana Hervéja Guiberta napisal zloženko z naslovom *O slepih*, ki so jo delili gledalcem.

Metode dela s slepimi v gledališču – praktični nasveti igralcev

Pri svojem delu sem se vedno držal načela: »Ničesar o slepih in slabovidnih brez njih.« In tudi tokrat bo tako. Naslednje citate sem zbral iz različnih pogovorov. Upam, da vam bodo koristili pri delu s slepimi in slabovidnimi igralci. Prepričan sem, da vam bodo s svojim edinstvenim pristopom in specifičnostjo pri delu v gledališču obogatili življenje in gledališke predstave. Ne bojte se jih.

Metka Pavšič: »Pred predstavo naštudiram prihod na oder. Vendar je vsak oder drugačen in samo stotinka nezbranosti, morda treme ob prihodu nanj lahko povzroči, da ne vem, ali sem prav obrnjena. Zgodilo se je že, da sem bila vso predstavo v dvomih, ali sem res obrnjena proti občinstvu. Če je v dvorani tišina, če dolgo ni odziva, je to lahko mučen občutek« (telefonski pogovor z Dušanom Brešarjem, 19. dec. 2023).

Janka Kus: »Oder sem kaj hitro osvojila, pa saj smo imeli na odru talne označbe – tepihe, trakove, pa tudi kulise so bile vedno postavljene v enakem razmaku, tako da si si lahko zapomnil, koliko korakov oz. kako daleč vsaksebi stojijo predmeti. Naštudirali smo tudi, kje oseba, s katero igraš, stoji in kaj dela v danem trenutku. Nisem imela posebnih težav z orientacijo. No, tu mi je zelo pomagal sluh. Ko sem znala tekst, je šlo samo od sebe« (»Po stopinjah« 2).

Janka Kus: »Videči soigralci razumejo, da si včasih za kakšno predstavo označim oder. Nikoli ne poudarjamo, da je v ansamblu slepa oseba. To sem jim tako rekoč prepovedala, kajti če je naša igra, komedija ali kaj drugega všečna gledalcem, naj bo dobra brez olajšav« (prav tam).

Mateja Fabjan: »Seveda je pristop odvisen tudi od tega, ali igralec ne vidi od rojstva ali pa je pozneje izgubil vid in v videčem življenju že osvojil določene kretnje, mimiko, geste.

³³ Bruno Netter (1955–2022).

Drugače je tudi z igralci, ki imajo ostanke vida. Pri teh največ pomenijo kontrastne oznake na sceni, npr. na svetli sceni je temno poudarjen rob vrat in podobno« (Pavšič 25).

Alenka Bole Vrabec: »Med opisovanjem, kako in kaj storiti, me je Metka prekinila in rekla: Prosim, pridi sem, da otipam ta tvoj predlog. Počasi sem pokazala, kar sem svetovala, in Metka me je otipala, jaz pa sem utemeljevala gib za gibom. Obenem sem ji svetovala, naj otipanih gibov ne presadi na slepo v svoje telo in v svojo vlogo, ampak naj razmisli, kaj ji gibi govorijo, kako se skladajo z ritmom njene vloge in njenega telesa, kako odzvanjajo v njeni presoji« (prav tam 23).

Igor Korošec: »Ko sem poučeval igrilstvo in režiral odlomke iz *Steklene menažerije* (Tennessee Williams), sem moral večkrat zapreti oči, preden sem udeležencem lahko dal navodila. Slepí igralci uporabijo celotno telo, da izrazijo svoja čustva, medtem ko igralci, ki vidijo, velikokrat lahko uporabijo samo pogled, ki izraža čustvo ljubezni, sovraštva, hrepenenja ... Če ne vidiš, slišiš vsak zvok in se nanj odzoveš. Prav to je moč in posebnost igralca, ki ne vidi, kajti igrilstvo ni samo akcija, temveč tudi reakcija na vse, kar se dogaja okoli nas. Slepí in slabovidni ljudje se od videčih ločimo po načinu pristopa k določenim nalogam. Če človek, ki vidi, spleza na lestev, da bi obesil zavese, bo to izvedeno zelo suhoparno, medtem ko bo slepi človek vključil v nalogo cel niz različnih podrobnosti, ki jih bo zato najbrž veliko bolj zanimivo gledati. Že sama priprava – preden človek zleze na prvi klin lestve – bo prizor sam po sebi. Prav to je tisto, kar naredi slepe igralce na odru zelo zanimive« (prav tam 26).

Mateja Fabjan: »Opazovala sem kolege v zagrebškem gledališču Novi život. Tam so zapletali še manj. Niti oznak na odru nimajo. Imajo pa zvočne signale za odrom in močno luč pred odrom, ki jim služi kot ščit. Njihova filozofija je: Mi nismo gledališče za slepe, mi smo gledališče, kjer igrajo tudi slepi« (prav tam 25).

Za konec bi rad poudaril, da je gledališka ustvarjalnost slepih in slabovidnih izjemno dragocena in navdihujoča. Zavedati se moramo, da mora biti slep ali slaboviden človek vsaj še enkrat boljši od nas v vsem, kar počne, preden mu priznamo enakovrednost. Še vedno smo polni predsodkov. Upam, da sem vsaj malo pripomogel k zavesti o posameznikih, ki so kljub okvari vida pokazali in še vedno kažejo izjemno zavzetost in nadarjenost pri delu v gledališču.

Na vprašanje »Kaj je po vašem mnenju še huje kot roditi se slep?« je Helen Keller³⁴ odvrnila: »Videti, a ne imeti vizije.« William Shakespeare pa je napisal: »Nobene teme ni, razen nevednosti.«³⁵

34 Helen Adams Keller, ameriška slepa in gluhonema pisateljica, politična aktivistka in predavateljica (*1880, Tuscumbia, Alabama, ZDA, †1968, Easton, Connecticut). S pomočjo slabovidne učiteljice Anne Sullivan je bila prva gluhoslepa oseba, ki je diplomirala iz umetnosti.

35 Napís na Shakespearovem spomeniku pravi: »There is no darkness, but ignorance.« Tudi: Shakespeare v igri *Dvanajsta noč ali Kar hočete* (4. dejanje, 2. prizor).

Viri in literatura

Pogovori s Cener Deziderjem.

Pogovori z Jožetom Krežetom.

Pogovori z Silvom Malekom.

Pogovori z Luko Pavlinom.

Pogovori z Edijem Vodebom.

Pogovori s Francijem Pungertnikom.

Pogovor z bivšima učiteljicama v Zavodu za slepo in slabovidno mladino Ljubljana
Jožico Klun in dr. Aksinjo Kermauner.

Pogovor z bivšim učiteljem Centra slepih in slabovidnih Škofja Loka Jurijem Svoljškom.

Dopisovanja z Matejem Ledinekom.

Dopisovanja s Sonjo Jež.

Dopisovanja z Evgenom Bavčarjem.

Dopisovanja z Matejo Fabjan Mlačnik.

Dopisovanja z Luko Pavlinom.

Dopisovanja z Metko Pavšič.

Corel, Anton. »Napisal sem igro.« *Svetloba izpodriva temo: zbornik slepih Slovenije*, ur. Vekoslav Mlekuž in Vilma Kralj, Republiški odbor Zveze slepih Slovenije, Ljubljana, 1969.

Čavara, Andrea. *Kazališno stvaralaštvo osoba s oštećenjem vida*. Diplomsko delo. Edukacijsko-rehabilitacijski fakultet. Sveučilište u Zagrebu, Zagreb, 2016.

Fabjan, Mateja. *Vpliv ustvarjalnosti oseb z motnjami vida na kvaliteto njihovega življenja*. Diplomsko delo. Pedagoška fakulteta, Ljubljana, 2000.

»Gledališče oseb z ovirami.« Tematski blok. *Dialogi, revija za kulturo in družbo*, št. 1-2, 2018, str. 35–82.

Kermauner, Aksinja. »Branje – kako ga doživljajo slabovidni in slepi otroci.« https://www.zupca.net/dnevna_soba/pravljice/slepi_slabovidni.htm. Dostop 16. jan. 2024.

Kovač, Mario. *Metodologija kazališnog rada sa slijepim i slabovidnim osobama*. Doktorska disertacija. Sveučilište u Zagrebu, Filozofska fakulteta, Zagreb, 2013.

Kulturno-prosvetno in športno rekreativno društvo slepih in slabovidnih Karel Jeraj. *O društvu*. Pridobljeno na https://www.kpsrd.si/?page_id=68.

Mihelič, Blaž, ur. *Leto drugačnega pogleda: 90 let organiziranega delovanja slepih in slabovidnih na slovenskem*. Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije, Ljubljana, 2010.

- Mlekuž, Vekoslav, ur. *Svetloba izpodriva temo*. Zbornik slepih Slovenije Republiški odbor Zveze slepih Slovenije, Ljubljana, 1969.
- Kazalište slijepih i slabovidnih Novi život, <https://www.novizivot.hr/>. Dostop 4. marec 2024.
- Kulturno prosvetno športno in rekreativno društvo Karel Jeraj, www.kpsrd.si. Dostop 16. jan. 2024.
- Kus, Janka. »Intervju.« Oddaja »Luč v temi«, Radio Ognjišče, 10. jul. 2022, https://avdio.ognjisce.si/cikel/luc_v_temi. Dostop 4. marec 2024.
- Padežnik, Stane. *Ustvarjalnost ne pozna teme*. Samozaložba, Ljubljana, 2000.
- Pavšič, Metka. *Ničesar ne obžalujem, proces nastajanja in analiza predstave*. Magistrsko delo, AGRFT, Ljubljana, 2014.
- Pavšič, Metka. Spletna stran. <https://www.metka-pavsic.si/>. Dostop 4. marec 2024.
- Pismo Jožice Klun Dušanu Brešarju, 28.12. 2023.
- »Po stopinjah Jane Janke Kus.« *Obzornik za ženo in družino*, letn. 55, št.11 (november), 2021, rubrika »Ženska doma in po svetu«, Zveza društev in slabovidnih Slovenije.
- Razstava »Ustvarjalci sprememb«. <https://www.zveza-slepih.si/2022/09/razstava-ustvarjalci-sprememb/>. Dostop 4. marec 2024.
- Robida, Adolf. »Slepi vojaki na odru.« *Slovenec*, 4. marec 1919, str. 5.
- Sapač, Igor. »Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana.« Gledališka arhitektura, <https://www.theatre-architecture.eu/si/db/?theatreId=246>. Dostop 20. febr. 2024.
- Schreiner, H., ur. *Skrbstvena vzgoja*. Slovenska šolska Matica, Ljubljana, 1919.
- Skaberne, Minka. *Skrb za slepce*. Društvo Dobrodelnost, Ljubljana, 1919.
- . »Vzgoja slepcev.« *Skrbstvena vzgoja*, ur. H. Schreiner, Slovenska šolska Matica, 1919.
- Vertačnik, Viki, Luka Pavlin in Stane Padežnik, ur. *Od točkopisa do eBralca: 100 let organiziranega delovanja slovenskih slepih in slabovidnih*. Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije, Ljubljana, 2020.
- Vertačnik, Viki. »Gledališče slepih in slabovidnih Nasmeh.« *Od točkopisa do eBralca, 100 let organiziranega delovanja slovenskih slepih in slabovidnih*, Zveza društev slepih in slabovidnih Slovenije, Ljubljana, 2020.

Arhivsko gradivo

Arhiv Medobčinskega društva slepih in slabovidnih Koper.

Osebni arhiv Dušan Brešar.

Osebni arhiv Jure Svoljšak.

Arhiv Slovenije: SI AS 1460/1/4/21.

Razpis za članke

Amfiteater

O delu v gledališču in performansu

Urednik izdaje: Tomaž Krpič

Rok za oddajo predlogov za članke: 15. september 2024.

Odločitev o sprejemu: 1. november 2024.

Oddaja prve verzije članka: 1. april 2025.

Recenzije: 1. junij 2025.

Končna različica članka: 1. avgust 2025.

Datum objave: 1. december 2025.

Uredništvo revije *Amfiteater* (<https://journals.uni-lj.si/amfiteater>) išče prispevke za tematski blok, kjer bodo avtorji kritično razmišljali o delu v gledališču in performansu.

Nedavno povečanje zanimanja za tematiko dela v gledališču in performansu je posledica globoke zaskrbljenosti, ki so jo povzročile spremembe v svetovnem gospodarstvu z globokimi negativnimi učinki na človeška življenja. Zlasti gledališče se sooča z visoko stopnjo prekarnosti med člani gledališke skupnosti. Spremembe na trgu dela se odražajo v manjšem številu gledaliških delavcev z varnimi delovnimi mesti, medtem ko se je število tistih, ki so odvisni od prehajanja od enega projekta k drugemu, močno povečalo. Takšen status prinaša številne težave, ki jih tisti s stalnimi zaposlitvami ne poznajo; od nizke socialne varnosti s slabimi obeti za prihodnost do življenja na robu ali celo onkraj še sprejemljivega človeškega obstoja, da posebej ne omenjamo izkoriščanja delovne sile znotraj gledališke ekonomije. Te razmere so se razkrile in še poslabšale ob izbruhu epidemije kovida 19, ko so za gledališča veljale stroge sanitarne sankcije ali pa so bila celo zaprta. In čeprav so se razmere vrnile v staro normalnost, se mnogi, ki so prej delali v gledališču in predstavah, niso.

Kot je bilo mogoče pričakovati, se gledališki umetniki odzivajo na novo gospodarsko realnost. Njihov odziv je dvojen. Prvič, poskušajo (bolje) politično organizirati svojo poklicno skupnost, prepoznati glavne probleme in ponuditi mogoče rešitve, da bi s tem opozorili družbo na svoje edinstvene težave in hkrati pritisnili na politične elite z

namenom izboljšanja svojega ekonomskega in socialnega položaja. Vendar jim pri tem ni vedno ugodeno ali pa jim odločevalci celo sploh ne prisluhnejo. V kapitalističnem družbenem sistemu, kjer je socialna varnost močno odvisna od posameznikove sposobnosti akumuliranja kapitala, in s počasnim izginjanjem socialne države gledališke skupnosti postopoma postajajo ali ostajajo getoizirane znotraj svojega družbenega razreda. Drugič, del gledališke produkcije je namenjen kritičnemu obravnavanju nove ekonomske in družbene realnosti, kot je na primer performans *Delo iz ljubezni* Teje Rebe ali gledališka produkcija skupine Working Theatre. Vendar se umetniki z oblikovanjem izrazite gledališke estetike in uprizarjanjem lastne prekarnosti znajdejo v protislovnem položaju; da bi na odru kritizirali nepravilna družbena in ekonomska razmerja, morajo svoja umetniška dela še vedno ustvarjati znotraj in s podporo prav tistega nepravilnega sistema, proti kateremu se upirajo.

Medtem ko je večina članov gledališke skupnosti vključena v produkcijo iger in predstav, so drugi (tudi) vključeni v produkcijo znanja o gledališču. Ustvarjanje specifične epistemologije gledališke skupnosti in uporaba znanja imata zelo pomembno vlogo pri kritičnem spopadanju z novimi razmerami, v katerih se je znašla gledališka skupnost. Medtem ko politično usmerjene proteste proti nepravilnim razmeram motivirajo in poganjajo osebne zgodbe gledaliških delavcev, si teatrologi nasprotno prizadevajo za racionalno objektivno znanje. In prav to gledališka skupnost potrebuje, da bi bolje zaščitila svoje delo in poslanstvo, in to smo dolžni storiti.

Assche, Annelies Van. *Labour and Aesthetics in European Contemporary Dance: Dancing Precarity*. London, Palgrave Macmillan, 2020.

Clements Cotton, Brídín, in Natalie Robin. *Theatre Work: Reimagining the Labour of Theatrical Production*. London, Focal Press, 2024.

Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester and Washington, Zero Books, 2015.

McAvoy, Mari. *Rehearsing Revolutions: The Labour Drama Experiment and Radical Activism in the Early Twentieth Century*. Iowa City, University of Iowa Press, 2019.

Orr, Joey. *A Sourcebook of Performance Labour: Activators, Activists, Archives, All*. London, Routledge, 2024.

Vprašanja, ki jih želi urednik obravnavati v zvezi s temo posebne številke, čeprav je odprt za dodatne predloge, lahko vključujejo:

- delo in usposabljanje igralcev;
- izobraževanje za delo v gledališču in performansu;
- profesionalizem v gledališču in delo;
- strast in delo v gledališču in performansu;
- estetika dela;

- uprizoritveno telo in delo;
- feministična teorija dela v gledališču in performansu;
- spol in delo;
- narava prekarnosti v gledališču in performansu;
- izkoriščanje igralcev in performerjev;
- etična vprašanja;
- neoliberalna ideologija in delo v gledališču;
- tematizacija dela v postfordistični družbi;
- odpor proti delu v gledališču;
- lenoba v gledališču in performansu;
- porazdelitev dela v gledališču in performansu;
- družbeni in politični nadzor ter vzdrževanje discipline;
- razredna zavest v gledališču;
- kulturna politika in delo v gledališču in performansu;
- epistemologija dela v gledališču;
- metodološka vprašanja raziskovanja dela v gledališču;
- prihodnost študij dela v gledališču in uprizoritvi;
- človekove pravice v gledališču in uprizoritvi;
- delo in zdravje v gledališču in predstavi;
- gledališče za delavski razred;
- čustveno in/ali kognitivno delo v gledališču;
- psihološki vidiki dela v gledališču in performansu.

Avtorji naj predložijo povzetek, dolg približno tristo besed, in življenjepis, dolg sto besed. Po pregledu in izboru povzetkov bodo izbrani avtorji pozvani, da pošljejo na uredništvo članek v obsegu 5000 besed (vključno s citati v besedilu, s seznamom literature in z morebitnimi opombami). Vse predloge, prispevke ali vprašanja pošljite na uredništvo revije *Amfiteater* na elektronski naslov: amfiteater@slogi.si ali uredniku posebne izdaje na naslov: tomaz.krpic@guest.arnes.si.

Call for Articles

Amfiteater

On Labour in Theatre and Performance

Issue editor: Tomaž Krpič

Deadline for submitting article proposals: 15 September 2024

Acceptance decision: 1 November 2024

Submission of first draft: 1 April 2025

Peer review reports due: 1 June 2025

Final version of article: 1 August 2025

Publication date: 1 December 2025

The special issue of the journal *Amfiteater* (<https://journals.uni-lj.si/amfiteater>) seeks article contributions to reflect critically on labour in theatre and performance.

The recent upsurge of interest in the issue of labour in theatre and performance is driven by deep concern caused by changes in the global economy with profound negative effects on human life. Especially theatre has been confronted with high levels of precariousness among members of its community. Changes in the labour market are reflected in the smaller number of theatre professionals with secure jobs, while the number of those who depend on moving from one project to another has severely increased. Such a status brings many problems unknown to those with permanent jobs, from low social security with bad perspectives for the future to living on the edge or even beyond dissenting human existence, not to mention the evidence of labour exploitation within the theatre economy. This situation was exposed and aggravated by the outbreak of the COVID-19 epidemic when theatres were subject to strict sanitary sanctions or even closed. And although the situation has returned to the old normality, many who had previously worked in theatre and performance have not.

As might be expected, theatre artists are responding to the new economic reality. Their reaction is twofold. Firstly, they are trying to (better) organise their own

professional community politically, identifying the main problems and offering possible solutions to draw society's attention to their unique problems and exert pressure on political elites with the intention of improving their position. However, decision-makers have not always complied or even listened to them. In the capitalist economic and social system, where social security depends heavily on the individual's ability to accumulate capital, and with the disappearance of the welfare state, theatre communities gradually become or remain ghettoised within their own social class. Secondly, part of the theatre production has been dedicated to critically addressing the new economic and social reality on stage, like Teja Reba's *Work with Love* to the group Working Theatre. However, by constructing a distinct theatre aesthetic and performance of precariousness, the artists find themselves in a contradictory position; to criticise unjust social and economic relations on stage, they must still produce their artworks within and with the support of the very same unjust system against which they are rebelling in the first place.

While most members of the theatre community are involved in the production of plays and performances, others are (also) involved in the production of knowledge about theatre. The production of a specific theatre community epistemology and the application of knowledge play very important roles in the critical engagement with the new situation in which the theatre community finds itself. While personal stories of theatre workers drive and motivate politically oriented protests against unjust conditions, theatre scholars, on the contrary, strive for rational, objective knowledge. And this is what the theatre community needs to better protect its work and mission, and this is what we are obliged to do.

Assche, Annelies Van. *Labour and Aesthetics in European Contemporary Dance: Dancing Precarity*. London, Palgrave Macmillan, 2020.

Clements Cotton, Brídín, and Natalie Robin. *Theatre Work: Reimagining the Labour of Theatrical Production*. London, Focal Press, 2024.

Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester and Washington, Zero Books, 2015.

McAvoy, Mari. *Rehearsing Revolutions: The Labour Drama Experiment and Radical Activism in the Early Twentieth Century*. Iowa City, University of Iowa Press, 2019.

Orr, Joey. *A Sourcebook of Performance Labour: Activators, Activists, Archives, All*. London, Routledge, 2024.

Although the editor is open to additional suggestions, the questions that the special issue aims to address may include:

- labour and actor training;
- education for work in theatre and performance;

- professionalism and labour;
- passion and labour in theatre and performance;
- the aesthetics of labour;
- the performing body and labour;
- feminist theory of labour in theatre and performance;
- gender and labour;
- the nature of precarity in theatre and performance;
- exploitation of actors and performers;
- ethical issues;
- neoliberal ideology and labour;
- thematisation of labour in post-Fordist society, including absence;
- resistance to labour;
- laziness in theatre and performance;
- the distribution of labour in theatre and performance;
- social and political control and the maintenance of discipline;
- class consciousness in theatre;
- cultural politics and labour in theatre and performance;
- epistemology of labour in theatre;
- methodological issues;
- the future of labour studies in theatre and performance;
- human rights in theatre and performance;
- work and health in theatre and performance;
- theatre for the working class;
- emotional and/or cognitive labour in theatre;
- psychological aspects of work in theatre and performance.

Authors are invited to submit an abstract of approximately 300 words and a CV of 100 words. Following the review and selection of abstracts, successful authors will be asked to submit draft articles of 5,000 words (including in-text citations, reference list and any footnotes). All proposals, submissions and general enquiries should be sent directly to *Amfiteater* at amfiteater@slogi.si and the Special Issue Editor at tomaz.krpic@guest.arnes.si.

Navodila za avtorje

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo pod naslovom navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov in ustanova, kjer avtor deluje). Sledi naj izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku ter objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki (v slovenščini in angleščini). Na koncu članka naj bo daljši povzetek (do 6000 znakov s presledki v angleščini, če je članek v slovenščini oz. v slovenščini, če je članek v angleščini). V angleških tekstih naj avtorji uporabljajo britansko črkovanje (npr. -ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.).

Članek naj bo zapisan v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrnjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

CITIRANJE V BESEDILU

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva *Lepa Vida*.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

Seznam literature in virov sestavimo po standardih MLA (8. izdaja).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizarjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« *SiGledal*, 17. maj 2011, veza. sigle-dal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is 30,000 characters including spaces. After the title please write the author's name, postal address and e-mail address as well as professional affiliation. A short Abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) should follow together with a short biography of the author that should not exceed 550 characters including spaces. At the end of the article is a longer Abstract (6000 characters with spaces) that will be translated into Slovenian.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers. *Amfiteater* uses British spelling (-ise, -isation, colour, analyse, travelled, etc.) in English texts.

IN-TEXT CITATIONS

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66). The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Titles of books, productions, performances etc. are written in italic: e.g., *Storm Still* by Peter Handke.

Titles of articles are written in normal font and in quotation marks: As Rosemarie Banks argues in her article "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming".

When the same bibliographical entry is quoted in succession the author should use (Ibid.).

- *Book with editors:*
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.
- *Book:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Article in a journal:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol.1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17 May 2011, veza. sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theatre, playwriting, dance and performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present or future of performing arts or examine its relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT


UNIVERZA
V LJUBLJANI | **AGRFT**
Akademija za gledališče,
radio, film in televizijo



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €