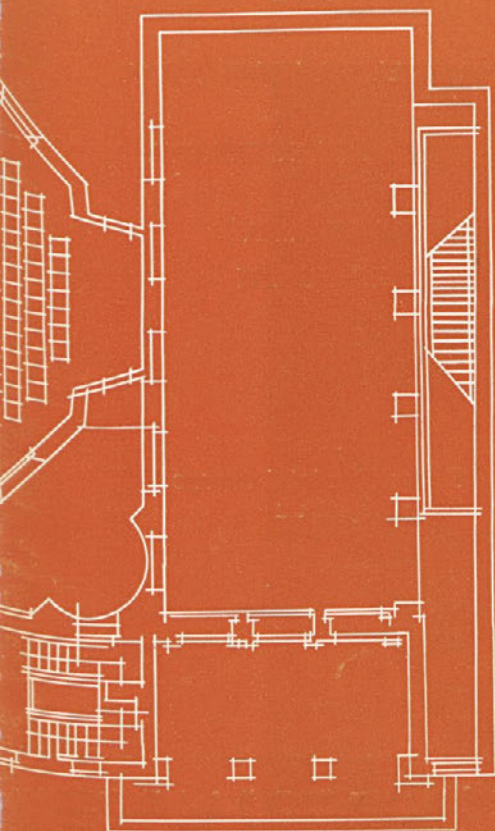


6

torquato tasso



slovensko

ljudsko

gledališče

celje

sezona

1974/1975

JOHANN WOLFGANG GOETHE
POSLOVENIL
REŽIJA
DRAMATURG PREDSTAVE
LEKTOR
SCENA
KOSTUMI
SLIKAR

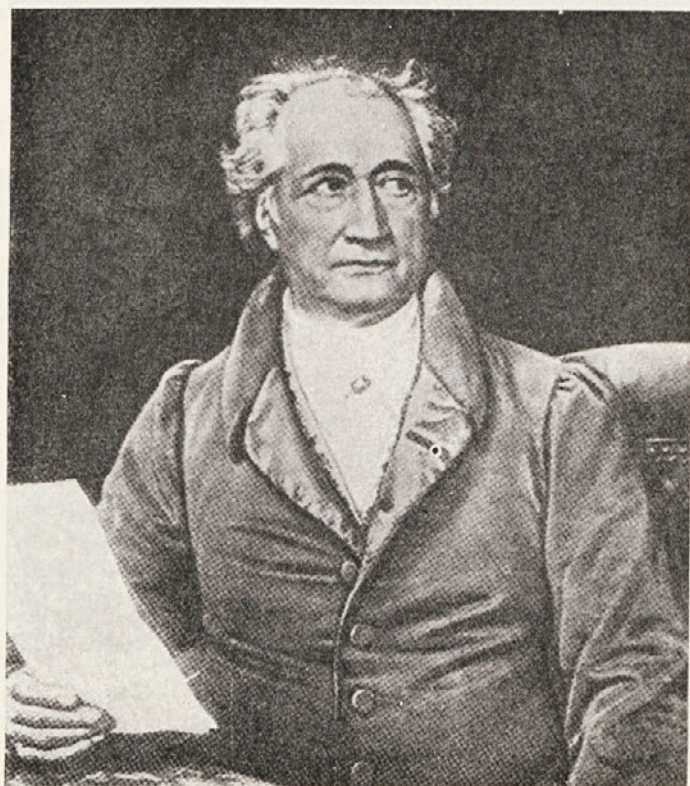
ALFONZ DRUGI,
vojvoda Ferrarski
LEONORA D'ESTE,
vojvodova sestra
LEONORA SANVITALE,
grofica Scandianska
TORQUATO TASSO
ANTONIO MONTECATINO,
državni tajnik

TORQUATO TASSO
FRAN ALBREHT
ALEŠ JAN
TARAS KERMAUNER
MAJDA KRIŽAJEVA
MATJAŽ VIPOTNIK
MIJA JARČEVA
IVAN DEČMAN

SANDI KROŠL
JADRANKA TOMAŽIČEVA
MARJANCA KROŠLOVA
JANEZ STARINA
STANKO POTISK

Prizorišče: letni dvorec
na Belriguardu

Vodja predstave Tone Zupanc — Sepetalka Sava Subotič — Ton Stanko Jost — Razsvetljava Bogo Les — Odrski mojster Vili Korošec — Frizerska dela Vera Pristov — Krojaška dela pod vodstvom Ota Cerčka in Amalije Palirjeve.





Aleš Jan

Smo pred prvo izvedbo Goethejeve igre Torquato Tasso v slovenskem gledališkem prostoru. S tem tekstom pa tako načelnjamo tudi novo vprašanje, kako v letu 1975 igrati besedilo, ki seže med vrhove nemške klasike, torej kulturno zgodovinskega obdobja, ki mu Slovenci v svoji gledališki zgodovini že dalj časa z različnim uspehom iščemo ustrezen odrski izraz.

Že tekst sam nam kaže, da je popolna kultiviranost osnovni pogoj za uprizarjanje tega dela. Seveda pa se pojem kultiviranost kaže danes v drugačnem obsegu, kot so ga pojmovali v Goethejevem času. Njegova forma, pa tudi njegova vsebina sta se spremenili do temeljev. Zato tudi uprizarjanje dela ne more temeljiti na podatkih iz gledališke zgodovine, pač pa iz gledališkega trenutka današnjega časa, iz dobe torej, ko je gledališče še prav pred kratkim iskalo svoj izraz v zunanjosti, v telesnosti, ko je zanemarjalo besedilo na račun zunanjega efekta, ko pa se spet vrača nazaj k besedilu in ga na podlagi vseh izkušenj skuša podajati na nov, gledališko predelan način. In tu smo pri problemu. Stroga forma Goethejevega teksta zahteva prav ta nov način, način **govornega rituala**, ko govor ni samo sredstvo za sporazumevanje, ampak je tudi način, kako to sporazumevanje poteka, je osnovno gibalno igre, je sredstvo, s katerim se predstavlja okolje. In predstavitev tega okolja, pa naj bo to ferrarski dvor ali pa katerakoli kultivirana družba, je uprizoritveno najbolj zanimiva naloga. Kako govoriti danes stavke, ki obsegajo cel sonet (pripoved o zlatem veku, II. 1.)? Kako sploh danes govoriti z odra vezano besedo? Teoretično je to težko odgovoriti, kajti govoriti z odra pomeni igrati, igrati pa pomeni živeti posamezne like, govoriti z njihovimi besedami, govoriti v njihovih stanjih itd. In prav iskanje teh stanj, teh likov zahteva neizmerno igralsko disciplino, kreativnost, obvladovanje celotnega odrskega prostora in telesa. To pomeni, iskanje spet nove, stilizirane forme-kretnje, ki je bliže ritualu kot realistični reakciji, kretnje, ki že samo po sebi v tem stiliziranem prostoru nekaj pomeni, kretnje, koraka, ki v mizansceni pomeni vklapljanje ali pa tudi izstopanje iz te forme, ki pa mora biti kljub svoji stiliziranosti, kljub svoji iskani dogovorjenosti, pomenskosti, pristna, verjetna, spontana. Tako naj bi na podlagi vseh teh sredstev, verza, govora, drža, hoje, pogleda, kretnje ustvarili novo, zlito, harmonično odrsko obliko. In obvladovanje te zavestno nove forme, ki smo jo dosegli z upoštevanjem izraznih sredstev današnjega gledališča, kakor tudi večja asociativna zmožnost sprejemanja današnjega občinstva, omogočata, da klasično besedilo zazveni danes zanimivo, da problem postane bližji gledalcu.

Aleš Jan



Taras
Kermauner

TRAGEDIJA O ROMANTIČNEM, A ŠE VEDNO SODOBNEM INTELEKTUALCU

(Odlomki)

Zgodba

Tasso je izšel v slovenskem prevodu šele 1968. leta, prevajalec Fran Albreht, z obsežnim, temeljitim komentarjem Franceta Koblarja. S **Tassom** bi rad vzpostavil neposreden, svež stik, ga doživljal, kot da bi bil napisan danes, kot da obravnava današnja vprašanja, moje, tvojo skušnjo. Ugotovil sem, da se to da: da se **Tasso** prav rad odpira odprti, nedokončani, nedogmatični, nceloviti, fragmentarizirani, trpeči, skušnji današnjega slovenskega intelektualca, da je Goethejevo dramsko delo tako močno, večstransko, skladno z antično in šekspirsko tradicijo, da posrečeno govori tudi v razdeljenem, razsekanem, srhkem času.

Nastopa pet oseb: Alfonz, vojvoda Ferrarski, njegova sestra Leonora, imenovana tudi Knežna ali Princeza, njena prijateljica Leonora Sanvitale, Vojvodov ali Knezov državni tajnik Antonio in glavna oseba, okrog katere se drama vrti, Torquato Tasso, véliki, že tedaj, v njegovem enaintridesetem letu slavní italijanski pesnik. Drama je torej komorna, po tej plati antišekspirska, racinovska. Tudi zgodba je komorna. Tasso živi na Vojvodovem dvoru v gradu Belriguardo, kjer je pravkar dokončal svoje življenjsko delo, ep **Osvobojeni Jeruzalem**, imenovan **Goffredo**. Vroče ljubi Princeso. Vojvodova naklonjenost mu ne zadošča, hoče več: hoče Svobodo — ne seveda v socialnem ali nacionalnem pomenu, ampak zase, za človeka. In hoče predvsem — Princeso. Pri tem zadene na meje, ki jih postavlja fevdalna družba; Tasso je nizek plemič, Princeza iz vladarske družine, poleg tega pa mu tudi ona ne vrača istega tipa ljubezni, na katerega računa on. Skoz fevdalne ograde in Princesin značaj se pred Tasso postavi Usoda in ga zavrne v njegovi potrebi po učlovečitvi.

Ob tej osrednji dramski liniji, ki povzroči osrednji spor in Tassov polom, sta še dve stranski: Tassovo pesništvo — umetniško — poslanstvo in razmerje z Antonijem. Prvo je izjemno važno za Tassov značaj, razlaga Tassove ambicije in s tem, posredno, tudi njegovo agresijo, ki pripelje v konflikt in tragedijo, drugo pa je posebno važno za tehnično odvijanje drame; Tasso pride z Antonijem namreč v zasebni prepir, pri tem prekrši ukazane in uveljavljane dvorske norme (s tem svetovne norme: dvor je, recimo že kar zdaj, simbol Sveta — Družbe kot takega); Alfonz ga da zapreti, čeprav na mil način.

Spor z Antonijem in njegove posledice (zapor) obvladuje večino drame, saj nastopi že kmalu po nade polnem začetku, spor s Princeso pa je pomaknjen na sam konec teksta. Pripomnim naj, da nas ta razporeditev ne sme zavesti: spor z Antonijem je dejansko mnogo manj važen, je le zunanji, pod njim se ves čas skriva, napoveduje, a zadržuje temeljna os drame: razmerje s Princeso. Razreši se, tragično, šele s koncem.

Dramaturgija

Dramaturgija je torej nekoliko svojevrstna. V ospredju je sovražnost Tasso — Antonio. Recimo, da skozenj proseva Tassov odnos do dvora, fevdalizma, to je urejene družbe, do zdravega, poprečnega človeka, občana (kot bi rekel Ivan Prijatelj), do normalnih vrednot družbovanja. Vse to je zanimivo in značilno, ni pa temeljno pomembno, ni na ravni tragike. Resnično tragičen

je Tassov odnos do Princeze in Alfonza, kajti onadva predstavljata pravo — veliko — mejo Tassove, človekove, želje po svobodi, po biti, po lastnosti, po svetu, po zmagi, po udejanitvi subjekta (človeka). Ta odnos pa se bistro prikriva v ozadju, dolgo se zdi, kot da je Tassov nasprotnik Antonio, ne Alfonz, torej, podrejeni, ne odločujoči, mali, ne veliki: kot da je Tassov razhod s svetom pravzaprav nebitven, saj se dogaja na stranski, na nebitveni liniji, Alfonz in Princeza pa stojita zunaj te linije, nad njo, Tassu naklonjena, in le Tassova — duševna — bolezen prepreči, kar bi bilo edino primerno: Tassovo blago podreditve, žlahtno včlenitev v ferarski dvor, v Normalno in Srečno življenje.

Moje branje je drugačno: zame sta glavni Tassov nasprotnik — dramska nasprotna igra — ves čas, že od začetka, Alfonz in Princeza, le da Tasso, in bravec ali gledavec z njim, tega ne odkrije dovolj zgodaj; da pride do Tassovega udara z Antonijem ravno zato, ker je treba glavno napetost zadržati, odložiti, pokriti. Zdi se, kot da Alfonz in njegova sestra naklonjeno skrbita za Tassa, ga rešujeta iz težav: da sta Dobri bog, dejansko pa sta prava, stara — in zato tudi grozljiva, le v lepih besedah, v galantnem jeziku, v dvorski etiketi osemnajstega stoletja prikrita — grška Usoda.

To, kar pravim, se do kraja razkrije šele na koncu: na sceni ostaneta Tasso in Antonio, a med njima ni več nasprotovanja, saj je Tasso jasno spoznal, v čem je njegov polom, kje je potekala njegova življenjska fronta: z bogovi, ki pa so, kot v stari dobri grški tragediji — neprizadeti, vzvišeni, nedotaknjeni, absolutno močni — prizorišče zapustili, odšli stran, v nebo, iz Belriguarda. Z Vojvodom in Princezo, predstavnikoma Bogov, samima Bogovoma, je Tasso konfliktiral kot z Usodo, z Bogovi: v svoji samozaslepljeni odjipovsko-pentejevsko-ajaksovski akciji, v svojem poskusu, biti jim raven, biti sam Bog (Človek-Bog), uresničiti svoje želje, je zadel kot je pač v tragediji lepa navada, ob neprebojen zid, ob absolutno moč, se od tega zida odbil in krvav, strtih kril, obležal.

Vzporedno s to glavno dramaturško — in tragijsko — linijo poteka še ena, ki pa je morda niti ni treba imeti za samostojno, saj pomeni le drugo plat istega: le spremljavo Tassovega boja z Usodo. Mislim na Tassov notranji razvoj in notranji propad. Tasso se namreč ne more odločiti, kaj naj bi bil: ali Pesnik ali Heroj. Že od začetka oboje meša. Prav tako si ne pride na čisto, ali se namerava Vojvodu — Družbi — podrediti, ali upreti. Ta njegova notranja nejasnost je v tesni zvezi z malo prei omenjeno zakritostjo osnovnega konflikta: do konflikta z Alfonzom in Princezo tako dolgo ne more — ne sme — priti, ker si Tasso s sabo ni na čistem in ne ve, ali naj bo usodobojeen ali usodotopen.

Alfonz in Princeza sta nastopajoča bogova, posebni prvi, čeprav je bistvena razlika med grozovito, hiperarabalovsko grško tragedijo, recimo Bakhantkami in Goethejevo v tem, da je grški bog skrajno sadističen, krvav, noro samovoljen, torej bližji Shakespeareu, medtem ko je Goethejev purificiran, zglajen, do kraja skrit v plemenito socialno vlogo, v čisto moralnost, v kristjanizirano naklonjenost človeku, v karitativno nagnjenje, delati dobro, v kantovsko Dolžnost, v humanizem druge polovice osemnajstega stoletja. V Tassu ni nič krvavih dejanj, mati ne raztrga sina, ne

Moje branje

Vzporedne linije

Primerjave z Bakhantkami

požre njegovih rok in nog, nasprotniki drug drugega ne zastrupijo in zabodejo, enkrat samkrat je potegnjen meč iz nožnice, a pri priči spravljen nazaj, Tasso niti ne umre — pa vendar tragedija dejansko ni nič manjša, človek, ki je hotel postati usoda, nič manj poražen, nauk o človekovi izvirni nemoči nič manjši kot pri hiperskeptičnem Sofoklu ali sadovskem Evripidu. Naj se klasicistični razlagavci še tako sklicujejo na to, da na koncu drame ostane dvor živ, Alfonz zdrav in v pravu, celo Antonio trden kot skala, le Tasso strti, naj vidijo v tem Goethejevo vero v človeka, v njegovo možnost, le če je normalen, usodo-trpen, le če ve za svoje meje, Goethejevo spoznanje v resnici ni nič drugačno od Evripidovega. Zbor v **Bakhtankah** odpeva: »Kdor pokori se volji vsevišnjih / z dušo ponižno in skromno, / v trajni bo sreči živel navdijl.« In: »Ne zavidam nikogar za vednost: / za drugim bogastvom, / boljšim, se ženem: / dvomom ne vere se skrbno ogibljem, / bogove častim.«

Natančno to velja za Tassa: ni hotel — ni zmoget — ostati v odnosu do Boga — Alfonza, Princese — ponižen, ni vedel, kje mu je mesto, hotel je Princezi zavladati, jo — telesno — imeti, s čimer je storil sakrilegij: prekršil je Prepoved Svetega. Nič mu ni bilo sveto: hotel je ravnati po svoji — po človeški — volji, po svoji želji. Antoniju, ki je tak, kakršnega zahteva Zbor, je že vsekdar jasno, kako je treba živeti: kot služabnik (božji, Vojvodov). Zato je trden kot skala.

Tasso hoče spoznavati, hoče svobodo spoznanja. Spoznanje (»vednost«) pa je že »dvom nevere«, je že ponovitev izvirnega greha, je že poskus, biti Bogu enak. Zato zadene tudi njega kar je Penteja — Odpev Evripidovega Zbora: »O pridi, Pravica, z mečem pridi, / presuni mu grlo skoz in skoz: / brezbožen, kri-vičen, hudoben / je iz zemlje rojeni Ehionov sin!« Ta »iz zemlje rojeni Ehionov sin je Tasso: človek kot tak. Antonio ni človek kot tak, Antonio je vloga, simbol vloge, prispodoba človeka, ki se je odrekel sami sebi, svoji Želji po svobodnem učlovečenju. Zato ni tragična figura, le nasprotje Tassu je, le ogledalo, v katerem se vidi groza vzpona in padca človeka kot takega. Le šar-ža je: služabnik. Tisti, za katerega pravi modri, vsevedni Evripid: »Duh zdrav pa skromen in bogaboječ / najlepša je dobrina in rekel bi, / da moder je, kdor da se mu voditi.«

Videli bomo, da je ena glavnih tém **Tassa**, poskus Dvora, Tassa ukleniti v svilene vezi, zapreti v zlato kletko, ga z blago humanističnimi persuazivnimi metodami pripraviti do tega, da bi se sam sebi odrekel: da bi se dal Antoniju, Alfonzu, Princezi — etablirani in normalni Družbi — voditi.

Tasso je prava tragedija

Povezava **Tassa** z grško tragedijo, z **Bakhtankami**, je potrebna; rad bi namreč dokazal svojo tezo: **Tasso** je prava tragedija (četudi se zavedam, da oznaka »prava« v empiričnem gradivu nenavadno fluktuira; a gre mi za podčrtanje bistva tragičnega). Tasso je želel biti zmagovavec (to njegovo željo nam bo potrdilo več citatov) — kot Tezej, kot Agava, kot Oidip. A zmagovalec nad Bogom — Usodo — ni mogoče biti (takšno je stališče tragedije, ne pa, seveda, agitke). Vsak tak poskus je neogibno obsojen na propad. Za Penteja je značilno: »Tako pa ne razume drugega, / ko se sprička z bogom.« In — tudi karakteristika Penteja, ki je karseda značilna za Tassa: »Saj mož zaganja se z ihto besne-čo ... / zaslepljenemu srd / in zmedena drznost / navdajata misel, / da mogla bi sila surova / premagati moč boga / ki

večno je nezmagljiv.« Zamenjajmo le sintagmo »sila surova« z oznako »pesniška sila«, pa imamo pred sabo Tassov lik. Goethe ga nenehoma slika, da ga razganja »ihta besneča«, da je »zasepljen« (brali bomo iste izraze), da je »zmedeno drzen« v svojem odnosu do Princeze in Alfonza (ki ju moramo, naj to še enkrat ponovim, zmerom gledati v dveh vlogah: v vrhnji kot vladarja, individualni figuri, empirični, posebni, v globini kot simbola Bogov, Usode).

Vse zaganjanje v usodo nič ne pomaga. Drži le Dionizov stavek: »mladca — Penteja — tule vodim / v boj vam, zmagal pa bom jaz!« Človeška zmaga je zmerom le navidezna: zmaga Tassa kot pesniškega zmagovavca.

V I. dejanju ga obe Leonori okronata z vencem, enako kot Ariosta in Vergila — zdi se, kot da je Tasso skoraj na vrhu človeške zmagovitosti. A ta videz zmagovitosti ima pri Goetheju isto funkcijo kot pri Evripidu: podati, kako je človek samoljuben, slep, ne vedoč, kaj je in kaj je z njim, ne poznavajoč prihodnost. Bistvo Tassove življenjske dogodivščine je gojitev velike Nade: upanja, da bo osvojil Princezo, Slavo, a dogodivščina se je končala tragično: nada se je zjalovila, iz morske vihre se ni rešil v varen pristan, pač pa se je, nesrečen mornar, »raztreščil« ob skalo, na plitvini ob Usodo-Boga. Tassove zadnje besede v drami, ki so lahko Agavine ali pa bi bile Oidipove ali kateregakoli tragičnega grškega junaka, so takšnele: »Krmilo zlomljeno je, ladja poka / na vseh straneh. Hrešče odpirajo / zevajo se mi pod nogami tla!«

Razlika med grško in Goethejevo tragedijo je torej predvsem v tem, da govori Evripid naravnost, brutalno, preprosto, skalovito, orjaško, Goethe pa, v skladu z dobo, v kateri živi in piše, v sozvočju z rokokojem, dvorsko posrednostjo, izcizelirano hiperkultiviranostjo, direktne pomene skrivajočo in zavito vljudnostno govorico, iste pomene, isti grozoviti spor med človekom in usodo navidez olajša, obleče v milino spodobnih besed, se varuje brsteče krvi, ne dovoli, da bi se svetila golota čustvovanja, da bi se želja kazala neposredno, telesno, homersko, vse je pobarvano z debelim slojem prisposodob in metonimij — a bistvo prodira izza vse blesteče navlake: tragedija.

Seveda ne gre za pravo navlako, za svet, ki je dodan po nepotrebnem. Rokokojska udvorljivost, kantovsko samoomejevanje ne veže Tassovih rok in čustev samo na zunaj, od zunaj, kot peza, ki teži naše srce in želje navzdol, a nam je očitno tuja. Posebnost Tassa in goethejevske različice tragedije je v tem, da je samoomejevanje pricurljalo Tassu v srce, da zdaj zares tudi sam sebe omejuje, po lastni volji, ker se ne ve odločiti: ali naj posnema grške junake, ki so videli v ženskah predmete, jih preprosto ugrabili, če so si jih pozeleli, kot pač vsak zaklad (in Princeza je za Tassa »zaklad«, najbolj dragoceno blago to večkrat slišimo), tako je storil Agamemnon z lepo Briseido, Paris z lepo Heleno, v precejšnji meri Othelo z lepo Desdemono, ali pa naj ljubi kot krščansko pohlevni, moralni ljubimec, spoštuječ sočlovekovo avtonomijo, njegovo osebo, s ponižnostjo, z občudovanjem, z oboževanjem (obe besedi sta v Tassovem repertoarju), kot — sicer sto let kasneje napisani, a srednjeveško viteštvo obujajoči Cyrano lepo Roksono, Don Kihot lepo Dulsinejo, vojvoda Nemourski kneginjo Clevsko.

Med popuščanjem samopašnosti, divjemu poželenju na eni in samozatiranjem, ki prehaja že v samoskopitev, na drugi strani

**Rokoko,
samoomejevanje**

Junak intelektualec

se ubogi Tasso premetava kot riba na suhem in ravna, skladno s svojo razdvojenostjo, tako, da je zanj najslabše: beži v infantilizem in norost.

Naj še poudarim, da v tem Tasso nikakor ni kak neznaničen goethejanski posebnost, poseben lik nezanimivega časa, slabič ali celo šema, ampak uvaja tisti lik v devetnajstem stoletju in še danes tako tipičnega nemočnega junaka, intelektualca, ki se v stvarnem svetu ne znajde, saj ne nastopa zoper usodo jasno, direktno, bojno, samozavestno: kot Oidip, Pentej, Heraklej, Ajaks, Prometej.

Taso toži precej nihilistično: »Je vse zgubljeno mar? Je bolečina, / ko da se je potresla zemlja, stavbo / sesula v pusto groblje razvalin? ... / Je ugasnila vsa moč, ki gibala / se mi je sicer v prsih, sem postal / res nič, popoln nič? / Ne, vse je tu še, jaz pa nisem nič; / sam sebi sem odvzet ...« Pentejin Agava pač nista bila še v tolikšni meri subjekta, se pravi človeka, ki bi se ukvarjala predvsem ali skoraj izključno s sabo, mislila na lastne interese, bila polna sebe, svojega doživljanja; vse to velja za Tasso. Penej se je držal nekega racionalističnega, humanističnega stališča, odklanjal je vinski opoj, besne plese, pretirano pobožnost, uvajanje novih kultov, čarovnije, sicer se pa s sabo ni ukvarjal, ni izhajal iz svojega egoizma, egotizma, narcizma. Tasso sodi v tem pogledu — kot v večini drugih — skoraj v današnji čas, ne zmore postaviti merila, ki bi bilo nad njim, on sam je vsemu merilo in celo predmet: živi v avtističnem svetu evropskega intelektualca.

Harmonični bogovi

Drama **Torquato Tasso** ne poteka v enakomernem dialogu, v katerem sta — dramaturško — obe plati nekako pravično, enakopravno razdeljeni. V **Tassu** je bistveni poudarek na Tassu, na pesniku, na človeku, dvor je le njegova protiigra, neprimerno manj značilna, zanimiva. Razlika se opazi že v primerjavi naslovov: za Evripida so važnejše Bakhantke, to je Diozonov zbor, njegove svečenice, njegove služabnice, Goetheju subjekt, ki je nastopil zoper sodobne Dionize. Vojvoda, Tajnik, Grofica, vsi trije liki so obvladani — kot Dioniz — z usodo skladni, med njihovo notranjostjo in zunanostjo, srcem in vlogo je ravnovesje. So harmonija, kakršna pritiče Bogu. Tasso pa je raztrgan med sebe in sebe, med sebe in svet, med dušo in socialni položaj, med resnico in videz. Vsa drama — v svoji implicitni plasti — nam sugerira, da je — oziroma točneje: da bi bil — pravi človek tisti, ki bi lahko zadostil svojim notranjim željam, jih (se) izživel, dosegel cilj, ki si ga postavlja sam. Tragedija je v tem in zato, ker to ni mogoče.

Vendar je svet sodobnih bogov nezanimiv; ne le da ni tragičen, ampak sploh nikakršen: eden telesno vlada (Vojvoda), drugi so njegovi služabniki (Antonio, Tasso), eden duševno gospoduje, drugi naj bi bili netivci, žgečkovci njegove duševnosti (Tasso). Vse je urejeno, vse teče po predhodnem načrtu: svet čebel in mravelj. Priti mora šele Tasso, da Red postavi na glavo, razdere, da vanj vnese bistveno človeški element, kriterij: željo, subjektiviteto. Oziroma: ta element je tudi v svetu Reda, saj Vojvodo žene pohlep po več zemlje, po vladanju, po tekmovanju z Medičejci, s papežem, po postavljanju pred drugimi konkurenti z edinstvenimi predmeti — zakladi (s Pesnikom Tassom) — le da je ta element prikrit tako dolgo, dokler ne zadene na oviro, dokler ga nek človek ne začne spodbijati. Če ne bi bilo

Tassa, bi ostal neviden, vsi bi samo leporečili, se drug drugemu priklanjali, si kadili in govorili tako nadnaravno kultivirano, da bi imel nepoučen gledavec vtis, kot da je že v paradižu, med ljudmi, ki so do kraja premagali svojo živalsko naravo, poželjivost, slast po zmagovanju, voljo do moči.

Pogled drame na Tassa je torej dvojen, dvoumen. Na eni strani avtor in Tasso s svojim ravnanjem razkrinkavata Dvor-Družbo kot navidezno Popolnost, Skladnost, Red, saj je za dvorjani skrita enaka človeška sla-želja, le delati se je treba, kot da je ni, takšno delanje je stvar dobrega okusa, vstopnica za sodelovanje v tej igri prevare, ki se ji reče rokokojska družba (ali pa sploh človeška družba), na drugi strani pa je ta družba enaka Usodi — Bogovom in zato ostaja tudi še tedaj, ko človek — predstavnik človeškega: Tasso — propade. Ko pravi Tasso: »vse je še tu«, misli ravno na večni obstoj tistega, kar je zunaj človeka, nad njim, pa naj to imenujemo Bogovi, Usoda, Družba, Drugi, Materija, Svet. Ko tragična figura onemi v svojem porazu in brezupju, nadaljuje tako imenovani objektivni svet svoj govor, svojo igro: spletko, ki se ji reče življenje, teče naprej, prikrita a premazana, sidolizirana, zavarjena — dokler spet ne pride nov norec, ki s svojim telesom — eksistenco napravi znova luknjo v bleščečo jekleno lupino, se zasadi vanjo, v precepu obtiči, premine, a doseže, da se skoz odprtino izlije vsebina sveta, ki ji pravimo resnica.

Zato je enako kot ta druga stran osnovne dvojnosti, dvoumnosti pomembna tudi prva: človek je človek šele tedaj, ko se izpostavi, ko pride v mejni položaj skrajnega straha, boja, tveganja, na rob smrti, duševnega zdravja; šele tedaj se namreč plesni red družbenega Reda (laži) zmoti, mondure odpadejo, namesto obvladovanja zremo obup, namesto velikodušnosti majhnost, namesto blagosti korist, namesto harmonije neskončno poželenje, namesto zmage Poraz. Stopimo v tragedijo kot v najbolj značilno mesto in znamenje človeškega.

Tassova posebna tragičnost — tragičnost evropskega, skoraj že današnjega — intelektualca pa je v tem, in to je temeljna razlika z Evripidom, da ne propade le objektivno, v boju moža z možem, na vojaškem polju, v spopadu dveh zaprtih monad, ampak celo sam v sebi. Svet se ne odpre, ko trčita dva subjekta, ampak tedaj, ko trči subjekt sam s sabo: ko spozna, da ne gre samo za en poraz, za naključni padec v igri na srečo, ampak za nujni poraz človeškega v konfrontaciji z usodo. Zato lahko Tasso besedam: »vse je še tu«, doda: »jaz pa nisem nič; / sam sebi sem odvzet.« Moderna tragedija intelektualca je ravno v tem, da ga usoda stre v njegovi notranjosti, da mu razločno demonstrira, kako ni — kot človek — nič, kako lahko dela z njim, kar se ji zdi. Gre torej za stari dobri Evripidov nauk o absolutni nemoči človeka pred usodo, le da je tak nauk demonstriran na drugače ustrojenem subjektu.

Tasso je zato intelektualac, ker ve, kaj počne in kaj se z njim godi. Penteju se oči nikoli ne odpro, umre zaslepljen, Agavi vrne luč spoznanja Dioniz na koncu, po storjenem groteskno ritualnem umoru, Tassu, kot pravemu intelektualcu, pa se vse-skozi pomalem odpirajo, želja jih zamaže, a zavest spet razpre. Tasso že od začetka dvomi vase in v svet.

Dvojnost

Nujni poraz v sebi

Depresivni in zavestni Tasso

Da sta Tasso in Hamlet nevrotika, skoraj psihotika (pri Evripidu te poteze še ni, ker sta Pentej in Agava še enotna), ni naključje. Njuna duševna bolezen ni nič drugega kot notranja negotovost, izgubljenost, neskladnost: alieniranost od sebe, nezmožnost ugotoviti, kaj je človek sam na sebi (torej alieniranost od tistega, kar sploh ni določeno in jasno — očitno gre za strukturo želje). Tasso je kar medicinski primer manično depresivnega tipa: njegove evforije so skrajne, zanaša ga v nebesa, njegove streznitve so strahotne, zviška strmoglavlja v pekel. Nebesa so zamišljena, zaželjena, konstruirana bit, polnost sveta, absolut, pekel je spoznana praznina, odsotnost človeškega in merljivega, nič.

Tasso kaže, kako sta bit in nič subjektiv(izira)ni kategoriji: intelektualčeva reflektirana življenjska skušnja jima jemlje stališče absolutnosti, kakršno imata v sistemu vladajočega Reda.

Drugačen pogled

Pri priči moramo seveda dodati: subjektiv(izira)ni sta v Tassu, v tisti plasti drame, ki daje prav Tassu. V drugi, tej nasprotni plasti, ki pa je za moje branje manj pomembna, sta objektivni, trdni, takorekoč večni. S tega gledišča se zdi, kot da je Tasso norec, ki skuša podrediti ustaljeni in absolutni Red sveča (spodobnost, samoobvladanje, kulturo, dogovor, družbeno pogodbo, hierarhijo, bit, smisel: celotno zgradbo Sveta), a je pri tem svojem neprimernem početju upravičeno kaznovan: svet pride spet v tir in red, absolutnost vladajoče Danosti je potrjena, napakazmota je odstranjena s sveta. Tasso, glede na ta pogled, ni tipični, bistveni človek (tragična dogodivščina želje), ampak pomota; pravi ljudje so na Dvoru. Pravi človek je, kdor sam sebe obvlada, se vključi v Red, spozna, da so njegove želje nerealne, celo grešne, kdor dozori, kar pomeni: se umiri, pristane na tolikšno uresničitev želja, kolikor se zdi prav Sistemu, Družbi, mehanski zunajčloveški resničnosti.

S Tassovega — intelektualčevega — gledišča je takšno samoobvladovanje seveda avtokastracija, pristanek na človekovo nemožnost, na neuresničljivost človekove avtonomije in subjekta, na samoodpoved v korist alienacije (Sistema, Tržišča, Kapitala, Cene, Hierarhije, Oblasti). S tega gledišča, ki je, recimo, tudi Marxovsko, je bit zmerom le rezultat produkcije, žive človeške prakse, torej Tassovega ravnanja, pesnenja in ljubljenja, ne pa da bi kar že obstajala, sama v sebi mirna, počivajoča, večna, kot temelj sistemu.

Dvojnost intelektualca

Pozicija intelektualca v tej tragični revolucionarnosti je zmerom in načelno dvojna (in ta dvojnost potem prehaja tudi na dvojnost celotne drame, o kateri smo pravkar govorili): nihanje med občutkom moči, premoči in nemoči. Prvi — agresivni, optimistični, manični, iluzionistični, perspektivni, verujoči, revolucionarni — Tasso: »More rob čaše zadržati vino, / ki peni se in se kipeč preliva?« Tasso je ves poln sebe, to je svoje želje in upanja, da bo to željo uresničil; polnost — bit — je torej zmerom upanje v realizacijo želje. Ta hip, ko ga je več od sebe, ko se razliva čezse: ko se proizvaja, je sam s sabo identičen; poudarjam: le ta hip. To je tipično za intelektualca: za odprt lik človeka. (Medtem ko imajo ljudje-vloge, Antonio itn., identiteto sami v sebi, ko mirujejo: ko izpolnjujejo Zakon: ko sebe in Zakon — dano družbo — reproducirajo.)

Erž ko se človek ne producira, se destruira, saj je le, če deluje, če se razvija, če ustvarja novo, če staro — dano — negira:

če je v samopreseganju. (Ljudje-vloge samopreseganja sploh ne poznajo: le preseganje svoje subjektivnosti: sekanje te subjektivnosti: podrejanje Redu-Objektiviteti.)

Tasso se nadeja, da ga bo Princesa uslišala: da bo njegova: da jo bo osvojil; osvojil popolno, tudi telesno, ne le duševno-duhovno; tega sicer ne reče, ker se to ne spodobi niti misliti, a to njegove besede in dejanja, ki jim sledi (tesen, pohlepen objem), dokazujejo. Tasso veruje v izpolnitev svoje Največje želje.

Izpolnitev te želje je odločilno — usodno — merilo, ali lahko postane Človek (svoboden, avtonomen, samodoločujoč se) ali ne. Z zmago v tej tekmi s svetom sam obstane ali pade. Šele ta vera mu da prepričanje: »In zdaj sem tudi jaz.« Sem. Torej svet — jaz (subjekt) je. Nastaja: »Z vsako besedo ti mi dvigaš srečo... / V vsej svoji notranjosti sem prerojen, / čutim se osvobojenega nadlog, / prost kot kak bog...« Uporabljane so temeljne metafizične besede: prost (svoboda), osvobojen, prerojen (nov), bog (človek-bog, Tassov, subjektov glavni cilj).

Goethe lepo kaže, kako je ta vera — polnost, bit sveta — Tassova iluzija: zares le vera, se pravi subjektov vnos v svet, ne pa stanje sveta samega. Tasso je prepričan (subjektivno čustvo), da ga Princesa spodbuja, da se mu že daje, medtem ko bravec-gledavec jasno razloči, da se mu Princesa daje le toliko, da ga izziva, da si ga podreja, da ga drži odvisnega od sebe: da se mu daje kot Ideal, da pa obenem zelo pazi, da ne bi skušal Tasso ideala realizirati, to je spremeniti v dejstvo, nje kot Duha v telo: si Ideal osvojiti.

Žal tudi Princesa pri tem zadene na nepremagljivi zakon človeškega: človekova želja je neskončna, neomejena (ravno v tem je veličina človekove svobode, možnost revolucionarstva). Naj si postavi še tako nedosežen Ideal, implicite — po strukturi subjekta — ga bo človek zmerom hotel uresničiti, to je: osvojiti. Človek hoče postati celo Bog (že v **Bakhantkah**), pa ne bi Tasso želel s Princeso spati, biti sam Princ: Kralj (Poeta laureatus). Princesa računa na zakone družbe — kot pač računa sleherni oblastnik, da se bo tisti, nad katerim vlada, sam od sebe odpovedal pretiranim zahtevam, da bo imel svojo pokornost — hlapčevstvo, suženjstvo — za stvar morale, sposobnosti, dobrega okusa in značaja.

Družbene norme — sposobnost — so sredstvo oblastnikov, da lahko s čim manj težavami vladajo: da se kažejo hlapcem kot Ideal(i), se pravi, ne le kot nedosegljivi (mali plemič ne more nikoli postati véliki, meščan ne plemič, proletarec ne gospodar), ampak kot nedotakljivi (sveti; zavijanje oblastniških interesov v plašč sakrosantne ideologije: če se dotaknete nas, napadete, rušite tisto, kar je s v e t o).

Tasso je v tem smislu človek želje, revolucionar, da se na spodobnost ne ozira, da jo krši: da na vladajočo družbeno ideologijo nič ne da, saj ve, da je le ideologija, to je lažna zavest, oblastniška manipulacija. (Zato je zanj značilna deviza: »Če kaj prija, se tudi sme,« za Princeso pa — to je njen odgovor na Tassovo devizo — »Smemo to, kar se spodobi.«)

Tassova norost je torej v tem, da gre čez socialne norme, da ne upošteva veljavne ideologije; konkretno, psihološko, v drami pa: da meni, da ga Princesa vabi. Tasso je namreč samo po eni plati revolucionar, to je človek, ki vzpostavlja lastne norme in

**Tassove
iluzije**

zavestno krši stare, druge, vladajoče. Po drugi je namreč intelektuallec (nenehoma odkrivamo Tassovo temeljno dvojnost), se pravi, da si ne upa izsiliti, zavestno zagovarjati lastnih, novih norm, ampak išče alibi zunaj sebe, v drugem: v Princeesi. Ne pravi, ne misli: tu sem jaz, bodi moja, del mene, ampak nad sabo in nad njo sezida nekaj tretjega, Normo, ki presega družbo in subjekt: priseže na Naturo.

Natura

Natura je absolutna točka, v kateri se oba srečata (ta Natura nastopa ves čas v **Tassu**.) Je slepa, a obenem čudežna sila, ki razbije vse norme, naredi prehode med ljudmi proste, opraviči strast, odstrani moralo in red, razglasi Ljubezen za edino Veljav(n)o. Če je torej tudi Princeesa prešla pod plašč Nature, v območje njene svobodne Moči, potem Tasso zlahka reče: vez sem tvoj, ker to dejansko pomeni: vsa si moja, oba sva drug o drugem: isto (identiteta, tokrat v obliki spolnega akta, ki oba dozda ločena človeka naredi za enega, za Celovito, Tassa samega pa povrh še spravi in spoji s samim sabo).

Tasso si ne upa, kot si drzne marki de Sade, recimo v **Justini**, napisani v istem času kot Goethejeva drama, reči: tu sem jaz, to zahtevam, ampak prav tako skriva svoj subjektivni interes pod plašč Nature, kot skrivajo dvorjani svojega pod plašč Družbe. Sicer tudi Sade ves čas govori o naturi, ki da vse omogoča, vendar je njegova — genialna, radikalna, kritična — posebnost v tem, da prikazuje, kaj je resnica te nature: preganjanje, zlorabljanje, samovolja, skrajni subjektivizem kot ubijanje sočloveka, totalno predmetenje, Goethe pa se teh konsekvenc izogiba, podaja le pot intelektualca, ki se ne upa prepustiti sam sebi, od ne-sebe k Naturi kot Idealu, kot alibiju, kot zamisli.

Polom

Tragični rezultat Tassove vere je pač polom. Tragična nujnost je v tem, da Tasso ne sme slišati, kar mu govori Princeesa: »Če hočeš, Tasso, naj te dlje poslušam, / brzday ta žar, ki me navdaja z grozo.« Za stališče družbe nastopi groza tedaj, ko se kdo ni več pripravljen sam skopiti-omejiti, ko razbija Zakon (spodobnost): tedaj nastopi Revolucija. Za stališče Tassa je groza nekaj povsem drugega: preprečitev izpolnitve njegove želje: Princeesin gib in krik: »Proč! (ga pahne od sebe in pobegne)«.

V zadnjem prizoru vidimo Tassa, kako podaja obračun svojega življenja: svoje ljubezni do Princese, to je: svojega poskusa učlovečenja. Govori z Antonijem. Ta uporablja isti besednjak kot Princeesa. Tassovo dejanje mu je prav tako »grozotnost«: »ničesar nimamo, kar bi s tem primerjali.« Svet se je skoraj podrl, ker je mali plemič zagrabil princeso: ker ni spoštoval pravil igre (ki koristijo nekomu drugemu in ga ščitijo). Antonio je oskrbnik, tajnik, valpet: on pač brani interese svojega gospodarja: Sistema. Tasso govori o drugi grozi. O svoji smrti. Vendar ni tako zmeden in nesrečen, da ne bi videl realnosti. Antonio — dvorjani — je zanj rabelj. »Končaj zdaj posel in počasi zmuči / do smrti me... / Ti si tiranu dragoceno orodje, / bodi ječar moj, bodi moj krvnik! / Tvoj suženj je varno vkovan, prihranjen / za muke, ki si zanj si jih izmislil.«

Svet se kaže v Tassovih očeh kot v Jarryjevih, Camusovih, Ionescovih, Beckettovih: razdeljen med rablje in žrtve. Do kraja je raztrgana podoba blage Družbe, ki pomaga človeku in ga skuša oblikovati v zrelo osebnost. Življenje v nesvobodi in brez biti (kaj pa je za Tassa bit, smo že analizirali) je brezupno, grozno:

»občutim gnus, ki vzbuja ga premoč.« Je mogoče bolj jasno povedati tisto, o čemer je pisal Sade? Tasso je menil, da bo dobil premoč, pa je propadel: zdaj je »premoč« pri Sistemu (kot v **Bakhtkah**).

Ker je Tasso intelektualec, se ne bori več, ampak sprejema svoj tragični zlom. Takole se komentira: »Tako sem zdaj nazadnje tu izgnanec, / izobčenec in kot berač preganjen!« Izgnanec, izobčenec, ali nista ti dve besedi neverjetno moderni? Ne spominjata na Cankarja, na Maksa, na Jermana? Na Ibsenove in Strindbergove zlomljene, izobčene like? Ni berač postava, ki jo bosta navzela Vladimir in Estragon? Pa Mrva v **Lepi Vidi**? Pa družčina v Gorkega **Na dnu**? Ni norec predhodnik Pirandellovega **Henrika IV**? Ali Büchnerjevega **Vojčka**?

Tassu se do kraja posveti, kakšna je narava tega sveta: »Ovenčan sem bil, da ozaljšam stopil / kot žrtvena žival bi pred oltar.« Tragična Tassova duševna smrt je ritualna žrtev, ki jo družba zakolje sama sebi na čast: kot dokaz, da človek ne more uresničiti svojih želj, da mora biti vsakdo, ki skuša seči čeznjo, pri priči ob glavo. Tassova preganjalna manija ni nikaka bolestna manija, ampak jasen uvid v dejansko stanje stvari. Če kliče: »To je zarota!« (podobni vzkliki se večkrat ponavljajo — skozi vso dramo), ima prav; kaj drugega pa je ravnanje Dvora-Družbe z njim kot zarota. Ujeli so ga v svilene mreže, kot pajek muho.

Že od začetka je imel le dve možnosti: ali se sam ubije, ali ga drugi. Izbral si je pač drugo možnost, čeprav z lahkim priokusom prve. Namesto da bi Antonija zabodel in šel — kot Salvator Rosa ali kak drug baročni svobodnjak — v svobodne planine, v mafijo ali pa se kot — prav tako njegov sodobnik — Giordano Bruno opredelil zoper Sistem, je Tasso tipičen intelektualec: obtožuje, razkrinkuje, a obenem polaga orožje in oznanja človekovo absolutno nemoč. Ko razkrinkuje, je moderni socialno-moralni kritik kot kak Ibsenov Brand ali Stockmann (**Sovražnik družbe**): »Pa saj se sami varamo tak radi, / časteč zavržence, ki nas časte. / Ljudje se ne poznajo med seboj; / poznajo se le sužnji na galeji, / ki hropejo na skupno klop vkovani: / kjer vsakdo izdaja se za ubogo paro / in gleda tudi v drugih take reve. / Mi sodimo ljudi pa vljudno napak, / da zopet ti nas sodijo podobno.« In: »In ti, sirena, ki tako si nežno, / me angelsko primamila, zdaj gledam / na mah te jasno... / Krinka je padla... / Vse vas poznam!« In sklep: »In najsi beda vse mi je ugrabila, / jo le slavim: resnice mu uči!«

To so vélike besede Jermana na zborovanju. Tik zatem pa — prav tako jermanovski komentar: avtokritika, avtonegacija intelektualca: »Čutim, kako mi notranje ogrodje / je razdejano... / Obup z vso besnostjo po meni grabi, / v peklenški muki, ki me uničuje... / Izgnan, izobčen sem, izobčil sem se sam.« Ko tako govori, še zmerom priznava Dvor-Družbo za kriterij in je nesrečen, ker se ni bil zmožen prilagoditi. Nujni rezultat je norost: shizofrenija (notranja samorazcepljenost) vsakega pravega intelektualca.

Čeprav dodajmo, da je norost — preganjavica — na drugi strani za Tassa in Goetheja — kot že za Hamleta — tudi zavestna igra: le tako lahko nekaznovano izpove svoj odpor do družbe, svoje sovraštvo do sistema vlog. Ta norost je moderna oblika nekdanjega dvornega norčevstva, ki je bilo etabliirano, dovoljeno, zaželjeno samorazkrinkavanje, samokritika družbe — vloga — med-

Narava sveta

Še o Tassovem intelektualstvu

tem ko je intelektualčeva norost poskus priti iz vloge, zato tudi tragična.

Da je Tasso intelektualec, kar pomeni slabič, je razvidno tudi iz nekega drugega, zanj zelo značilnega tona. Na koncu — Antoniju, ki je njegov sovražnik («Sovražim te...»), se izpoveduje, namesto da bi vztrajal v sovraštvu kakoga Timona Atenskega ali Koriolana ali Kralja Leara ali Penteja, enotnosti čustev, v istosti s sabo, si ne more kaj, da se spet ne izda, ne prekopicne na glavo, ne odpove svojemu sovraštvu: ne uda, še več: ne razjoka nad samim sabo, ne prosi milosti!

Te poteze nikakor niso Tassova karakterna posebnost, ampak so nenavadno značilne za intelektualčovo (človekovo) nemoč. Če namreč človek spozna, da je nič, da je kriv, da se nič ne da, da je Usoda premočna, potem je naravno, da se razleze in stopi kot kupček pomladnega snega. Antonio perfektno igra svojo vlogo in niti z besedo ne pokaže, da je, kar je, jetnik in ječar: »Ne bom zapustil te v tej tvoji stiski, / in če povsem poide ti razsodnost, / bom jaz za trdno vztrajal v potrpljenju.« In še: »Bodi razumen! Kroti to besnenje!... / Tako siroten nisi, kot si misliš. / Daj, bodi mož! Preveč popuščaš sebi.« Antonio dejansko žali, kolikor more, s Tassom ravna kot z dojenčkom — in Tasso to zasluži, ker noče postati mož.

Biti mož bi se seveda s Tassove perspektive reklo: potegniti meč, postati heretik, preiti v boj zoper Družbo, z Antonijeve pa: podrediti se. Ker ne more ne eno ne drugo, ker je intelektualec, to je človek v sredi, mu je edina pot pot v norost, spremljana z nesrečnim premetavanjem sem in tja. (To premetavanje-beganje Antonio takole označi: »kak lahko duh ti nagli / od meje se do meje opoteka.«)

Pravi intelektualec zmerom drži figo v žepu in še tedaj, ko se zdi najbolj poražen in nor, ve, kaj dela: ve, kje mu je rešitev. Tasso je, kot vsak pravi intelektualec, ves čas drame želel postati heroj, se pravi, posnemati davne, mitske junake. Na koncu spozna, da ni rojen za heroja: »Ni več v pomoč primera v zgodovini? / Ne stopi pred oči kak mož mi zlahten, / ki huje je trpel, kot jaz sem kdaj, / da bi primerjajoč se z njim ohrabil? / Ne, izgubljeno vse!« Ko tako spozna, da živi v deheroiziranem svetu (fevdalizem prehaja v meščanstvo, smo v letu francoske revolucije, Tassovi plemiči ne sodijo v šestnajsto, ampak v konec osemnajstega stoletja, Princeza je prava visoko nemško plemiško meščanska lepa duša) in da je sam deheroiziran, ko zatrdi, da je vse izgubljeno (če je bila njegova osrednja zamisel, postati heroj, in če ni postal, potem je zares vse izgubljeno), privleče figo iz žepa in reče o ta srečni intelektualci: »Le eno ostane: / narava vam je solzo podelila, / krik bolečine... / meni pa vrh vsega / je dala v boli pesem in besedo, / da v nji potožim vso najglobljo stisko: / In ko kak človek v muki obnemi, / imam jaz dar, izreči, kar me muči.«

O heroizmu

Cnemi pravi heroj, gotovo. Njegov govor je boj. Ko bitko, življenje izgubi, to mirno prizna in z odra odide, zares mrtev. Tak je celo Hamlet, ne samo Pentej, ki veličastno in presunljivo molči. Tasso pa je intelektualci, kulturnik: moderni heroj. Najprej igra igro na herojsko zmago; ko to izgubi, se izkaže, da to sploh ni bila njegova prava igra, da sploh ni zadet v svojem človeškem bistvu. Herojstvo je le igral, predstavljal, se pravi: bil

je le vloga heroja (tako kot so bili njegovi nasprotniki vloge dvorjanov, policajev, vzgojnikov, vladarjev).

Pod to vlogo je, kar je v bistvu: pesnik. In: ali ni tudi pesnik vloga? Je, kajti če ne bi bil pesniška vloga (pesnik-vloga), ga sploh ne bi bilo, ker človeka ne more biti, če ni vloga. Tragedija (literatura) kaže, kako se človek trudi postati tisto, kar ni vloga (zadostiti željam), in kako tisti hip, ko se nahaja v najbolj neposredni bližini uresničenih želje, nujno propade in umre. Ko izbere tragedija za osrednjo vlogo pesnika-intelektualca, tragičnost naredi pogojno in jo v enem delu ukine (to je tudi primer **Tassa**). Kot vloga človeka namreč takšen tragični lik tragično premine, ostane pa kot vloga pesnika.

Pesnikova moč (možnost) je v tem, da opazuje lastni človeški propad in ga uporabi kot snov za svoje delo (izpolnjevanje vloge): kriči od bolečine, pretaka solze, a v pesmi z najglobljo stisko potoži, stisko napiše, izreče. Namesto velikega Molka, ki nastopa zoper božjo Besedo (Logos) in ki ne pravi: Bodi, ampak Nisem, namesto tega velikega srečanja dveh mitsko veličastnih absolutnih terjatev in spoznanj ponudi pesnik-intelektualec nasekljano, razmnoženo, zmanjšano, desakralizirano, demitizirano, laicizirano, zbanalizirano govorico, množico besed, ki napolnjujejo prostor med Bodi in Nisem, ki zničujejo globalno napetost med bitjo in ničem, med Bogom in Hudičem, ki vse tako zamešajo, da se nazadnje več ne ve, ali je človek podlegel ali zmagal. Podlegel je kot človeška vloga, zmagal kot pesnik — ali ni Tasso mnogo mnogo preživel Antonija, Alfonza in Princeso? Kdo ve še zanje, Tasso pa ima v vsakem italijanskem mestu spomenik, če ne drugje pa v knjižnici.

Goethe, ki je bil zares bister in samokritičen človek, ni dovolil da bi Tasso umrl (kot Pentej in Hamlet), ampak ga obdržal pri življenju, malo norega, precej nesrečnega, a pošteno živega. V kultivirani Evropi, ki jo opisuje Goethe, ljudje v usodni bitki tragično ne umirajo, ampak vstopajo v kulturo, v literaturo, in to celo sami, kot netragični tragični junaki nejunaki reflektirajo. Stvar je jasna: Tasso ni tragični heroj, vendar ne zato, ker bi se prilagodil Redu, Družbi, ampak ker iz d a tako Družbo kot Človeka, tako vlogo kot željo, in preskoči na tretje območje, v Umetnost, kjer drži obojemu ogledalo (reflektira svet in sebe). Umetnost je vloga, ki razkrinkuje — druge — vloge, vlogavost kot tako (umetnost je avtodestrukcija vlogavosti), in človeka kot heroja, je želja, katere cilj je opisati nemožnost uresničitve želje, torej želja pa avtodestrukciji želje. Perfektna iznajdba! Srečen izhod! Namesto da bi sledil usodno tragičnemu konfliktu med človekom in usodo grobni in snažni Molk, se ta konflikt nadaljuje, a tako, da se prelije v Literaturo, v besede, kjer seveda sebe kot Konflikt, kot Usodo in Tragičnost ukine: iz Realitete speče kvazirealnost, iz Življenja Literaturo.

Prehod iz tragičnega življenja v Literaturo se Goetheju ni izmuznil med prsti, naključno, na koncu drame, ko je iskal rešitve, pa se mu je ta ponudila. Nikakor! Vsa drama je od začetka, v celoti strukturirana glede na razmerje heroj-pesnik, Življenje-Literatura. Shakespeare in Evripides sta izbrala za junaka kralja. Bogovi so oba kralja zanorili, a ostala sta kralja. Tudi Tasso je svoje vrste kralj, vendar kralj med pesniki: kralj Literature, literatura pa je sama na sebi neke vrste norost ali norčavost: ne-

Pesnikova moč

resničnost, življenje v kvazirealnosti. Goethe je vedel, zakaj si je za osrednjo osebo izvolil pesnika: da bi utemeljil junakov prehod iz življenja v literaturo, ki je potemtakem le junakova vrnitev v to, kar že vseskozi je: v nejunaštvo, v poezijo. Drama ves čas govori o pesništvu. Na koncu pride pesništvo do največje jasnine, spoznamo, kaj je v resnici: življenje po smrti, izmik iz smrti; na koncu se z življenjem razide. V začetku pa je iluzija: spoj — identiteta — med življenjem in literaturo, med herojem in pesnikom. Potrebna je cela drama — njeno dogajanje — da se oba dela nevrnljivo razločita.

Taras Kermauner

Oris gledališke avtobiografije

Z literaturo in gledališčem se ukvarjam že več kot trideset let; od svojega dvanajstega leta sem — zaljubljeno — hodil v teater, od časa do časa se mu nekoliko izneveril, pa se mu spet približal. Najprej sem pisal drame, potem kritike, potem napade, nato sem postal dramaturg pri **Odru 57** pa ga — s Francijem Križajem — tudi nekaj časa vodil, po letu 1966 sem natipkal nekaj knjig o slovenski dramatiki, bil 100 dni (kot Napoleon pred Waterloojem) celo direktor, sklenil, da ne bom nikdar več noben direktor, niti štacune, kaj šele gledališča, predlani sem ustvaril — kot kolaž s komentarjem — celovečerni dramski tekst **Črtomirke** (ki je propadel), letos pa sem se vrnil k tistemu, kar v teatru najboljše — in edino (?) — znam: k dramaturgiji, k idejno-psihološki analizi Ubuja kralja.

Imam veliko — osebnih in literarnih — prijateljev, še več sovražnikov. So, ki me cenijo, še več jih je, ki menijo, da sem kompletna pomota. Res pa je, da tudi večini mojih prijateljev ni čisto jasno, kaj in kako je z mano. Naj jih potolažim: enako malo jasno je meni. A nič ne de. Delam zelo rad, objavljam veliko, več kot katerikoli dozdajšnji slovenski esejist, in bravci še kar radi berejo moje spise: vsaj zagadelj, da se razburjajo. Tudi sam se mnogokdaj razburjam, napadam na vse strani, zato me tudi z vseh strani napadajo; vem, da se mi prav godi in sem zadovoljen — v miru živeti mi je zoprno.

Kaj bi rad napravil s svojim delom? Drugi odgovarjajo: zmedo. Gotovo imajo deloma prav; deloma pa se moram malo idealizirati in reči: rad bi stvari, ki so konvencionalne, domenjene, trdne, napravil za problematične, problematične pa za veljavne. Če stoji svet na glavi, potem je pač tudi to sredstvo, da ga postavim(o) na noge.

Gledališče je čudovito sredstvo za vrtanje lukenj v svet in v možgane, ki ga gledajo. Človek s prav namerjenim kompresorjem, to pa je definicija gledališčnika. In tudi — mar le zaželena? — podoba mene samega.

Taras Kermauner



Tone Partljič

Ščuke pa ni

Režija Dušan Jovanović

Premiera 11. oktobra 1974

Stanko Potisk,
Bogomir Veras,
Ljerka Belakova,
Anica Kumrova,
Ivo Ban

Branko Grubar in
Ljerka Belakova,
Anica Kumrova in
Bogomir Veras,
Marjanca Krošlova,
Stanko Potisk,
Marija Goršičeva,
Ivo Ban

Bogomir Veras,
Anica Kumrova,
Stanko Potisk





Franc Saleški Finžgar

Razvalina življenja

Režija Mirč Kragelj

Premiera 25. oktobra 1974

Jože Pristov,
Mirč Kragelj,
Pavle Jeršin

Jana Šmidova
in Miro Podjed

Jadranka Tomažičeva
in Bruno Vodopivec



