

večer dvainštiridesetega leta ali smrt partizana in belogardista v poglavju Dva mrtveca, itd. Učinkovit je anekdotični in humoristični način karakterizacije borcev in tovarišev.

V zapiskih se pogosto srečamo z manj prijetnimi lastnostmi Hacetovega pisanja: opisi situacij in dogodkov niso brez samohvale in samovšečnosti, delu ni v prid površna in malomarna karakterizacija prenekaterih tovarišev in borcev, kakor n.pr.: »...komisarka je bila Andreja Kumer, imela je kostanjeve lase in sive oči, včasih je bila zelo natančna, drugače pa hrabra in energična« (str. 72). Ali: »Komisar bataljona je bil Nino — Strle Franc, star komunist iz Loške doline, dober govornik ali včasih tudi trmast človek« (str. 28). Razumljiv, če gledamo z avtorjevega stališča, vendar kljub temu neobjektiven je njegov odnos do intelektualcev, ki jih v vseh situacijah odklonilno vrednoti.

To so sicer spričo celote malenkostne reči, ki pa delu škodujejo in niso v skladu z zahtevo, ki se stavlja vsakemu piscu memoarjev kot nenapisano pravilo, da čim objektivneje prikaže svet, v katerem se je gibal, in samega sebe v njem.

Iz omenjenih kvalitiet sledi zaključek o ceni Komisarjevih zapiskov. Delo je živa in objektivna priča o velikih dogodkih, v katerih se je človek moral znajti ne samo zase, temveč tudi za druge: o ljudeh, ki so mnogo prestajali in obupavali, a kljub težavam vztrajali; je odkrito poročilo o dogajanjih in doživetjih, pisano z razsodnostjo in prizadetostjo. Knjiga je dragocen dokument, ki hrani bogato zakladnico dogodkov in ponašanj posameznikov v odločilnih časih. K njej se bo moral zateči vsakdo, ki bo hotel umetniško oblikovati najtežavnejše in najpestrejšje dni v naši zgodovini.

Knjiga je bogato opremljena z motivi »Iz partizanske mape« Franceta Miheliča.

France Vurnik

GLEDALISČE

O SMEHU AVANTGARDISTIČNE KOMEDIJE*

Če gremo malce nespodobno mimo deklarativnega vitalizma, ki se glasi iz naslova Javorškove komedije, bi mogli njen glavni motiv označiti kot veselje do umetnosti, saj je avtorju in njegovemu junaku, slikarju Maliču, umetništvo tisto dragoceno opravilo, zaradi katerega se jima zdi življenje sploh vredno življenja. Z motivom umetništva pa je tudi postavljena zveza z domačo komedijsko tradicijo, mislimo s Cankarjevim Pohujšanjem, s katerim ima Veselje do življenja marsikaj skupnega tako po svoji tematiki kot po tipiki osebja. Že Cankarjev Peter podobno kot Javorškov Malič ima kot poklicni umetnik precejšnje težave s svojimi rojaki, ki se jim zdi poklicna umetnost ne samo luksuz, marveč, kar je huje, družbeno sumljiva in pohujšljiva zadeva. Amuzični zbor Šentflorjancev je to pot zmanjšan na obe umetnikovi sestri, Cico in Caco, ki zmečeta v sveti jezi bratove slike in

* K uprizaritvi J. Javorška »Vesolja do življenja«, odrskega eksperimenta v treh dejanjih na Odru 57.

njegov slikarski pribor v morje (zgodba je lokalizirana v Dubrovnik), in ga zaradi nadaljnje varnosti čvrsto privežeta za steber v svoji hiši. S tem pa je podobnost obeh komedij ali fars že pri kraju in odslej hodita obe satirični deli vsaksebi. Junak Malič ni nezakonsko in vrhu tega umetniško nezakonito zmeně kot pustolovec Peter, ki je bil nekoč umetnik, marveč je od kraja do konca fanatičen slikar, mučenik svojega poslanstva, saj ga avtor že v prvem prizoru pokaže privezanega za steber. In junakovo dekle ni kakor Jacinta pri Cankarju njegova zvesta družica in njegov umetniški navdih, marveč modna trapa, sprenevedasta in lišpava Evina hči, ki junaka že samo s svojim obstojem odvrča od umetnosti. Tako se mora umetnik Malič bojevati zoper dva sovražnika, ki oba ogražata njegovo umetništvo, zoper družbeno pobožnjaštvo svojih sestra in zoper modno precioznost in ljubezensko nasilje svoje Dore. Ta motiv umetnikovega boja zoper družbeno puritanstvo in ljubezensko zahtevnost žene hkrati je v dramatici nenavaden in mislim edinstven. Estetska kočljivost tako postavljenega motiva je med drugim tudi v tem, da tako postavljeni nasprotji v strogo simetrično komponiranem delu nista nujni antitezi in je ljubezenski motiv čisto avtobiografskega značaja.

Cankarjeva komedija o umetništvu ima vzlic obilni simboliki realno snovno izhodišče, zgodbo pustolovca, ki licemerno družbo osramoti in ji o pravem času pokaže pete, pri Javoršku je snovno izhodišče vseskozi idejno abstraktno in kot tako poteka po stopinjah čisto formalne dialektike: v prvem dejanju se umetnik otrese svojih puritanskih sestra, v drugem dejanju nadežnih modnih trap, tretjega dejanja pa avtor ne posveti toliko opisu umetnikove pridobljene svobode, marveč parodijski viziji o umetnikovem življenjskem kompromisu, podoba o tem, kako bi bilo, če bi se njegove sestre nekoliko unesle v svoji puritanski vnemi in če bi se umetnik spoprijaznil s površno čudjo svoje oboževanke, torej paradija na konvencionalne razplete konvencionalnih komedij.

Po svojem moralnem podnebjju je Veselje do življenja komedija oziroma groteska. Ena bistvenih zahtev komedije nekda in danes pa je njen objektivni vidik, ki šele omogoča komiko, smeh. Po svoji predmetni strani je komedija predvsem stvar družbe, splošnosti, neke poniglave objektivne danosti in avtorjeve komične osvetlitve te poniglavosti, brez sleherne avtorjeve osebne izpovedi, ki je zadeva tragedije in drame. Težko je govoriti o subjektivni komediji, se pravi o komediji, kjer bi avtor direktno izpovedal svoje osebne težave in skušal z njimi pri občinstvu žeti veselost. Brž ko pokaže avtor v komediji osebno prizadetost, zaide nujno na patetično področje, ki ni stvar komedije. Ne gre tu nemara za formalistično razlikovanje bolj ali manj čistih dramskih vrst, marveč za praktični in nedvoumni učinek na občinstvo. Ako so svoj čas Molièrovi komediji očitali subjektivnost in razlagali njegove številne komedije rogonoscev kot odsev avtorjeve osebne prizadetosti, Ljudomrznika kot izpoved avtorjevega osebnega nonkonformizma, Namišljenega bolnika kot odraz avtorjeve znane hipohondrije, je prav z dejstvom, da se Molièrovim komedijam nekda in danes smejemo na vsa usta, ta teorija o subjektivnem, avtobiografskem značaju njegovih komedij postavljena na laž. In primeri, ko se pri Molièru smejemo junakovim slabostim, ki so očitno vsaj delno tudi slabosti avtorja samega, kažejo Molièrovo popolno zmagoslavje nad subjektivnostjo, nad svojimi avtobiografskimi navdihi.

Dramska dela J. Javorška, pa naj jih imenujemo tragične groteske ali kakor koli, imajo bolj ali manj vse opazen avtobiografski značaj; vsi njegovi junaki so neke vrste mučeniki, vsi so navadno brez komičnih potez in komičnost bremeni izključno njihovo protiigro, ki ga že kakor koli zapostavlja, trpinči ali ovira v njegovih stremljenjih ali njegovem položaju. Vsa njegova odrska dela doslej so pravzaprav tragedije s komično zlobno protiigro, tragedije s poniglavo komičnim okoljem.

Ce se za trenutek zopet zatečemo k Molièru, čigar komični opus vsaj latentno obsega vse vrste komike, je po Molièru komično vse to, kar je v očitnem in poudarjenem nasprotju s prirodnostjo, torej vse to, kar ni kakor že koli organsko, vse, kar je značajsko ali miselno izkrivljeno in prisiljeno. Ta vidik komičnosti nahajamo tudi pri Javoršku. Umetnik Malič je sicer kot vsi njegovi junaki izven komike, je samo pacient komično zlobne obsedenosti svoje protiigre, toda izrazito komični sta obe njegovi puritanski sestri, ki hromita junakovo umetniško ustvarjevalnost in delata s tem naravi silo, napredku pa škodo. Toda v čem je očitna in nespodobna komičnost drugega ženskega para, obeh zaljubljenih trap Dore in Zore? Obe sta nori na pisane cape in na pisani življenjski ništre, obe se z vso silo ženeta za svoja fanta, toda ali ni vse to docela v skladu z žensko naravo in bi bile brez teh ženskih slabosti obe trapi komaj mikavni za junaka, zlasti če je ta umetnik. Njun komični contre-dance glavnemu junaku estetsko ni dovolj domišljen.

Glavna značilnost vse avantgardistične komedije in tako tudi Javorško-vega odrskega eksperimenta je njena idejno abstraktna zasnova, ki se očituje tako v fabuli oziroma v tem, kar fabulo nadomešča, in v značajih, v dialogu in monologu. Ta abstraktnost je pri vsej današnji avantgardi, tudi likovni, hotena težnja, odmisлити od predmetnosti vse postransko, zunanje, historično in lokalno, skratka, vse nebitveno in se osredotočiti na bistvo samo, na tisto, kar je treba povedati, na oster profil osnovne ideje. Fabulo nadomeščajo v tem odorskem eksperimentu tri situacije, povezane zgolj z osebo glavnega junaka, vendar v celoti dovolj strnjene in razumljive. Abstraktne konstrukcije so tudi značaji, ki so zgolj shematični nosilci komičnega mišljenja in ravnanja, pri Javoršku precej suhe konstrukcije, brez one komične plastičnosti, ki dajejo Ionescovim junakom abote in malote njihove podzavesti. Najteže pa je sredi abstrakcije, sredi skoraj brezračnega prostora s poezijo in komiko. Poezija nujno potrebuje neko čustveno, tako rekoč erotično ozračje, kakor je na primer poletna mesečina v Petrovi kolibi v Pohujšanju, sicer izzveni brez odmeva, v prazno kakor Maličeva deklarativna tirada o umetnosti v tretjem dejanju. Podobne težave so spričo abstraktnih značajev s komiko, saj komika kot križanje idealnega in trivialnega nujno zahteva psihološko konkretnost.

Vse naše dosedanje opombe so nekaka soočenja avtorjevih estetskih sredstev in učinkov z estetskimi sredstvi in pojmi, ki jih jemljemo iz zakladnice klasične komedije, v glavnem Molièra, ne da bi bili najmanj prepričani, ali bodo izsledki takega soočenja našli pri avtorju razumevanje, zakaj za celotno kompozicijo Veselja do življenja je čutiti neko povsem novo in zaključeno dramaturško zamisel, neki novi dramaturški sistem, ki se hoče uveljaviti izven in mimo tradicij dosedanje komedije.

Teoretske osnove teh novih dramaturških elementov najdemo v gledaliških manifestih Antonina Artauda, zbranih v njegovi knjigi *Le Théâtre et*

son Double (1938) in tolmačenih v posebni, Artaudovemu spominu posvečeni letošnji majski številki »Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault«.

Artaudova gledališka teorija je ena izmed mnogih puntarij zoper tradicionalni meščanski teater, se pravi zoper naturalizem na odru, kakor jih poznamo od Maeterlincka, Pirandella, Tairova, Brechta pa do vodje današnje pariške gledališke avantgarde Ionesca. Vsem je skupno to, da pišejo iz občutka potresnega značaja svojega časa, da pobijajo naturalizem in psihologizem, skratka, literaturo na odru in hočejo v gledališču poezijo, vizionarnost, magijo, podzavest, slikovitost in novo funkcijsko pojmovanje odrskega prostora. Nekateri med njimi, tako Tairov, Brecht pa tudi Antonin Artaud, si obetajo prerod anemičnega evropskega gledališča od cepik z vzhoda, kjer se je še ohranilo gledališče v prvotnem smislu, tako imenovano »totalno« gledališče, kakor ga imenuje Artaud, gledališče, ki ne govori literarnega jezika, ki je dobro samo za branje, marveč »govor prostora«, govor telesnih gibov, mimike, pantomime, plesa in glasbe. Po Artaudu sta prav psihologija in dialog zagnusila sodobnemu občinstvu gledališče in občinstvo, sito psihologije in dialoga, ki se obrača izključno na njegovo umovanje, zahteva gledališče, ki bi govorilo njegovim čutom in zato ga zapušča in zahaja v kino, music-hall ali cirkus.

Jezik, ki ga naj govori gledališče novega časa in ki ga Artaud imenuje »govor v prostoru« ali »poezijo v prostoru«, vsebuje sledeča izrazna sredstva: ples, plastiko, mimiko, pantomimo, maske, lutke (mannequins), gestikulacijo, intonacijo (mišljena je incantation — čarovniško zaklinjanje občinstva), arhitekturo, dekoracijo, razsvetljavo in glasbo, slednjo ne kot spremljavo, marveč kot samostojen dramatičen element. Vsi ti navidezno zunanji elementi pa so pojmovani vseskozi simbolno, so govorica prostora in kot taki vedno v službi neke metafizične atmosfere, nemški romantiki so to skrivnostno, iracionalno, sanjsko občutje imenovali »romantično magijo«, in to metafizično ozračje naj se v tragičnih igrah ustvari iz vsenavzočega občutja nevarnosti, v komedijah pa iz občutka anarhičnega humorja.

Artaud imenuje svoje gledališče tudi gledališče krutosti, »Le Théâtre de la Cruauté«, in pojmuje to gledališko krutost v dvojnem smislu, v moralnem kot prikazovanje prividov strastnega in zmedenega življenja, nemira našega časa in v tehničnem kot zahtevo skrajne zgostitve odrskih (to je neliterarnih) elementov v gledališču.

Ne vemo sicer, kakšna je realizacija teh dramaturških misli v avtorjevih delih samih, v »Ombilic des Limbes«, »Ventre Brulé ou la Mère folle« in v govoreči pantomimi »La Pierre Philosophale«, odrski učinek nekaterih teh elementov lahko presodimo samo po Javorškovi komediji: načelo baleta, po katerem so komponirani vsi trije akti komedije, dalje pantomima, maska in lutka v igri trojnega jaza, ki jo igra Fantazel, v doslednem govoru igralčevih kretenj, v junakovem zaklinjanju občinstva, v simbolnem govoru barv in v groteskni odrski magiji. Gotovo ustvarja ta »poezija v prostoru« na odru kvalitete, ki jih dosedanja dramatika v taki doslednosti in obilnosti ne pozna, enako gotovo pa je tudi, da deluje vse te nove kvalitete na račun dosedanjih dramskih kvalitet, čustvene in logične pomembnosti besede, in v komediji še posebej na račun komike.

V čem je estetska kočljivost te in take dramaturgije, ki se zavestno odvraca od besede, literature, se pravi od psihologije, saj je vsaka dobra literatura bolj ali manj utelešena zavestna ali podzavestna psihologija, in se demonstrativno zateka k senzacijam čutov, k poeziji čutno zaznavnega sveta? Mislimo, da je ena njenih problematičnosti v tem, da ob rojstvu te dramaturgije ni stal pesnik, marveč režiser Artaud, saj se režiserju v tem gledališču krutosti dajejo suverena pooblastila, saj šele režiser s svojimi likovnimi, motornimi in glasbenimi prijemi ustvari na odru dokončno magijo »poezije v prostoru«. Pri Artaudu se ponavlja primer Tairova, ki je v času ruske revolucije spričo pomanjkanja uporabnih tekstov v gledališču dekretiral »poezijo režije«. In kar se nam zdi nemara še bolj problematično, je okolnost, da si obeta ta dramaturgija ozdraviti današnjo brez dvoma anemično in sklerozno dramatiko s cepikami z vzhoda, z odrevenelimi mladikami odrevenele vzhodne civilizacije, ki se skozi dva tisoč let ni premaknila z mesta. Kakor Tairova in Brechta zavaja tudi Artauda varljiva rousseaujevska misel, da je vse, kar je primitivno, hkrati tudi zdravo in napredno.

Ob rojstvu evropskega, grškega gledališča je stala misel, sprva religiozna, pozneje, ko je postal dramski obred tudi pisan tekst, literarna misel, se pravi filozofija in psihologija. Vsa evropska dramatika, od grških tragikov preko Shakespeara, Špancev in Francozov do današnjih dni, se ima za svoje zmagovalje zahvaliti dejstvu, da je bila spočetka beseda, filozofska in psihološka misel in da je bilo vse gledališko, mimika in pantomima, ples in glasba z gledališko magijo vred, v službi te misli. Ne podcenjujemo izraznih oblik vzhodnega gledališča, kitajskega, ob katerem se je učil Brecht, balijskega, ob katerem se je navdihoval Artaud, njegove teatralike, njegovega govora telesa, obrednih krenenj, plesov, kostimov, glasbe, toda zdi se nam, da je ta »govorica prostora« v sebi zaključen in sebi zadosten svet, ki ne prenaša niti mešanja z evropskim gledališčem, kakor evropsko gledališče ne prenese cepljenja z vzhodno gledališko teatraliko. In to ne samo zato, ker sta to v bistvu dva različna stila, dva različna svetova, marveč predvsem zato, ker je vsak teh stilov brezpogojno samozahteven in ker oba v nasilni povezavi drug drugega razveljavljata. To je bilo videti tudi v Javorškovem eksperimentu v treh dejanjih. Artaudova zavestno protipsihološka dramaturgija je brez dvoma sposobna, razvijati na odru poezijo gibov, barv, linij, figur in glasbe, pašo za oči in ušesa, toda vse to na račun psihologije, misli in čustva in — v komediji — na račun komike. Kajti komika, da ponovimo že enkrat povedano, je bila od nekdaj in je še danes stvar psihologije, zavestne ali podzavestne.

»Veseljje do življenja«, eksperiment v treh dejanjih, je umetniško zanimiv poskus, prebiti se tudi pri nas, v kulturni provinci do nove oblike drame, kakor to poskušajo danes povsod zunaj v svetu. In ker gre za prizadevnega, resnega umetnika, ki je kot malokdo med nami ves predan dramatiki, gledališču, smo posvetili temu eksperimentu vso potrebno kritično pozornost.

Vladimir Kralj