

WILDERJEVO GLEDALIŠČE V GLEDALIŠČU

Drama v dialogu s pripovedjo

Barbara Orel

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

Članek obravnava opus gledališča v gledališču Thorntona Wilderja (Spalnik Hiawata, Naše mesto in Zaenkrat smo se izmazali), v katerem avtor postavi dramo v dialog s pripovedjo. Izpostavi jo zvrstni kritiki, da bi izstopil iz tradicionalnega recepcijskega modela v gledališču, in obenem pokaže, da struktura gledališča v gledališču (oziroma igre v igri) predstavlja most med absolutno in epsko dramo, med njuno zaprto in odprto formo.

Wilder's Theatre within Theatre. The drama in a dialogue with the narrative. The article discusses Thornton Wilder's theatre within theatre (in Pullman Car Hiawatha, Our Town and The Skin of Our Teeth), in which the drama is put into a dialogue with the narrative. The author subjects it to formal criticism in an attempt to step out of the traditional theatrical model of reception, while showing that the structure of theatre within theatre (or rather of a play within a play) represents a bridge between the absolute and epic dramas, between their closed and open forms.

Drama v krizi

Struktura gledališča v gledališču oziroma igre v igri¹ se je v obdobju moderne drame pokazala kot pripraven postopek, s katerim je mogoče izstopiti iz tradicionalnega risa klasične, na aristotelskih pravilih utemeljene zaprte dramske forme, in jo razpreti v njej nasprotno odprto formo. Aristotelsko dramaturgijo, zasidrano v težnjah po osrediščenosti (redukciji elementov na neizogibno potrebne), finalnosti (usmerjenosti h koncu) in dramski avtonomiji (težnji po neposrednem prikazovanju), je kot normo vzpostavil Gustav Freytag v *Tehniki drame* (1863). V drugi polovici 19. stoletja je v Scribovih, Sardoujevih, Feydeaujevih in Labichevih dramah rezultirala v pièce bien faite ali dobro narejeno igro. Ta je svojemu zvenečemu imenu navkljub postala pejorativna oznaka za tehnicistično izdelano dramsko zgradbo, v katero so sicer skrajno logično razporejeni in virtuosno razpleteni dogodki vlití kot v kalup. V tem pogledu se je

aristotelska osnova zaprte drame konec 19. stoletja izkazala za izčrpan model. Globlji vzrok za odklon od nje pa je bil razkorak med novimi interesnimi polji, ki jih ni bilo več mogoče na ustrezen način izraziti v okviru zaprte drame. »Kakor hitro se človek zave, da sodobni svet ni več združljiv z dramo, takrat tudi drama ne more biti več združljiva s svetom« (cit. po: Carlson 1994: 111). S temi besedami je Bertolt Brecht svoji tajnici Elizabeth Hauptmann povedal, da tematike njegovih del ni mogoče obravnavati na tradicionalen način. Novim tematskim žariščem (zasuku v intimnost, posebno v žensko tematiko, in v socialne stiske proletariata, ki ga je namesto meščanstva in aristokracije v vloge protagonistov vpeljal naturalizem, iskanju novega človeka v ekspresionistični drami, bivanjski stiski eksistencializma, prenovi sveta s futuristično fascinacijo nad hitrostjo in tehnološkimi dosežki, dadaističnim zavračanjem tradicije in nadrealističnim zrenjem v iracionalno) ni več ustrezala oblika enovite, nedeljive celote absolutne drame.

Absolutna drama je tista, v kateri fiktivni pripovedovalec ni konkretiziran, zato zbujajo videz absolutnosti oziroma samozadostnosti v odnosu do svojega avtorja in občinstva. To oznako je iz Szondijevega termina absolutnost drame izpeljal Gert Mattenklott. Peter Szondi je termin absolutnost drame uvedel leta 1956 v knjigi *Teorija moderne drame 1880–1950*.² Dramo je definiriral kot samozadostno entiteto, saj »ne pozna ničesar razen sebe. [...] Kakor dramska replika ni avtorjeva izjava, tako tudi ni nagovor gledalcem« (Szondi 2000: 30). Z izrazom absolutnost je Szondi določneje poimenoval temeljno razločevalno značilnost dramske zvrsti: odsotnost fiktivnega pripovedovalca, ki bi dramo pripovedoval, tako kot to počne v pripovednih tekstih. Drama podaja govor direktno, in sicer tako, da »pesnik govori skozi usta drugega,« za razliko od pripovedi, kjer »se pesnik nikjer ne skuša skriti« (Platon 1995: 79). Tako je že Platon v *Državi* opredelil temeljno nasprotje med posnemanjem (mimesis) in pripovedjo (diégesis), nasprotje, ki se v zgodovini literature kaže kot razlika med pripovednimi in lirskimi deli na eni strani in dramskimi na drugi. Absolutnost drame so teoretsko utemeljili nemški semiotiki in jo – ravno tako kot tradicionalna teorija – prikazali kot poglobljeno razliko v komunikacijskem razmerju med avtorjem in prejemnikom (bralcem, gledalcem): v nasprotju s komunikacijskim modelom pripovednih tekstov model dramskih tekstov ne vsebuje posredniškega sistema, vzpostavljenega s fiktivnimi pripovedovalci. Peter Szondi je izraz absolutnost drame pojasnil v uvodnem poglavju knjige *Teorija moderne drame*, v nadaljevanju pa ga ni uporabljal (zajel ga je v oznaki *drama*).³ S semiotično metodo utemeljen termin je prešel v širšo rabo na nemškem govornem področju, v slovensko dramsko teorijo pa ga je vpeljal Lado Kralj.

Med poskuse preseganja absolutne drame je Szondi uvrstil ekspresionistično dramatiko jaza, Piscatorjevo politično revijo, Brechtovo epsko gledališče, načelo montaže pri Brucknerju, Pirandellovo dramo kot t. i. »igro o nemožnosti drame« (*Šest oseb išče avtorja*), O'Neillov notranji monolog, Millerjevo retrospektivno tehniko spominjanja ter postopek zgoščevanja dramskega časa in vloge režiserja kot fizično navzočega epskega jaza v Wilderjevi dramatiki.⁴ Njihova skupna lastnost je težnja

po epiziranju drame. Oznako epsko je Szondi ponudil kot drami nasproten pojem, ki »označuje skupno strukturno potezo epa, zgodbe, romana in drugih zvrsti, in sicer obstoj tega, kar so poimenovali 'subjekt epske oblike' ali 'epski jaz'« (2000: 28). Szondi je imel v mislih strukturne elemente pripovednih tekstov, ki dramatiko peljejo *stran od drame*, kot se je izrazil. Epske oziroma pripovedne prvine v dramo vnašajo pripovedni način, ki je diametralno nasproten načinu neposrednega prikazovanja, to pa je razločevalna značilnost dramskih tekstov. Na dialektičnem nasprotju med njima je Brecht utemeljil epsko dramo. S sistematičnim naborom pripovednih prvin iz gledališke zgodovine epska drama predstavlja najbolj celovit in kompleksen preboj absolutnosti drame. Szondi je na moderno dramo sicer gledal kot na zbirko epskih elementov, vendar Brechtovega epskega gledališča v tem pogledu ni postavil na privilegirano mesto.

Absolutni drami stoji nasproti epska drama. Razlagati ju je mogoče kot nasprotje med dvema idealno tipičnima conceptoma (in ne dejanskima konkretizacijama), zasnovanima na nasprotujočih si strukturnih načelih. Absolutna drama teži k neposrednemu prikazovanju, finalnosti in redukciji elementov na neizogibno potrebne, epska drama pa te tendence ukinja. Absolutno in epsko dramo si lahko predstavljamo kot dve skrajni točki, ki označujeta prizorišče možnosti oblikovanja dramskega gradiva. S temi besedami je Volker Klotz skušal pred nesporazumi obraniti termina zaprte in odprte dramske forme (v knjigi *Zaprta in odprta forma v drami*, 1960), ki se izkažeta za ustrezna tudi pri definiranju absolutne in epske drame. Absolutno dramo je mogoče določeneje opredeliti s terminom zaprta forma, epsko dramo pa terminološko dopolnjuje odprta forma.⁵

Szondijevo pojmovanje epskosti se stika s pomenom Bahtinovega izraza romaniziranje drame. Romanizirati zvrst pomeni transponirati jo v stično območje romana, kjer v procesu prenašanja posameznih oblik poteka (parodično) razkrinkavanje kanoničnosti in konvencionalnosti določene zvrsti prav kot zvrsti (Bahtin 1982: 11–12). Romaniziranje zvrsti ne poteka samo z vpeljevanjem drugih zvrsti v roman, temveč tudi (tako je mogoče razbrati iz konteksta) z integriranjem romana oziroma njegovih značilnosti v druge zvrsti.⁶ Vprašanja romaniziranja drame se podrobneje ne loteva; navede ga samo kot primer dialoškega razmerja med zvrstmi, v katerem vidi njihov zgodovinski spopad. Poveže ga z nastajanjem zvrstnega okostja literature, neposredno pa tudi s procesom razvoja zvrsti z vidika izstopanja iz kanoniziranih tradicionalnih vzorcev. V toku poudarjene zvrstne kritike se je na prehodu v 20. stoletje znašla tudi drama.

V stičnem območju z romanom, v intertekstualnem trku pripovednih in dramskih tekstov je v težnji po preseganju tradicionalnega aristotelskega modela pomembno vlogo odigrala struktura gledališča v gledališču. Za njeno konstituiranje so namreč neizogibno potrebni pripovedni elementi (ti so najbolj eksplicitni v primeru fiktivnega pripovedovalca, t. i. epskega jaza, projiciranega v dramsko osebo režiserja, ki »pripoveduje« dogajanje in ga vzpostavlja kot igro v igri). Thornton Wilder, Luigi Pirandello in Bertolt Brecht so jo uporabljali prav v funkciji problematiziranja drame kot zvrsti. Strukturo igre v igri, ki je v dramatiki kontinuirano prisotna že od renesanse naprej (prva doslej znana igra v igri je *Fulgens and Lucrece – Fulgens*

in *Lucrece* Henryja Medwalla, ok.1512), so uporabili kot pripraven dramaturški postopek za preboj absolutnosti in prehod v epsko dramo.

Wilderjevo gledališče v gledališču

Odličen primer dramskih besedil, v katerih sta odprta in zaprta forma drame z epskimi in absolutnimi kvalitetami sintagmatsko sonavzoči, so drame Thorntona Wilderja: *Spalnik Hiawata* (1931), *Naše mesto* (1938) in *Zaenkrat smo se izmazali* (1942). Vanje so vpeljeni epski elementi, ne da bi bila pri tem ogrožena absolutnost drame. Vsem trem igram, na katerih bo prikazan prehod iz absolutne drame (zaprte forme) v epsko dramo (odprte forme), je skupna ista konceptualna zasnova: prikazati fiktivno zgodbo kot uprizarjano zgodbo. Ta učinek dramatik doseže z vpeljavo Režiserja v vlogi avktorialnega pripovedovalca, ki dramo vzpostavi kot citat. Režiser dogajanje navaja, citira, ga pripoveduje in mu podeli status igre v igri. S postopkom citiranja dramo razpolovi v dve strukturi: v Igro, pa naj bo to *Spalnik Hiawata*, *Naše mesto* ali *Zaenkrat smo se izmazali*, in v Igro o uprizarjanju te igre. Obenem razcepi tudi dramske kategorije: dramski čas v fiktivni in uprizoritveni čas, dramski prostor v fiktivni in uprizoritveni prostor, dramske osebe v fiktivne osebe in igralce, ki te osebe oblikujejo.

Oglejmo si najprej *Spalnik Hiawata*. Enodejanka v zgoščeni obliki prinaša poglobljene strukturne in tudi tematske značilnosti Wilderjeve dramatike, ki bodo v nadaljevanju podrobneje obravnavane na primerih *Našega mesta* in *Zaenkrat smo se izmazali*. Kaj se zgodi? Spalnik Hiawata 21. decembra 1930 zvečer odpotuje iz New Yorka v Chicago. Na pot gremo z »vsevednim« avktorialnim pripovedovalcem, imenovanim Vodja igre. Najprej nam natančno predstavi kraj in čas dogajanja (fiktivnega in uprizoritvenega), potnike (dramske osebe in igralce), v nadaljevanju pa določi položaj vlaka z zemljepisnega, meteorološkega, astronomskega in teološkega vidika. Vodja igre dogajanje sočasno vpenja v dva svetova, v fiktivno in odrsko resničnost: »To je načrt spalnika. [...] Tukaj na vaši desni so trije oddelki. Tukaj je vmesni hodnik in pet spodnjih ležišč. Ležišča so vsa zasedena, zgornja in spodnja, ampak v naši igri bomo omejili svojo pozornost le na ljudi na spodnjih ležiščih onstran hodnika. [...] Zdaj pa vsi na oder!« (Wilder 1965: 1). Tako Vodja igre vzporedno pripoveduje dve zgodbi: zgodbo o vlaku in zgodbo o njenem uprizarjanju. Prva se godi v vagonu in obenem v vseh mestih na poti med New Yorkom in Chicagom, med pol deseto uro zvečer in sedmo zjutraj, kolikor traja vožnja. Druga teče na odru, verjetno dobre pol ure. Igra o vlaku se ponaša z lastnostmi epske drame: z množico oseb, obiljem krajevnih in časovnih enot (celo na različnih zemljepisnih širinah), ki z umestitvijo v sončni sistem in v zgodovino dobijo pridih panoramičnosti in razteznosti. Igra o uprizarjanju te zgodbe, torej igra o odru, pa nosi značilnosti absolutne drame: njena glavna oseba je Vodja igre, ki ima to nalogo, da prikaže zgodbo o vlaku. Igra o odru ustreza celo načelom krajevne in časovne enotnosti, saj uprizoritveni prostor in čas (dobre pol ure na odru) zaja-

meta fiktivnega in ga zamejita, tako da epske razsežnosti ne uhajajo izven normativa absolutnosti. Vodja igre namreč s sočasnim pripovedovanjem oziroma uprizarjanjem teh dveh iger prekriva njuni ravnini in vlaga eno v drugo. Zato sta absolutna in epska drama v *Spalniki Hiawata* sintagmatsko sonavzoči. To kompozicijsko značilnost, zdaj samo jedrnato prikazano na primeru enodejanke, je Wilder natančneje razdelal in podrobneje razvil v dramah *Naše mesto* in *Zaenkrat smo se izmazali*.

Dvoslojna sestava teh treh dram sistematično prikazuje razliko med umetnostjo (modelom) in življenjem (objektom). Z zahtevo po reprodukciji oziroma kar premestitvi življenja na oder so jo v načelu zabrisali naturalisti in tako gledališču spodmaknili lastno identiteto. Pri vpraševanju o samem bistvu gledališča in njegovih razločevalnih značilnostih v odnosu do drugih umetnosti Wilderja ni vodila misel o avtonomizaciji gledališča in njegovi reteatralizaciji, tako kot druge reformatorje v prvi polovici 20. stoletja, zlasti Bertolta Brechta, temveč prav nasprotno: potreba po izražanju avtonomnosti dramatika. Kot je razvidno iz njegovega eseja *Some Thoughts on Playwrighting – Nekaj misli o pisanju dram* (1941), se je Wilder dobro zavedal sprememb, ki jih ob vsaki uprizoritvi doživi dramska predloga na odru. Zakaj sploh pisati za gledališče, če so drame v procesu uprizarjanja neizogibno podvržene odstopanjem od dramatikovih namer? Wilderja je gledališče privlačilo s svojevrstno vitalnostjo, tako vabljivo in spodbudno, da jo je bil pripravljen sprejeti v zameno za odmik od natančne podobe drame, kakor se je izrazil (1941: 85). Zato je vprašanje o smiselnosti pisanja za gledališče preobrnil v: *kako* pisati za gledališče? Spremenljive dejavnike pri nastopu »literature« na odru je sprejel kot prednost (dramatik »se nauči predvsem organizirati dramo, tako da se njena moč ne nahaja v pojavih zunaj njegovega nadzora, ampak v nizu dogodkov in razvijanju ideje, v naraciji«) in poudaril: »Razvijanje ideje; postopno razpostavljanje podatkov; trk in protitrk situacij; tok dogajanja; prekinitev dogajanja; trenutki, ki namigujejo na predhodne dogodke; pripravljanje presenečenja, strahu ali radosti – vse to je avtorjevo in samo njegovo« (1941: 85–86). V gledališču je po Wilderjevem mnenju mogoče pripeljati umetnost pripovedovanja na višjo raven kot v romanu ali epski pesnitvi, kajti: »Gledališče je dogajanje v razvoju, v razporeditvi dogodkov pa lahko avtorji pokažejo tako popolno prevlado, da se deformacije, ki jih povzročijo fizični izgled igralcev, domisleki scenografov in nerazumevanje režiserjev, izkažejo za relativno nepomembne« (1941: 86). S preusmeritvijo pozornosti v zakone naracije, o katerih Wilder več od navedenega ni povedal, s poudarjanjem prisotnosti, če že ne avtonomnosti dramatika, je izrekal avtonomnost njegovega medijskega posrednika: gledališča.

S prikazovanjem razlike med literaturo in gledališčem je pravzaprav izpostavil značilnost recepcije gledališke predstave v klasičnem gledališču, namreč to, da so gledalci vselej ločeni od predstavljanega. Po mnenju Gertrude Stein prav iz te raz-ločenosti izvira svojska razdraženost, nemir dramskega jezika, po katerem se dramska pisava razlikuje od drugih vrst pisanja. Steinova, s svojimi deli je precej vplivala na Wilderja,⁷ je izvor posebne trepetljivosti dramskega jezika pripisala režam v sami gledališki predstavi: igralci se nikoli povsem ne zlijejo s svojimi vlogami, sedanji

čas uprizarjanega ne sovpa s sedanjikom gledalcev in ti nimajo vstopa v fiktivni prostor na odru.⁸ Prikazovano se godi neodvisno od občinstva. V primerjavi z bralci, ki lahko odložijo knjigo, prekinajo branje in potem nadaljujejo, se vrnejo na želeni odlomek in ga preberejo znova, gledalci nimajo vpliva na potek gledanja. Neprekinjeno gledajo dogodek, ki je od njih vselej ločen. Thornton Wilder je te »pomanjkljivosti« oziroma razlikovalne značilnosti gledališča tematiziral in problematiziral v sami strukturi svojih dram: v naraciji, oblikovanju dramske osebe, prostora in časa (kar bo podrobneje obravnavano v nadaljevanju). Pri tem je prišel do osupljivo sorodnih rešitev kot njegov sodobnik Bertolt Brecht pri preučevanju in snovanju epskega gledališča. Čeprav sta oba ustvarjala v istem času, so njuna dela nastajala ena mimo drugih, tako da o konkretnem vplivu ni mogoče govoriti.⁹ Tako rekoč do istih rešitev sta prišla vsak s svoje strani: Brecht z vidika reteatralizacije gledališča, Wilder z vidika avtonomnosti dramatika.

Pripovedovalec na odru: Režiser

V želji po »zaščiti« oziroma zaznamovanju svojega avtorskega dela je Wilder v svoje igre vpeljal dramsko osebo Režiserja. V eseju *Nekaj misli o pisanju dram* ga je eksplicitno povezal z avtorjevo izjavo: »Mnogi dramatik so obžalovali to odsotnost pripovedovalca na odru, pripovedovalca s svojim zornim kotom, svojo močjo, da analizira vedenje oseb, svojo sposobnostjo, da se vmeša in priskrbi dodatna dejstva o preteklosti, o simultanih dogodkih, ki na odru niso vidni, predvsem pa s funkcijo, da pokaže na moralo in poudari pomena dejanja. V nekaterih obdobjih gledališča je bil pripovedovalec navzoč kot zbor, ali prolog in epilog, ali kot rezoner« (1941: 96–97). Odsotnost fiktivnega pripovedovalca po Wilderjevem mnenju od dramatika zahteva dodatno spretnost, kajti »dramatikova naloga je, da z izborom epizod in govora uredi svojo dramo tako, da sta, čeprav je sam neviden, njegov zorni kot in vodilna namera izpostavljena gledalčevi pozornosti – ne kot dogmatična trditev ali moto, ampak kot očitna resnica in neizogiben sklep« (1941: 97). Urediti gradivo tako, da bo dramatikova misel na odru jasno razvidna navkljub posegom uprizoriteljev – to je bil Wilderjev namen.

Vnos pripovedne instance, ki je bila že od Aristotela naprej pojmovana kot dramatiki tuja prvina, je mogoče interpretirati tudi kot Wilderjevo težnjo po premostitvi meja dramske zvrsti oziroma težnjo po romaniziranju drame. Dialog med literarnimi zvrstmi, neke vrste kritika zvrsti, je značilna za celotni Wilderjev opus. Ne samo iz dramskih, tudi iz njegovih proznih del je namreč razvidno, da mu je izziv predstavljal predvsem način, *kako* povedati zgodbo. Tako Donald Haberman prav v iskanju ustreznega načina pripovedovanja vidi Wilderjev pisateljski razvoj (1968: 11). Dialogiziranje zvrsti ne pomeni podrejanje ene zvrsti zvrstnim konom druge, temveč njihovo premestitev iz »domačega« v »tuje« okolje, da bi bila v novem stičnem polju, na primer romana in drame, presežena konvencionalnost in spodbujen razvoj »matične« zvrsti. Wilderjeve namere

po medsebojnem oplajanju zvrsti se pokažejo v izostreni optiki, če njegove igre v igri s skupno potezo romaniziranja drame (*Spalnik Hiawata*, *Naše mesto* in *Zaenkrat smo se izmazali*), primerjamo z romanom *Marčeve ide* (1948), v katerem je prisotna težnja po dramatizaciji romana. *Marčeve ide* so za primerjavo ustrezne tudi zato, ker je roman strukturiran kot knjiga v knjigi. V navedenih delih se Wilder bistrumno poigra s posredniškim komunikacijskim sistemom in vanj vraščenimi pripovednimi prvinami: v drame vpelje avktorialnega pripovedovalca in jih s tem pomakne v bližino pripovednih tekstov, v romanu pa za prevladujoči pripovedni položaj izbere prvoosebne in tako roman zapelje v območje drame.

Dramatiziranje romana

Roman *Marčeve ide* se s strukturo knjige v knjigi navezuje na tradicijo okvirne pripovedi. Zanj je značilna okvirna zgradba, ki omogoči poseben pogled na vloženo zgodbo, kadar je vanjo vloženih več razmeroma samostojnih pripovednih enot, pa jih okvir poveže v trdnejšo strukturo (najbolj znani primeri ciklične okvirne pripovedi so *Tisoč in ena noč*, Boccacciov *Dekameron*, v slovenskem leposlovju Tavčarjeva *V Zali*). Thornton Wilder je z okvirom oskrbel že roman *Most svetega kralja Ludovika* (1927), s katerega je 20. julija 1714 v brezno strmoglavilo pet ljudi. Ob tem (izmišljenem) dogodku se je brat Juniper odločil raziskati, zakaj se je nesreča zgodila ravno tem petim ljudem. Že dolgo je imel namreč namen, da bogoslovje uvrsti med eksaktne znanosti in plod njegovih prizadevanj so kupi zapiskov o skrivnih življenjih peterice. Pisatelj jih je našel v knjižnici vseučilišča San Martin in po njih napisal to knjigo. Ta okvirna misel usmeri bralčev pogled na vložene življenjske zgodbe nesrečnikov, da se sam znajde v vlogi preiskujočega presojevalca in razmisli o tem, ali življenje poteka po božjem načrtu ali je prepuščeno igri naključij. V *Marčevih idah*, strukturiranih kot knjiga v knjigi, pa okvir ne pogojuje samo načina razumevanja uokvirjenega, vložnega dela, temveč postavi pripoved v dialog z dramo in na tem pregibu prevprašuje meje romana kot zvrsti.

Marčeve ide so pisemski roman, ki s perspektive različnih oseb osvetljuje okoliščine umora Julija Cezarja. Roman je sestavljen iz dokumentov: številnih zapiskov, zidnih napisov, uradnih poročil in seveda pisem, obdelanih na izviren avtorski način. Ali kakor v uvodu pravi Wilder: »Vsi dokumenti v knjigi so plod pisateljeve domišljije« (1960: 8). Bralci o dogajanju vemo samo to, kar nam povedo avtorji pisem – ti zavzemajo prvoosebni govorni položaj. Nad dogodki bedi tudi »vsevedni« avktorialni pripovedovalec, vendar je njegova prisotnost močno reducirana. Lahko bi rekli, da je skrit za prvoosebnim pripovedovalcem. Postavljen je v vlogo zbiratelja pisem, iz katerih tu in tam črta nekatere, za potek zgodbe nepomembne podatke, včasih pojasni vsebinske vrzeli med pismi in jih, kadar je to potrebno, osvetli z dokumentarnim gradivom. *Marčeve ide* je mogoče brati kot odrsko delo in (tako kot na druge pisemske romane) nanje gledati kot na zbirko monologov, ki se ne marajo sestaviti

v dialog zaradi prostorskih in časovnih razdalj med kraji in časi nastanka pisem. V nasprotju z *Marčevimi idami* se Wilderjeve igre v igri kažejo kot v živo podobo vzrasla pripoved. Pri igri v igri imamo občutek, da smo skupaj z Režiserjem privzdignjeni nad dogajanje in o njem vemo več kot nastopajoče osebe. *Marčevih id* pa se bralci tako rekoč udeležimo, saj se skupaj s pisci nahajamo na prizoriščih dogodkov. Naš pregled nad dogajanjem je v primerjavi z vpogledom, ki ga imamo v dogajanje iger v igrah, močno zožen, saj izvemo samo to, kar pišejo avtorji pisem. Seveda s prebiranjem pisem različnih oseb naša seznanjenost z dogajanjem postopno narašča in preraste izkustveni horizont pišočih oseb. Poleg tega Wilder širi naše obzorje tudi s strukturo romana kot knjige v knjigi. Pravzaprav gre za niz štirih knjig, strukturno umeščenih druga v drugo. Knjige si ne sledijo v časovnem zaporedju, temveč so vložene druga v drugo, pri čemer začetek vsake knjige zajema širši časovni obseg kot prejšnja. V eseju *Nekaj misli o pisanju dram* je Wilder zapisal: »Roman je preteklost, poročana v sedanjem času. Na odru je vedno sedanjost. To podeljuje dejanju povečano vitalnost, ki jo romanopisec zaman želi vključiti v svoje delo. Ta posebnost gledališča prinese s seboj drugi pomembni element: v gledališču se ne zavedamo posredujočega pripovedovalca. Govor izhaja iz oseb v navidežno čisti spontanosti. Drama je tisto, kar se dogaja. Roman je tisto, za kar neka oseba pravi, da se je zgodilo« (1941: 96). Te kanonizirane lastnosti drame in romana je Wilder skušal premostiti: z uvedbo prvoosebne pripovedovalce v *Marčeve ide* je v roman vpeljal stalni sedanjí čas, z vstopom Režiserja v dramo pa opozoril, da nam dramo prav tako kot roman posreduje pripovedovalec. Z njim drama pridobi kvaliteto narejenega, artificalnega dela, kakor se je izrazil Rudolf Halbritter (1975: 137).

Wilder je dramsko osebo v vlogi pripovedovalca potreboval tudi zato, da bi učvrstil strukturo drame in povezal prizore v »organsko« celoto. Njegove dramske fabule namreč niso podvržene zakonom vzroka in posledice, kavzalni logiki, pri kateri en prizor porodi naslednjega in je dogajanje usmerjeno v iztek, temveč sestojijo iz statičnih prizorov, ki prikazujejo drobne vsakdanjosti in ustvarjajo vtis, kot da je dogajanje brez začetka, sredine in konca (to je še posebej opazno v *Dolgem božičnem kosilu* in *Našem mestu*). Poglejmo si zdaj uvodne prizore v *Naše mesto*. Doktor Gibbs se vrne domov od poroda. Njegova žena v kuhinji pripravlja zajtrk, prav tako gospa Webb v sosednji hiši. Doktor Gibbs se pogovarja z Joejem Crowellom, raznašalcem časopisa. Izvemo, da so se v poljski četrti rodili dvojčki, da je z Joejevim kolenom že bolje in da se bo gospodična Foster poročila z moškim iz Concorda. Pride raznašalec mleka in pove, da je nekaj narobe s posnemalnikom mleka. Gospa Gibbs potoži možu, da sina ne more pripraviti do tega, da bi ji nasekal drva in da neprestano misli samo na baseball. Otroka se odpravljata v šolo. Hčerka Rebecca se mami pritoži, da hodi naokrog oblečena kot oskubljen kokoš, da si ni všeč v modri bombažni obleki in da ji je brat vrgel milo v glavo. Iz tovrstnih pripetljajev je sestavljena cela drama. Da bi statične situacije napravil dinamične, jih spravil v gibanje in dosegel učinek kontinuitete, je Wilder v zgodbo vpeljal Režiserja. Ta svobodno

prepleta premici prostora in časa: omogoči nam vpogled v dogodke, ki sočasno potekajo na različnih prizoriščih, in jih osvetli s preteklimi in prihodnjimi. Dramaturško gledano Režiser statično dejanje dinamizira z gibanjem prostora in časa.¹⁰ Pri tem je Wilder zaobšel logiko kronološkega zaporedja in jo nadomestil s poljubnim, asociativnim nizom dogodkov iz preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Peter Szondi to novost v dramatici vzporeja s filmsko montažo.¹¹ V filmu montažni postopek omogoča premagovanje prostorskih in časovnih razdalj: hipni preskok z ene lokacije na drugo, retrospektivni pogled v preteklost, vrnitev v sedanjost, skok v prihodnost. Šele z nastankom in popularizacijo filmske umetnosti dramski čas prvič v zgodovini drame začne teči retrospektivno.

Poljubno sprepletanje prostora in časa v Wilderjevih dramah evocira misel Gertrude Stein, ki v *Narration* (1935) pravi, da začetek in konec zgodbe nista zares zanimiva, saj gibanje poteka v vseh smereh.¹² Wilder je hkratno sonavzočnost sedanjega trenutka, spomina na preteklost in pogleda v prihodnost v *Našem mestu* ustvaril s pomočjo avktorialnega pripovedovalca – Režiserja, in sicer v prizoru, ko se Emily vrne med žive in podoživi praznovanje svojega rojstnega dne. (Seveda je zlitje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti vzpostavljeno samo na tematski – in ne na strukturni – ravni, saj je čas na odru vedno čisti sedanjik, pa naj prikazuje pretekle, sedanje ali prihodnje dogodke.) Verjetno bi se Wilder strinjal, da se v tem prizoru srečajo težnje romanopisca, ki si (kot pravi sam) zaman prizadeva doseči vitalnost stalnega odrskega sedanjika, in težnje dramatika, ki v gledališču pogreša prisotnost pripovedovalca. Prizor se dogaja na dan Emilyjinega pogreba. V svet živih vstopijo pokojni, tako da sta oba svetova hkrati prisotna na odru. Emily si želi vrniti se v življenje, čeprav ji vsi rajni to bolečo izkušnjo odsvetujejo. Kljub temu se odloči med živimi preživeti svoj štirinajsti rojstni dan. Na njeno željo Režiser zapelje dogajanje za štirinajst let nazaj v preteklost. Kaj stori? Če si predstavljamo čas v obliki ravnega traku, ga Režiser zapogne v sedanjem trenutku, ki je prihodnost v odnosu do preteklega, in tako dobi tri plasti: preteklost, sedanjost in prihodnost, zdaj zložene ena v drugo. Z ohranitev dveh realnosti, sveta mrtvih in sveta živih, pa dogajanje pelje po dveh ravninah. Razlika med njima ni razvidna samo prostorsko (v vseobsegajoče prostorje rajnih je postavljena kuhinja pri Webbovih), temveč predvsem v kvaliteti dramskega časa in oblikovanju oseb. Emily se tedaj razdeli v dve osebi: štirinajstletno dekle in odraslo žensko, ki gleda samo sebe, ko je bila majhna. Razcep v dve osebi ji že predhodno napove Režiser: »Ne boš ga [rojstnega dneva, op. B. O.] samo preživljala; obenem boš opazovala samo sebe, kako ga preživljaš« (Wilder 1992: 48). Emily v vlogi štirinajstletne deklice nagovarja svojo mamo kot odrasla ženska in obenem z vidika rajnice: »Mama, štirinajst let je minilo in jaz sem mrtva. A veš, da si babica? Georgea Gibbsa sem vzela, mama« (Wilder 1992: 53). Neprestano se ozira k Režiserju in mu pravi, da tega ne prenese: »Ne morem. Ne morem več. Prehitro gre. Saj nimamo časa, da bi drug drugega pogledali,« reče Režiserju (Wilder 1992: 53). Različni sta si kvaliteti časa, saj v svetu rajnih ta teče počasneje kot v svetu živih. V bistvu je drugačno doživljanje časa: »Se ljudje sploh kdaj zavejo življenja,

medtem ko ga živijo? – vsake minute, vsakega trenutka posebej?» vpraša Emily Režiserja in ta ji odvrne: »Ne. Mogoče svetniki in pesniki – tu pa tam se komu posreči« (Wilder 1992: 54). Dramatik pogleda na življenje z vidika smrti, da bi spoznali, kako radostne in nenavadno čudežne so lahko drobtine vsakdanjosti. To je sporočilo *Našega mesta*. Wilder si je namreč v svojih delih prizadeval trivialnosti vsakdanjega življenja napraviti dostojanstvene, kot se je izrazil,¹³ in ta učinek je ustvaril prav s postopkom gledališča v gledališču. V prizoru, ko se pokojna Emily vrne med žive, Wilder razpolovi oziroma pomnoži kategorije prostora, časa in dramske osebe. Z umestitvijo sveta rajnih v svet živih v dramo vpelje epske razsežnosti (zlasti prostorske in časovne). V isti potezi pa z Režiserjem kot avktorialnim pripovedovalcem dogajanje obdrži v okvirih absolutnosti (teženj po finalnosti, zgoščenosti in dramski avtonomiji). Strukturo, kakršno pozna Emilyjin prizor, je Wilder na celo dramo razširil v *Zaenkrat smo se izmazali*. To je njegova zadnja igra v igri (1942). V njej je nasprotje med zaprto in odprto dramsko formo zaradi močnega kontrasta med absolutno in epsko kvaliteto tudi najbolj razvidno.

Romaniziranje drame

Drama *Zaenkrat smo se izmazali* prikazuje življenje tipične ameriške družine Antrobus in obenem zgodbo o nastanku in ureditvi sveta, o boju med dobrim in zlim, med napredkom in njegovim zastojem, zgodbo o »prerivanju človeške rase skozi razne zmede«, kakor pravi ena izmed oseb, Sabina (Wilder 1977: 11). Življenjske situacije Antrobusovih, v katerih so svoj vsakdanjik lahko prepoznali Wilderjevi sodobniki, so vpete v širši kontekst življenja in razvoja človeštva od ledene dobe do konca prve svetovne vojne. Z dramatikovimi besedami povedano: to je poskus osmišljanja mnogoobličnosti človeškega rodu in njegovega čustvovanja. Zato je individualno privzdignil na raven univerzalnega. Fabulo o Antrobusovih je obeležil z dvema vrstama znakov, z znaki individualnega (o gospodu in gospe Antrobus) in znaki univerzalnega (o Adamu in Evi), in jih vtisnil v kategorije prostora, časa ter oseb ene in iste fabule. Vzporedno z zgodbo o Antrobusovih, oziroma o Adamu in Evi, ki je v dramo umeščena kot igra v igri, pa poteka tudi zgodba o uprizarjanju te fabule. Triravninska sestava drame je prikazana v spodnji razpredelnici.

ZAENKRAT SMO SE IZMAZALI

	prostor	čas	oseba
1/I	oder	zdaj	igralka Somerset, drugi igralci
2/I	New Jersey: stanovanje	1. pol. 20. st.	Antrobusovi, Henry, Sabina
3/I	dom Antrobusovih	ledena doba	Adam, Eva, Kaj, Lily
1/II	oder	zdaj	igralka Somerset, drugi igralci
2/II	Atlantic City: obala	1. pol. 20. st.	Antrobusovi, Henry, Sabina
3/II	obala	čas otoplitve	Adam, Eva, Kaj, Lily

1/III oder	zdaj	igralka Somersetova, drugi igralci
2/III New Jersey: stanovanje	1. pol. 20. st.	Antrobusovi, Henry, Sabina
3/III razdejjano stanovanje	po I. sv. vojni	Adam, Eva, Kajn, Lily

Z arabskimi števkami so označene tri ravni drame, z rimskimi števili tri dejanja. Poudariti je treba, da je drama kompozicijsko sestavljena iz dveh struktur (primarne drame in igre v igri), dogajanje pa sočasno poteka na treh ravneh. Prvo strukturo tvori primarna drama, to je zgodba o uprizarjanju igre (in teče v 1. ravnini), drugo pa igra v igri, to je zgodba o Antrobusovih oziroma Adamu in Evi (v 2. in 3. ravnini). Igra v igri poteka v Wilderjevi sodobnosti v prvi polovici ameriškega 20. stoletja (2. raven) in je sočasno vpeta v svetopisemsko obarvano zgodovino človeštva (3. raven). Z znaki iz teh treh ravni dogajanja je posuta cela drama. Da se bodo kontinuirano izmenjevali, je razvidno že na začetku, ko so na platno projicirane »Novice z vsega sveta«:

1. V gledališču, kjer pravkar igrajo *Zaenkrat smo se izmazali*, so snažilke našle poročni prstan z vgraviranim napisom »Adam Evi! Genesis II: 18.«
2. Obisk pri izumitelju kolesa gospodu Antrobusu in predstavitev njegove družine z vsemi tipični lastnostmi podjetne ameriške družine.
3. Vremensko poročilo o neobičajnem mrazu sredi avgusta in premiku ledene stene proti jugu dežele.

Dogodki sočasno potekajo na vseh treh ravneh, dodatni kaotični učinek pa ustvarja menjavanje prizorišč in časa dogajanja, kot je razvidno iz zgornje razpredelnice.

Antrobusova sta predstavnika človeštva, na kar napeljuje že njun priimek, ki izhaja iz grške besede antropos, kar pomeni človek. On je iznašel kolo, vzvod, števila in abecedo, ona predpasnik in nov obrobni šiv. On se razume na občinske, ona na domače, gospodinjske zadeve, da ne govorimo, kako dobra, skrbna in ljubeča starša sta Henryju in Gladys. Vsakdanja, druga raven zgodbe se prekriva s tretjo, zgodovinsko in svetopisemsko, pri čemer izmenično stopata v ospredje in druga drugo funkcionalno dopolnjujeta. Tako na primer Antrobus svojo ženo v čestitki ob obletnici njune poroke imenuje Eva. In ko v paniki pred vesoljnim potopom mama kliče sina Henryja, da bi se vkrcal na rešilno ladjo, se ta odzove šele, ko ga pokliče z imenom Kajn. Antrobusovi živijo v prostorni hiši v predmestni četrti New Jersey v udobni bližini supermarketa, ljudske šole, metodistične cerkve in gasilskega doma, na vrtu pa se sprehajajo dinozavri in mamuti. S Sabininimi besedami povedano se »ta prismojeni dramatik ni mogel odločiti, ali živimo še v votlinah ali v današnjem New Jerseyu, in ta zmeda gre kar naprej, vse do konca igre« (Wilder 1977: 11). Zgodba vsakdanjega življenja je v bistvu zgodba o zgodovini človeštva, osvetljena tudi v svetopisemski različici, in obrnjeno: ta napravi vsakdanjik Antrobusovih univerzalen. V teoretičnem pogledu dramo oskrbi z epsko kvaliteto, saj vanjo naseli pettisočletni časovni zamah s prostranimi ledenodobnimi pokrajinami in razdejanim svetom po I. svetovni vojni, da dogodki završijo v vseobsežnosti prostorskega in časovnega prepiha.

Drama iz absolutne prehaja v epsko in obratno. *Zaenkrat smo se izmazali* je namreč natančno časovno in prostorsko zamejena s prihodom

gledalcev v gledališče, kar vidimo v uvodnih poročilih, projiciranih na platno, in našim odhodom domov, ko nam igralka zaželi lahko noč. Tako Wilder doseže ideal dramske enotnosti, saj fiktivni prostor in čas (od ledene dobe do prvih let po I. svetovni vojni) prekrije z uprizorjenim tukaj in zdaj, tako da dramsko dogajanje traja natanko toliko časa, kolikor traja predstava. Wilder v to dramo vgradi celoto gledališkega dogodka (podobno kot Pirandello v *Šest oseb išče avtorja*, *Nocoj bomo improvizirali* in *Vsak po svoje*). V *Spalniku Hiawata* in *Našem mestu* smo »gledališče« videli samo s perspektive Režiserja, kako vodi igro in jo zrežira, v *Zaenkrat smo se izmazali* pa smo gledalci povabljeni v središče predstavljanega in imamo vpogled tudi v zakulisje, kjer lahko spremljamo oblikovanje vlog. Vezni člen med odrom in dvorano je gospodična Somerset – igralka, ki igra Sabino. Ves čas se bori sama s sabo, ali naj odigra to vlogo ali odide: »Sovražim to igro in vsako besedico v njej. Kar se mene tiče, vam povem, da ne razumem niti ene besede v tej igri [...]. To zoprno vlogo sem sprejela, ker sem jo morala. Celi dve leti sem sedela v svoji sobi, ob sendviču in skodelici čaja, in čakala, da bodo prišli boljši časi za teater« (Wilder 1977: 10–11). Dramatik vzpostavi lik Sabine kot posrednika, nekakšnega prevodnika med prikazovanim in nami, realnim občinstvom. Ne samo, da nas prek Sabine neposredno vplete v dogajanje (poprosi nas na primer za stole, da bi z njimi podkurili, ker jim je na odru zmanjkalo kurjave), temveč nam prikazovano tudi komentira z vidika dramske osebe. Sabina dogajanje razlaga s svoje perspektive, z vidika igralka, ki sproti šele razumeva sporočilo igre in dramatikov namen, kar tudi pove: »Zdaj ko tudi vi, občinstvo, poslušate vse to, se mi zdi, da nekoliko bolje razumem tudi jaz« (Wilder 1977: 17). Gospodična Somerset – Sabina ima funkcijo prvoosebne pripovedovalke, ki se udeležuje dogajanja, v njem nastopa in ga (tedaj ne v vlogi dejavne dramske osebe, temveč kot epski jaz) tudi komentira. V tem liku Wilder izmenjuje pripovedni način in način neposrednega prikazovanja. Za dominantni pripovedni položaj izbere prvoosebne, s čimer zmanjša tudi naš pregled nad dogajanjem. V primerjavi s *Spalnikom Hiawato* in *Našim mestom*, kjer smo skupaj z »vsevednima« avktorialnima pripovedovalcema (Vodjo igre in Režiserjem) tako rekoč privzdignjeni nad dogodke, imamo v *Zaenkrat smo se izmazali* zožen vpogled vanje, saj jih gledamo skozi oči igralka, gospodične Somerset. Zareza v celoto gledališkega dogodka je globlja kot v *Spalniku Hiawata* in *Našem mestu*, saj so pripovedni elementi vraščeni v samo dogajanje, v njegov okvir, od koder ga razgrajujejo od noter navzven. V Sabini poosebljeni epski jaz se nahaja v jedru dogajanja (in ne zunaj njegovega okvira kot na primer Režiser).¹⁴ Z istimi pripovednimi elementi, ki dramo členijo v fragmentarno strukturo in jo razpirajo v odprto dramo, je fabula vpeta tudi v sklenjeno strukturo zaprte drame: ko igralka nastopi kot Sabina, stoji sredi igre o človeštvu epskih razsežnosti, ko izstopi iz te vloge v lik igralka gospodične Somerset, pa stoji v igri o uprizarjanju te drame in nosi njeno absolutnost. Sabina dogajanje izmenično vpenja v absolutno dramo (zaprte forme) in epsko dramo (odprte forme). *Zaenkrat smo se izmazali* je najbolj kompleksen primer sintagmatske sonavzočnosti absolutne in epske drame v Wilderjevem opusu – ne samo zato, ker sta absolutna in epska kvaliteta razpotegnjeni po

celi dolžini igre, temveč tudi, ker je konstantna povezava med njima nasekljena v isti entiteti: v dramski osebi Sabine oziroma gospodične Somerset.

* * *

Wilderjevo gledališče v gledališču je vzorčni in verjetno tudi najbolj eklatantni primer sonavzočnosti absolutne in epske, zaprte in odprte forme v zgodovini drame. V igrh *Spalnik Hiawata*, *Naše mesto*, še posebej nazorno pa v *Zaenkrat smo se izmazali* je dramatik v okvirih absolutne drame razgrnil dogajanje epskih razsežnosti (z obiljem prizorišč, panoramičnih pokrajin, razteznih enot časa in množico oseb). S postopkom igre v igri je ohranil absolutnost drame v njenih poglavitnih težnjah po zgoščenosti, finalnosti in neposrednem prikazovanju ter obenem v okviru klasičnega, iz Aristotela izpeljanega ideala dramskih enotnosti razgradil oziroma multiplicitiral temeljne kategorije prostora, časa, dejanja in tudi oseb. Igra v igri je pri Wilderju usmerjena v primarno, okvirjajočo jo dramo, hkrati pa kaže sama nase oziroma razkazuje samo sebe. Poudarek ni več na osmišljanju fabulativnega toka primarne drame (tako kot pri igrh v igri v absolutni drami), temveč v opomenjanju dogajanja same igre v igri, ali natančneje, na artikuliranju procesa opomenjanja. Izrekanje načina lastne gledališke izjave je osrednji predmet Wilderjeve dramatike. Avtor je po strukturi igre v igri posegel prav z namenom, da bi poudaril avtonomnost dramatika v odnosu do drugih ustvarjalcev gledališke predstave, saj je dramsko delo v procesu uprizarjanja vselej izpostavljeno spremembam in tudi odstopanju od dramatikovih namer. Pri tem je prišel do sorodnih rešitev kot njegov sodobnik Bertolt Brecht, kateremu je pot do epskega gledališča utrla ravno nasprotna težnja, težnja po reteatralizaciji in izražanju avtonomnosti gledališča. Wilder je na oder pripeljal Režiserja v vlogi pripovedovalca in tako dramo postavil v dialog s pripovedjo. Izpostavil jo je zvrstni kritiki, da bi izstopil iz tradicionalnega recepcijskega modela v gledališču, kjer se drama oziroma predstava kaže kot absolutna, samozadostna celota, ločena tako od svojega občinstva, kakor tudi od avtorja. To je dosegel s postopkom igre v igri in obenem pokazal, da je ta struktura most med absolutno in epsko dramo, med njuno zaprto in odprto formo.

OPOMBE

¹ Igra v igri je gledališka igra, ki je v odnosu do preostalega dogajanja na odru prikazana kot gledališka predstava. Z istim pomenom je zaseden tudi termin gledališče v gledališču. Uporabljam ga kot nadrejeno oznako reduciranim kategorijam na ravni uprizoritvenega teksta (predstava v predstavi, oder na odru, vloga v vlogi, igra v igri), kakor tudi na ravni dramskega besedila (za igro v igri – besedilo v besedilu so primerna tudi žanrska poimenovanja, na primer komedija v komediji, komedija v tragediji itn.). Terminologijo sem natančneje razdelala v: Orel 2001: 101–117.

² Szondijevo knjigo *Theorie des modernen Dramas 1880–1950* bom v članku vodila pod naslovom *Teorija moderne drame*, čeprav se naslov v slovenskem

prevodu glasi *Teorija sodobne drame*. Szondi v tem delu namreč obravnava prav razvoj moderne drame.

³ Pomen absolutnosti je Szondi preselil v izraz *drama* (nemško: das Drama), za poimenovanje vseh uprizarjanju namenjenih del pa je uporabil skupni, *drami* nadrejeni oziroma širši izraz *dramatika* (nemško: die Dramatik). Z vidika literarno-zgodovinskega pojma Szondiju *drama* predstavlja sinonim za dramska besedila, kakršna so nastala v elizabetinski Angliji, Franciji 17. stoletja in v nemški klasiki. Iz *drame* je eksplicitno izločil srednjeveške duhovne igre, Shakespeareove zgodovinske kronike in grško tragedijo (2000: 27–28).

⁴ Kot poskuse ohranitve absolutnosti drame je Szondi obravnaval naturalistično dramo, konverzacijsko igro, enodejanko in eksistencialistično dramo.

⁵ Oznaki sem terminološko natančneje opredelila v magistrskem delu *Igra v igri kot tematizacija načela absolutnosti drame* (Orel 2000/01: 81–86).

⁶ Bahtin v *Teoriji romana* ugotavlja, da se v dobah, ko roman postane vodilna zvrst (v nekaterih obdobjih helenizma, poznem srednjem veku, renesansi in drugi polovici 18. stoletja), romanizirajo tudi druge zvrsti. Za primer poleg pesnitev (Byron: *Childe Harold* in *Don Juan*) in lirike (Heinejeve poezije) navede tudi dramo: Ibsnovo in Hauptmannovo ter naturalistično dramatiko (1982: 11).

⁷ Wilder je Gertrudo Stein srečal pozimi 1935 v Chicagu, ko je prišla predavat na univerzo, kjer je poučeval tudi sam. Še istega leta poleti jo je Wilder obiskal v Evropi. Steinova je s pisatelji diskutirala o njihovih delih, še preden je spoznala Wilderja. Tudi Wilder je imel že pred njunim srečanjem vrsto svetovalcev, med njimi Williama Lyona Phelps, Freuda, lady Sybil Colefax. Toda njuno prijateljstvo je bilo nekaj posebnega, pravi Donald Haberman, avtor pregledne študije *The Plays of Thornton Wilder* (1968: 37). Menda sta Wilder in Steinova nameravala skupaj napisati knjigo; ona naj bi zasnovala zgodbo in on naj bi jo ubesedil. Gertrude Stein jo je potem napisala sama: prozno delo *Ida*. Na Wilderja je bolj kot s svojimi dramami vplivala z eseji in romanom *The Making of Americans*. Njenim knjigam *Narration* (1935), *The Geographical History of America* (1936) in *Four in America* (1947) je Wilder napisal predgovore.

⁸ Povzeto po: Haberman 1968: 97. O vplivu Gerturde Stein na Wilderjev jezik Haberman podrobneje piše v poglavju *An American Language* v navedeni knjigi.

⁹ Donald Haberman v monografiji *The Plays of Thornton Wilder* o Brechtovem vplivu na Wilderja ne govori, pravzaprav Bertolta Brechta sploh ne omeni. Epsko-poučne tendence Wilderjevih enodejank (*Dolgo božično kosilo*, *Spalnik Hiawata* in *The Happy Journey to Trenton and Camden – Veselo potovanje v Trenton in Camden*, vse iz leta 1931) pa je v kontekstu Brechtove teorije epskega gledališča preučil Rudolf Halbritter v študiji *Konzeptionsformen des modernen angloamerikanischen Kurzdramas* (1975). Poudaril je, da je njegova študija lahko samo *poskus* povezave Wilderjevih zgodnjih dramskih del z Brechtovo teorijo. Pomislek velja razumeti kot zagovor avtorjevega sicer povsem legitimnega interpretativnega postopka, s katerim si je – kot se je izrazil sam – omogočil pregled nad Wilderjevimi nesistematičnimi in često zgolj nakazanimi teoretskimi stališči (1975: 112). Wilder je prišel v stik z Brechtovo dramaturgijo v času bivanja v Berlinu. To je edini podatek, ki faktografsko povezuje oba dramatika.

¹⁰ Wilderjeve postopke pri soočanju notranje statične strukture dejanja z dinamičnimi zunanji kompozicijskimi načeli natančneje razdela Rudolf Halbritter (1975: 139–145). Ta vidik osvetljuje tudi Peter Szondi v *Teoriji moderne drame*. V poglavju *Igra o času* (2000: 120–125) obravnava enodejanko *Dolgo božično kosilo*, ki prikazuje družino Bayard pri božičnih pojedinah v časovnem obsegu devetdesetih let. Za mizo se izmenjajo generacije Bayardovih in se pogovarjajo o družinskih zadevah, vljudno pomenkovanje pa skorajda prevzame obliko stalnega obrazca. Szondi pokaže, kako Wilder razgiba statično dogajanje – minevanje časa z montažnim postopkom in postopkom ponavljanja.

¹¹ To Szondi prikaže na primeru drame Arthurja Millerja *Smrt trgovskega potnika* (2000: 128). Ostareli trgovski potnik Willy Loman se vse pogosteje umika v svet spominov in ti začnejo obvladovati njegovo sedanjost. Ko govori s svojimi bližnjimi, se z njimi ne pogovarja v sedanji stvarnosti, temveč v spominjani preteklosti. Na primer, ko karta s sosedom Charleyem, ga za hip zamenja za brata Bena in Charleya ogovori z bratovim imenom. V tem trenutku pa se Ben tudi pojavi na prizorišču. Sedanjost in spominjana preteklost, za Willyja Lomana obe enako resnični, sta naseljeni ena v drugo in na odru uprizorjeni hkrati. Miller vpelje spominske prizore na oder tako, kot so v film zmontirani flash backi.

¹² Več o vplivu Gertrude Stein na Wilderjeve narativne postopke v: Haberman 1968: 89–92.

¹³ To je Wilder povedal v intervjuju za *Paris Review*. Citirano po Haberman 1968: 56.

¹⁴ Če natančno pogledamo, tudi v *Spalniki Hiawata* Vodja igre poseže v notranji komunikacijski sistem (ko ponagaja starejši gospe in jo zbudi), prav tako Režiser v *Našem mestu*, ko nastopi v vlogi župnika, ki poroči Emily in Georga. Kljub temu v obeh primerih prevladuje avktorialni in ne prvoosebni pripovedni položaj.

BIBLIOGRAFIJA

- Mihail BAHTIN, 1967: Problemi poetike Dostojevskog. Beograd: Nolit. Izvirnik: Problemy tvorčestva Dostoevskogo, Leningrad, 1929.
- 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Marvin CARLSON, 1992–94: *Teorije gledališča I–III*. Ljubljana: Knjižnica MGL, št. 115–117. Izvirnik: *Theories of the Theatre*, London, 1984.
- Donald HABERMAN, 1968: *The Plays of Thornton Wilder, A Critical Study*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Rudolf HALBRITTER, 1975: Konzeptionsformen des modernen Angloamerikanischen Kurzdras. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Volker KLOTZ, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: Knjižnica MGL, št. 121. Izvirnik: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1960.
- Janko KOS, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost XXI*, št. 1, str. 1–19.
- Lado KRALJ, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, Literarni leksikon, št. 44.
- Mirjana MIOČINOVIĆ, 1975: *Radanje moderne književnosti. Drama*. Beograd: Nolit.
- Barbara OREL, 2000/01: Igra v igri kot tematizacija načela absolutnosti drame. Magistrsko delo. Ljubljana: AGRFT.
- 2001: Struktura gledališča v gledališču. *Primerjalna književnost*, letnik 24, št. 1, str. 101–117.
- Helmut PAPAJEWSKI, 1961: Thornton Wilder. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag.
- Manfred PFISTER, 1977: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- PLATON, 1995: *Država*. Ljubljana: Založba Mihelač.
- Franz K. STANZEL, 1993: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (1964)
- Peter SZONDI, 2000: *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Knjižnica MGL, št. 130. Izvirnik: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, 1956.
- Thornton WILDER, 1941: Some Thoughts on Playwrighting. V: Sherwood ANDERSON, Thornton WILDER, Roger SESSIONS, William LESCAZE: *The Intent of the Artist*. Princeton: Princeton University Press.

- 1960: *Marčeve ide*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izvirnik: *The Ides of March*, New York in London, 1948.
- 1962: *Most svetega kralja Ludovika*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izvirnik: *The Bridge of San Luis Rey*, New York, 1927.
- 1965: *Spalnik Hiawata*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv AGRFT. Izvirnik: *Pullman Car Hiawatha*, New York in New Haven, 1931.
- 1971: *Dolgo božično kosilo*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv AGRFT. Izvirnik: *Long Christmas Dinner*, New York in New Haven, 1931.
- 1972: *Osmi dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izvirnik: *The Eighth Day*, New York, 1967.
- 1977: *Zaenkrat smo se izmazali*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv SGM. Izvirnik: *The Skin of Our Teeth*, New York in London, 1942.
- 1992: *Naše mesto*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv AGRFT. Izvirnik: *Our Town*, New York, 1938. absolutne drame (zaprte forme) in epske drame (odprte forme) kot dveh nasprotnih, idealno tipičnih konceptov oblikovanja dramskega gradiva v zgodovini gledališča.

■ WILDER'S THEATRE WITHIN THEATRE. THE DRAMA IN A DIALOGUE WITH THE NARRATIVE

In his theatre within theatre pieces (or rather plays within plays), Thornton Wilder put the drama into a dialogue with the narrative. In his plays *Pullman Car Hiawatha* (1931), *Our Town* (1938), and *The Skin of Our Teeth* (1942) he introduced a Director in the role of a narrator to establish the dramatic action as a play within a play, and used this form to protect the autonomy of the playwright in relation to the other creators of the theatrical performance. In the process of its staging, the dramatic piece of art is always subject to change, even to digressions from the playwright's intentions; and this is what Wilder was hoping to avoid. His solutions were not unlike those of his contemporary Bertolt Brecht: he was led to epic theatre by precisely the opposite tendency, the tendency to autonomize the stage and return theatre to theatre. By articulating with this form of a play within a play a way of expressing his own theatrical statement, Wilder stepped out of the traditional theatrical model of reception where a performance appears as an absolute, self-contained whole, separated from its audience, as well as from the playwright himself. He introduced to absolute drama events of epic proportions (with numerous sets, panoramic landscapes, ductile units of time and a host of people, most notably in *The Skin of Our Teeth*), without undoing its basic stipulations (tendencies towards succinctness, finality, and direct representation). At the same time he also deconstructed or rather multiplied the basic dramatic categories (action, space, time, character) within the Aristotelian ideal of the dramatic unities and therefore turned a closed dramatic form into an open one. Wilder's plays are an emblematic and possibly the most obvious example of the coexistence of absolute (closed form) drama and epic (open form) drama as the two opposite, ideally typical concepts of structuring dramatic material in the history of the theatre.