

Za spuščnim zastorom O (ne)uprizorjeni dramatiki Zorka Simčiča

Brane Senegačnik

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, V. razred
za umetnosti, Novi trg 3, SI 100 Ljubljana

Povzetek

Nekateri najvidnejši literarni zgodovinarji postavljajo drami *Zgodaj dopolnjena mladost* in *Tako dolgi mesec avgust* Zorka Simčiča na sam vrh sodobne slovenske dramatike, čeprav sploh nista doživeli uprizoritve v profesionalnem gledališču. To je paradoks, ki odpira na eni strani zahtevna vprašanja o kulturni in politični realnosti slovenske družbe, na drugi pa vprašanja o smislu gledališča in o razmerju med dramskim besedilom in uprizoritvijo. Politični razlogi za to, da se Simčičeva dramatika ni uprizarjala, so v njeni tematiki (tabuizirani zločini komunistične revolucije); kulturni pa v vse bolj dominantni ideologiji postdramskega gledališča, ki poudarja avtonomnost predstave in ignorira relevantnost literarne kvalitete dramskega besedila. To je v nasprotju s Simčičevim klasičnim vztrajanjem pri konceptu dramskega gledališča in pri razumevanju predstave kot uprizoritve. Refleksija nekaterih postavk sodobnega (družbenokritičnega) gledališča odkriva njihov aksiomatični značaj in utemeljenost v postulirani in (ontološko) poenostavljeni resničnosti. Eno je reducirati predstavo na pomen dramskega besedila, drugo pa videti v slednjem navdih, ob katerem lahko nastane predstava kot pravi gledališki dogodek z vsemi svojimi avtonomnimi komponentami. Simčičeva dramatika ostaja za zdaj neizkoriščen vir takšnega navdiha.

Ključne besede: Zorko Simčič, drama, *Zgodaj dopolnjena mladost*, *Tako dolgi mesec avgust*, zgodovina, ideologija, sodobno gledališče, postdramsko gledališče.

Summary

Behind the Lowered Curtain. About the (Un)staged Dramatic Texts of Zorko Simčič

Some of the most prominent literary historians place Zorko Simčič's plays *Early Completed Youth* and *Such a Long Month of August* at the very top of contemporary Slovenian drama, even though they have never even been performed in a professional theatre. This is a paradox that raises, on the one hand, challenging questions about the cultural and political reality of Slovenian society and, on the other, questions about the meaning of theatre and the relationship between the dramatic text and performance. The political reasons for not staging Simčič's drama lie in its subject matter (the taboo crimes of the communist revolution); the cultural ones in the increasingly dominant ideology of post-dramatic theatre, which emphasises the autonomy of performance and ignores the relevance of the literary quality of the dramatic text. This is in contrast to Simčič's classical insistence on the concept of dramatic theatre and on the understanding of performance as performance. A reflection on some of the assumptions of contemporary (socially critical) theatre reveals their axiomatic character and their grounding in a postulated and (ontologically) simplified reality. It is one thing to reduce a performance to the meaning of a dramatic text, but another to see the latter as a possible source of inspiration for the creation of a performance as a true theatrical event with all its autonomous components. Simčič's drama remains, for the time being, an untapped source of such inspiration.

Key words: Zorko Simčič, drama, *Early Completed Youth*, *Such a Long Month of August*, history, ideology, contemporary theatre, post-dramatic theatre.

Življenje, gledališče in tabu resničnosti

»Il teatro e la vita non son la stessa cosa!« zapoje glavni lik v Leoncavallovi operi *Glumači*, gledališčnik Canio: »Gledališče ni življenje!«⁸⁶ Zgodi pa se seveda čisto drugače: v predstavi znotraj te predstave se odzrcali njegova resnična zgodba, njegovo življenje na kar najbolj mogoč usoden način. »O Menander in življenje kdo od vaju je posnemal koga?« se glasi znamenita krilatica učenjaka Aristofana iz Bizanca o umetnosti najpomembnejšega grškega helenističnega komediografa. Kakšno je razmerje med resničnim življenjem in gledališčem, je starodavno, kompleksno in nerešeno, morda tudi nerešljivo vprašanje. Morda tudi najpomembnejše vprašanje gledališča in umetnosti nasploh, čeprav je danes le redko jasno zastavljeno v vsej svoji kompleksnosti in radikalnosti. Za dramatiko Zorka Simčiča je vsekakor pomembno v dveh ozirih: koliko se v njeni usodi zrcali realno življenje gledališča in življenje družbe.

S Simčičevo dramatiko mislim zlasti na dve njegovi najpomembnejši deli, na *Zgodaj dopolnjena mladost* in na *Tako dolgi mesec avgust*. Deli, ki ju za slovensko (profesionalno) gledališče tako rekoč ni, ki sta ostali literarni drami, ki sta ostali knjigi in bili tudi večkrat ponatisnjeni – in to kljub siceršnjim priznanjem, ki jih je bilo avtor deležen. To ima opraviti z dvema ideologijama, ki morda nista čisto nepovezani: politično in umetniško.

Knjige imajo svojo usodo, pravi znani latinski pregovor. Te besede niso prazna domislica, kot vemo, ampak jedrat povzetek zgodb o pogosto nenavadnih poteh literarnih besedil skozi zgodovino. Knjige imajo svojo usodo, ta pa drži zrcalo času. Če čas pušča na straneh knjig svoje prstne odtise, se v njihovi usodi skozi leta zarisuje njegova podoba. Kaj je (bil) kak čas, lahko vidimo tudi po tem, kako se je kaki knjigi v njem godilo. Posebej razločno ogledalo je usoda dramskih besedil, ki med platnicami nenehno čakajo na vstajenje v odrsko življenje. Kako nepredvidljiva, presenetljiva, osupljiva je torej šele usoda teh del, pri katerih je besedilo samo nastavek, temelj, na katerem lahko režiser, igralci in drugi poustvarjalci šele do konca zgradijo tako ali drugače oblikovano umetniško stavbo! Najgrenkejša, kar se dramskemu besedilu lahko zgodi, je morda to, da se ne preobrazí v predstavo, da ne zaživi v minljivem telesu uprizoritve. Še prav posebej, če osvetljuje veliki dogodek, prelomno izkušnjo časa, samo pa vanj ne more seči: tedaj je skorajda kot krik v sanjah, ki ga človek niti sam ne sliši. Zgodba drame Zorka Simčiča *Zgodaj dopolnjena mladost* ni zelo daleč od tega.⁸⁷

⁸⁶ Obsežni deli tega besedila so zajeti iz mojih spremnih besed: »Meditacija o prizorišču našega življenja« [v: Simčič, Z. (2011): *Zgodaj dopolnjena mladost*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, 112–121] in »Zagrnjeno ogledalo« [v: Simčič, Z. (2016): *Tako dolgi mesec avgust*. Celje, Celjska Mohorjeva družba, 139–152].

⁸⁷ Drama *Zgodaj dopolnjena mladost* je bila premierno in obenem edinkrat uprizorjena v Slovenskem gledališču v Torontu 5. aprila 1970 v režiji Vilka Čekute.

Če je drama ogledalo življenja, je neuprizorjena drama zagrnjeno ogledalo. Obe drami Zorka Simčiča odločno stopata v območje prepovedanega usodnega spomina: neposredno ali figurativno razkrivata tabuje, družinske ali družbene, vselej zapečatene z nekrivo človeško krvjo in strupenim molkom, od katerega živita navidezno normalna skupnost in njena morala. Za Slovence ima to poseben pomen: podobno kot Poljaki imamo svoj Katyn, a nimamo svojega filma *Katyń*; ideološko motivirani množični pomori na slovenskih tleh, ki so fizično in kulturno odločilno preoblikovali družbo, niso bili deležni takšne kritične umetniške refleksije, kot jo predstavlja Wajdov film. Natančneje povedano: umetniška dela, v katerih odsevajo, so redka, tista, ki obstajajo, pa so v družbeno-kulturnih okvirih vešče zastrita. Simčičeva dramatika, ki dosedaj na slovenskih tleh v profesionalnih gledališčih še ni bila uprizorjena, nam tako na prav poseben način, kot zagrnjeno ogledalo, pripoveduje zgodbo o našem času. Kakorkoli tehtna vprašanja odpira, ta niso postala resnično pomembna tema dominantnih tokov in institucij sodobne kulture, pa četudi so povezana – kot že rečeno – s ključnimi zgodovinskimi dogodki. Ta »biti in hkrati ne biti« je prav poseben način javnega obstoja, ki ga je »naš čas« izoblikoval za tako ali drugače neprimerne, a vendarle neizogibne kulturne osebnosti. Povsem neviden pa je Simčič za sodobno gledališče. To je pomenljivo: najprej zato, ker je gledališče zelo izpostavljena in s celotnim (vidnim in nevidnim) sistemom kulture močno podprta oblika umetnosti; in potem zato, ker deluje še zlasti v zadnjih letih izredno družbenokritično angažirano, pogosto pa se sprevrča v pravcato orožje družbenega boja. Z zelo predvidljivimi, včasih anahronističnimi cilji; tem bolj zgovorno je torej, kako se to odrsko spreminjanje družbene zavesti na daleč izogiba travmatičnemu žarišču sodobne slovenske zgodovine in deluje v vsej svoji progresivni naravnosti pravzaprav konservativno, neredko že kar reakcionarno.

Noben avtor ne živi izven zgodovine, duhovne, kulturne, družbene, kakorkoli že ji rečemo; a noben tudi ni samo in izključno proizvod značilnih razmer neke dobe (celo čisto modni literarni pojavi niso povsem brez sledi avtorjeve – neuresničene – individualnosti), čeprav je na obzorju strogo sociološko orientirane literarne kritike morda videti tako. Prav zaradi tega individualnega presežka se lahko odmika od svojega časa, ga prepozna in zrcali na ozadju širše zgodovine, ki se izteka v transcendentno obzorje; postavlja pod vprašaj ustaljene kulturne in etične norme in dreza v polje javno zamolčanega. Kadar je predmet tega molka travmatičen, še posebej kadar je to zločin zelo velikih, tako rekoč nacionalnih razsežnosti, zločin, na katerem je bila ali še vedno je neka družba tako ali drugače utemeljena, tedaj zahteva ohranjanje individualnosti od avtorja zelo veliko mero drugačnosti in velik pogum. In tedaj, razumljivo, so zapovedi molka obsežnejše in strožje: njihov predmet postanejo tudi ta individualnost in njena dela. Tu je poglobitni razlog za »nevidnost« Simčičeve dramatike v našem času. Čeprav so

o njej pohvalno, neredko v superlativih pisali tudi najboljši poznavalci zgodovine slovenske dramatike.⁸⁸

To je torej politični vidik ali izvor Simčičeve gledališke nevidnosti. K drugemu se vrnem pozneje, ker je o njem smiselno govoriti šele, če si na kratko ogledamo, kakšni sta dramī, na kakšnem dramaturškem obzorju sta zgrajeni.

Zgodaj dopolnjena mladost – misterijska igra o zgodovini

V prvem delu drame *Zgodaj dopolnjene mladosti* partizani umorijo uglednega vaščana Gornika, ki bi lahko zaradi svojega vpliva škodoval »njihovi stvari« (interesom revolucije); umor nameravajo prikazati kot nesrečo, vendar mu je bila nepričakovano priča Gornikova hči Snežna; za njeno likvidacijo partizanski poveljnik Gad določi Matjaža, ki je Snežnin srčni izbranec.

V drugem delu Snežna po smrti čaka na Matjaža, saj brez njega ne more vstopiti v nebesa, ker se je tik pred smrtjo odločila, da tja ne pojde sama. S Poslancem (angelom), ki jo spremlja, se spustita na zemljo: tu Matjaž straži mejo, preganja ga storjeni zločin, a Snežna, ki vse vidi, mu ne more pomagati, ker ne more posegati v zemeljsko dogajanje: pomagali bi mu lahko le njeni živi sorodniki, se pravi tisti, ki so še na zemlji, če bi molili zanj. Potem se dogajanje preseli najprej v Severno Ameriko, kjer živita Snežnina mati in brat Stanko, kasneje pa v Južno Ameriko, kjer je njena sestra redovnica. Nobeden od sorodnikov v molitvah ne prosi za Matjaža. V tem trenutku izreče Snežna besede skrajnega ljubezenskega žrtvovanja: »Prosila bi Boga, naj me pogubi za vedno – samo da njega odreši!« Kmalu potem Stanko, ki se je prej odvrčal od zgodovine in slovenstva, ki je hotel »gledati samo naprej«, spozna najvišjo vrednost zvestobe (»zvestoba je oklep, ki teži, a opira«), pomoli za mir vseh in pri tem omeni tudi Matjaža.⁸⁹ Ta na zemeljskem prizorišču drame prizna očetu svoj zločin in namerava pobegniti čez mejo, vendar ga poveljnik ustrelji v hrbet. Matjaž in Snežna se srečata, a na koncu tega dela drame ostane Snežna sama, v »zadnjih hipih jasnosti v agoniji« začuti, da je sama nič in njena zadnja beseda je klic (krik?): »Majtaž!«, ki odmeva v veselju.

Tretji del, ki je čisto kratek, ponovno prikaže Snežnino smrt: zdaj Snežna tolaži Matjaža, da ga bo čakala, da »samo gre naprej ...« V kmečki hiši Gada obletava strah, občutek prividov (toda ali je v tej dramī mogoče reči, kaj je privid in kaj resničnost?), Poslančev zemeljski dvojnik, Cerkovnik, prihaja zvonit, »zbuditi

⁸⁸ Npr. Kermauner, T. (1992): *Slovenski čudež v Argentini*: trilogija, knj. 2 (*Krščanska tragedija*). Buenos Aires, Slovenska katoliška akcija; Poniž, D. (2001): Drami o breznih zgodovine. V: Simčič, Z. (2001): *Prepad kliče prepad*. Ljubljana, Družina, 233–253; Glušič, H. (2002); v: *Delo, Književni listi* (21. Januarja 2002), 12.

⁸⁹ Tudi to, da prav posameznik, ki se sprva najbolj odvrča od zgodovine, kot izgubljeni sin razveže vozle moreče preteklosti, je značilno za večplastnost Simčičevih likov in, lahko bi rekli, za njegov svetopisemski realizem.

žive in ne zbuditi mrtvih te noči«. Njegova misel: »Sneg zakrije vse, ko pa pride pomlad, se nam odkrije marsikaj ...« se izgubi v jutranjem zvonjenju.

Prav zadnji del, po obsegu droben »dodatek«, bistveno oteži razumevanje dramaturške logike in, kar je pomembneje, tudi ontologije in etike sveta *Zgodaj dopolnjene mladosti*.⁹⁰ Zaradi njega dogodki v drami ne potekajo časovno linearno: ob koncu smo spet na začetku. Zakaj? Zakaj se potem, ko smo stopili v času naprej, z »onstranske perspektive« spoznali, kje je rešitev, in videli, da se je uresničila, zopet vrnemo v usodni temni trenutek empirične zgodovine? Zgolj zato, da bi ga po spoznanju srečnega izteka v *flashbacku* še enkrat uzrli, tokrat drugače, osvetljenega z uvidom v prihodnost? Da bi se rane realnosti tako za nazaj pošile? Da bi nas Cerkovnikove besede o odkrivajoči pomladi, tako podobne besedam tebanskih starešin v *Kralju Ojdipu* o vsevidnem času, pretresle z občutjem neizprosne pravičnosti Usode?⁹¹ Nič v drami ne govori za to, kakor tudi očitno ne gre zgolj za estetsko simetrijo, za to, da bi Snežnino onstransko agonijo ob izgubi dragega zdaj uzrli preslikano na zgodovinsko platno, z obrnjenima vlogama. Resničnost je vprašljiva ...

Ta vprašljivost resničnosti pa je seveda še bistveno poglobljena z onstranskim dogajanjem. Tega nikakor ni mogoče imeti preprosto za irealnost, ki zgolj »omogoča razumeti različne topose drame« in »dopolnjuje človekovo prizorišče, da lahko prehodi pot od blata do nebes«. ⁹² Snežna je mrtva, spremlja jo angel, kar bi moralo biti znamenje njene odrešenosti. A ni v nebesih, ni tam, kjer bo, kot pravijo pisatelji svetih spisov, Bog otrl vsako solzo z oči, kjer bo vse staro prešlo, ker bo On vse ustvaril na novo. Še zmeraj je tu, tako zelo in globoko tu, čeprav ne more ničesar storiti, samo vse vidi in zaradi tega – neznosno trpi. Kakšna nebesa naj bi to bila?! Kakšna vizija eshatološke prihodnosti?! Simčič je v tem pogledu podobno teološko ustvarjal, kot so bili grški mitopoeti, tragiški pesniki, preustvarjalci in izdelovalci svetih zgodb, pa čeprav gre bržčas za nezavedno vzporednico, ki je zarisana v povsem drugačnem, monoteističnem duhovnem obzorju. »Kje je Babilon?« vpraša Snežna Poslanca. Kje je prostor človekovega izgnanstva? In Poslanec ji odgovori: »Povsod je Babilon.« »Kje pa je onstranstvo?« bi se lahko vprašali mi, in če bi dobili odgovor, da je že tu, povsod, kjer smo (ne pozabimo: dogajanje *Zgodaj dopolnjene mladosti* se razteza od Slove-

⁹⁰ Mimogrede, večdelnost drame in spreminjanje dramskega prizorišča niso izumi moderne dramatik, ampak jih najdemo že prav na začetku gledališke zgodovine: v motivno enotni Ajshilovi trilogiji *Oresteja* se vsak del dogaja v drugem času in prostoru, v zadnjem, *Evmenidah*, se prizorišče kar dvakrat spremeni (iz Delfov se dogajanje preseli najprej na atensko Akropolo in potem še na Areopag). Tudi nekatere Sofoklove tragedije imajo izrazito dvojno strukturo (t. i. strukturo diptiha), včasih se spremeni tudi kraj dramskega dejanja (npr. v *Ajantu*).

⁹¹ Sofokles, *Kralj Ojdip*, 1214.

⁹² Poniž 2001, 244.

nije do urbanega severnoameriškega okolja in samostana na robu južnoameriške pampe in se izteka v vseмирje), bi bil ta izvor novih in novih, neskončno težjih, morda celo neznosnih vprašanj. Kako naj bo prostor blaženosti tu, kjer se ljudje, kakor mojstrsko izrisani Gad, vdajamo skušnjavi strašnega seganja v lastno dno, ki je v resnici kljubovalno samopostavljanje, preoblikovanje sveta, neusmiljeno razpolaganje s srci drugih? Kjer ljudje nočemo misliti in delamo, kar je pač treba, pa čeprav likvidiramo, kakor pragmatični oportunist Drugi? Kjer izpovedujejo vero grešne ustnice tistih, ki v lepodušniški skrbi za javno moralo zapirajo vrata noseči ženski v smrtni stiski – kot Snežnina in Stankova mati? Sploh pa: kakšno onstranstvo, kakšno odrešenost vidimo v drami, če pa je sreča najbolj nedolžnega bitja⁹³ povsem odvisna od vere in ravnanja ljudi znotraj meja zgodovine; če so angeli hladno odmaknjeni in če se trenutek stika z najdražjim, ki ji pomeni vse, sprevrže v najgloblje agonično spoznanje lastne ničnosti? Ali ne zvenijo ti toni še bolj blasfemično, kot se je zdelo kateremukoli od dosedanjih interpretov?

Tvegam: morda pa je dramatik kljub vsemu hotel do konca poudariti nenadomestljivo dragocenost našega »realnega«, zgodovinskega življenja. Morebitni odgovor, da je onstranstvo tu, bi pomenil, da za nas, ljudi, ki živimo znotraj zgodovine, onstranstvo obstaja le po naši veri in ljubezni, samo toliko, kolikor ga izmolimo in uresničujemo z življenjem za drugega. Z življenjem, ki je zahvala, da sem, da si, da smo, in prošnja, da bi ne nehali biti. To seveda ne pomeni, da je onstranstvo plod človekove moči ali celo kreativna, poživljajoča iluzija, ravno nasprotno: lahko ga samo odkrivamo, ko zadevamo ob najresničnejše – ob svojo zadnjo, neprestopno mejo in se v resnici zavemo, kaj smo: nič, kot dahne Snežna na koncu drugega dela. A le v luči nerazpoložljive milosti. A le, če se tedaj ne odvrnemo od resnice lastne prigradnosti in prigradnosti sveta h kljubovalni iluziji o svoji samopostavljajoči se moči. A le, če obenem tudi ne zavrnemo, kar nam je bilo darovano s tem, da smo bili poklicani v svet. Nebeški Jeruzalem ne stoji izven nas, da bi ga mogli prerisati v svojo družbeno realnost ali se vanj umakniti, kadar postane tu neznosno. Uzreti ga, pomeni izkusiti, da je prizorišče našega življenja nepredstavljivo večje od tistega, ki ga predstavljajo fizikalna, družbena, pa tudi psihična resničnost. Je uzrtje Neizmernega, ki navdihuje za nikoli končano iskanje mere človeškega življenja vse do hipa, ko se bo vse prevesilo v Eshaton. Besede vere in velike umetnosti vsake na svoj način govorijo o tem prizorišču. Toda ne ene ne druge ga ne morejo razpreti same, brez nas. Brez nas in naše lastne predanosti v najglobljem smislu.

⁹³ Snežnina odločitev, da ne more sama, brez Matjaža, v nebesa, je izraz ganljive čistosti njene erotične ljubezni, ki je preprosto ne zmore razločiti od vdanosti Bogu, ker sta v njej zraščeni. Res pa je, da niti ona ni brez potez človeške nepopolnosti, kot je dobro opazil Kermauner (1992, 129): to krepi okus resničnosti celotne drame, po drugi strani pa z ozirom na njeno odmaknjenost v »onstranstvo« dela resničnost zapleteno v zgoraj opisanem smislu.

Tako dolgi mesec avgust – moderna tragedija?

Tako dolgi mesec avgust se dogaja daleč od Slovenije, ne le geografsko, temveč v okolju, ki je kulturno in zgodovinsko komaj kaj povezano s slovensko družbo: na posestvu ob močvirnatih ravnini na severu Argentine. V eni in drugi drami so v središču posamezniki, vendar v *Prezgodaj dopolnjeni mladosti* njihove usode povsem očitno premetava revolucionarni vihar; življenje likov *Tako dolgega meseca avgusta* pa se zdi prej ujeto v okvir razširjene družine, v nekem zelo svojskem obrobnem svetu, kjer družbeno dogajanje vtiskuje svoje sledove, vendar ga bistveno ne spreminja. Bolj kot zaradi drobnih fragmentov: »pošpanjenih slovenskih prisposodob, rekov in omembe Gradnikovega soneta«⁹⁴ je po avtorjevih besedah ta drama slovenska zato, ker zarezuje v živo slovensko preteklost z univerzalnim tragičnim spoznanjem, »da, kadar kdo vrta samo ideje, so edino resnično, kar pusti za seboj, mrliči«. Zelo splošna, od otipljive družbene resničnosti oddaljena kritična misel, a zato tem bolj natančno uperjena v bistvo vsakovrstne revolucionarne miselnosti in njenih jalovih projektov.

Seveda pa *Tako dolgi mesec avgust* nikakor ni samo kritika revolucionarnega idealizma; in sploh ni nikakršna v literarne oblike oblečena družbenokritična teorija, ampak je v prvi vrsti polnokrvna drama. Če je, kot pravi Simčič sam, tendenčna, če torej daje o svetu neko vrednotno sodbo, jo daje šele kot umetnina, ki ne govori jezika teorije ali ideologije, ampak čisto svoj, neponovljiv jezik: o najsplošnejših in najpomembnejših človeških stvareh govori skozi skrbno naslikani fragment sveta. *Tako dolgi mesec avgust* je družinska zgodba, ki poteka na navidez urejenem posestvu, z rahlimi otenki čehovljanske odmaknjenosti in letargije, v podtalju pa slutimo od vsega začetka zlovesče napetosti in potlačene travme: njihovo mučno počasno razkrivanje razgalja tudi ibsenovsko duhovno bedo in nenravnost družine v medsebojnih in družbenih razmerjih. Prizorišče s svojo mrakobno simboliko daje dramskemu dogajanju novo, transcendentno usodnostno razsežnost: močvirnata pokrajina v »tako dolgem mesecu avgustu«, ko po starodavnem indijanskem verovanju postane zemlja kraljestvo demonov in se po njej sprehaja smrt. Ali ne stojimo pred votlino mrkih sester, ki jo obiskuje Macbeth, žejen ugodnih prerokb in oblasti: votlina, kjer se sprevača lepo v grdo ...? Na vse like v drami pritiska nevidna preteklost in resnica se dolgo časa trga iz njene sence. Boleča ojdipovska analiza, ki pa je tu, kjer ni velikega Sofoklovega junaka, tako rekoč nihče noče ...

Veliki temi, grški, pragledališki temi drame sta sovražstvo in paradoks. To je »dvojno sovražstvo, ki daje drami napetost: sovražstvo Gorija, enega osrednjih likov, do matere in [v manjši meri] do očeta ter sovražstvo bivšega učitelja in delavca Kalija, ki je pobegnil iz zapora (kamor naj bi prišel zaradi don Pedra) in se hoče

⁹⁴ Simčič, Z.: Iz nekega pisma. V: isti, *Tako dolgi mesec avgust*, 189.

le-temu maščevati po pravilu oko za oko«. ⁹⁵ Tempo dogajanja se bistveno pospeši in doseže največjo hitrost v akcijskem prizoru pred sklepom drame, ko Kali da don Pedru na izbiro, da se reši pred njegovo kroglo, če prereže vrat lastnemu sinu Goriju. Don Pero izbere smrt, a Gori prestreže njemu namenjeno kroglo. Še prej pa spravi ob življenje lastno mater. Gorijev umor matere upravičeno vzbuja asociacijo na Orestov maščevalni umor matere Klitajmnestre. »Souffle tragique. Atrides,« je zapisal neznan član žirije na enega od izvodov drame, ki ga je Simčič poslal na natečaj v Buenos Airesu. Atridi: zgodba o prekletem Atrejevem rodu, o rodu prestopnikov in zločincev, Tantala in Pelopsa in njegovih potomcev, ki je en sam niz krvavih umorov med sorodniki. Je Gori Orest? Gori, morda najizrazitejši, čeprav zagotovo ne najbolj simpatičen lik drame, v svoji travmatični izgubljenosti hoče odkriti vesoljni red, ki bi ga rešil notranje izgubljenosti in ga potrdil. V resnici pa tak red snuje, si ga ustvarja v glavi, v svetu lastnih idej, projiciranih v kozmos. Te ideje obstajajo, ker sam tako hoče. Ajshilov Orest ima nekaj težav z izpolnitvijo težkega Apolonovega ukaza, naj ubije mater. Evripidova *Elektra* izzveni kot ostra kritika te božanske zahteve (ne le iz Orestovih človeških, temveč celo iz božanskih Kastorjevih ust). Gori, neantični človek, človek moderne dobe, pa si tako rekoč sam izdelava – sicer brezosebno – božanstvo, da bi lahko v njegovem imenu maščeval svoje zamere in upravičil svoje sovraštvo. Iz sterilnega sveta idej se skuša rešiti z akcijo, ki pa tudi ne prinaša pravega stika z zunanjo resničnostjo, ampak nasilje nad njo, ker izhaja iz njegovih idej. Njegov »čisti« svet je absolutiziran fragment celote, ki jo v pristnem odnosu človek samo spoštljivo raziskuje; izbor nekega dela po lastni volji, nasilno iztrganje in povzdignjenje le-tega v absolutum, pa je herezija, za katero v tej igri in v zgodovini res ostajajo samo trupla ...

Paradoks v tej drami je dobro opisal Taras Kermauner: »Absurdno paradokсно je, da Gori umre, ko odreši, don Pedro pa sploh ne ve, da je odreševal.« ⁹⁶ In vendar sta oba odrešila: oče (čeprav le za trenutek) ne preveč ljubega sina in sin mrzkega očeta. Sta to storila zavestno, sta se zares moralno odločila ali sta ravnala bolj instinktivno? Ne vemo; zdi se, da bolj drugo, da za njiju na svetu ni ne reda ne logike, življenje je absurd, vse, kar človeku preostane, je usmiljenje ... ki pa se zdi tudi samo absurdno: »Svet je ustvarjen tako, da vsak zase in sam drsi proti grobu. Pustil bom vse, šel ... odšel ... Kam, ne vem. A odšel.«

Ob liku Antka se zastavlja vprašanje, ali je človek zmožen odgovoriti na izkušnjo kozmičnega absurda. Antkov odgovor – to, da si sname talar in suspendira svojo duhovniško službo – je samo začasen, prehoden. Zakaj? Odgovor na to najneznosnejšo vseh ugank, s katero ni nikomur prizaneseno, ne more biti jasen

⁹⁵ Poniž, 250.

⁹⁶ Kermauner, T., Goljevšček, A. (1999): *Dramatika*. V: Žitnik, J., Glušič, H. (1999, ur.): *Slovenska izseljenska književnost 3: Južna Amerika*. Ljubljana, ZRC, Rokus, 172–316 in 235.

in enkrat, ne more biti drugačen kot notranja drža, vztrajanje tudi tedaj, ko na obzorju ni ničesar. V tem spominja na dva tisoč petsto let stare besede Evripidovega Herakla, ki je v navalu blaznosti pobil lastne otroke in ženo, potem pa se je zaradi vztrajnega prigovarjanja prijatelja Tezeja kljub obupu vendarle odločil, da ne bo storil samomora: »Vzdržati hočem! Živel bom in šel / bom v tvoje mesto!« (HF 1451/2) vzklikne in izbojuje največjo zmago, večjo od vseh svojih slovitih junaških del, zmago nad seboj. Tudi Antek hoče vzdržati in odide, saj »ne more biti drugje kot drugje in ... – sam.« »Lahko bi se iz obupa-nemoči rešil v zakon z dobro in močno žensko; od nje kot arhaičnega simbola bi dobil, kot mitski Antej, stik s samo Zemljo kot Stvarstvom. A se temu – umni varianti – odreče. Še huje: Bog je zanj skrit. S tem, da je Bog zanj skrit, je Antek – najhuje – kaznovan; sam to ve. Njegova mistično versko-moralna odločitev, ki temu spoznanju sledi, je odločitev v duhu Janeza od Križa: da bo živel sam, v praznoti, v kontemplaciji niča in skušal skoz praznino niča priti do Boga.«⁹⁷

V zapisu *Iz nekega pisma* avtor navaja, da so jo imeli za kritiko tako komunizma kot kapitalizma; za prikaz herezije kot pretiranega poudarjanja zgolj enega dela resnice, natančneje: brezobzirnega uveljavljanja lastne ideje naravnega reda; nekemu je bila drama o Goriju, Hamletu iz pampe, drugemu oblika slovenskega krutega teatra, za tretjega pa je razkrivala edino pot iz absurda – usmiljenje. Ob tem se mogoče zdi vprašanje, ali je *Tako dolgi mesec avgust* drama ali tragedija, le malo pomembno. Še zlasti, ker je tako rekoč uveljavljeno mnenje, da v (post)-modernem svetu tragedija ni več mogoča. Pa vendar: ali si lahko predstavljamo našo sodobno kulturo brez velikih del tragedije, ki nam, kot je zapisal Jovan Hristić, pomaga tešiti lakoto po trajnem in absolutnem in jo tako zelo iščemo pri begu iz klavstrofobične atmosfere lastne subjektivnosti?⁹⁸ Zakaj bi danes ne mogla nastati? Ali res ne bi mogla? Epska širina Simčičeve »argentinske« drame in razpršenost posameznih usod po tem, »našem«, vsakdanjem svetu ne usmerjata našega pogleda k tragičnemu obzorju. Toda nebo, gluho in nemo, pritiska na vse ljudi v njej. O tem govorijo, tudi ko molčijo. In tako sami postajajo temni vprašaji o tem, česar ni. Ali tega zares ni? Ali pa so njihova in naša življenja iskanja, ki se morajo dopolniti, da izkusimo in izvemo, kako je v resnici? Morda pa je prav to »moderna tragedija«?

Staro vprašanje za »sodobno gledališče«

Zdaj se lahko vrnemo k drugemu zagrinjalu pred Simčičevim dramskim ogle dalom časa, k tistemu, ki ga zagrinja gledališče. Ali drugače rečeno, vrnemo se

⁹⁷ Kermauner, T. (1997): *Dramatika slovenske politične emigracije* 1. Ljubljana, Slovenski gledališki muzej, 91.

⁹⁸ »Problem tragedije«, v: Stojanović, Z. (1984, ur.): *Teorija tragedije*. Beograd, Nolit, 431–446..

lahko k ideji o gledališču kot ogledalu življenja. Ta ideja ali njena različica, da je svet gledališki oder,⁹⁹ je starodavna in velja danes v glavnem za preživeto. To pa nikakor ne pomeni, da želi biti gledališče danes ločeno od življenja, kot nekakšna larpurlartistična ali teoretska vzporedna resničnost. Nasprotno: v vzdušju sociologizirane zavesti, če uporabim izvrsten izraz Paula Veyna,¹⁰⁰ kjer vse teme postajajo sociološke in celo politične, kaže prav izredno angažiranost. Seveda je nemogoče govoriti o sodobnem gledališču kot enotnem fenomenu, je pa mogoče v vsej njegovi raznolikosti, tako konceptualni kot performativno praktični, opaziti prevladujoče tokove, in sicer prevladujoče v tolikšni meri, da ustvarjajo vzdušje samoumevnosti, nekakšno neuradno ortodoksijo, niz nevprijetnih, tako rekoč nezavednih dogmatičnih prepričanj o resnici zgodovinskega trenutka in ustreznosti gledališke forme. Izraz »sodobno gledališče« torej tu označuje predvsem mentaliteto, ki sega onstran območja kritične refleksije, čeprav se obenem pojavlja prav kot radikalno kritična kulturna in družbena instanca in se pogosto predstavlja kot adekvatna zavest o zgodovinski realnosti in nujnosti. V tem torej vidim globoko, celo fundamentalno paradoksen pojav.

Ena najočitnejših potez te mentalitete – ki se nazorno kaže v delovanju velikega dela družbeno najbolj vidnih gledaliških institucij – je zavračanje podrejene vloge gledališča (predstave) tekstu, vloge, ki naj bi jo utemljila in »fiksirala« aristotelaska predstava o gledališču kot obliki posnemanja (*mimesis*). V brechtovski tradiciji ukoreninjena notranja, strukturna emancipacija pa je predvsem oblika globlje, družbene emancipacije. Ta povezava sicer ni samoumevna in nujna – morda velja tu zaviti na odcep in napraviti zanimiv ovinek, po katerem pa bomo vendarle kmalu spet prišli na glavno cesto.

Francoska klasična filologinja Florence Dupont kritizira Brechta, da je postal »aristotelovec proti svoji volji«. Priznava mu sicer, da je s konceptom potujitve res zavrnil *mimesis*, razumljeno kot posnemanje igralcev oziroma kot nekritično vživljanje gledalcev v igralce, a mu očita, da je na drugi strani ohranil podvrženost gledališča besedilu: Aristotelov pojem *mythos* je namreč nadomestil s pojmom *fabula* (*Fabel*), ki je (ideološka) poučna razlaga zgodovinske družbe, in tako postavil gledališče povsem v službo tega (izvendramskega) besedila.¹⁰¹ Dupont na podoben način kritizira tudi razne teorije »semiologizacije« uprizoritve in gledališča (Anne Ubersfeld, Bernard Dort), ki uveljavljajo lingvistični model

⁹⁹ Najbolj znamenita različica te misli je bržčas Shakespearova, *Kakor vam drago*, 2. dej, 7. prizor, 139–140: *All the world's a stage, / And all the men and women merely players*. V zelo podobni obliki (σκηνη πᾶς ὁ βίος) pa jo najdemo že davno prej, pri grškem pesniku Paladasu iz 4. st. po Kr. (AP 10.72), a gre tudi pri njem zagotovo za verzifikacijo starejše misli.

¹⁰⁰ *When Our World became Christian 3 1 2–3 9 4*. Cambridge, Malden, Polity Press, 141.

¹⁰¹ Dupont, F. (2019): *Aristotel ali vampir zahodnega gledališča*. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, 159–173.

branja gledališča.¹⁰² Njeno nasprotovanje postdramskemu gledališču, ker je kot dekonstruirajoča kritika še vedno navezano na dramsko gledališče, temelji na aksiomatičnem prepričanju o fundamentalni ločenosti besedila in gledališča. A njena ideja o gledališču kot kolektivnem prazniku, kjer »bi bil dogodek pomen tega besedila«,¹⁰³ se zdi naivna: praznika, kakor tudi pravega kolektiva, namreč brez »mita« ni; praznični dogodki v preddramskem gledališču, kakršne vidi v uprizoritvah atiških tragedij, na katere se v svojih izvajanjih pogosto navezuje, so dejansko neločljivi od mita, kar pa seveda ne pomeni, da so zvedljivi nanj.¹⁰⁴ Če niti realnosti in učinkov poetičnega besedila ni mogoče zvesti na njegov pomen, to še tem manj velja za gledališko uprizoritev. Za opredelitev razmerja med dramskim besedilom in uprizoritvijo bi bila seveda potrebna natančnejša razlaga zgradbe in načina obstoja enega in drugega, kakor tudi temeljitejši ontološki razmislek o umetnosti. O grški tragediji pa je tudi težko zares relevantno govoriti brez upoštevanja religiozних razsežnosti rituala, kar pomeni, da shematična, ontološko ploska socioantropologija, ki jo slutimo v ozadju te obravnave gledališča, ne zadostuje in se zato »naravno« zateka k poenostavitvam, pretiravanjem in iluzijam, kakršna je možnost obnove kolektivnega praznika (ali je mogoč praznik, ki ne vključuje kolektiva?) v gledališču metagledališkega ludizma.

In tu se vračamo na glavno cesto. Kar družiti to kritiko z vodilnim družbenokritičnim tokom »sodobnega gledališča«, so prav poenostavitve in grobe generalizacije. Res pa je, da v slednjem močneje deluje imperializem molče predpostavljene samoumevnosti in inkluzivnosti brez privoljenja in argumentov: glavni argument relevantnosti je fakticiteta, zatečeno stanje: razširjenost družbenokritične gledališke prakse in sociologizirane zavesti. Pogosto se zdi, da smo se znašli v neprehodnem konceptualnem gozdu, ki si ga to gledališče samo ustvarja kot svoj idealni habitat.

Kritično »sodobno gledališče«, gledališče »na ravni našega časa«, kot ga med vrsticami pogosto imenujejo njegovi ideologi, torej raziskuje in razgalja družbeno realnost, vanjo posega (intervenira, kot radi pravijo), jo parodira, do nje vzpostavlja kritično distanco ... Skratka, spreminja naše predstave o njej, naš odnos do nje in končno tudi njo samo. Če ne prezremo očitnega dejstva, da so

¹⁰² Dupont, 156–158 in 174–181.

¹⁰³ Dupont, 179.

¹⁰⁴ Tudi metagledališki ludizem, »praznično«, ritualno, a obenem inventivno poigravanje z različnimi gledališkimi kodi (npr. v rimskih komediji), temelji v nečem zunaj same predstave, namreč v teh ustaljenih in vnaprej znanih kodih, ki so tako ali drugače fiksirani, saj je prav v tem njihovo bistvo (poleg tega pa jih – ko gre za historično oddaljena dela – lahko prepoznamo samo zato, ker na njihovo uporabo aludirajo *besedila* in jih razlagajo učeni komentarji). So torej neke vrste »besedilo«, na katero je vezana odrska improvizacija; »ludizem metagledališkosti« (Dupont, 246) ob vsej svoji sproščenosti, spontanosti in nedpredvidljivosti torej ne proizvaja absolutno avtonomnih dogodkov in vsaj strukturno ni povsem različen od ustvarjalne uprizoritve zapisanega dramskega besedila.

takšni nameni in ambicije nemalo navdihovali gledališče skozi vso zgodovino, tudi v zgodovinskem okrožju dramskega in celo preddramskega gledališča, nam to ne pove zares veliko o njegovi identiteti. Lahko bi ga pač razumeli kot novo, radikalizirano in posodobljeno različico izročila kritičnega teatra. A tu se šele zares zastavijo prava vprašanja: Kje pa stoji, ko izvaja vse te družbenokritične operacije, kako in v imenu česa to počne? To so seveda zapletena vprašanja, za katera pa velja, da jih je nekako nespodobno zastavljati. In »tu je kleč«, rečeno s Hamletom: prav to je namreč nadvse pomenljivo znamenje te gospodujoče mentalitete. Če se radikalna vprašanja že pojavijo, ponavadi ne dobimo prav zares reflektiranega odgovora, ampak slišimo predvsem gostobesedno formulirana gesla, v katerih odmeva takšna ali drugačna ideologija (ki se seveda – in to je ključno – ne predstavlja kot ideologija). Gledališče vsaj večinoma ni izrecno opredeljeno kot njen organ ali transmisija, temveč kot svobodna umetniška dejavnost, smisel te svobode pa se, paradokсно, praktično (in ultimativno) izraža prav v promoviranju takšnih ideologij. Gledališče torej živi po eni strani svobodno in ni prikovano na mimetične vzorce (in tudi ne na »realni« svet), po drugi strani pa hoče svoj pomen utemeljevati na družbeni angažiranosti in neredko avantgardnem brisanju meja med gledališčem in realnostjo, ali po starem povedano, med umetnostjo in življenjem. Gledališče tako obenem je in ni življenje; je njegova distancirana kritika in razširitev obenem, včasih se mu v vseh banalnosti približa do nerazločljivosti, včasih je do absurda konceptualizirano in reducirano. Postalo je neke vrste kiborg, »organski« kompleks prakse in teorije: proizvodnje konceptov, bodisi v »pristni« teoretični bodisi v »implicitni« praktični obliki (v gledaliških in performerskih praksah), je tako intenzivno, da se je hipostaziralo in postalo nova, v nekem smislu absolutna realnost. S tem je na novo določena gledališkost: če je na eni strani konceptualnost sankcionirana kot nujni integralni del gledališkega dela, je na drugi strani slednje imunizirano proti »zunanji«, čisto teoretični kritiki, ki nima vstopa v »kiborgizirano« realnost. Absolutnost te gledališke realnosti pa je samo prividna, saj najpogosteje črpa resnično družbeno relevantnost iz svoje ideološke ali celo politične uporabnosti. Njena nedotakljivost jo namreč dela za posebej učinkovito orožje družbenega boja v rokah kritične teorije, neredko pa tudi za sredstvo diseminacije povsem prepoznavnih političnih idej. Kot da smo v dvojnem prostoru: za realnostjo, ki jo ideološko konstruirajo gospostva (kapitalske) moči in jo kritični diskurz sodobnega gledališča razkraja z razgaljanjem njene prave – nasilne in absurdne – narave, se razpira »nevidni« prostor, v katerem ima ta diskurz svoje oporišče. Njegova moč je v »nevidnosti«, pravzaprav v tabuiziranosti te povezave, ki pa je tudi funkcionalizirana: ali za javnost obstaja ali ne, je odvisno od konteksta in od »višje sile«, od družbenih in političnih okoliščin in interesov »realnega subjekta«, ki iz zunajgledališke pozicije upravlja kritični gledališki diskurz. Absolutizacija »gledališkega kiborga«

je torej lahko – ni nujno tako, a neredko je – zastor ideološkega in političnega absolutizma. Na to je merila v uvodnih vrsticah zapisana misel, da umetniška in politična ideologija morda nista čisto nepovezani.

Prehranjevanje z lastnim temeljem

S tem pa še nismo prispeli do konca začaranega konceptualnega gozda. Najvidnejša poteza (in vrednota) postdramskega gledališča je že omenjena osvobojenost predstave od besedila. Značilna za to usmeritev je prav ideja *osvobojenosti*, ki implicira podrejenost, ujetost, vklenjenost, in tako na neki način nepristnost predstave v dramskem gledališču. Za to naj bi bila kriva bistvena navezanost slednjega na besedilo kot normo. Svoboda postdramskega gledališča je torej v tem, da se razvija iz žive predstave, iz prakse, iz »samega sebe«. A ta svoboda prinaša paradoks: bolj ko to gledališče prisega na »živo« prakso, več teoretičnega utemeljevanja potrebuje in proizvaja. Prepričanje, da mora teorija prakso spremljati, beležiti, sistematično opisovati in na ta način pravzaprav »odkrivati« gledališče, njegov pravi življenjski prostor, mu pomagati pri orientaciji, je seveda trivialno smiselno. Toda sodobno priseganje na prakso je pripeljalo do še nevidene širitve pojma »gledališče«: Beuysova ideja o »širjenju pojma umetnosti« (»Erweiterung des Kunstbegriffs«) je morda doživela svoj največji triumf prav na področju gledališča in verjetno drži, da »brisanje meja, ki so tradicionalno uravnavale pojmovanje umetnosti, ni nikjer bolj otipljivo kot v gledališču«. ¹⁰⁵ Kot umetniško relevantno sedaj večinoma velja le tisto, ob čemer se vprašamo: »Ali je to še umetnost?« ¹⁰⁶ V tej situaciji nastaja zanimiva kooperacija, ki poteka v začaranem krogu: tovrstno, iz eksperimentalne prakse nastajajoče gledališče vitalno potrebuje teoretike, ki se bodo spraševali o mejah gledališča in utemeljevali njegovo relevantnost (ali vsaj relevantnost tovrstnega eksperimentiranja); tovrstni teoretiki pa potrebujejo teoretsko bolj ali manj amorfno (ali vsaj nedorečeno) delovanje, v katero bodo lahko vtisnili svoje koncepte, in njihovo relevantnost utemeljevali preprosto z obstojem prav takšnih performativnih praks, pa četudi bodo ti koncepti zgolj *ad hoc* popisi gledaliških akcij ali dogodkov v teoretičnem jeziku. Gledališče je torej postalo vprašanje o gledališču: iz spon teorije se je iztrgalo tako, da je samo postalo teorija, pa čeprav z elementi spontanega eksperimentiranja in v obliki amalgama teorije in prakse.

A to je samo eden od paradoksov njegovega položaja. V postavantgardnem duhu izbrisana meja med umetnostjo in življenjem je privedla do tega, da je načeloma celotno življenje z vsemi naravnimi, zgodovinskimi in metafizičnimi razsežji postalo prostor umetniškega eksperimentiranja: avtonomna umetnost, ki sveta ne »posnema«, ampak vanj posega, pa ne upošteva specifične logike področij sveta,

¹⁰⁵ Lehmann, H.-T. (2016): *Tragedy and Dramatic Theatre*. New York, Routledge, 12.

¹⁰⁶ Lehmann, 5.

ne priznava avtonomije njegovih govoric, temveč jih podreja logiki svojega suverenega statusa in svojih govoric. Rdikalna emancipacija od realnosti je realnosti odvzela pomen, avtonomija umetnosti se je sprevrgla v zanikanje avtonomije realnosti. Na neki način je v obzorju te umetnosti življenje postalo njen objekt, natančneje povedano, objekt in produkt teorije umetnosti (oziroma ideologij, ki dejansko oblikujejo to teorijo). Ko je na ta način umetnost preplavila ali vsrkala svet, je njena emancipacija izgubila smisel. Podobno pa tudi koncept širjenja meja pojmovanja umetnosti: ta koncept je namreč smiseln le, če obstajajo meje – ontološke, žanrske, družbene. Sodobna kritična umetnost za svoj obstoj potrebuje tradicijo, za svoj pomen pa njeno avro: konstituira se namreč samo v kritični in tudi destruktivni distanci do nje in svojo relevantnost zajema iz dosežkov zgodovinske umetnosti kot dedinja (zakonita ali nezakonita) njenega položaja. Triumf konceptualnosti in hevristične eksperimentalne prakse v sodobnem gledališču je bil, kot kaže, zaslepljujoč: v zanosu sta bili spregledani logika in podlaga lastnega obstoja. Zato tako opisano »sodobno gledališče« nemalo živi iz anahronističnih predpostavk in teoretičnih, umetno ustvarjenih družbenih in človeških situacij.

Koda

V območju takšne gledališke (in tudi splošne umetniške) ideologije je malo prostora za besedno izdelane drame. Drugače povedano: za drame, v katerih je besedilo močan identitetni temelj – in takšni sta obravnavani Simčičevi deli –, je tu neprijazen življenjski prostor. Izredna jezikovna izdelanost in »govoreče«, skoraj filmsko nazorne didaskalije res niso dobra popotnica za dramsko delo v svet postdramskega gledališča. A vendar sodita Simčičevi drami med tista dela, ki posebej lepo ilustrirajo dejstvo, da besedilo samo po sebi ni nujno ječa, v katero mora biti zaprta predstava: nasprotno, odvisno od senzibilnosti, vedenja in domišljije (pa tudi samorazumevanja) ustvarjalcev, lahko postane lestev, po kateri se predstava z vsemi avtonomnimi teaterskimi komponentami – in v živahnem kritičnem soočanju – vzpne više v svet ali spusti globlje v njegovo podzemlje. Včasih je lahko tudi odskočna deska, vsekakor pa pot, po kateri predstava vstopa v resničnost, jo raziskuje in razsvetljuje in se ob tem kreativnem dotiku sama bogati.