

$$[uv] = \frac{1}{2} \left(\frac{\partial g_{ul}}{\partial x_v} + \frac{\partial g_{vl}}{\partial x_u} - \frac{\partial g_{uv}}{\partial x_l} \right)$$

$$(i\kappa, l\mu) = \frac{1}{2} \left(\frac{\partial^2 g_{im}}{\partial x_\kappa \partial x_l} + \frac{\partial^2 g_{kl}}{\partial x_i \partial x_\mu} - \frac{\partial^2 g_{il}}{\partial x_\kappa \partial x_\mu} - \frac{\partial^2 g_{km}}{\partial x_i \partial x_l} \right) \left. \begin{array}{l} \text{Grossmann} \\ \text{tensorierter} \\ \text{Kammernfolgebek} \end{array} \right\}$$

$$+ \sum_{\sigma \in \mathbb{G}} \delta_{\sigma}^{\epsilon} \left([{}^{\sigma}_{\sigma}] [{}^{\kappa l}_{\epsilon}] - [{}^{\sigma}_{\sigma}] [{}^{\kappa m}_{\epsilon}] \right)$$

$\sum \delta_{kl} (i\kappa, l\mu)$ VSEBINA

$$\sum \delta_{kl} [{}^{\kappa l}_{\epsilon}] = \sum \delta_{kl} \left[\frac{\partial g_{ke}}{\partial x_l} + \frac{\partial g_{le}}{\partial x_k} - \frac{\partial g_{kl}}{\partial x_e} \right]$$

$$= \frac{1}{2} \frac{\partial g_{ll}}{\partial x_e} + 2 \sum_{\kappa l} \delta_{kl} \frac{\partial g_{ke}}{\partial x_l}$$

5 Friedrich Dürrenmatt **21 TOČK K FIZIKOM**

7 Ervin Hladnik-Milharčič **ZGODBA JE SICER GROTESKNA, NI PA ABSURDNA**

13 Miro Cerar **O ČLOVEŠKI NOR(MAL)OSTI**

19 Orest Jarh **FIZIKI NA ODRU IN V ŽIVLJENJU**

25 Vesna Hauschild **NORCI IMAJO SILOVITO MOČ**

31 **PRASTARI ČLOVEŠKI KONFLIKT** Intervju s Friedrichom Dürrenmattom

41 **FRIEDRICH DÜRRENMATT** Življenje in delo

51 Friedrich Dürrenmatt na slovenskih odrih

53 Fotografije z vaj

63 Skozi mlade oči

67 Nagrada

69 Novo v Knjižnici MGL

$$\sum_{\kappa} \left(\frac{\partial^2 g_{\kappa\kappa}}{\partial x_i \partial x_m} - \frac{\partial^2 g_{i\kappa}}{\partial x_\kappa \partial x_m} - \frac{\partial^2 g_{m\kappa}}{\partial x_\kappa \partial x_i} \right) = 0$$

Sollte verschwinden.

Friedrich Dürrenmatt

FIZIKI

Die Physiker

Premiera 10. januarja 2013

Prevajalka **MAILA GOLOB**

Avtorica posodobitve prevoda in uskladitve z novo verzijo **MOJCA KRANJČ**

Režiser **BORIS KOBAL**

Dramaturginja **ALENKA KLABUS VESEL**

Scenografka **URŠA VIDIC**

Kostumograf **ANDREJ VRHOVNIK**

Lektorica **MAJA CERAR**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Asistentka dramaturginje (študijsko) **EVELIN BIZJAK**

V uprizoritvi so uporabljeni odlomki iz *Kreutzerjeve sonate* Ludwiga van Beethovna, iz *Gavote* Johanna Sebastiana Bacha in iz skladb *Schön Rosmarin* in *Liebeleid* Fritza Kreislerja. Glasbo na posnetku izvajata Jelena Ždrale (violina) in Jan Sever (klavir).

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič**

Šepetalka **Nataša Gregorin Ahtik**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleča**

Vodja tehnične ekipe **Matej Sinjur**

Tonska tehnika **Stane Bartol** in **Tomaž Božič**

Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar**

Friзерka **Jelka Leben**

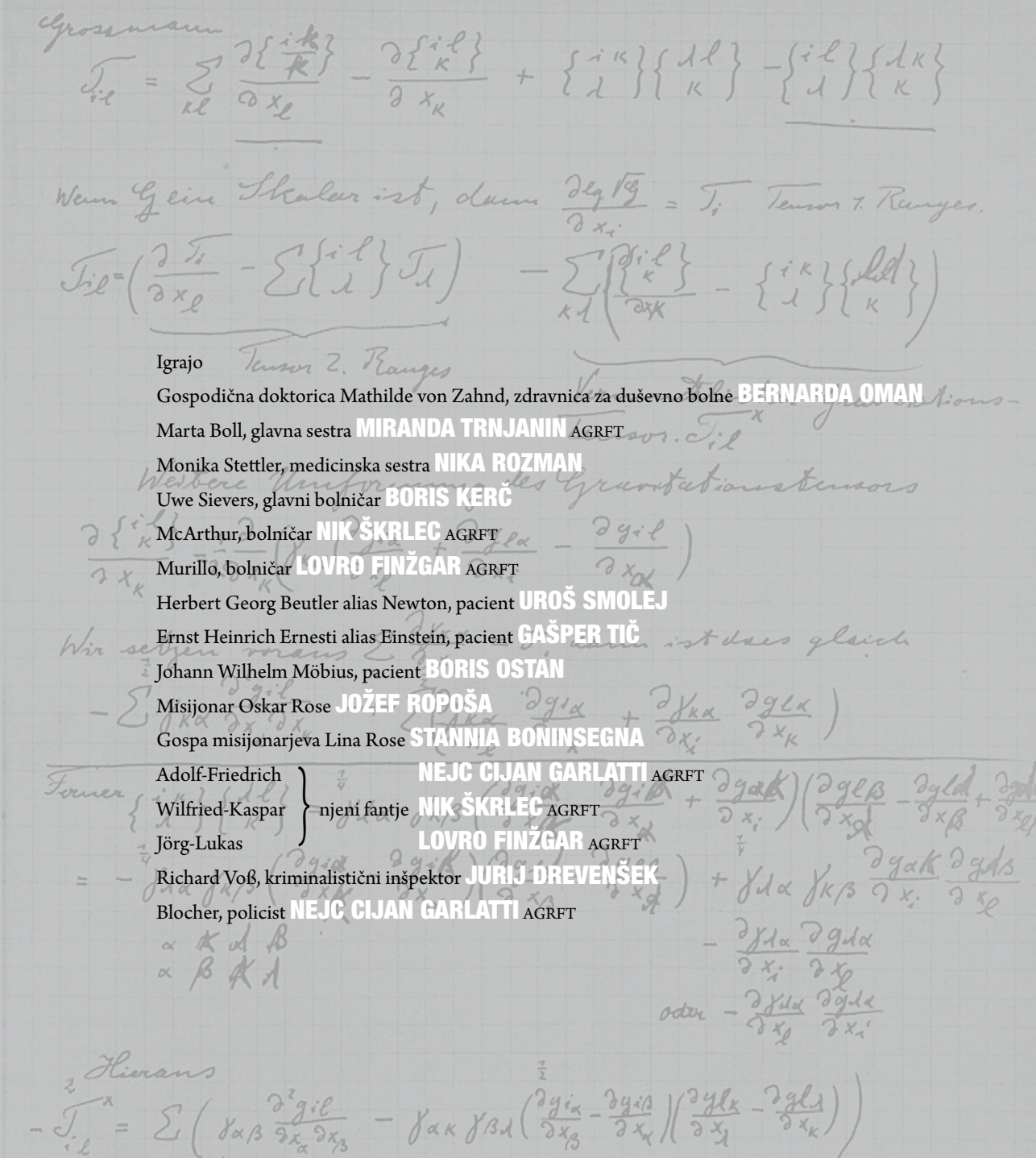
Garderoberki **Erna Nelc** in **Sara Kozan**

Rekviziter **Borut Šrenk**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric

Irene Tomažin in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Za pomoč pri kostumografiji se zahvaljujemo Optiki Feliks.



Friedrich Dürrenmatt *Fiziki*

Friedrich Dürrenmatt

21 TOČK K FIZIKOM

1. Moje izhodišče ni teza, temveč zgodba.
2. Če si za izhodišče vzameš zgodbo, jo moraš do konca premisliti.
3. Zgodbo si do konca premislil takrat, kadar ima najslabši možen konec.
4. Najslabšega konca ni mogoče predvideti. Prinese ga naključje.
5. Dramatikova umetnost je v tem, da naključje po možnosti učinkovito uporabi v dramskem dejanju.
6. Nosilci dramskega dejanja so ljudje.
7. Naključje v dramskem dejanju je v tem, kdaj in kje kdo koga po naključju sreča.
8. Bolj po načrtu ko ljudje delujejo, bolj učinkovito jih lahko prizadene naključje.
9. Po načrtu delujoči ljudje hočejo doseči določen cilj. Naključje jih najhuje prizadene takrat, kadar zaradi njega dosežejo nasprotje svojega cilja: to, česar so se bali, to, čemur so se hoteli izogniti (na primer Ojdipus).
10. Taka zgodba je sicer groteskna, ni pa absurdna (nesmiselna).
11. Paradokсна je.
12. Tako kakor logiki, se tudi dramatik ne morejo izogniti paradoksom.
13. Tako kakor fiziki, se tudi logiki ne morejo izogniti paradoksom.
14. Drama o fizikih mora biti paradokсна.
15. Njen cilj ne more biti vsebina fizike, temveč samo njeno učinkovanje.
16. Vsebina fizike se tiče fizikov, njeno učinkovanje vseh ljudi.
17. To, kar se tiče vseh, lahko rešijo samo vsi.
18. Vsak poskus posameznika, da bi zase rešil to, kar se tiče vseh, je nujno obsojen na neuspeh.
19. V paradoksu se kaže dejanskost.
20. Kdor se sooči s paradoksom, se izpostavi dejanskosti.
21. Dramatika lahko gledalca prelisiči, da se izpostavi dejanskosti, ne more pa ga prisiliti, da se ji upre ali jo celo obvlada.

Napisano za zbornik *Komödien II und Frühe Stücke*. Verlag Arche, Zürich, 1962.

Hans Erni *Ikar*

Ervin Hladnik-Milharčič **ZGODBA JE SICER GROTESKNA, NI PA ABSURDNA**

Leto 1962, ko je Fridrich Dürrenmatt objavil *Fizike*, je bilo eno bolj vznemirljivih let dvajsetega stoletja. Britanska skupina dolgočascev The Beatles je to leto posnela *Love Me Do* in začela kariero, ki jo je z zaslužkom približala britanski oboroževalni industriji in pripeljala njene člane do plemiških naslovov. Spotoma so spremenili eno od kultur planeta. Tudi ljudem, ki so preživeli drugo svetovno vojno, se je moralo zdeti, da je skorajšnji konec sveta zelo blizu. Nekaj tednov je bil planet v istem času tik na tem, da se spusti v vojno z atomskimi bombami. Generalni sekretar sovjetske komunistične partije Nikita Hruščov je na Kubo poslal ladje z raketami, ki nosijo jedrske konice. Ameriški predsednik John Kennedy je imel v zraku leteče trdnjave s tovorom atomskih bomb, namenjenih Moskvi. Znanost, ki je stala za orožji, je bila evropska fizika, ki jo je Hitler izgnal v Ameriko, Sovjetska zveza pa z vohuni iz Los Alamosa odnesla v Sibirijo. Dve največji jedrski sili tistega časa sta se gledali iz oči v oči in čakali, kdo bo prvi sprožil ali prvi odnehal. Temu se je reklo hladna vojna.

Dve leti prej je Severni Vietnam skozi Laos in Kampučijo izvedel invazijo na Južni Vietnam. Kennedy je ob izvolitvi leta 1960 obljubil, »da bo za preživetje in obrambo svobode plačal katero koli ceno, prenesel katero koli breme, se soočil s katerim koli težkim izzivom, podpiral vse prijatelje in se spopadel s katerim koli sovražnikom«. Leta 1962 je v Vietnam poslal tisoče vojaških svetovalcev, ki so otvorili desetletje vietnamske vojne. Vietnamska je bila za zahodne države. V Hanoju jo še danes imenujejo ameriška vojna. Leto dni kasneje so Kennedyja ubili, kar ga je naredilo za junaka pravičnikov. Vsako dejanje tega časa je imelo dve natančno določeni plati, dve imeni, dva jezika, v katerih se je pripovedovalo zgodbo. Čas je bil zanimiv, zgodba pa se je prepletala s kontinenta na kontinent in tudi v najbolj eksotičnih okoliščinah ohranila koherentno nit globalnega spopada med dobrim in zlim. V Berlinu so zidali zid, ki je mesto razdelil na dva dela, Alžirija je zmagala v vojni proti Franciji in postala neodvisna, Kennedyju se je ponesrečila invazija na Kubo, aretirali so Nelsona Mandelo, v Aziji pa sta v novicah imela Koreja in revolucionarno razporejeni Laos še dve leti visoko prednost pred Vietnamom. Kaj je dobro in kaj je zlo, je bilo na različnih koncih sveta razumljeno na nasprotujoče si načine, nikjer pa ni bilo nikakršnega dvoma, da sta v spopadu. Jasno pa je tudi bilo, da lahko že droben spodrseljaj v izračunih zažge cel svet. Fronte pa niso potekale samo med kontinenti, ampak so na pol rezale mesta, družine, prepolovile so države in imele to moč, da razcepijo tudi dušo. Iz enega je nastalo dvoje. Od Severne in Južne Koreje do stare Gorice in Nove Gorice.

Dürrenmattu se je zdelo, da mora na svoj čas odgovoriti s komedijo v dveh dejanjih. Drugače kot z ironijo se obdobja ni dalo zajeti v preprosto zgodbo. Med 21 točkami, ki jih je pripisal na koncu drame, je zapisal, da ga ni zanimala teza o tem obdobju, ampak zgodba, ki se dogaja v njem. Zgodbo je hotel do konca premisliti.

»Zgodbo si do konca premislil takrat, kadar ima najslabši možen konec. Najslabšega konca ni mogoče predvideti. Prinese ga naključje,« pravi v 3. točki.

Boljšega opisa razmisleka o hladni vojni si takrat ni znal izmisliti nihče. Velja tudi za vsa druga obdobja, kjer se posvetni spopadi za ozemlje in oblast hočejo prikazati kot verske vojne, festivali politične vulgarnosti kot spopadi civilizacij, razgraditev varovalnin mehanizmov družb pa kot popravilo krivic.

»To, kar se tiče vseh, lahko rešijo samo vsi,« preroško pravi dramatik v 17. točki. In v 18. točki dodaja: »Vsak poskus posameznika, da bi zase rešil to, kar se tiče vseh, je nujno obsojen na neuspeh.«

Dramo je mogoče razumeti v katerem koli konfliktnem kontekstu, Dürrenmatta pa je leta 1962 zanimalo, kako je mogoče paradoks najbolj razsvetljenih znanstvenih odkritij, ki se uporabljajo za uničenje sveta, povedati kot simpatično zgodbo. V zgodbi vsi hočejo dobro. Vsaj v prvem dejanju se zdi tako. Hoteti dobro pa ni preprosto. Prav nasprotno – pot do realizacije dobrega pripelje do velikih komplikacij, ker dobro ni dobro, če se ob njem takoj ne pojavi zlo. Brez zla sploh ne moremo vedeti, kako zares dobro je dobro. Zaradi tega mora človek, ki hoče dobro, manipulirati sile zla, da bi dobro lahko zmagalo. Sijajen teren za dramatika, ki ni cinik in zna ločiti dobro od hudega. Njegov sistem vrednot je jasen in tudi klasificiran na koncu drame. Treba pa ga je prestaviti v zgodbo, kjer bo razlika med njima razjasnjena na način, ki bo na gledalčev obraz zarisal vsaj nasmeh.

Dürrenmattov problem je najlepše opisal veliki mufti bosanske muslimanske skupnosti Mustafa Cerić, ko je v Srebrenici predajal odlikovanje nekdanjemu poljskemu premieru Tadeuszu Mazowieckemu, ki je leta 1995 zaradi pokola srbske vojske nad civilnim prebivalstvom Srebrenice odstopil z mesta posebnega odposlanca Združenih narodov v bosanski vojni. Položaj je demonstrativno zapustil, ker je bil prepričan, da bi velike sile lahko Združenim narodom omogočile, da pokol preprečijo, pa niso hotele. Ob pokopavanju identificiranih ostakov žrtev pokola je Cerić rekel, da ne bo razlagal, zakaj daje utrujenemu in postaranemu strastnemu kadilcu najvišje priznanje. »Dobrega ni treba razlagati,« je rekel Cerić. »Dobro je preprosto. Zlo je komplicirano.«

V sredino tega problema postavi Dürrenmatt svojo zgodbo.

Najbolj logično prizorišče je bila norišnica, v kateri se je zgodil umor. Že drugi umor po vrsti, ki pa ga zdravnica za duševno bolne, gospodična doktorica Mathilde von Zahnd kriminalističnemu inšpektorju Richardu Voßu vztrajno popravlja v »nesrečo«. Zadržani sta bili že dve medicinski sestri, kmalu pa jima je sledila še tretja. Tehnično sicer res gre za umore, ki sodijo v domeno policije, vendar imajo storilci zanimiva imena. Umore so zagrešili Newton, Einstein in Möbius, trije velikani razsvetljenstva iz zgodovine fizike, ki so človeštvu razkrili skrivnosti delovanja sveta. Vsaj mislijo, da so to. V resnici so trije fiziki, ki živijo v iluzijah, da so največji umi človeštva. To mi mislimo, da gledamo na odru, ko se odvija prvo dejanje. Vendar moramo vedeti, da gledamo komedijo zmešnjav.

To je lepo razvidno iz dialoga med človekom, za katerega inšpektor misli, da je fizik, ki je prepričan, da je Newton. Ta zamotana formula predstavitve je potrebna, ker se v drugem dejanju stvari obrnejo na glavo. Herbert Georg Beutler ni le fizik in tudi ne misli, da je Newton, ampak nekaj čisto drugega. Inšpektorju to tudi naravnost pove, vendar je norec, zato ga policist ne jemlje resno. Njegov kolega med pacienti Ernst Heinrich Ernesti se zdravi, ker misli, da je Einstein, in je pravkar zadavil svojo najljubšo medicinsko sestro.

NEWTON: Tale Ernesti. Čisto zmeden sem. Kako le more človek zadaviti medicinsko sestro!

INŠPEKTOR: Saj ste tudi vi zadavili medicinsko sestro.

NEWTON: Jaz?

INŠPEKTOR: Sestro Dorotheo Moser.

NEWTON: Rokoborko?

INŠPEKTOR: Dvanajstega avgusta. Z vrstico od zaves.

NEWTON: Ampak to je nekaj čisto drugega, gospod inšpektor. Jaz navsezadnje nisem nor. Na vaše zdravje.

INŠPEKTOR: Na vaše.

Dürrenmattovo razumevanje ironije je shematično. V prvem dejanju gledamo tri običajne ljudi, ki verjamejo, da so nekaj drugega, in brezčutno morijo nedolžne medicinske sestre. Njihova zdravnica gospodična von Zahnd jih ščiti pred policijo in brani pred obtožbami, da so morilci. So zgolj nesrečniki, ki se jim je pripetila nezgoda s kolateralno škodo. Dürrenmatta je navdihnilo temeljno vprašanje velikega zgodovinskega obdobja hladne vojne, ki je nastala kot rezultat razmerja sil med zmagovalci v drugi svetovni vojni. Vprašanje je večno in ga je mogoče postaviti v katerem koli obdobju, ko pogledamo na geostrateška razmerja katerega koli konca sveta: »Kdo je v tej zgodbi nor?«

Dobro, ki je zmagalo v drugem velikem globalnem konfliktu dvajsetega stoletja, se je takoj po njegovem koncu odločilo preizkusiti svoje sposobnosti delanja zla. Cel planet se je tresel od serijskih preizkusov vedno

močnejših jedrskih bomb, obskurna imena čudnih krajev pozabljenih dežel so postala stalen spremljevalec vseh večernih pogovorov. Dien Bien Fu, Mekong, Pjongjang, Tonkin in Božični otoki. Kopalke bikini so dobile ime po atolu v Pacifiškem oceanu, kjer je zapored eksplodiralo šest atomskih bomb prav v mesecih, ko so *Fiziki* doživeli prvo premiero. Ta imena so sledila Hirošimi in Nagasakiju in so napovedovala Jeruzalem, Bagdad in Kabul kot obvezne konverzijske teme uglajenih družb.

V drugem dejanju se izkaže, da medicinske sestre niso bile nedolžne nevednice, da fiziki niso nori, da je med njimi v resnici le eden, ki je samo fizik, druga dva pa sta hkrati tudi obveščevalna agenta. Tudi njihova psihiatrinja ni dobrohotna zdravnica, ki jih materinsko ščiti, ampak zlobna intrigantka, ki izrabi psihiatrično institucijo zato, da Möbiusu ukrade njegove znanstvene izsledke in se z njimi polasti oblasti nad celim svetom. Tako preprosto je to. Leto 1962 je tudi leto, ko so posneli prvi film iz serije o Jamesu Bondu. Dr. No se je ukvarjal z enakim eksistencialnim vprašanjem kot Dürrenmatt. Kako manipulirati sile zla tako, da delamo dobro in ostanemo etični ljudje, ki iščejo resnico v najčistejšem duhu razsvetljenstva? Dürrenmatt je prišel do istega odgovora kot Hollywood: težko.

Težko, vendar v zelo običajnem okolju. Niti veličastnih del niti največjih zločinov ne zakrivijo zelo posebni ljudje. Leta 1962 se je v Jeruzalemu končal apelacijski postopek sojenja Adolfu Eichmannu, ki je v Vzhodni Evropi med drugo svetovno vojno organiziral koncentracijska taborišča in pobjo šestih milijonov Judov. Hannah Arendt, ki je spremljala process za revijo *New Yorker*, si je zapravila vse prijatelje in zaslužila večno slavo, ker je zapisala, da Eichmann ni bil nikakršna pošast, ampak čisto običajen človek, mediokriteta. Kdor koli bi lahko bil na njegovem mestu. Dürrenmattu je veliko do tega, da bi prikazal, kako se njegova drama, v kateri o usodi človeštva na eni strani odločajo pošteni in popolnoma razumni lažni norci, na drugi pa pravi zdravniki, ki so se kolosalno pregrešili proti Hipokratovi prisegi in zavrgli svoj poklic, lahko zgodi kjer koli. Kjer koli zelo natančno definira in zveni znano kot domači kraj:

»Neposredna okolica: v bližini naravno, nekoliko dlje pozidano jezersko obrežje, še dlje srednje veliko, skoraj majhno mesto,« pojasnjuje v obširnih didaskalijah.

S tem se ni težko identificirati. Pedantnost opisa običajnosti je prav zares presenetljiva. Kraj dogajanja bi res lahko bil kjer koli. Ta zgodba bi se lahko zgodila nam.

»To nekoč čedno gnezdo z graščino in starim mestnim jedrom zdaj kazijo ostudne stavbe zavarovalnih družb, mestece se preživlja predvsem s skromno univerzo, ki ima popolno teološko fakulteto in ki priraja poletne jezikovne tečaje, nadalje s trgovsko šolo in šolo za zobne tehnike, potem še z dekliskimi internati in s komaj omembe vredno

lahko industrijo; tako se mestece že samo po sebi nahaja daleč od vsakega vrveža. Vrh tega tudi pokrajina povsem brez potrebe pomirjevalno deluje na živce. Modra pogorja, človeku prijazno pogozdeni grički in precej veliko jezero, v neposredni bližini pa ravnina, s katere se pod večer dvigujejo meglice – nekdanje mrakobno močvirje je zdaj prepredeno s kanali in rodovitno zemljo, s kaznilnico in pripadajočim veleposestvom, tako da je povsod videti molčeče sence zločincev, ki v večjih ali manjših skupinah okopavajo in rahljajo njive.«

To je samo zunanje prizorišče. Vse velike zgodbe se v resnici odvijajo v intimnih prostorih skozi dialoge, ki nam s kirurško natančnostjo izrežejo psihološko karakterizacijo likov:

»Vendar pa krajevne posebnosti v bistvu niso pomembne, omenjamo jih le zaradi natančnosti, saj ne bomo nikoli zapustili vile v norišnici (navsezadnje je le izgovorjena ta beseda), še precizneje: tudi salona ne bomo nikoli zapustili, kajti namenili smo se, da se bomo strogo držali enotnosti kraja, časa in dejanja; dejanju, ki se godi med norci, je kos samo klasična drama.«

Napovedi bližajočega se konca sveta se ni mogoče lotiti s politično korektnostjo. Do njega ne bo prišlo tako, da bo sin Vsemogočnega sedel nad Vrati Paradiža v Jeruzalemu in prebivalstvo sveta razdelil na blažene in preklete. To bi bil sijajen velespektakel, vendar predrag za omejene resurse onostranstva.

Prostor dogajanja bo psihiatrična insitucija, v kateri bodo uporabljali uglajeni jezik večne terapije, kjer bodo umori nesreče, pacienti pa gosti institucije. V tem okolju nizke stopnje tveganja in visoke stopnje varnosti bodo imeli občutek, da živijo daleč nad svojimi zmožnostmi, in nikoli ne bodo niti pomislili, da je za trdnimi zidovi njihovo življenje zelo krhko. Resničnost sveta obvladuje velika korporacija, ki norišnico izrablja kot bazen cenene delovne sile v produkcijskem procesu znanja. Nima nikaršnih skrupulov, ko je treba kršiti zakone, se zateči v goljufijo in zaradi profita tolerirati nasilno smrt. *Fiziki* so petdeset let stara drama, ki je brez težav preživela obdobje slave Beatlesov in ostaja večji zapis sedanosti. Hladne vojne v resnici nikoli ni bilo konec. Nihče ni zmagal. Vsi smo izgubili razsodnost. »Taka zgodba je sicer groteskna, ni pa absurdna,« je v svojih točkah zapisal dramatik, ki nima nobenih iluzij o dometu svojega dela. »Dramatika lahko gledalca prelisiči, da se izpostavi dejanskosti, ne more pa ga prisiliti, da se ji upre ali jo celo obvlada.« Sedimo v gledališču.

Dürrenmatt ni komplikator. Z nekaj grafičnimi elementi in preciznimi dialogi zelo kompleksno razmerje moči zvede na ključne elemente, ki nam omogočijo razumevanje katerega koli sveta. Mojster svojega posla. In tudi velik poznavalec sveta, ki ve, da je briljantna komedija edina ustrežna forma za razjasnitev usodnih tem. Smejmo se.



Hans Erni Avtoportret z molekularno strukturo

Miro Cerar **O ČLOVEŠKI NOR(MALN)OSTI**

Vprašanje človeške normalnosti in norosti je vedno znova izzivalna in neizčrpana tema. Ali ni normalnost le iluzija, ki jo čas in prostor razgaljata v njeni navidezni in neobstojnosti? Ali ni vse, kar je človeškega, družbenega, pravzaprav le začasna in minljiva oblika takšne ali drugačne norosti? In kaj je norost? Kako meriti norost kot odstop od normalnosti, če se slednja v svojih neštetih preobrazbah venomer izmika zanesljivi in dokončni opredelitvi?

Dürrenmattove komedije *Fiziki* nam seveda ni treba (po)doživljati skozi tako globoka preizpraševanja o človeški posamični in kolektivni naravi. Ob tej igri se lahko sprostimo, zabavamo, muzamo in morebiti o njej malce pomodrujemo tudi na čisto povprečen človeški način. S te perspektive je igra kot komedija simpatičen, šaljiv in igriv prikaz enega izmed neštetih utrinkov celotne drame človeštva, ki nam že tisočletja sporočajo, da je vse skupaj le Igra, iz katere bomo morali nekega dne dokončno izstopiti in prepoznati svoje resnično duhovno bit in bistvo. Toda Igra in v njej naše neštete človeške igre nas nekako omamljajo, privlačijo v dobrem in slabem, lepem in grdem. So kot mavrica upanj in želja, v katere se zapletamo s hrepenenjem in strastjo ter tako ostajamo v okvirih svojih človeških usod.

Prav skozi omenjeno mavrično prizmo pa lahko uzremo v Dürrenmattovih *Fizikih* tudi vse kaj drugega kot zgolj lahkotno komedijo. Ne nazadnje se v zgodbi pripetijo kar trije umori, glavni igralci pa se v svoji bodisi zaigrani bodisi resnični norosti soočajo z dilemo rešitve človeške družbe. Igro (lahko) zato doživljamo tudi kot tragikomedijo, ali celo tragedijo. Kakor kdo. Vsekakor gre za eno tistih umetniških del, ki sprožajo ključna življenjska vprašanja, med njimi tudi vprašanje norosti ali normalnosti človeške družbe.

Friedrich Dürrenmatt nas s tem vprašanjem skozi nedolžen, komaj zaznaven izraz sooči že na začetku igre. V t. i. norišnici, kjer se celotna igra odvija, se namreč že od začetka vrstijo manjša in večja čudaštva, odstopi od normalnosti, ki pa se zdijo v tem okolju povsem razumljivi, normalni. Policijski inšpektor je s strani gospodične doktorice večkrat opozorjen, da beseda morilec ne pritiče norcu (umobolnemu) in da je v primeru, ko ta nekoga ubije, zanj lahko ustrezen izraz le storilec. Ko želi inšpektor prižgati cigareto, mu tega ne dovolijo, kajti v tistem prostoru lahko kadijo le norci; če bi kadili gosti, bi bil namreč prostor preveč zakajen. Tem malim in zabavnim igram besed sledijo nekateri večji, denimo tisti, ko sir Isaac Newton, tj. eden od treh hospitaliziranih norcev, policijskemu inšpektorju zaupa, da iz človekoljubne pobude le hlini svojo norost, saj je v resnici Albert Einstein. Kasneje pa inšpektor celo radostno ugotovi, da ga celotna situacija z umori neznansko sprošča in osvobaja, saj mu v tem primeru, ko je storilec neprišteveni norec, ni treba ukrepati. Inšpektor pravi: »Najprej sem se seveda jezil, da ne smem ukrepati, pa zdaj? Naenkrat uživam v tem. Vriskal bi od veselja. Našel sem tri morilce, ki mi jih mirne vesti ni treba prijati. To je prvič, da ima pravica počitnice, bajen občutek. Pravica, dragi prijatelj, je namreč silno utrudljiva, človek se ugonablja v njeni službi, zdravstveno in moralno, meni je kratko malo potrebna pavza.«

Shizofrenost norcev je čudovita aluzija na naše vsakdanje življenje. Žal tega pogosto ne opazimo. Ko se norec v svoji zavesti spreminja iz ene osebe v drugo, iz Newtona v Einsteina in kasneje iz obeh v samega sebe – le kdo že je to? –, se mu na neki način ne dogaja nič drugega, kot se dogaja t. i. normalnemu sleherniku, ki del dneva povsem doživeto preživi v vlogi uslužbenca, delavca, direktorja ali znanstvenika, drugi del dneva pa iskreno verjame, da je oče, mati ali prijatelj, ali pa se v popoldanskem času vživi v vlogo športnega navijača ali obiskovalca opere. Vse te vloge dojema slehernik tako doživeto, da jim celo prilagaja svoja oblačila ter način govora in vedenja (direktor v službi ukazuje, doma pa se ta isti človek spremeni v pootročnega očeta, ki se s sinčkom igra z vlakci ali vojački).

Pravi modrec bi verjetno na vse to dejal, da je že življenje človeka, slehernika, kot takšno noro. Človek namreč živi v neizmernem polju lastne nevednosti. Vse, kar počne, počne brez razumevanja resničnega življenjskega smotra. Menjava vloge, stremi po tem ali onem cilju, uspehu, bogastvu, priznanju – pri tem pa se ne zaveda, da ga vse to na neki način le odtuja od njega samega, od njegovega človeškega bistva



in duše. Modrec bi nam verjetno sporočil, da smo na neki način vsi ljudje nori, saj ne uspemo spoznati samih sebe, pač pa nas lažni ego zapeljuje k temu, da danes verjamemo, da smo to in ono, jutri pa spet oblečemo kaka nova oblačila in nadaljujemo z menjavanjem vlog – kar ni nič drugega kot proces reinkarnacije, prerajanja. Tako kot se ličinka preobleče v metulja, tako se mi nenehno preoblačimo v različne osebe (persone, maske), pri čemer pa nam rojstvo in smrt predstavljata tista mejnika, preko katerih naš spomin in vpogled praviloma ne sežeta, zato ju doživljamo kot nekak začetek in konec. Modrec se seveda ob tem le nasmehne in umolkne, tako kot se nasmehne odrasel človek, ko opazuje, kako se njegov mali otrok nadvse trudi shoditi ali kako resno se igra s kako nepomembno igračko. Tako kot oče in mati vesta, da bo otrok nekoč čvrsto hodil in pozabil na nepomembne otroške igrice, tako tudi modrec ve, da bomo ljudje-otroci nekega dne prišli k njemu, mu sedli ob bok in se le še nasmehnili ob spominu na vse pretekle človeške vloge.

Ker ljudje večinoma nismo modreci, moramo biti do sebe in drugih v tem smislu prizanesljivi. Spoznanje, da sta normalnost in norost v bistvu eno, tj. nor(maln)ost, ter da je tudi ta integralna pojavnost zgolj iluzija, lahko zaenkrat dosegamo le na ravni besed in pojmov. Kar seveda ni nepomembno. Toda od te nominalnosti do resničnosti je še zelo dolga spoznavna pot. Na njej pa si moramo kot ljudje dopustiti tudi igranje vlog in iger, dopustiti tudi mavričnost sveta ter se iz nje po eni strani učiti, po drugi strani pa, kjer to le zmoremo, se je tudi veseliti. Komedije in tragedije – tudi te so v resnici vedno le: tragikomedije – se moramo zato učiti doživljati v njihovi polnosti ter iz njih potegniti življenjske nauke.

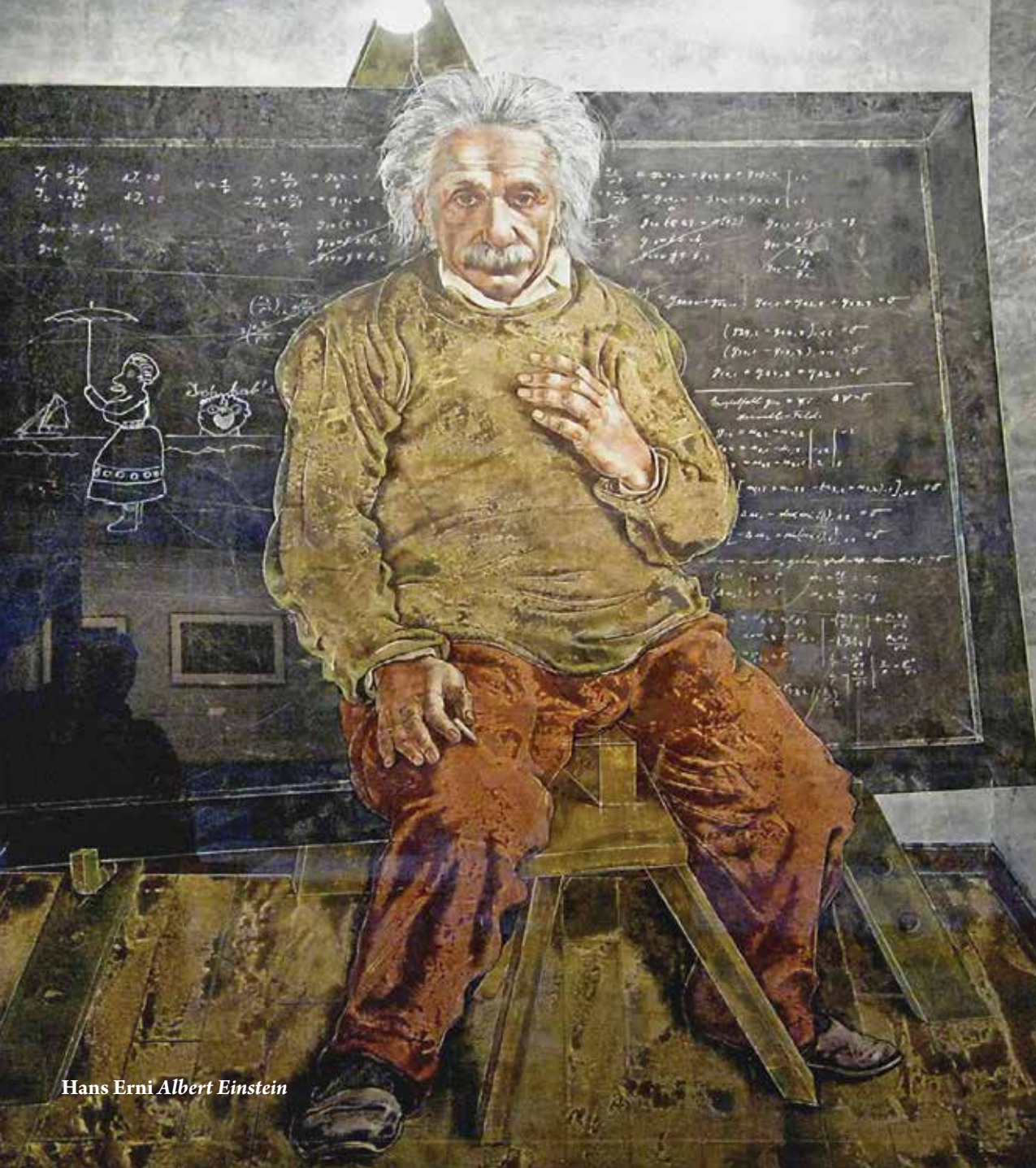
V drugem dejanju Dürrenmattove igre nori fiziki spregovorijo kot genialni znanstveniki, ki se zavedajo svoje moralne in etične odgovornosti. Ko ugotavljajo, da se je eden izmed njih dokopal do revolucionarnih fizikalnih spoznanj, se hkrati sprašujejo, kaj storiti z njimi. Jih posredovati svetu ali jih zatajiti?! Fizik, ki naj bi se bil dokopal do teh spoznanj, spregovori ostalima dvema takole: »Na univerzi se mi je obetala slava, v industriji denar. Obe poti sta bili prenevarni. Moral bi objaviti svoja dela, čemur bi sledila prevrat v naši znanosti in zlom gospodarskega sistema. Odgovornost mi je vsilila drugo pot. Opustil sem akademsko kariero, se umaknil iz industrije in prepustil družino njeni usodi. Odločil sem se za norčevsko čepico. Delal sem se, da se mi prikazuje kralj Salomon in so me zaprli v norišnico ... Ta korak je terjal razum. V naši znanosti smo trčili ob meje spoznavnega. Poznamo nekaj zakonitosti, ki jih je mogoče natanko doumeti, nekaj osnovnih zvez med nedoumljivimi pojavi, in to je vse, neizmerno veliko drugega ostaja skrivnost, razumu nedostopna. Prišli smo na konec svoje poti. A človeštvo še ni tako daleč. Mi smo se prebili na čelo, nihče pa nam ne sledi, udarili smo v prazno. Naša znanost je postala strašna, naše raziskovanje nevarno, naša spoznanja smrtonosna. Nam fizikom ostane samo še kapitulacija pred stvarnostjo. Ni nam dorasla. Zaradi nas propada. Preklicati moramo svoje znanje, in jaz sem ga preklical. Druge rešitve ni ... Zame je edina šansa,

da me ne odkrijejo. Samo v norišnici smo še svobodni ... Ali ostanemo v norišnici ali pa bo svet postal norišnica. Ali se izbrišemo iz spomina človeštva ali pa bo človeštvo izbrisano.«

Ta izpoved norca, ki je ali ni nor, norca, ki je v teh svojih mislih celo bistveno bolj normalen, pronicljiv in inteligen ten od večine človeštva, je izpoved vseh časov in okolij, v katerih pohlepne in oblastiteljne družbene skupine plenilsko siromašijo naš planet in spravljajo v materialno in duhovno revščino večino svetovnega prebivalstva. Ta izpoved avtorja drame je v komedijo zakrit izraz Dürrenmattovega klica po drugačni, pravičnejši in humanejši družbi. Po družbi, v kateri bodo uspešnejši in bogatejši tudi plemenitejši in iskreno dobrodelni, znanstveni napredek pa ne bo sredstvo zla, pač pa bo pripomogel k zdravemu razvoju in napredku človeštva.

Marsičesa seveda Dürrenmatt in njegovi glasniki, nori fiziki, ne izrečejo. Toda sporočilo je jasno. Seveda prikrito v norost in celo v nekako črno ali drugače obarvano humornost, ki nam omogoči, da se ob vsem tem tudi nasmejemo, zabavamo. Pri tem pa se ne moremo izogniti misli, da se vse to dogaja tudi nam, danes in tukaj. Slovencem, Evropejcem in človeštvu nasploh. Znanstvena spoznanja so v veliki meri plen destruktivnih nosilcev oblasti, ki se, namesto da bi si prizadevali za vsesplošno zdravje, za čiste in obnovljive energetske vire ter ne nazadnje za pošteno in človečno družbo, v svoji grabežljivosti in ne-umnosti trudijo za vsako ceno pridobiti in obdržati čim več materialnega bogastva in družbene moči. V tem realnem družbenem okviru ostaja tudi Dürrenmattova komedija, saj so na koncu vsi trije fiziki s strani glavne zdravnice, lastnice umobolnice in bogatašnje, razkrinkani. Prepoznani so kot genialni in nevarni, zato jih institucija s pomočjo orjaških paznikov in debelih rešetk dokončno vklene med svoje zidove – tako kot v svetu mnoge vlade, multinacionalke in različni lobiji s prilaščanjem in zlorabo znanstvenih spoznanj nenehno omejujejo in zatirajo ideje in razvoj humanizma.

Dürrenmatt nam na duhovit način sporoča, da je svet bolj nor, kot si mislimo ali upamo priznati. Kadar se tega vsaj za hip resnično zavemo, se prestrašimo, saj s tem težko živimo. Zato ta svoja spoznanja (pre)pogosto zaklenemo v tisti del svoje (pod)zavesti, ki je pač nekoliko nora, čudaška, otroška. Toda prav tam se lahko vedno znova srečamo z Dürrenmattom, z njegovimi fiziki in z modrostjo, ki nam jo vsi ti na tako simpatičen način razodevajo. Tam se nam razodene naša prava intuicija, ki nam v stiku z modrostjo sporoča, da so družbena odgovornost, zaupanje, pravičnost in druge etične usmeritve edina prava pot v smeri človekove samorealizacije in v smeri boljše, humane družbe.

Hans Erni *Albert Einstein*

Orest Jarh **FIZIKI NA ODRU IN V ŽIVLJENJU**

Dürrenmattova groteskna zgodba se odvija v luksuznem sanatoriju v Švici, kjer se, ne po naključju, znajdejo trije fiziki. V resnici nihče od njih ne potrebuje medicinske pomoči, saj svojo norost igrajo, so pa razlogi za to različni. Johann Wilhelm Möbius je vrhunski znanstvenik, genij, ki je prišel do zgodovinskega odkritja. Ko se je zavedel katastrofalnih posledic, ki bi jih njegovo delo utegnilo povzročiti človeštvu, se je znašel pred hudo dilemo. Kot znanstvenik čuti dolžnost svoje dosežke predstaviti javnosti, hkrati pa si ne upa ali ne želi prevzeti odgovornosti za morebitne posledice. Umakne se v samoto sanatorija, da bi v miru sprejel končno odločitev. Upravičenost njegovega strahu potrjujeta druga dva prebivalca klinike. Tudi sama sta fizika in se po naročilu svojih vlad prebijeta v kliniko, tako da igrata bolnika: eden se ima za Newtona, drugi pa za Einsteina. Prizadevata si od Möbiusa izvleči čim več podrobnosti.

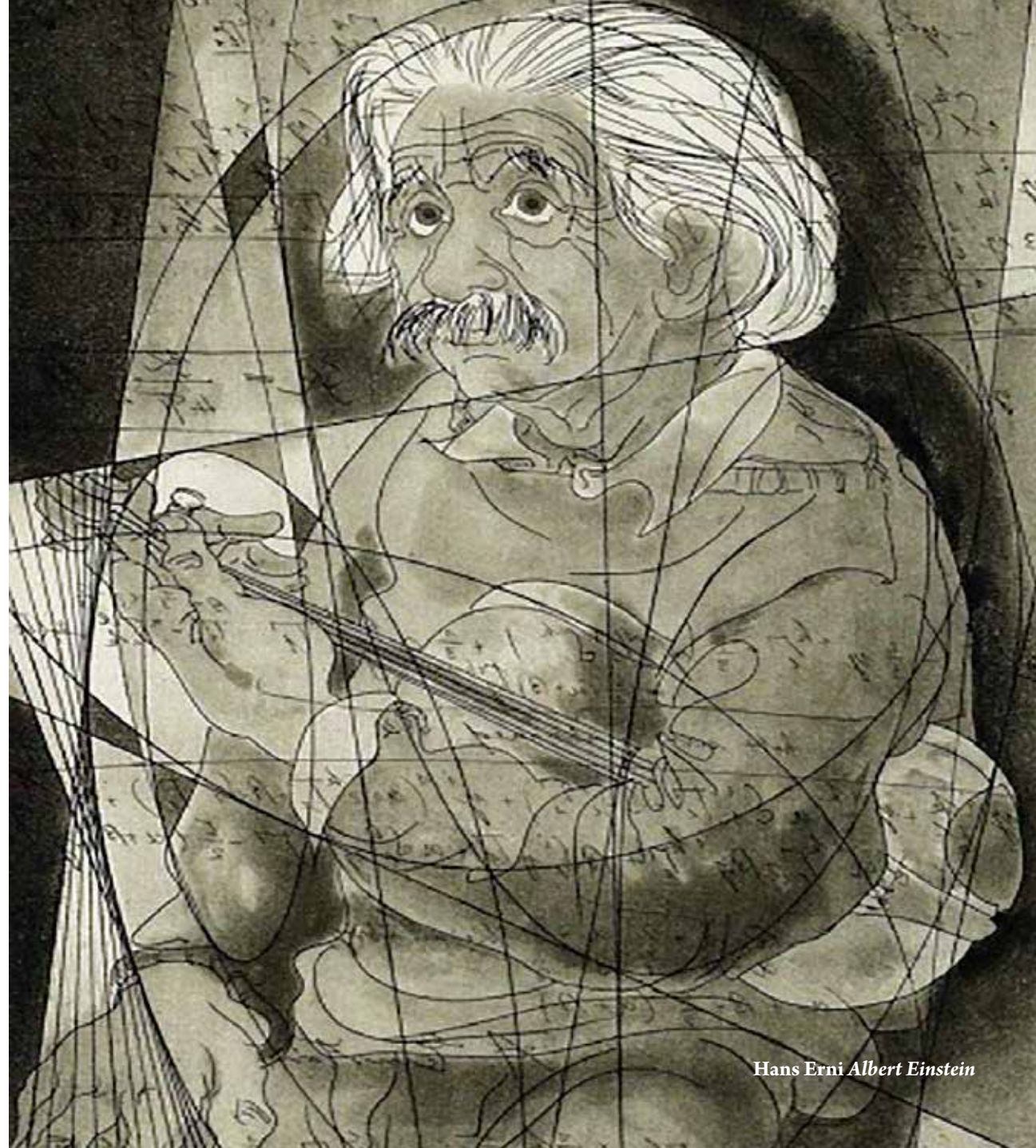
Vsi trije protagonisti so na neki način povezani z resničnimi osebnostmi iz znanstvenih krogov. Resnični Möbius (v resnici mu je bilo ime August Ferdinand) je bil pomemben nemški matematik, ki je dal ime številnim matematičnim konceptom. Najbolj znan je Möbiusov trak oziroma prstan: zanimiv geometrijski lik z eno samo ploskvijo in enim robom. Resnični Möbius je bil učenec enega največjih matematikov vseh časov Carla Friedricha Gaussa, po materini strani pa je bil potomec reformatorja Martina Luthra. Druga dva fizika sta prevzela osebnosti Isaaca Newtona in Alberta Einsteina, dveh velikih mislecev, ki sta s svojimi dosežki vsak v svojem času povsem spremenila pogled na svet. Čeprav njuni življenji loči skoraj četr tisočletja, lahko med njima najdemo številne podobnosti in vzporednice. Vsekakor sta bila oba genija, intelektualno daleč pred svojimi sodobniki, temu primerno težavna in včasih tudi žrtvi hudih psihičnih težav. Čeprav sta na akademskem področju dosegla vse, kar je bilo mogoče, je bilo njuno življenje pravzaprav nesrečno. Na stara leta sta oba zajadrala v raziskovalno slepo ulico in umrla zagrenjena.

Po drugi strani si oba velikana ne bi mogla biti bolj različna. Newton je živel odmaknjeno, samotarsko življenje, kar je bila verjetno posledica očetove smrti pred njegovim rojstvom in zgodnje prisilne ločitve od matere. Einstein je bil vsaj v mladosti pravo nasprotje, živahen, družaben, komunikativen in zaradi svoje prijetne zunanosti pravi lomilec ženskih src. V prvem dejanju komedije slišimo zgodbo gospe Line Rose: kako je svojega prvega moža Johanna Wilhelma Möbiusa spoznala kot revnega študenta, ko je kot podnajemnik bival pri njenem očetu. Nekaj podobnega se je Einsteinu resnično primerilo vsaj dvakrat, le da se nobena od teh avantur ni končala v zakonu. Tudi Newton se je v mladosti srečal s podobno izkušnjo, ki pa je zaradi fizikove istospolne usmerjenosti ostala bolj na ravni zagledanosti v mlado dekle.

Še nekaj podobnosti lahko najdemo med dogajanjem na odru in življenjem fizikov. Tako Möbiusov kot Einsteinov zakon sta razpadla, ker sta zaradi znanosti zanemarjala družini. Skupni so tudi trije otroci, le da se je za Einsteinovo prvorojenko takoj po rojstvu izgubila vsaka sled. Slika, na kateri zamišljeni znanstvenik z dojenčkom v naročju rešuje zapleten matematični problem, je nekak simbol Einsteinovih mladih let. O njegovi prvi ženi Milevi Marić se pogosto ugiba, kako ji je uspelo očarati pet let mlajšega in živahnega sošolca Alberta. O njenih intelektualnih sposobnostih ne gre dvomiti, saj ji v tistih časih kot ženski ni bilo lahko priti na prestižno univerzo. Nedvomno sta z Albertom veliko razpravljala o fiziki in o problemih, s katerimi se je ukvarjal, ugibanja, da naj bi ona napisala relativnostno teorijo, pa so na zelo trhljih temeljih.

Newton je utemeljil matematični opis naravnih pojavov in zapisal tri zakone gibanja. Najbolj je znan drugi, ki povezuje pospešek telesa in silo, ki ga povzroča. Še bolj kot to pa je pomembna njegova ugotovitev, da so zakoni na Zemlji enaki kot v vesolju. Luna, ki kroži okrog Zemlje, uboga enaka pravila kot jabolko, ki pade z drevesa. Zemlja zaradi svoje mase privlači vsa telesa v svoji okolici s silo težnosti, ki deluje na daljavo tudi po praznem prostoru. To je bilo v tistem času težko sprejemljivo in tudi Newton sam se s tem ni mogel sprijazniti. Prav zaradi strahu pred javno kritiko svojih dognanj več desetletij ni objavil. Šele Edmond Haley ga je prepričal, da se je lotil pisanja in leta 1687 je izšla mojstrovina z naslovom *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, ki jo mnogi štejejo za najpomembnejše delo v zgodovini znanosti. Pomemben je tudi Newtonov prispevek v optiki, astronomi pa ga poznajo po konstrukciji teleskopa, v kateri je veliko lečo objektivna zamenjal s konkavnim zrcalom. Zaradi vzkipljive narave je pogosto prihajal v spore s svojimi sodobniki glede prioritete odkritij, na primer z Leibnitzom glede primata pri odkritju diferencialnega računa. Na starost je postal uradnik in nato vodja kraljeve zakladnice, kjer je uspešno preganjal nepridiprave, ki so z brušenjem robov zmanjševali vrednost zlatnikov in srebrnikov, kot raziskovalec pa se je povsem izgubil v alkimiji.

Albert Einstein nikoli ni okleval pri objavi svojih dosežkov. Še kot povsem neveljavljen fizik je leta 1905, ko je delal kot patentni uradnik v Bernu, s tremi članki korenito spremenil pogled na svet. V prvem je



Hans Erni Albert Einstein

z razlago neurejenega gibanja drobnih delcev v tekočini potrdil atomsko sestavo snovi. Z obrazložitvijo fotoefekta, pojava pri katerem svetloba iz kovine izbija elektrone, je priložil drugi temeljni kamen k nastajajoči kvantni fiziki. Posebna teorija relativnosti temelji na dejstvu, da je hitrost svetlobe na glede na gibanje opazovalca vedno enaka. Newtonovi zakoni gibanja prenehajo veljati, ko se hitrosti gibanja približujejo svetlobni hitrosti. V teh ekstremnih primerih je tok časa odvisen od hitrosti gibanja, različni opazovalci različno zaznavajo sočasnost dogodkov, prostor in čas pa se prepleteta v štiridimenzionalni prostor-čas.

Iz posebne teorije relativnosti izhaja tudi znamenita enačba $E = mc^2$, ki povezuje snov in energijo. Prve jedrske reakcije, pri katerih se majhne količine snovi pretvorijo v ogromne količine energije, so potrdile natančnost enačbe. Sledil je hiter razvoj jedrske tehnologije za miroljubne potrebe in vojaške namene. Einstein pri tem ni sodeloval, se je pa kmalu zavedel nevarnosti jedrskega orožja. Med drugim je podpisal znano pismo, s katerim je ameriškega predsednika Roosevelta opozoril na možnost izdelave atomske bombe v nacistični Nemčiji, ki jo je moral sam zaradi svojega judovskega porekla nekaj let poprej dokončno zapustiti. Ali je to pismo odločilno vplivalo na razvoj ameriške atomske bombe, ostaja odprto vprašanje, kot tudi uganka, zakaj Hitlerjeva mogočna vojaška mašinerija do jedrske oborožitve ni prišla. Je pa tragedija v Hirošimi in Nagasakiju sprožila žolčne razprave o odgovornosti znanstvenikov ob zlorabah njihovih odkritij, kar je tudi rdeča nit igre.

Dobro desetletje po svojem čudežnem letu je Einstein objavil še splošno teorijo relativnosti, s katero je razrešil Newtonovo dilemo glede sile težnosti. Prisotnost mase ukrivi prostor, zaradi česar ravne črte navidezno niso več ravne. Tako se Zemlja v močno ukrivljenem prostoru okrog Sonca giblje po elipsi. Silo na daljavo je zamenjal ukrivljen prostor. Posebno teorijo relativnosti danes štejemo kot največji intelektualni dosežek v zgodovini znanosti. Einstein je do rešitve prišel izključno z logičnim razmišljanjem. V tistem času razen ene izjeme tudi ni bil poznan noben pojav, ki bi nakazoval, da s takratno fiziko nekaj ni v redu. Teorija je matematično izjemno zahtevna, kar ponazarja anekdota o Arthurju Eddingtonu, ki je ob popolnem sončnem mrku leta 1919 z meritvami položajev zvezd v navidezni bližini sonca potrdil Einsteinova predvidevanja. Ob vprašanju novinarja, ali to teorijo res razumejo le trije ljudje na svetu, se je pogreznil v molk in po nekaj minutah razmisleka priznal, da se nikakor ne more domisliti, kdo bi utegnil biti tretji. Po objavi splošne teorije in še posebej po njeni uspešni potrditvi je Einstein doživel svetovno slavo, postal je nekakšna znanstvena pop ikona. Žal se je takrat končalo obdobje njegovih dosežkov. Naslednjih nekaj let se je posvetil rušenje kvantne fizike, ki jo je sam pomagal ustvariti in je za ta prispevek celo prejel Nobelovo nagrado, ker ni prenesel njene nepredvidljivosti. A mu ni uspelo, saj mu je nasproti stal še en veliki um tistega časa, Danec Niels Bohr, ki je iz tega zanimivega intelektualnega dvoboja izšel kot nedvomni zmagovalec.

Po tem porazu se je Einstein umaknil v samoto in se lotil svojega zadnjega podviga. Z enotno teorijo polja naj bi hkrati popisal vse štiri sile, ki jih poznamo v naravi: težnost, elektromagnetno silo in dve jedrski sili. Tu pa je veliki, a že malce utrujeni genij trčil ob previsoko oviro. Tudi njegovi nasledniki se, razen poenotenja šibke jedrske sile z elektromagnetno, ne morejo pohvaliti s prav dosti napredka, enotna teorija tako vse do danes ostaja nekakšen sveti gral teoretskih fizikov, cilja pa še ni videti na obzorju. No, na odru je zgodba drugačna, Möbius je enotno teorijo odkril in poleg nje še sistem vseh mogočih iznajdb, ki predvideva nove energije in tehnologije z grozovitimi učinki. Tako dramatičnih posledic enotne teorije polja v resnici ni pričakovati, čeprav presenečenja ne moremo popolnoma izključiti. Še manj verjetno je odkritje novih tehnologij, ki bi jih na sedanji stopnji razvoja lahko uporabili v praksi. Dober primer je nedavno odkritje Higgsovega bozona, delca ki daje snovi maso. Gre za vrhunski dosežek, ki ne bo vplival na vsakdanje življenje.

V Dürrenmattovi igri druga dva fizika v svoji vohunski nalogi nista uspešna. Möbius je sklenil, da je tveganje ob objavi njegovih dognanj preveliko in je vse zapiske uničil. Dogajanje dodatno popestrijo umori treh medicinskih sester, ki so jih zagrešili fiziki, ker bi lahko ogrozile njihovo poslanstvo. Pravi preobrat se zgodi na koncu. Lastnica sanatorija je na skrivaj kopirala Möbiusove zapiske in že snuje velik podjetniški podvig, ki bo njej in njenim partnerjem prinesel ogromne dobičke. Poleg pomislov, ki jih lahko imamo glede praktične uporabe enotne teorije, je tu še en problem: pri večini velikih znanstvenih odkritij je bila pot do praktične uporabe precej dolga. Od razvoja kvantne fizike do delujočega tranzistorja je preteklo nekaj desetletij, odkritje superprevodnosti je staro že več kot sto let, a je uporaba v praksi še vedno zelo omejena. Lahko pa bi se zgodilo, da bi kakšna velika multinacionalka odkritje »odkupila« in tako preprečila konkurenci dostop do novih znanj. Že večkrat se je izkazalo, da v težnji po dobičku kapital ni več gibalo razvoja, ampak prej ovira.

Skupaj s tremi junaki, ki so obsojeni na dosmrtno bivanje na zaprtem oddelku sanatorija pod budnim očesom »bolničarjev«, se gledalci zavedo, da se je igra iz komedije sprevrgla v tragedijo.

Hans Erni *Neptun*

Vesna Hauschild **NORCI IMAJO SILOVITO MOČ**

Obdobje hladne vojne. Švica. Vila *Les Cerisiers*. Poletna rezidenca rodbine von Zahnd, ki jo je doktorica Mathilde von Zahnd spremenila v luksuzno privatno bolnišnico za duševno bolne. Tu počivajo načeti umi njenih sorodnikov, nekdanjih politikov, gospodarstvenikov in druga zmedena elita polovice zahodnega sveta. Bolnišnico pa naseljujejo tudi trije fiziki. Prva dva sta Herbert Georg Beutler, ki se ima za Newtona, in Ernst Heinrich Ernesti, ki verjame, da je Einstein. O njuni blaznosti bržkone ne gre dvomiti. Tretji fizik je Johann Wilhelm Möbius. Njegov priimek je enak priimku slavnega matematika Augusta Ferdinanda Möbiusa, ki je v svet poslal Möbiusov trak. Gledalčevo prepričanje, da je nor tudi tretji fizik, utrjuje dejstvo, da se mu prikazuje kralj Salomon. Toda: značilnost Möbiusovega traku je, da na njem ne moremo ločiti dveh normiranih normalnih polj. Polje se zvezno spreminja vzdolž poti in tako po obhodu ob povratku v začetno točko v njej zavzame nasprotno vrednost. Če poenostavimo: obstaja možnost, da ima naš protagonist dve plati, ne da pa se ugotoviti, kje se začne ena in kje konča druga. Pravijo, da je med genijem in norcem tanka meja ... morda pa je sploh ni?

Dürrenmattova komedija se prične z umorom medicinske sestre Irene, ki ga je zagrešil Einstein. Inšpektor Voß ga imenuje morilca, glavna sestra pa ga brž popravi, da se človek, ki je bolan na umu, vendar ne zaveda svojih dejanj in je potemtakem kvečjemu – storilec. Izvemo, da je to že drugi umor po vrsti; pred časom

je tudi Newton zadavil bolniško sestro Dorotheo. Obe sta si bili s pacientoma precej blizu, lahko bi celo rekli, da sta ju ljubili. Inšpektor je prepričan, da se te >nesreče< ne bi zgodile, če bi v vili zaposlovali moške bolničarje. Toda: obe sestri sta bili večji borilnih veščin. Igrajmo se detektiva. Kaj je šlo narobe, zakaj se ni sta branili? Newton je sestro zadavil z vrvico stoječe svetilke. Je šlo za naključje; je pač pograbil prvo stvar, ki jo je imel pri roki? Newton inšpektorju zaupa, da je njegova naloga »razmišljati o gravitaciji, ne pa ljubiti žensko«. Se razume, vsak znanstvenik potrebuje mir in čas, da lahko razvija svoja spoznanja. Ta spoznanja pa so lahko nevarna ...

Newton v nadaljevanju izziva inšpektorja: »Zakaj bi me radi aretirali: ker sem zadavil medicinsko sestro ali ker sem omogočil atomsko bombo? ... Če tamle zraven vrat obrnete stikalo, kaj se zgodi? Luč zasveti.« Inšpektor prizna, da se ne razume preveč na elektriko. Uporablja pa jo vseeno. Kot vsi drugi. »Danes zna vsak osel povzročiti, da zasveti žarnica – ali da eksplodira atomska bomba ... Vi bi morali sami sebe aretirati,« načne Newton vprašanje o odgovornosti. Toda inšpektorja ne zanimajo krivci za hipotetični pokol človeštva v primeru odmetavanja novih atomskih bomb, rad bi le razrešil primer umora. Newton je sestro zadavil z vrvico od svetilke. S tem je ponazoril svoj nagovor inšpektorju: znanstveniki so izumili elektriko, zdaj pa se stvari, povezane z njo, uporabljajo v različne namene, ki jih ni več moč kontrolirati. Električna je potrebna za prižiganje in ugašanje luči. Življenje sestre je ugasnilo, ker se je preveč približala njegovim načrtom. Ker ga je ljubila, ji fizična moč, rokoborske spretnosti, niso kaj dosti pomagale – čustva so zameglila razum in moč uma znanstvenika, strah pred razkritjem njegovih odkritij je prevladal. Ko kriminalist zaupa doktorici še eno Newtonovo zablodo, in sicer, da se ima v resnici za Einsteina, ta postreže z dvoumnim odgovorom: »Za koga se imajo moji pacienti, odločam jaz. Poznam jih mnogo bolje, kakor se poznajo sami.« Dr. Mathilde von Zahnd skrbi za Einsteina že dve leti, Newtonovo bolezen spremlja eno leto, Möbiusa pa ima v oskrbi že kar petnajst let. »Moj sanatorij je svetovno znan in primerno drag. Napak si ne morem privoščiti, še posebej pa ne dogodkov, ki mi privedejo policijo v hišo.« Kot se je inšpektor izogibal odgovornosti, se ji izogiba tudi dr. Zahndova: »Če je kdo odpovedal, je bila to medicina, ne jaz.« Oba pacienta – storilca sta kot fizika podvržena radioaktivnosti, ta pa bi lahko spreminjala delovanje možganov, pojasni doktorica, in nato hitro zagotovi, da za razliko od Einsteina in Newtona Möbius ni nevaren; »njegovo stanje je nespremenjeno«.

Möbiusa obišče Lina, njegova bivša žena, sveže poročena z misijonarjem Rosejem. Izvemo, da je »njen Wilhelmček« zbolel takoj po koncu študija, ob obetu dobičkonosne profesure. Lina zdaj ne zmore več plačevati za njegovo dobrobit v tej privatni ustanovi, ob poroki z misijonarjem je namreč ob svojih treh sinovih prevzela skrb še za njegovih šest. Misijonar trdno verjame, da jim bo Bog pomagal, ni pa prepričan, če ima Bog kaj veliko simpatije do bolnih na umu. Doktorica zagotovi, da bo z njenimi sredstvi (predvsem

pa po zaslugi skladov) za Möbiusa dobro poskrbljeno: »Naš dobri Möbius ostane v tej vili. Častna beseda ... Tako nečloveška pa spet nisem.« Redko doživimo takšno naklonjenost zdravnikov. Skoraj prelepo, da bi bilo res. Še dobro, da obstajajo skladi! Preden Lina s svojim misijonarjem odrine na Marianske otoke, Möbius prvič in zadnjič ugleda svoje sinove: Adolf-Friedrich hoče postati župnik, Wilfried-Kaspar filozof, Jörg-Lukas, najmlajši, pa fizik, čemur Möbius vehementno nasprotuje. Je to nasprotovanje povod za kruto obnašanje, ki ga Möbius uporabi, da bi ženo in sinove za vselej odrešil krivde in vsaj njim omogočil normalno živeti: »Posledice, ki jih utrpim jaz, so brez pomena, samo življenje zunaj te ustanove šteje.« Res cilja samo na dobrobit svoje družine? Sestri Moniki prizna, da se je odzval kruto in agresivno, da je igral norca zato, da jim bo lažje oditi. A Monika ga je spregledala, že dve leti dela v vili. Njena replika »Vi delujete v skladu z načrtom« daje slutiti, da ga pozna celo bolje, kot misli sam. Morda pa si Monika zgolj želi nekemu pripadati in v veri, da bo združila dve osamljeni duši, sprejme tudi njegove halucinacije – prikazovanje kralja Salomona? »Jaz vas nimam za norega ... Enostavno vem, da niste bolni. Čutim.« Monika z dovoljenjem doktorice povabi Möbiusa, da z njo odide v svet. Organizira celo, da bo njegov bivši učitelj prebral njegove rokopise. Takrat pa se Möbius prestraši: »Zagrešil sem hudo napako, izdal sem skrivnost, nisem zamolčal, da se mi prikazuje Salomon. ... Ni treba, da ste zato kaznovani še vi.« Vedno očitneje postaja, da je Salomon, univerzalni simbol modrosti, simbol modrosti tudi za Möbiusa. Möbius igra norca, da bi ostal zaprt v norišnici in tako njegovi izumi ne bi prišli v napačne roke. Ko zavrne Moniko, reče, da s tem ne izdaja samo nje, pač pa tudi Salomona, kar se razume, kot da ona ve za njegove iznajdbe in da si želi, da bi svoje znanje delil s svetom. Toda kar je v Monikinih očeh pogum, je za genija zločin. Če odide z njo, bodo njegovi izumi postali obča last! Nima druge izbire, kot da zavoljo preživetja celotnega človeštva žrtvuje eno (ljubljeno) osebo. Preden Möbius ubije Moniko, ji Einstein prigovarja, naj pobegne. Po njegovem mnenju si je bila >njegova< sestra za usodo sama kriva; poslušala je srce, ne glave: »Vse je hotela narediti zame ... Rotil sem jo, naj pobegne ... Ostala je ... Nič na svetu ni bolj nesmiselno kakor blazni bes, s katerim se ženske žrtvujejo.«

Ubogo Moniko torej doleti enaka usoda kot bolniški sestri, ki jima je ljubezen do Newtona in Einsteina zameglila razum. V nasprotju z Möbiusom, ki ga je ravno razum, paradokсно, privedel do edine možne trezne odločitve – do hlinjenje norosti. Ko reče, da se mu prikazuje Salomon, na metaforični ravni dejansko govori resnico: ko dobi idejo, ko se mu prikažejo nova spoznanja, se mu prikazuje modrost – Salomon.

V prvem prizoru drugega dejanja je situacija obrnjena, zdaj je doktorica tista, ki deluje nervozno in neko- rektno naslavlja >dragega Möbiusa< z morilcem. Inšpektor, ki se je prej na vso moč trudil ožigosati krivca, zdaj sproščeno proslavlja dejstvo, da ima pravica počitnice. Odgovornost (do svojega poklica, do žrtev, do

človeštva) ga ne zanima več. Če državni organi, ki so nastavljeni za vzpostavitev reda in miru, ne vidijo več smisla v iskanju pravice, na koga se ljudstvo lahko zanese? Möbius inšpektorja prosi, naj ga aretira. Toda ker trdi, da je ubijal po navodilih kralja Salomona, je varen: »Dokler ne morem aretirati njega, ste vi prosti.« Lahko vsi igramo norce in počnemo, kar nas je volja? Kdo sploh ima pooblastilo, da presoja o umski stabilnosti drugih? V primeru naših treh pacientov je to dr. Mathilde von Zahnd. Je njen cilj res zgolj predano služiti dobrobiti svojih pacientov, ali ima tudi ona kak skrivni motiv? Newton in Einstein ga vsekakor imata. Oba se izkažeta za vohuna. Prvi za Aleca Jasperja Kiltona, drugi za Josepha Eislerja – oba sta fizika, ki delata za tajni službi svojih držav. Kiltona (osebna) odgovornost prav nič ne skrbi: »Ali bo človeštvo znalo iti po poti, ki mu jo znanstveniki utiramo, je njegova stvar, ne naša.« Möbiusu prigovarja, naj pobegne z njim, snubi ga celo z Nobelovo nagrado. Eisler v imenu odgovornosti podreja fiziko politiki moči konkurenčne velesile. Toda Möbius noče biti zlorabljen s strani politikov. V vsakem primeru je ujet: »Moral bi objaviti svoja dela, čemur bi sledila prevrat v naši znanosti in zlom gospodarskega sistema ... So stvari, ki se jih ne sme nikoli tvegati: propad človeštva je že nekaj takega.«

Je v primerjavi s hipotetičnim pokolom vseh živih bitij nekaj zadavljenih sester res tako velika žrtev? ... Usoda človeštva visi na nitki. Möbius prepričuje agenta, naj ostanejo v vili, na svobodi so njihove misli namreč eksploziv – dobesedno! Ko so rokopisi sežgani in agenta ugodita Möbiusovi želji, se ob nazdravljanju metafora za kralja Salomona končno izreče naglas, naši trije fiziki so »nori, ampak modri«. Skoraj bi že lahko proslavljali odrešitev za človeštvo, če ne bi doktorica von Zahnd presenetila z dejstvom, da zna *pokazati zobe*. Ves čas je vedela za Möbiusovo krinko, omamljala ga je in fotokopirala njegove rokopise, razvozlala je enačbo Salomon = znanje/modrost in tudi njej se je kralj začel prikazovati. Zdaj je Möbius tisti, ki meni, da je nora doktorica, ona pa hitro zatrdi, da nič bolj kakor on sam. »Jaz sem samo izrabila priložnost.« Doktorica, ki jo je lastni oče sovražil kakor kugo, ki ni imela nikoli priložnosti spoznati (telesne) ljubezni, ima zdaj možnost, da to prikrajšanje nadomesti s svetovno slavo in močjo. Za razvoj svojega mogočnega imperija je šla hladnokrvno preko trupel, in to ne le preko trupel svojih treh uslužbenk, tudi njeni (še živeči) sorodniki so, kot pove, varno zaklenjeni v bolnišnici in ona je poslednji normalni človek svoje rodbine: »Jaz sem konec.«

Bolničarje v vili nadomestijo pazniki. Vsak poskus pobega je brez smisla. Kaj bo z usodo sveta? Je imelo Möbiusovo odrekanje svobodi sploh kak smisel, če se navežemo na besede dr. Zahndove, da »vse, kar se da misliti, v nekem trenutku kdo tudi res misli. Zdaj ali v prihodnosti«. Gospodična ponosno razglasi, da se »račun ni izšel v korist svetu, pač pa v korist stare zgrbane device«. Še en paradoks: devica, ki je vilo poimenovala z asociacijo na Čehovov *Češnjev vrt*, je kot Lopahin »likvidirala« vsjo prej obstoječo nedolžnost.

Fiziki naj ne bi bili prikaz realnosti, pač pa »model«, ki nakazuje, kaj se lahko zgodi, če posameznik ne prevzame odgovornosti za svoja dejanja in ne razmisli o posledicah. Dürrenmatt v 17. in 18. točki k *Fizikom* ponudi pesimistični odgovor Möbiusovemu prizadevanju, da bi rešil svet: »To, kar se tiče vseh, lahko rešijo samo vsi. Vsak poskus posameznika, da bi zase rešil to, kar se tiče vseh, je nujno obsojen na neuspeh.« Möbius na koncu igre občinstvo nagovori kot *ubogi* kralj Salomon. Ne preostane mu drugega, kot da prizna poraz: »Mrtva so zdaj mesta, ki sem jim vladal, prazno kraljestvo, ki mi je bilo zaupano, modro svetlikajoča se puščava je, in nekje okrog neke majhne, rumene, brezimne zvezde kroži radioaktivna Zemlja, brez smisla in brez prestanka.«

Literatura

Dürrenmatt, F. *Fiziki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.

Crockett, A. R. *Understanding Friedrich Dürrenmatt*. Columbia: University of South Carolina Press, 1998.

Whitton, K. S. *Dürrenmatt: Reinterpretation in Retrospect*. UK: Berg Publishers Limited, 1990.



PRASTARI ČLOVEŠKI KONFLIKT

Intervju s Friedrichom Dürrenmattom

V idejni dramatiki – na primer pri Sartru – vsak prizor demonstrira vnaprej dane teze, drugače rečeno: že pred delom obstaja natančno formulirana ideja, ki jo je treba zdaj izraziti tako, da bo umetniško učinkovita. Vi, gospod Dürrenmatt, poudarjate, da pri vas ideja tako rekoč »nehote« izrašča iz materiala. Kako je bilo s tem pri enem vaših najpomembnejših del, *Fizikih*?

Vaše vprašanje bom malo preoblikoval, ga osvetlil malce od bliže: med tezo in idejo vendar obstaja velika razlika. Ideja igre namreč nikakor ni teza. Ne verjamem, da je na primer Shakespeare, ko je pisal *Hamleta*, hotel zagovarjati kako tezo, ampak je pač imel čisto določeno idejo o igri, idejo o zgodbi, idejo o možnih dramskih zapletih. Nasploh mislim, da pisatelji in dramatiki manj izhajajo iz tez, kot to včasih trdijo. Tudi pri Sartru, menim, se vse začne s tem, da išče neko fabulo in potem na podlagi te zgodbe izraža teze, ki jih je seveda nakazal že v svojem filozofskem mišljenju, jih že tam utemeljil. Gledališče mu potem ponuja možnost, da te svoje filozofske teze tako rekoč ponazori z zgodbo, se pravi z idejo o neki zgodbi. Seveda pa so načini, kako se kdo tega loti, zelo različni, in če pravim, da ne izhajam iz teze, potem hočem s tem pač povedati, da ne izhajam iz kake abstraktne ali filozofske teze, ampak iz neke ideje, iz neke zgodbe, in da mi potem med delom pridejo na misel različne – če že hočete – teze, ki se potem znajdejo v zgodbi. Ampak nikoli ni najprej teza, vedno je najprej zgodba.

In kako je bilo torej s tem pri *Fizikih*?

Procesa nastajanja *Fizikov* seveda ne morem več natančno rekonstruirati, saj ne pišem dnevnika. Ampak lahko bi rekel, da je nastajanje drame potekalo na dveh ravneh. Prva raven je pravzaprav ukvarjanje s fiziko in fiziki, se pravi zanimanje, ki sem ga vedno imel za naravoslovje. Poznam zelo veliko fizikov. Precej dobro poznam njihove probleme, tudi fizikalne probleme. Zelo veliko razpravljam s fiziki. To je, lahko bi rekli, podlaga.

V tej drami prikazujete ogroženost sveta zaradi zlorabe revolucionarnih naravoslovnih spoznanj. V svojih opombah k njej pravite med drugim: »Vsebina fizike se tiče fizikov, njeno učinkovanje vseh ljudi. To, kar se tiče vseh, lahko rešijo samo vsi.« Katere možnosti rešitve vidite, gospod Dürrenmatt, za ta vprašanja, ki se dotikajo vseh? To pravzaprav ni več umetniško, ampak bolj politično vprašanje. Kajti tako imenovane točke k *Fizikom* pač niso v igri sami, ampak v naknadnih pripombah k njej. Kar me je pri *Fizikih* preprosto zanimalo,

pravzaprav ni bila teza, ni bil problem, temveč bolj konflikt. Treba je ostro razlikovati med konfliktom in problemom. Svet, v katerem živimo, je pač svet zelo različnih in zelo hudih konfliktov. Vsi tičimo v konfliktih. Konflikti nas ogrožajo in rešiti jih poskušamo tako, da jih spremenimo v probleme. Za vsak problem obstajajo rešitve, se pravi, v mislih lahko brez nadaljnega izplavam iz težav, v katerih tiči svet. Predlagam lahko pametne rešitve, politične rešitve, dam splošen nasvet. Nekaj čisto drugega pa je, ali je mogoče te rešitve tudi uresničiti. To je na neki čisto drugi ravni. To je večinoma politično vprašanje. Kar pisatelja v resnici zanima in ga pritegne, pa je konflikt. In ta konflikt pač ni odvisen samo od fizikov. O tem govorijo moje besede, ki jih navajate. Fiziki imajo na splošno veliko razumevanja za težave, v katere je njihovo mišljenje spravilo svet. Ampak saj vendar ni stvar njihovega mišljenja, da je to mišljenje postalo nevarno. To je stvar stanja sveta. In kar je mene samega veliko bolj zanimalo, je bila pravzaprav – če lahko tako rečem – ojdipovska situacija fizikov, se pravi situacija, v kateri natanko vedo, kakšne rezultate lahko ima njihovo mišljenje in raziskovanje, vendar pa teh rezultatov niso zmožni preprečiti. To je pravzaprav današnji problem fizike. Postalo je nevarno, ker človek z razvojem svojega mišljenja, svojega naravoslovnega ali tudi filozofskega mišljenja ni držal koraka z razvojem v moralnem smislu. In to je zame pravzaprav ojdipovska situacija današnjega naravoslovja, kajti tudi Ojdip je vedel – tukaj govorim o golem razmerju sil –, vedel je, kaj mu grozi, in ni imel možnosti, da bi odvrnil od sebe to pogubno usodo.

Gospod Dürrenmatt, s tem smo pri drugem pomembnem vprašanju: na vaše ustvarjanje vpliva današnja situacija v svetu. Ta vas sili, da zavzamete stališče, da artikulirate svoje mnenje. Vidite v gledališču močno sredstvo za širjenje spoznanj, za vplivanje na mišljenje in ravnanje svojih gledalcev?

Mislím, da je to vprašanje drugotnega pomena. Pri umetniškem ustvarjanju pač nikoli ne mislite na učinek. To je pravzaprav zelo zapletena, v prihodnost naperjena misel, ki se v trenutku, ko ustvarjate, sploh še ne pojavi. Ozadje je pač vedno svet, kakršen je, svet kot dejanskost. To je izhodišče. Mislím, ne le svet, kot ga vidite skozi filozofijo ali svetovni nazor, ampak svet, ugledan skozi umetniško domišljijo. Mislím, da je zelo pomembno pojasniti, da sveta pač ni mogoče predstaviti tako, da iz njega naredimo problem, filozofsko konstrukcijo, ampak prav s simboli in prisposodobami – tako, da se pojavi pred nami na čisto drugačen način. Svet je treba vendar vedno znova nazorno prikazovati. Za to pa obstajajo različne možnosti, različne taktike. Ne more obstajati le ena sama metoda. Umetniško mišljenje, dramaturško mišljenje, v mojem primeru dramsko mišljenje – vse to so metode nazornega prikazovanja sveta. Pri filozofskem mišljenju gre spet za en čisto drugačen način, prav tako pri naravoslovnem in religioznem mišljenju. Zelo pomembno je, da se človek stvari vedno loteva z najrazličnejših vidikov in z najrazličnejšimi metodami mišljenja – sploh, kadar se ukvarja s svetom. Da lahko svet sploh prikažemo, je vedno zasluga skupnega delovanja zelo različnih miselnih naporov, zelo različnih metod.

Pa vendar, gospod Dürrenmatt, ali vidite v svojem umetniškem delu možnost, da neposredno delujete na družbo, celo v smislu spreminjanja obstoječih razmerij, ki so vas spodbudila k literarnoumetniški kritiki?

Seveda človek z vsakim svojim dejanjem vselej spremeni tudi svet. To je samoumevno. Ampak ne verjamem, da lahko z gledališčem svet spremenimo tako, kot lahko na primer obdelamo kakšno snov. Kipar, recimo, vzame kamen in ga spremeni v kip. To je zavestno spreminjanje. Tega v gledališču ne morete storiti, spreminjanje je le v zelo majhnem obsegu odvisno od vaše volje. Odvisno je od učinka, ki ga bo imelo vaše delo. Tega učinka pa se deloma sploh še ne da določiti. Gre tudi za učinkovanje časa. Recimo, kadar kdo napiše delo, ki postane zaradi tega, kar potem iz njega naredi človeška domišljija, nekaj čisto drugega. Tu gre torej za nezavedno spreminjanje. Saj se vendar tudi človeštvo ne spreminja tako zavestno, kakor vedno delamo. Človeštvo se spreminja zelo počasi, spreminja se po velikih ovinkih, spreminja se z velikim številom stranpoti. Spreminja se zaradi najrazličnejših stvari, zaradi tehnike, zaradi bioloških in duhovnih učinkov. Učinki duhovnih stvaritev so lahko zelo nedoločni. Lahko gre za zapoznelo delovanje. Lahko gre za povsem nepričakovano delovanje. Mislím torej, da je gledališče kot volja, kot zavestni instrument za spreminjanje sveta zelo iluzorična zadeva.

Gospod Dürrenmatt, ali vidite enega od prvih pogojev za vaše literarno delo v tem, da se nikoli ne odtrgate od dejanskosti?

Vprašanje je, ali se človek sploh lahko odtrga od dejanskosti. Dejanskost je tako zelo zapletena tvorba, da si ne morem predstavljati nobene umetnosti, ki ne bi imela odnosa do nje.

Gospod Dürrenmatt, ali se vam zdi mogoče, da se objektivno sporočilo igre in stališča njenega avtorja ne ujema, da lahko torej v delu začnejo delovati – nezavedno oblikovane – dialektične povezave?

Vprašanje se pravzaprav glasi, ali lahko ima igra sporočilo, s katerim se njen avtor ne strinja ali ki nastane nezavedno. Absolutno verjamem v to. Predstavljajte si recimo, da pišete zgodbo. S to zgodbo ste vendar nenehno v stiku. Gre za primer, ki vas zanima. Mislím, da človek vedno piše zgodbe, v katere je vpleten. To je primer, objektivni primer, ampak obenem je tudi moj primer. Človek je pač udeležen v njem. Tudi objektivne zgodbe nikoli ne piše objektivno. Ker sem jaz tisti, ki pišem, je to tudi subjektivna stvar. In v trenutku, ko je napisana, postane delo, nekaj objektivnega. Potem pa to uprizarjajo pred gledalci. Vsak gledalec se zdaj na svoj način sooči s tem, se vživi v igro ali pa reče, to se me sploh ne tiče. Ker pa je kot gledalec tudi subjekt, bo noter bolj ali manj vpletel še svoj primer. Tako se delo, zlasti gledališko delo, z uprizoritvijo v nekem smislu odtrga od svojega avtorja. In prav zato ni nekaj, kar deluje izključno tako, kot si je to zamislil pisatelj. Kar pogledajte si slavne primere. Celotno igro lahko še tako podprete s tezami, pa nikoli ne boste mogli preprečiti, da ne bi delovala povsem drugače.



Gospod Dürrenmatt, brez dvoma hočete tudi sami delovati na občinstvo. Zavračate občinstvo, ki se zgolj zabava. Gledalce hočete »izpostaviti resničnosti«, kot sami pravite. Hočete jih »prelisičiti« k temu. V ta namen nenehno iščete nove forme. Katera se je po vaših izkušnjah izkazala za najučinkovitejšo?

Saj vendar ne zavračam občinstva, ki zgolj uživa. Mislim, da je občinstvo bolj ali manj vedno nagnjeno k uživanju. Znanstveno občinstvo na primer, o katerem sanja Brecht, je velika iluzija. Morda bo znanstveno občinstvo prihodnosti hotelo neznanski kič. Kaj pa vemo o občinstvu, o tem, kaj hoče občinstvo. Predvsem hoče verjetno v temelju vedno uživati. Hoče se razvedriti. Občinstva ne morem spremeniti. Lahko pa ga prelisičim, to je nekaj drugega. Lahko ga zgrabim ravno pri njegovem užitku in ga poskušam popeljati k nečemu, česar sploh ne bi hotelo imeti, če bi to dobilo brez užitka.

Schiller v svojem spisu z naslovom *Gledališki oder kot moralna ustanova* pravi: »Če hočemo veseloigro in žaloigro presoјati po tem, kakšen učinek sta dosegli, potem bi iz izkušnje nemara dali prednost prvi.« Tudi vi, gospod Dürrenmatt, vidite v komediji učinkovitejše sredstvo. Kaj vas je pripeljalo do tega spoznanja?

Danes sem glede tega precej skeptičen. Po mojem brez humorja sploh ni komedije. Mislim pa, da sem ravno s svojim humorjem pogosto doživel neuspeh, namreč v tem pogledu, da premore občinstvo pravzaprav zelo malo humorja. Humor je pač nekaj, nekakšno drugo stanje zavesti. Poglejte, vzemimo na primer smrt na odrskih deskah. Na odru se vendar zgodi ogromno umorov. To gre dobro v promet. S tem se prizor dobro zaključí, to sodi k dramatikí. V tem je vedno nekaj komedijantskega, tudi za pisatelja. Tudi k pisanju sodi užitek. To je višja zavest o človeku. In stara tragedija te zavesti pač ni premogla. Temeljila je na kultu. Poglejte si te srhljive zgodbe in umore, ki se dogajajo v antični zgodovini, v antični tragediji; to so globoko tragične zgodbe, ker temeljijo na mitih, ker hočejo izraziti nekaj religioznega, medtem ko današnja komedija ve veliko več: da je samo teater. Danes obstaja novo zavedanje same umetnosti. Imamo zelo ozaveščeno umetnost. Ozaveščena umetnost ne more več pisati tragedij, ker ve, da umore le uprizarja. To je zavedanje, da se gremo komedijo, da se igramo teater. Tukaj bi šel kvečjemu še globlje kot Brecht. Ne gre le za distanco, ki jo imamo, ampak je to zasidrano že v naši zavesti, v naši ustvarjalni zavesti. Nismo več taki, da bi jokali, tako kot Kleist joka nad Pentezilejo. Ne, do tega imamo distanco, nekakšen višji humor. Gre za drugačno zavedanje, če hočete, tudi za dialektično zavedanje tega, kaj človek počne. In zato mislim, da je komedija oblika današnjega časa, namreč oblika ozaveščene umetnosti. Ampak ravno to pri občinstvu večinoma sploh še ni prisotno. Pravzaprav ne bi rekel, da je občinstvo nagnjeno k uživanju, ampak da je vsako občinstvo do dna duše naturalistično. To, kar vidi na odru, hoče vzeti zares. Saj proti tej težnji občinstva se je boril Brecht. Poskusil je z različnimi režijskimi napotki. Saj poznate vse to. Ampak tudi tam smo videli, da občinstvo sploh ne drži koraka s tem. Vse te zgodbe jemlje smrtno resno. Vsako občinstvo avtomatično spremeni oder v krvavo resno stvar. To je težava komedije. Komedija in vsaka današnja umetnost se morata boriti proti temu. Ampak to vedno znova uvidijo le čisto posebni ljudje, ljudje, ki imajo tudi smisel

za humor. Privzgojiti človeškemu rodu smisel za humor je zame prav tako pomembno kot privzgojiti mu občutek za humanost. Ni humanosti brez humorja.

Gospod Dürrenmatt, o komediji govorite kot o »mišnici, v katero občinstvo vedno znova pade in bo vedno padalo«. Kako naj to razumemo?

Pravzaprav me je vedno čudilo, kako brez odpora občinstvo sprejema Shakespeara. Sploh ne razmišlja o tem, kaj se je tam pravzaprav zgodilo. Ali kako gleda na klasike. Klasikom je s tem, da so klasiki, pravzaprav odvzeta ostrina. Nič več niso nevarni, nič več nas ne spodbujajo k mišljenju. No ja, režija potem proti temu ukrepa in vnaša strašne potujitve. Klasike poskuša spet odigrati tako, kot da bi bili novi. Tega se je treba vedno znova lotevati. Mislim pa, da prav s tem, ko lahko v komediji pred občinstvo nenadoma postavimo tudi najresnejša in za nas najbolj pereča vprašanja, čisto nepričakovano, s tem nazorno prikažemo današnji svet. Kaj pomeni nazorno prikazati današnji svet? To pomeni, da ga ne prikazujemo kot nekaj zdravega. Kateri svet je bil zdrav? Ta trditev o zdravem svetu, ki jo je izrekel naš švicarski literat in literarni zgodovinar Emil Staiger, to je nekaj pošastnega. Nobenega zdravega sveta ni bilo. Svet ni bil nikoli zdrav. Človek ga mora vedno znova poskušati ozdraviti. To že, to je nekaj drugega, ampak zdrav ni bil nikoli. Nazorno prikazati sodobnost pravzaprav pomeni nazorno prikazati vprašljivost sodobnosti. Najboljši način, kako to prikazati, nam ponuja komedija. Humor vendar ne pomeni, da se strinjamo s svetom, ampak da ga sprejemamo prav takšnega, kakršen je, kot nekaj zelo vprašljivega, nad čimer pa ne gre obupati. Obupa kot umetniškega izraza seveda ne smemo zanikati. Obupan človek je pač obupan. Ima pravico do tega, da je obupan, in vedno znova bo obstajalo obupano pesništvo. Vedno znova bodo obstajali obupani ljudje. Ne morem torej reči, da ne sme biti obupa, da sem proti obupu. Kot se tudi ne da reči, da sem proti bolezni. Ali da sem proti smrti. To je nekaj, s čimer človek vseskozi živi. Humor je, če že hočete, umetnost pozitivnega, ki ga sprejemam, se pravi pozitivnega kot čistega filozofskega izraza ali umetniške zahteve. Če bi ta pozitivnost pomenila, da moram kazati le dobre ljudi, bi bilo to zame nevzdržno. Ampak obstaja pozitivna drža, ki izvira ravno iz humorja, se pravi iz sprejemanja vprašljivega in želje, da gremo kljub temu naprej. Humor nima nič opraviti z lagodnostjo. Humor nima tudi nič opraviti s cinizmom. Mislim, kot sem vam rekel že prej, humor ima zelo veliko opraviti s tem, da vzdržimo dejanskost, in verjetno tudi z razmišljanjem, kaj storiti ali kaj človek lahko stori, z zelo veliko potrpežljivosti. Predvsem ima zelo veliko opraviti z uvidom v človeško omejenost. Vendar to ni obup.

Schiller vidi v gledališkem odru »šolo praktične modrosti«, češ da ponuja uporabna spoznanja in opozarja na okoliščine. Vidite v tem možnost, da bi izvedli globlje premike, spodbudili mišljenje ter poiskali izhode?

Vedno so govorili – gledališče, to so deske, ki pomenijo svet. Mislim, da je to še vedno tako. Gledališče je v glavnem šola spoznavanja ljudi. Gledališče je orodje, naravno orodje, ki ga človek potrebuje za spoznanje ljudi.

Začne se vendar že s tem, da reče: ah, ta vloga me spominja na tega ali takega, on dela prav tako. Občinstvo hoče vedno imeti malo navezave na dejanskost.

Gospod Dürrenmatt, v paraboli vidite najboljšo možnost, da umetniško izrazite problematiko časa in razkrijete njena temeljna vprašanja, saj se v njej prepričljivo prepletata konkretno in abstraktno.

Kaj to pomeni, parabola? Mislim, da so vsi ti pojmi malce nevarni. Pri meni gre za zgodbo, ki me zagrabi, tako da nehote padem vanjo. Kar se mene tiče, obstajata dve vrsti iger. Tudi jaz pišem dve vrsti iger. So igre, kot sta *Meteor* ali *Fiziki*, v katerih pišem tako, da v celoti izhajam iz neke ideje. *Meteor* je zelo ekstremno delo. Čisto zavestno meri na določeno ekstremno možnost teatra. Obstaja pa tudi gledališče kot velika pripovedna oblika, oblika, pri kateri se lahko človek tudi kaj napihne, pri kateri lahko igra. To je kot vdih in izdih, tudi pri teatru obstaja to. Včasih se človeku zahoče napisati veliko igro z veliko osebami, z veliko prizori, različnimi prizori in različnimi barvami, včasih pa se mu zahoče napisati zelo strogo komponirano delo. Česar ne maram, je misel, da bi moral pisati vedno enaka dela. Danes pač nismo več v času, v katerem preprosto vzamemo neko obliko in potem kot Lope de Vega spravimo vanjo tisoč dram. Se pravi: ta čas je mimo, vsaka snov, ki jo obravnavamo, sama iz sebe kliče po drugačni obliki. Nikoli ne začnem z obliko. Začnem s snovjo, in potem se zastavi vprašanje, kakšno obliko potrebuje ta snov. To ni vprašanje občinstvu. Mislim, da je pisanje intenzivno ukvarjanje s snovjo. Dokler pišem, sem tam le jaz sam in snov in možnost, da jo postavim v teater, na oder, na deske. Tedaj se počutim kot kipar ali slikar, samo to me zanima. Zato so vsa ta vprašanja o smislu in morali strogo vzeta drugorazredna. Seveda je na primer *Meteor* zelo divja igra. Ampak tudi zame je divja. Humor lahko prodre do najskrajnejših meja človekovega obstoja, človekovega obupa. Človeka hoče nazorno prikazati, v vsej njegovi vprašljivosti ter veličini in majhnosti. Ampak avtor po mojem občutku pri pisanju ne bi smel misliti na delovanje igre, občinstvo ali filozofijo, ampak edinole na snov.

Gospod Dürrenmatt, da bi dosegli zunanjo neverjetnost dejanja, prepletate različne elemente, največjo vrednost pa pripisujete oblikovanju določenih temeljnih vprašanj človekovega obstoja. V kolikšni meri se čutite zavezani realistični poetiki?

Nobeni poetiki se ne čutim zavezan. Nobenemu »izmu« se ne čutim zavezan. Zavezan se čutim le snovi svoje igre. Zavezan se čutim le gledališču. Gledališče je nekaj bistveno drugačnega kot dejanskost. Dejanskost se v gledališču zrcali na neki drugi ravni. V gledališču je vedno tako, da dejanskosti ne podaja kot dejanskost, ampak prav kot gledališče. V gledališču lahko počnem stvari, ki jih v dejanskosti ne morem početi. Toda kljub temu obstaja pri pravem pisanju ta napetost do dejanskosti. Saj pisati je mogoče le v napetosti do predmeta, in predmet pisanja je vedno le svet. Gledališče je preobraženi svet. Svet, preoblikovan z gledališkimi sredstvi. V gledališču lahko počnem stvari, ki v življenju pač niso možne. Celó v naturalistični drami je tako. Vzemite igro, ki mi je zelo pri srcu, *Podgane* (Gerharta Hauptmanna, op. ur.). *Podgane* niso dejanskost. V njih je never-

jetno veliko umetnosti, veliko trikov je notri. Ne odigravajo se v kakšni dejanskosti. Vsako dramsko dogajanje je že v temelju oblikovanje, preoblikovanje in predelava dejanskosti.

Gospod Dürrenmatt, radi uporabljate določene tehnike prikrivanja, potujevanja. Ste nasprotnik iluzionističnega odra. Kako sami vidite svoj odnos z Bertoltom Brechtom?

Mislim, da prihajam iz čisto drugačnega gledališkega sveta kot Brecht. Brechta sem pravzaprav spoznal zelo pozno. Prva njegova predstava, ki sem jo videl, je bila *Mati Korajža* v Zürichu, prazvedba, leta 1942, če se ne motim. Zame je bilo pravzaprav pomembnejše odkritje Aristofana. Ampak to se je zgodilo že prej. Nasploh mislim, da je marsikaj, kar se nam je zgodilo v mladih letih, pred literarnim obdobjem, zelo pomembno. Veliko Brechtovih iger mi je zelo pri srcu. Mislim pa, da delam sam na odru nekaj drugega, da poskušam najti lasten izraz. Ni tako, da bi kar nekaj pisal in potem pogledal pri Brechtu, ali se da morda kaj narediti drugače. Delo je nekaj čisto drugega. O svojem odnosu do Bertolta Brechta nisem pravzaprav še nikoli razmišljal, tako da bi vam težko stresel odgovor iz rokava. Vsekakor pa je Brecht tako velik dramatik, da je čisto nemogoče, da za sabo ne bi zapustil sledi. To je popolnoma nemogoče. Mislim pa, da v bistvu pripadava istemu času. Tu gre torej tudi preprosto za povezavo, ki obstaja v samem času.

Osrednji lik vaših dram je človek, ki ga svet ogroža, a se tem grožnjam upre ali jih – nemara bolj rečeno – vzdrži. V svojih Gledaliških problemih pravite: »Še vedno je mogoče pokazati pogumnega človeka.« Kako bi označili »pogumnega človeka« in kaj mislite s tem »še vedno je mogoče«?

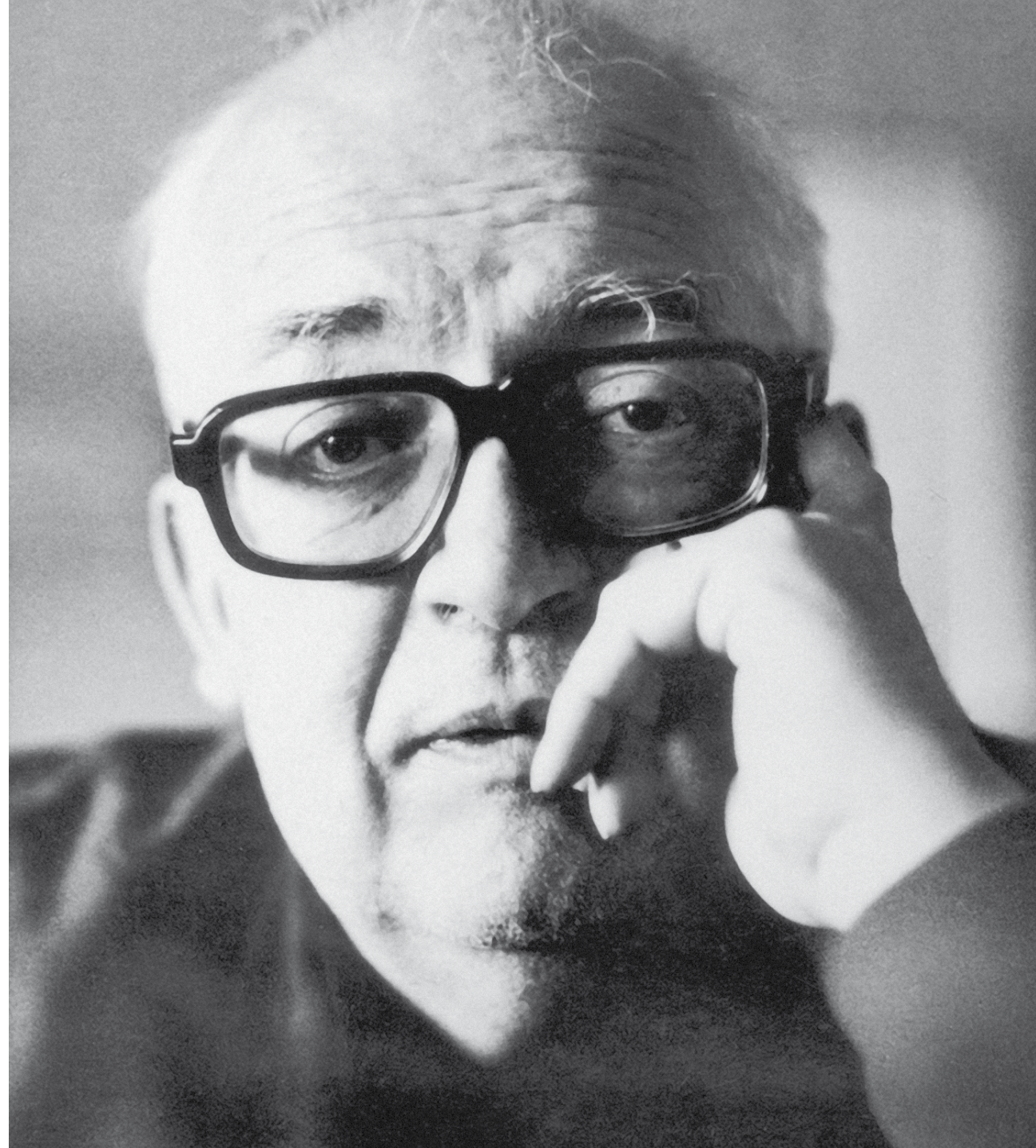
Mislim, da se to ujema s tistim, kar sem vam prej rekel o humorju. Vselej gre za vprašanje: kaj hočemo pokazati? Saj vendar ne moremo kazati le obupanega človeka, ampak moramo kazati tudi pogumnega. To je še vedno mogoče in je pravzaprav naperjeno proti goli, četudi pristni dramatici obupa.

Pri vas gre večinoma za človeka, ki je zašel v protislovje z življenjskimi običaji neke družbe, ki se mu ne zdi pravilna in katere žrtev se čuti. Ali s tem zagovarjate pravico do sreče, življenjske izpolnitve in osmišljenega bivanja?

Mislim, da vsak človek tako ali drugače prihaja v konflikt s svetom, v katerem živi, gledališče pa potrebuje ravno ta konflikt. Brez konflikta pač ne bi bilo dramatike. Človekov položaj je vendar zmeraj problematičen, in kaj naj to pomeni: pravica do sreče, življenjska izpolnitev in osmišljeno bivanje? To je nekaj samo-umevnega. Ampak človek je vedno dvojno bitje in boleče razklan v tej dvojnosti. Je posameznik, je individuuum. Je središče sveta. Misli in gleda lahko le iz samega sebe. Vsak človek je sam zase središče sveta, po drugi strani pa je tudi bitje, ki je vpeto v družbo. To je prastari človeški konflikt nasploh.

Prevedla Seta Knop

Vir: Josef-Hermann Sauter, *Interviews mit Schriftstellern: Texte und Selbstaussagen*. Leipzig in Weimar: Gustav Kiepenhauer Verlag, 1982, str. 49–66.



FRIEDRICH DÜRRENMATT

Življenje in delo



Hans Erni Friedrich Dürrenmatt



Dürrenmattova rojstna hiša v Konolfingenu

1921

Friedrich Dürrenmatt se rodi 5. januarja v Konolfingenu v švicarskem kantonu Bern. Je sin protestantskega župnika Reinholda Dürrenmatta in Hulde Dürrenmatt, rojene Zimmermann, iz družine velikih kmetov. Njegov ded po očetovi strani Ulrich Dürrenmatt je bil militantno konservativen bernski nadsvetnik in poslanec nacionalnega sveta, ki si je s svojimi pesniškimi, nekomformistično satiričnimi poskusi enkrat celo naprtil desetdnevni zapor. Dürrenmattov oče je do leta 1935 deloval kot župnik v Konolfingenu.



Bern v tridesetih letih 20. stoletja

1928–1941

Obiskuje osnovno šolo v bližnjih krajih Stalden in Grosshöchstetten. Šolo doživlja kot zapor, čeprav drugače veliko bere in se že zgodaj zanima za fiziko, astronomijo, matematiko, književnost in filozofijo. Leta 1935 se družina preseli v Bern, oče tam služi kot dušni pastir v bolnišnici. Dürrenmatt preide v klasični oddelek tamkajšnje gimnazije in jeseni 1941 maturira. V mestu se ne počuti preveč dobro, tudi v poznejšem življenju vedno daje prednost podeželju.



Žena Lotti z otrokoma Petrom in Barbaro



Es steht geschrieben, Zürich, 1947

1941–1945

Četudi si želi postati slikar in se navdušuje predvsem nad ekspresionizmom, na očetovo željo vpiše študij filozofije in književnosti. Poleti 1942 obiskuje rekrutsko šolo, a ga zaradi močne slabovidnosti oprostijo vojaščine. Ta kratka doba nesmiselne tiranije in drila je dovolj, da ostane vse življenje goreč pacifist. V času študija v Bernu in Zürichu z velikim zanimanjem bere Kierkegaarda, Aristofana, Trakla, Kafko, Büchnerja, Grabbeja in filozofe Platona, Aristotela, Kanta, Schopenhauerja, Nietzscheja. Že med študijem se poskuša v pisanju, snuje prve igre in piše krajše spise v prozi. Študij namerava zaključiti z disertacijo *O Kierkegaardu in tragičnem*, nazadnje pa vse skupaj opusti in sklene, da se bo posvetil izključno pisanju. A filozofija vse življenje ostane njegova strast, prav tako kakor slikanje.

1946

Poroči se z igralko Lotti Geißler; preselita se v Basel, ker ima Lotti angažma v tamkajšnjem Mestnem gledališču. Piše radijske igre in dokonča igro o verskem fanatizmu *Es steht geschrieben* (*Zapisano je*).

1947

Igra *Es steht geschrieben* je krstno uprizorjena v züriškem gledališču Schauspielhaus. Premiera povzroči škandal, med občinstvom celo izbruhne pretep. Kljub temu Dürrenmatt za to delo dobi svojo prvo nagrado. Rodi se mu sin Peter.



Romulus Veliki, Zürich, 1957



Max Frisch in Friedrich Dürrenmatt



Zakon gospoda Mississippija, Zürich, 1957

1948

Napiše igro *Der Blinde* (*Slepec*); krstno jo uprizorijo v Baslu, a ostane pretežno neopažena. Da bi preživel družino, piše politične kabarete in kratke zgodbe.

1949

Dokonča igro *Romulus Veliki* (*Romulus der Große*); krstno jo s precejšnim uspehom uprizorijo v Baslu. Prvič režira: *Romulusa Velikega* v Göttingenu. Piše gledališke kritike. Prijateljstvo z Maxom Frischem. Rodi se mu hči Barbara.

1950–1951

Za časopis *Schweizerischer Beobachter* napiše kriminalni roman *Sodnik in njegov rabelj* (*Der Richter und sein Henker*), ki izide v osmih nadaljevanjih. Izide tudi kriminalni roman *Sum* (*Der Verdacht*); švicarske in nemške radijske postaje oddajajo njegove radijske igre, med njimi *Der Prozeß um des Esels Schatten* (*Proces zaradi oslove sence*). Leta 1951 se mu rodi še hči Ruth.

1952

Družina se preseli v Neuchâtel; tu je zdaj stalno domovanje Dürrenmattovih. Prva uprizoritev komedije *Zakon gospoda Mississippija* (*Die Ehe des Herrn Mississippi*) v Münchenskem gledališču Kammer-spiele doseže precejšen uspeh. Napiše kratko zgodbo *Predor* (*Der Tunnel*).

III: Herr Bürgermeister! ^{Wann} ~~Mit~~ wollen diese
Lava zahlen? Ich frage Sie, Wann?
Der Bürgermeister: Jader muss sich ~~in~~ in diesen
Schwarzen Zeiten selber einmischen.
III: ~~Wie ist es Ihnen Auf den Wege nie -~~
Der Bürgermeister: Traf ich da Sigris, ^{Der} Bürgermeister.
Er sagte mir, Hofbauer wolle eine
Bar auftra eine Bar in Güllen.
Der Bürgermeister: Eine Bar, das ist unrichtig über-
trieblich. Das gute Lavtan ist
nicht zu verubeln, dass Sie
etwas (Uebersetzung sudan).
III: In diesen schwarzen Zeiten.
Der Bürgermeister: Eben.
III: Man kauft neue Schuhe in diesen
Schwarzen Zeiten, kauft einen
Kognak von 20 Mark und dar-
auf eine Bar. Ich bin
nicht blind, Bürgermeister, das
alle Ziel auf mein Leben.
Das sind die
Schulden, die man
nicht bezahlen kann.
Man macht Schulden, aber
man kann sie nicht bezahlen.
Die alte Dame hat
eine gute Dame. Sie warten
auf den Mann, der
nicht kommt.
Mit den Schulden steigt die
Notwendigkeit mehr zu werden.
und so weiter, jader, bis
mich eine Tüte. Ihr alle warten

Iz rokopisa *Obisk stare gospe*



S podelitve nagrade za najboljšo radijsko igro, 1957

1953

Igra *Ein Engel kommt nach Babylon* (V *Babilon pride angel*) premierno uprizorjena v münchenskem Kammerspiele.

1954

Sam postavi na oder *Zakon gospoda Mississippija* v Bernu. Izide delo *Theaterprobleme* (Gledališki problemi), prvi povzetek pomembnih teoretičnih razprav o gledališču (pisal jih je že vse od leta 1950). Prejme literarno nagrado mesta Bern za *Ein Engel kommt nach Babylon*.

1955–1956

Ukvarja se z romanom *Griechen sucht Griechin* (Grki išče Grkinjo), z radijsko igro *Okvara* (*Die Panne*) in komedijo *Obisk stare gospe* (*Der Besuch der alten Dame*). *Obisk stare gospe* premierno uprizorijo leta 1956 v züriškem gledališču Schauspielhaus. S to igro si kot dramatik pridobi svetovno veljavo. Uprizarjajo jo domala na vseh zahodnih in vzhodnih odrih. V gledališču Baseler Bühne jo zrežira sam.

1957

Za radijsko igro *Okvara* prejme nagrado v vojni oslepelih, eno najbolj zaželenih nagrad za radijske igre. *Sodnika in njegovega rablja* posnamejo za televizijo; ukvarja se s scenarijem za film *Es geschah am helllichten Tag* (Zgodilo se je sredi belega dne); iz predelanega scenarija nastane roman *Obljuba* (*Das Versprechen*).

1958

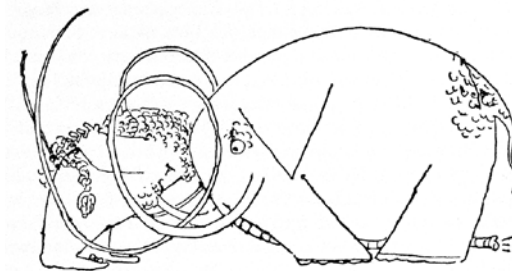
Prejme več mednarodnih priznanj: za radijski igri *Abendstunde im Spätherbst* (*Poznojesenska večerna ura*) in *Okvara* ter za broadwaysko postavitev *Obiska stare gospe* (newyorško nagrado kritikov).

1959

Prva uprizoritev igre *Frank der Fünfte, Oper einer Privatbank* (*Frank peti, opera neke zasebne banke*) v züriškem gledališču Schauspielhaus; občinstvo igro zavrne. Začne pisati roman *Justica* (*Justiz*); ta izide šele dobrih dvajset let pozneje (1985).



Fiziki, Zürich, 1962



Dürrenmattova risba za igro *Herkul in Avgijev hlev*



Anthony Quinn in Leonard Steckel v filmu *Obisk stare gospe*, 1964

1962–1963

Februarja 1962 v züriškem gledališču Schauspielhaus doživi premiero njegova igra *Fiziki* (*Die Physiker*). V treh dneh zanjo izve in o njej piše ves svet. Igra postane gledališka uspešnica sezone 1962/63 in v tisti sezoni daleč največkrat uprizorjena drama v nemško govorečem prostoru; do konca leta 1963 je uprizorjena tudi že na številnih svetovnih odrih. V dramsko delo predelano radijsko igro *Herkules und der Stall des Augias* (*Herkul in Avgijev hlev*) pa v Zürichu doleti neuspeh.

1964

Na povabilo UNESCO odpotuje v Sovjetsko zvezo. Po *Obisku stare gospe* posnamejo film z Ingrid Bergman in Anthonyjem Quinnom v glavnih vlogah. Snuje igro *Meteor* (*Der Meteor*).

1965

Napiše zgodbo *Der Sturz* (*Padec*). Ta izide šele leta 1971.



Gledališče Schauspielhaus, Zürich, 1965



Mestno gledališče v Baslu



Play Strindberg, Basel, 1969

1966

Premiera igre *Meteor* v züriškem gledališču Schauspielhaus. Po romanu *Griechen sucht Griechin* posnamejo film. Igro *Frank der Fünfte* priredijo za televizijo.

1967

Temeljito predela igro *Es ist geschrieben* in ji da nov naslov – *Prekrščevalci* (*Wiederteufer*). Krstna uprizoritev je v züriškem gledališču Schauspielhaus. Udeleži se 4. sovjetskega kongresa pisateljev v Moskvi. Ob šestdnevni vojni med Izraelom in Egiptom ima v Zürichu predavanje z naslovom *Pravica Izraela do življenja*.

1968

Predavanje z naslovom *Nezaslišano predavanje o pravičnosti in pravici* študentom v Mainzu. Govor v baselskem Mestnem gledališču dne 8. septembra ob zasedbi Češkoslovaške s četami vzhodnega bloka. Jeseni tega leta se začne njegova gledališka dejavnost v obeh baselskih gledališčih, Dürrenmatt postane član direktije; premierna uprizoritev igre *König Johann* (*Kralj Ivan*) po Shakespearu.

1969

Krstna uprizoritev igre *Play Strindberg* (*Play Strindberg*). Dürrenmatt preživi srčni infarkt. Po sporu z ansamblom in režiserjem odstopi s funkcije v baselskem gledališču. Prejme veliko nagrado za literaturo kantona Bern, a jo podeli naprej trem nekomformističnim švicarskim osebnostim: pisatelju, novinarju in politiku. Potuje po Severni in Srednji Ameriki. Napiše esej *Sätze aus Amerika* (*Besedila iz Amerike*).

Dürrenmattov plakat za film *Sodnik in njegov rabelj***1970**

Postane član upravnega odbora in umetniški svetovalec v züriškem Neuen Schauspielhaus AG. Uprizoritev priredbe *Urfaust* (*Prafaust*) v njegovi režiji. Krstna uprizoritev igre *Portrait eines Planeten* (*Portret nekega planeta*) v Düsseldorfu in priredbe *Titus Andronicus* (*Tit Andronik*) po Shakespearu.

1972

Predelava Büchnerjevega *Vojčka* (*Woyzeck*) za uprizoritev v züriškem Schauspielhaus. Zavrne ponudbo, da bi v züriškem Neuen Schauspielhaus AG nasledil dotedanjega intendanta.

1973

Krstna uprizoritev komedije *Der Mitmacher* (*Sokrivec*) v Zürichu; kritika in občinstvo igro odklonita (objava šele leta 1976 z izčrpno dramaturško razčlemba). Začne se ukvarjati z delom *Stoffe. Zur Geschichte meiner Schriftstellerei* (*Snovi. Prispevek k zgodovini mojega pisateljstva*).

1974

Obišče Izrael; postane častni član Univerze Bena Guriona v Berševi.

1976

Izide delo *Zusammenhänge. Essay über Israel* (*Povezave. Esej o Izraelu*), zmerom znova spremenjeni govor o Izraelu. Pod vodstvom Maximiliana Schella posnamejo film po Dürrenmattovem romanu *Sodnik in njegov rabelj*.



Pri risanju, 1959

1977

Prejme Buben-Risenzweigovo medaljo – ob podelitvi v Paulusovi cerkvi v Frankfurtu ima predavanje *O strpnosti*. Prva uprizoritev igre *Die Frist (Rok)*. Prejme častna doktorata univerz v Nici in Jeruzalemu.

1978

Obsežna knjiga *Bilder und Zeichnungen (Slike in risbe)* predstavi njegovo likovno delo.

1979

V Zürichu ima predavanje o Albertu Einsteinu ob stoletnici njegovega rojstva. Režira krstno uprizoritev za oder predelane *Okvare*. Prejme veliko literarno nagrado mesta Bern.

1980

Izide *Werkausgabe (Zbrano delo)* v 30 knjigah.

1981

Izidejo *Stoffe I–III (Snovi I–III)*. Postane častni doktor univerze v Neuchâtelu.

1983

Umre njegova prva žena, Loti Geißler. Krstna uprizoritev komedije *Achterloo* v Zürichu, ki pozneje doživi več predelav. Postane častni doktor züriške univerze; prejme avstrijsko državno nagrado za evropsko literaturo. Potuje v Grčijo in Južno Ameriko.

1984

Prejme medaljo Carla Zuckmayerja in avstrijsko državno nagrado za evropsko književnost. Poroči se z igralko Charlotte Kerr.



Z ženo Charlotte Kerr



V svoji delovni sobi, 1985

1985

Izideta dve prozni deli: balada *Minotaurus (Minotaver)* in roman *Justica*. Razstava njegovih likovnih del v Neuchâtelu. Potovanje v Egipt.

1986

Izide *Naročilo ali O opazovanju opazovalca opazovalcev (Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter)*, novela v štiriindvajsetih stavkih. Prejme več mednarodnih nagrad.

1988

Prejme nagrado Alekseja Tolstoja, ki jo podeljuje Mednarodno združenja piscev kriminalk.

1989

Izide roman *Durcheindertal (Dolina zmešnjav)*. Dobi nagrado za esejistiko.

1990

Izide delo *Turmbau. Stoffe IV–IX (Gradnja stolpa. Snovi IV–IX)*. 14. decembra na svojem domu v Neuchâtelu umre za srčnim infarktom.

Pripravila Alenka Klabus Vesel



Obisk stare gospe, MGL, 1957/58
(Maks Bajc, Franjo Kumer, Ruša Bojc, Stane Sever)

Friedrich Dürrenmatt na slovenskih odrih

Obisk stare gospe, Mestno gledališče ljubljansko, prevod Maila Golob, režija Jože Tiran, premiera 11. januarja 1958

Obisk stare gospe, Drama SNG v Mariboru, prevod Maila Golob, režija Miran Herzog, premiera 28. maja 1960

Romulus Veliki, Drama SNG v Ljubljani, prevod Maila Golob, režija Bojan Stupica, premiera 23. februarja 1962

Fiziki, Drama SNG v Ljubljani, prevod Maila Golob, režija Andrej Hieng, premiera 16. januarja 1963

Meteor, Mestno gledališče ljubljansko, prevod Borut Trekman, režija Žarko Petan, premiera 28. oktobra 1966

Prekrševalci, Mestno gledališče ljubljansko, prevod Maila Golob, režija Miran Herzog, premiera 29. oktobra 1968

Play Strindberg, Drama SNG v Mariboru, prevod Bruno Hartman, režija Wanda Laskowska, premiera 14. oktobra 1971

Zakon gospoda Mississippija, Slovensko ljudsko gledališče v Celju, prevod Maila Golob, režija Barbara Hieng, premiera 13. februarja 1987

Romulus Veliki, Mestno gledališče ljubljansko, prevod Mojca Kranjc, režija Bojan Jablanovec, premiera 12. marca 1998

Fiziki, Slovensko mladinsko gledališče, prevod Maila Golob, režija Matjaž Berger, premiera 28. decembra 2003

Romulus Veliki, SSG Trst, prevod Mojca Kranjc, režija Diego de Brea, premiera 18. novembra 2005

Fiziki, AGRFT (produkcija VI. semestra), prevod Maila Golob, režija Tatjana Peršuh, premiera 8. junija 2007

Obisk stare gospe, SNG Nova Gorica, prevod Mojca Kranjc, režija Dušan Jovanović, premiera 23. septembra 2010

Fiziki, Mestno gledališče ljubljansko, prevod Maila Golob (posodobitev prevoda in uskladitev z novo verzijo Mojca Kranjc), režija Boris Kobal, premiera 10. januarja 2013

$$\frac{\partial}{\partial x^m} (g_{\mu\nu} T^{\mu\nu}) - \frac{1}{2} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} T^{\mu\nu} = 0 \quad \int da dy dz$$

$$\frac{\partial}{\partial x^m} \left(\int g_{\mu\nu} T^{\mu\nu} dx dy dz \right) - \frac{1}{2} \int \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} T^{\mu\nu} dx dy dz = d\xi dy d\xi ds$$

$$g_{\mu\nu} \frac{dx^\nu}{ds} \frac{dt}{ds} \frac{dy}{dt} \frac{V}{\sqrt{g}} - \frac{1}{2} \int \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{dx^\mu}{ds} \frac{dx^\nu}{ds} \frac{V}{\sqrt{g}} ds$$

$$\frac{d}{dt} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} g_{\mu\nu} \frac{dx^\nu}{dt} \right) - \frac{1}{2} \frac{1}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{dx^\mu}{dt} \frac{dx^\nu}{dt} \frac{V}{ds}$$

$$\frac{d}{dt} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} \frac{g_{\mu\nu} \dot{x}^\nu}{W} \right) - \frac{1}{2} \frac{1}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{\dot{x}^\mu \dot{x}^\nu}{W} \quad h(x,y,z) = \frac{H}{Hc}$$

$$\frac{d}{dt} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} \frac{m \dot{x}^\nu}{W} \right) - \frac{1}{2} \frac{m}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{\dot{x}^\mu \dot{x}^\nu}{W} \quad H = \frac{H}{\sqrt{1 - \beta^2}} = \frac{H}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$$

FOTOGRAFIJE Z VAJ



Miranda Trnjanin, Bernarda Oman, Boris Kobal

$$\frac{\partial}{\partial x^m} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} g_{\mu\nu} \dot{x}^\nu \right) - \frac{1}{2} \frac{1}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \dot{x}^\mu \dot{x}^\nu$$

$$\frac{d}{dt} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} \frac{m \dot{x}^\nu}{W} \right) - \frac{1}{2} \frac{m}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{\dot{x}^\mu \dot{x}^\nu}{W}$$

$$\frac{d}{dt} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} \frac{m \dot{x}^\nu}{W} \right) - \frac{1}{2} \frac{m}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{\dot{x}^\mu \dot{x}^\nu}{W}$$

$$\frac{d}{dt} \left(\frac{1}{\sqrt{g}} \frac{m \dot{x}^\nu}{W} \right) - \frac{1}{2} \frac{m}{\sqrt{g}} \frac{\partial g_{\mu\nu}}{\partial x^m} \frac{\dot{x}^\mu \dot{x}^\nu}{W}$$



Stannia Boninsegna, Jožef Ropoša, Bernarda Oman



Stannia Boninsegna, Jožef Ropoša, Boris Ostan, Nejc Cijan Garlatti, Nik Škrlec, Lovro Finžgar



Boris Ostan, Lovro Finžgar, Stannia Boninsegna, Jožef Ropoša, Nik Škrlec, Nejc Cijan Garlatti



Nika Rozman, Miranda Trnjanin, Boris Ostan



Nika Rozman, Gašper Tič, Boris Ostan



Nika Rozman, Gašper Tič



Bernarda Oman, Jurij Drevenšek



Nejc Cijan Garlatti, Nik Škrlec, Lovro Finžgar, Jurij Drevenšek, Boris Kerč, Bernarda Oman



Nik Škrlec, Lovro Finžgar, Jurij Drevenšek, Boris Kerč, Bernarda Oman



Boris Ostan, Uroš Smolej



Uroš Smolej, Gašper Tič, Boris Ostan



Lovro Finžgar, Uroš Smolej, Boris Kerč, Boris Ostan, Gašper Tič, Nik Škrlec



Gašper Tič, Boris Ostan, Uroš Smolej

SKOZI MLADE OČI

Pišejo študenti dramaturgije z AGRFT

I. $A^2 - 2rB^2 = a = A^2(1 - 2r\frac{B^2}{A^2}) = A^2 \cos^2 \omega$

$$\sqrt{r} \frac{B}{A} = \sin \omega \quad \left| \quad \sqrt{r} B = A \sin \omega \right.$$

$$a^2 = A^2 \cos^2 \omega \quad \left| \quad \frac{1}{2r} + \frac{B^2}{A^2} = \frac{1}{A^2} - \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} \right.$$

$$f = \frac{A^2}{\sqrt{r}} \sin \omega \cdot \frac{1}{2A^2 \sin^2 \omega} \left[\frac{A^2}{A^2} + \left(\frac{1}{2r} + \frac{B^2}{A^2} - \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} \right) + \frac{1}{2r} \sin^2 \omega \right]$$

$$= \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{\sin \omega}{\sin^2 \omega} \left[-\frac{1}{2r} - \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} + \frac{1}{2r} \sin^2 \omega \right]$$

$$\frac{1}{2} \frac{a^2}{A^2} = \frac{1}{A^2} - \frac{\sin^2 \omega}{\cos^2 \omega} \quad \left| \quad c = -f + \frac{1}{2} \frac{a^2}{A^2} = -\frac{1}{2} \frac{\sin^2 \omega}{\cos^2 \omega} \right.$$

II. $A^2 - 2rB^2 = a = W^2$

$$\frac{A}{W} = \cos \omega \quad \left| \quad \sqrt{r} \frac{B}{W} = \sin \omega \right.$$

$$A = W \cos \omega \quad \left| \quad \sqrt{r} B = W \sin \omega \right.$$

$$\cos \omega = \frac{1}{2} (e^{i\omega} + e^{-i\omega})$$

$$\sin \omega = \frac{1}{2i} (e^{i\omega} - e^{-i\omega})$$

$$(\cos \omega)^2 = \frac{1}{4} (e^{2i\omega} + 2 + e^{-2i\omega})$$

$$(\sin \omega)^2 = \frac{1}{4} (e^{2i\omega} - 2 + e^{-2i\omega})$$

$$-2 = -W^2 \cos \omega$$

$$f = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{W^2}{\cos \omega} \left[-\frac{1}{2r} + \frac{\sin^2 \omega}{\cos^2 \omega} - \frac{\sin^2 \omega}{\cos^2 \omega} \right] \quad \left| \quad c = -f + \frac{1}{2} \frac{a^2}{W^2} \right.$$

$$\frac{1}{2} = \frac{1}{2r}$$

$$a = 2 \frac{B^2}{A} r f - \frac{1}{4} \frac{a^2}{A} + \frac{1}{2} \frac{B^2}{A}$$

$$b = \frac{1}{4} \frac{a^2}{A} \quad \left| \quad c = 0 \quad \left| \quad d = \frac{B^2}{2A} \quad \left| \quad e = -f + \frac{1}{4} \frac{B^2}{A} \frac{a^2}{A} \right. \right. \right.$$

$$= -\frac{B^2}{2A} + \frac{1}{2} \frac{B^2}{A} \frac{a^2}{A} = \frac{B^2}{2A} \left(\frac{B^2}{A^2} - \frac{a^2}{A^2} \right) = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{\sin \omega}{\cos \omega} \left(-\frac{1}{2r} + \frac{1}{2r} \right)$$

$$f = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{W^2}{\cos \omega} + \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{W^2 \sin^2 \omega}{\cos^2 \omega} + \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{1}{2r} W^2$$

$$c = -f + \frac{1}{2} \frac{a^2}{W^2}$$

$$2 + 2rf = \frac{B^2}{2A} \left(1 + 2r \frac{B^2}{A^2} - 2r \frac{a^2}{A^2} \right) \quad \left| \quad d + 2rc = \frac{B^2}{2A} \left(1 - 2r \frac{B^2}{A^2} + 4r \frac{a^2}{A^2} \right) \right.$$

I. $\frac{B^2}{A^2} = \frac{1}{2\sqrt{r}} \sin \omega \quad \left| \quad \frac{B^2}{A^2} = -\frac{1}{2r} + \frac{1}{A^2} + \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} \quad \left| \quad \frac{a^2}{A^2} = 2 \left(\frac{A^2}{A^2} - \frac{\sin^2 \omega}{\cos^2 \omega} \right) \right. \right.$

II. $\frac{B^2}{A^2} = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{\sin \omega}{\cos \omega} \quad \left| \quad \frac{B^2}{A^2} = -\frac{1}{2r} + \frac{1}{A^2} + \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} \quad \left| \quad \frac{a^2}{A^2} = 2 \frac{W^2}{A^2} \right. \right.$

$$\frac{B^2}{A^2} - \frac{1}{2} \frac{a^2}{A^2} = -\frac{1}{2r} + \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} \quad \left| \quad f = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{1}{2} \frac{\sin \omega}{\cos \omega} \left[-\frac{1}{2r} + \frac{\cos^2 \omega}{\sin^2 \omega} \right] = \frac{1}{2(2r)^2} \frac{\sin \omega}{\cos \omega} + \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{1}{2r} \frac{\omega}{\sin \omega} \right.$$

$$2 + 2rf = \frac{1}{2} \sqrt{r} W^2 \quad \left(c + f \right) = \frac{B^2}{A^2} \frac{W^2}{A^2} = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{\sin \omega}{\cos \omega} \frac{W^2}{A^2}$$

$$b = \frac{1}{2} \frac{W^2}{A^2} \quad \left| \quad d = \frac{1}{2\sqrt{r}} \frac{\sin \omega}{\cos \omega} \frac{W^2}{A^2} \right.$$

Evelin Bizjak
PODOBE NOROSTI

Michel Foucault je pri pisanju *Zgodovine norosti*, v kateri je podal svojevrstno analizo zgodovinske geneze sodobne racionalnosti, do dognanja njenih specifik prišel prek obravnave tistega, kar ta realnost izključuje. Polje normalne umnosti naj bi se namreč vzpostavljalo le ob določitvi njene negacije. To vsekakor drži, dokler pojmu norosti pripisujemo le možnost enoznačne opredelitve in ga obravnavamo kot metaforo za nedoumljivost modrosti. Z razvojem psihiatrije pa se pojem norosti prenese v novo vejo znanosti; skozi njeno optiko se na mesto norosti (ta začne pridobivati negativno konotacijo pogovornega izraza, povezanega s predsodki in neznanjem) postavi široka paleta različnih duševnih motenj. Ta vključuje različna duševna bolezenska stanja, vse od depresije, bipolarnosti in obsesivno kompulzivne motnje, narcisoidnosti, shizofrenije do sociopatije. Ob vsesplošnem zatiranju avtentičnosti v današnji družbi pa se poraja vprašanje, ali se pojem norosti še vedno dotika izključno tega, kar je bilo včasih omejeno zgolj na notranjost mentalnih institucij, ali pridono

biva v svetu videzov, v katerem danes živimo, nove oblike in nove pomenske konotacije. Pri branju Dürrenmattovih *Fizikov* se ta, sicer izmuzljiva plat besedila, formulira v podobnem vprašanju. Čeprav smo ob prvem stiku s tekstom prek treh fizikov soočeni le z različico klasične definicije norosti, torej z odsotnostjo razumskega ravnanja, nam Dürrenmatt prek zapletenih odnosov in likov spretno razkriva njeno mnogoterost in večplastnost.

V začetku prvega dejanja nas pisatelj prek soočenja s pacientom Herbertom Georgom Beutlerjem ujame v stereotipno pojmovanje mentalne neuravnovešenosti, ki se v prvi vrsti kaže s prevzemom Newtonove identitete. Dürrenmatt prek likov inšpektorja in zakoncev Rose na zanimiv način pokaže, kako se do norcev znotraj mentalne institucije vede »normalna«, uravnovešena stvarnost. Velik del pojma norosti konstituira zunanja percepcija, saj mu, ovenčana s predsodki, dodaja nove vrednostne sodbe. Tako se na hospitaliziranega človeka gleda zviška, saj velja za

ubogega, prikrajšanega in nesvobodnega. V sanatoriju, ki dosledno skrbi za duševno dobrobit svojih pacientov, pa norec kar naenkrat dobi privilegiran položaj. Nič, kar bi ga lahko vznemirjalo, ne sme posegati v njegov vsakdan, nič ne sme omajati njegove duševne stabilnosti. Pa četudi je obsojen umora. Dinamika v sanatoriju je strukturirana po principu velike družine, v kateri doktorica in medicinske sestre delujejo v smeri zadovoljevanja vseh pacientovih potreb. Ti so v naročju sanatorija varni in nedotakljivi pred zakoni zunanjega sveta. Kakor majhni otroci.

Prav zavedanje tega pripomore k Möbiusovi odločitvi, da si nadene norčevsko čepico. Stene sanatorija mu omogočajo resnično izolacijo; v umobolnici postane zgolj jetnik samega sebe, ujet v odnos s sabo. »Samo v norišnici smo še svobodni. Samo v norišnici smemo še misliti. Na svobodi so naše misli eksploziv.« Koprna norosti, ki ga ovija, mu dovoljuje, da v komunikaciji z drugimi igra in prodaja falsificirano verzijo sebe ter se s tem osvobaja družbenih spon, ki bi ga lahko prisilile v objavo svojih odkritij. Čeprav vemo, da norost le hlina, se od obravnavanja patologije ne moremo povsem oddaljiti, saj se pri njem vprašanje norosti povezuje z vprašanjem obsesije. Kljub temu da je Salomon lažen, zavzema v drami pomembno mesto znaka, ki ga ne gre zaobiti. Ta pojem, globoko ugreznjen v Möbiusov besednjak, daje slutiti, da predstavlja sinonim za znanost, ki jo je pripravljen ščititi celo na račun svoje svobode. Skozenj artikulira svoj strah, da bi njegove iznajdbe ne prišle v napačne roke in s tem povzročile propad človeštva. Dejanja podredi spoznanju o pohlepu človeške narave, ki bi njegova odkritja lahko zlorabila

do neslutnih posledic: »Ali ostanemo v norišnici ali pa bo svet postal norišnica. Ali se izbrišemo iz spomina človeštva ali pa bo človeštvo izbrisano.« Izrazit moralni čut mu diktira, da zatre svojo človeškost, ki se kaže v potrebi po priznavanju, ljubezni, svobodi. Sicer visok etični princip za sabo pušča temačno sled, ki jo že nekoliko lahko navezujemo na patološki narcisizem. Ta se poleg zaverovanosti v lastno idealizirano podobo kaže tudi v nezmožnosti navezovanja pristnih čustvenih stikov. V dialogu s sestro Moniko namreč priznava svojo čustveno otopelost, bralci pa ob njegovi izpovedi ljubezni zaznavamo izredno čustveno hladnost. Möbius zavestno dovoli okrnitev lastne integritete, svoje čustvene plati, ki odlikuje odraslo osebo. Nima se več za človeka, pač pa zgolj za pretečo nevarnost.

Gospodična doktorica Mathilde von Zahnd je prisposoda prikrite diktature, ki z nadeto masko prijaznosti in ustrežljivosti izvaja popoln nadzor nad svojim nič hudega slutečim ljudstvom. Model nadzora, ki se namesto izvajanja fizične kontrole z uporabo okovov, priporov in samic poslužuje psihične, kar bode v oči s svojo aktualnostjo. Von Zahndova kot izredna mojstrica manipulacije ves čas daje vtis, da deluje zgolj v zasenčenem obrobju in da so dejanske odločitve v rokah drugih. Lahko jo primerjamo z modelom oblasti, ki poustvarja videz idilične demokratične stvarnosti, v resnici pa ima ljudi, ki zanjo predstavljajo le skupek marionet ali predmet izkoriščanja, pripete na svoje vrvišče. Po principu orwellovskega velikega brata s pomočjo kamer nadzoruje sanatorij, ki se tu pravzaprav vzpostavlja kot realna družbena struktura.

Čeprav je kot Möbius tudi sama čustveno pohabljen, je cilj njenega ravnanja povsem nasproten njegovemu. Če nam je bila lestvica potreb in vrednot pri njem neobičajna in smo jo spremljali z začudenjem, nam bo doktoričina veliko bolj blizu, saj predstavlja realen model delovanja, ki je množično zastopan znotraj trenutne stvarnosti. Doktorica torej deluje kot preračunljiv stroj, ki vse podreja svojim ciljem. Lastnosti, kot so odsotnost obžalovanja in krivde, nezmožnost empatije, plitvo čustvovanje, pretkanost in manipulativnost, kar kličejo po diagnozi. Preden pa njeni hladnokrvni naravi dokončno pripišemo značilnosti patološke narcisoidnosti in obolelost za sociopatijo, moramo malo pobrskati po njeni preteklosti.

Dürrenmatt je z namenom, da zadosti kriterijem verjetnosti, motivsko utrdil njeno naravo in jo okarakteriziral tako, da je besede, ki o razlogu za njeno vedenje največ povedo, položil kar v njena lastna usta: »Moj oče, tajni svetnik August von Zahnd ... Velik mož, pravi človek. Jaz sem njegov edini otrok. Sovražil me je kakor kugo, sploh vse ljudi je sovražil kakor kugo.« »Jaz se ne bojim. Moja ustanova je polna norih sorodnikov, ovesenih z nakitom in odlikovanji. Jaz sem poslednji normalni človek svoje rodbine. Jalova, primerna samo še za ljubezen do bližnjega. Pa se me je Salomon usmilil. On, ki ima tisoč žensk, je izbral mene. Zdaj bom močnejša od svojih očetov. Moj trust bo vladal, osvojil bo dežele in kontinente, izkoriščal bo sončni sistem, odletel bo v Andromedino galaksijo. Račun se je izšel. Ne svetu v korist, temveč v korist stare, grbave device.« Skozi teh nekaj besed lahko vzremo v doktoričino notra-

nost in prepoznamo konflikt s starševsko figuro, ki se v njej poraja že od ranega otroštva. Pohabljeno dekle je bilo v vrtincu elitne sfere, ki so ji pripadali njeni starši in sorodniki, prej v sramoto kot v ponos. Nikoli potešena, a naraščajoča želja po potrditvi in odobravanju s strani primarnega objekta se je izoblikovala v gonilno silo njene sovražnosti. Samoizpolnitev bo dosegla le takrat, ko se bo njena politična in gospodarska moč dvignila nad nivo moči zatiral-skih staršev. Slike njenih prednikov, ki krasijo stene mentalne institucije, pričajo o njeni obsesiji in jo podžigajo v namenu, da jih preseže.

O norosti v *Fizikih* pravzaprav lahko zares govorimo le, če z njo pojmujeemo skrajnostno obsesijo. Ta je, bodisi pod krinko neprištevnosti ali pod krinko neokrnjenega mentalnega zdravja, skupna vsem centralnim osebam v drami. Dürrenmatt pokaže, da ima lahko prav ta variacija norosti, ki v sebi skriva strast in razumski premislek, veliko usodnejše posledice kot ravnanje bolnika, ki na primer trpi za halucinacijami ali motnjo identitete.

PRIMOŽ PIRNAT

Nagrada Sklada Staneta Severja 2013

za vlogo **Petruccia** v komediji *Ukročena trmoglavka* Williama Shakespeara in za vloge v dramskem ciklu *Iz junaškega življenja meščanov* Carla Sternheima – za vlogo **Benjamina Mandelstama** v meščanski veseloigri *Spodnjice* in za vlogo **Wilhelma Kreya** v igri *1913*)

Žirija v sestavi Alenka Bole Vrabc, Damjana Černe (predsednica), Staša Mihelčič, mag. Tea Rogelj in Branko Šturbej je nagrado utemeljila z naslednjo obrazložitvijo:

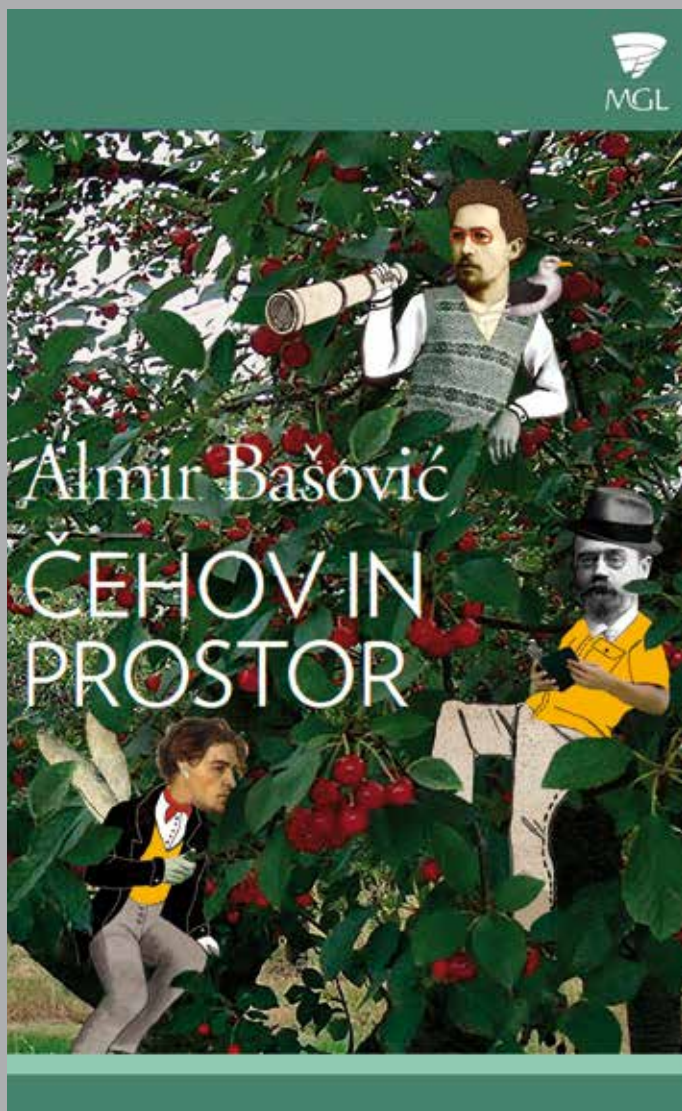
»Zvlogo utrujenega in obubožanega Petruccia, bodočega moža ukročene trmoglavke, hčerke bogatega plemiča, Primož Pirnat vseskozi dokazuje brezmejne možnosti igralčevega telesa. Prepričljiv je v svoji inovativnosti, v zmernem dolivanju resnega komičnega materiala, v postopnem platenju svoje vloge. Interpretacija Shakespeareove igre v režiji Anje Suša je zasnovana angažirano in dinamično, v ospredje postavlja kontroverznost velikega avtorja zaradi položaja žensk; in v ironiziranju teme uprizoritve je s svojimi pospeški, zamrznitvami in izstopi Primož Pirnat nepogrešljiv in neprekosljiv del te sodobne in sveže predstave Mestnega gledališča ljubljanskega.

V slovenski praižvedbi treh iger iz dramskega cikla *Iz junaškega življenja meščanov* nemškega dramatika Carla Sternheima v režiji Aleksandra Popovskega, v kateri sledimo zgodbi o silovitem materialnem vzponu in strahovitem moralnem polomu izmišljene meščanske družine Maske, je Pirnat oblikoval dve vlogi:

V meščanski veseloigri *Spodnjice* je dolgočasni frizer Benjamin Mandelstam, ki se v igri znajde zaradi incidenta, izgube spodnjic lepe Luise, ki v njem vzbudi neustavljivo ljubezensko slo. Primož Pirnat z odlično mero karikirane neprizemljenosti okrepi komični domet igre in eksplozijo situacijske komedije; poleg prvorazredne komičnosti in tudi že burlesknosti pa z izbranimi igralskimi sredstvi in z wagnerjansko razčustvovanimi občutki ponudi ostro kritiko svojega in tudi našega časa.

V igri *1913* Primož Pirnat kot tajnik lastnika tovarniškega in trgovskega imperija Wilhelm Krey vtisne delu pomemben in tudi simbolni pečat. V letu, ko se obeta vojna, Krey v prostem času analizira »mednarodni kapitalizem« in pot do »novega nemškega človeka«; v njegovi vlogi Pirnat s svojo prezenco in natančno igro gledalcu v središču bleščečega univerzalnega salona »generalnega direktorja« slika kritično-realističen prikaz vzpona brezdušno preračunljivega kapitalističnega povzpeta. In čas pred stotimi leti v gledalcu vzbudi vzporednico z današnjim časom.

Primož Pirnat z vsako novo kreacijo dokazuje, da je igralec izjemnega razpona, suveren, senzibilen, duhovit in sodoben; je vsestranska gledališka osebnost očarljive in izvirne energije, ki je v sedeminpetdesetih gledaliških vlogah razvil odlično podobo igralske raznolikosti. «



Almir Bašović

ČEHOV IN PROSTOR

Struktura dramskega prostora v dramah Čehova
kot koncentriran izraz dramske strukture

Prevedla Đurđa Strsočlavec

(Knjižnica MGL / 160)

MGL: Ljubljana, 2013

Knjiga *Čehov in prostor* (Sterijino pozorje, 2008) sarajevskega teatrologa in dramatika Almirja Bašovića je dragocena študija, katere podnaslov »Struktura dramskega prostora v dramah Čehova kot koncentriran izraz dramske strukture« bralcu že uvodoma razkriva svoj natančno koncipirani problemski fokus.

Dramski opus Čehova, zadnjega »klasika« in prvega »modernista«, znamenitega in vedno znova uprizarjanega avtorja, analitični diskurz svetovne teatrologije najpogosteje povezuje s problemom (dramskega) časa. Knjiga *Čehov in prostor* se analize njegovih dramskih del loteva z drugega konca, namreč z vidika zasnove (dramskega) prostora.

Knjiga, ki jo je v slovenščino prevedla Đurđa Strsočlavec, bo navdihujoče branje tako za gledališke praktike kot teoretike, saj ponuja dragocene iztočnice za dialog s Čehovom. Predstavi pronicljivo analizo njegovih del in njihovih prostorov ter opozori na kreativno razmerje med dramskim dejanjem in njegovim dogajalnim okoljem.

Friedrich Dürrenmatt

THE PHYSICISTS

Die Physiker

Opening 10 January 2013

Translator **MAILA GOLOB**

Adaptation of the translation **MOJCA KRANJČ**

Director **BORIS KOBAL**

Dramaturg **ALENKA KLABUS VESEL**

Set designer **URŠA VIDIC**

Costume designer **ANDREJ VRHOVNIK**

Language consultant **MAJA CERAR**

Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Student assistant dramaturg **EVELIN BIZJAK**

In the performance we used parts of *The Kreutzer Sonata* by Ludwig von Beethoven, of *Gavotte* by Johann Sebastian Bach and of *Schön Rosmarin* and *Liebesleid* by Fritz Kreisler. Recorded music is performed by Jelena Ždralc (violin) and Jan Sever (piano).

Stage manager **Sanda Žnidarčič**

Prompter **Nataša Gregorin Ahtik**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleša**

Technical coordinator **Matej Sinjur**

Sound masters **Stane Bartol** and **Tomaž Božič**

Lighting masters **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar**

Hairstylist **Jelka Leben**

Wardrobe mistresses **Erna Nelc** and **Sara Kozan**

Property master **Borut Šrenk**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of Ljubljana City Theatre. We thank Optika Feliks for their help.

$$\frac{A}{(a+r)^2} + \frac{B}{(b+r)^2}$$

$$\frac{A}{(a+r)^2} - \frac{A(\frac{a}{r})^2}{(b+r)^2}$$

$$\frac{A}{(a+r)^2} = \frac{2Ar}{(a^2-r^2)^2} - \frac{2Br}{(b^2-r^2)^2}$$

$$\frac{A}{(a+r)^2} = \frac{2Ar}{(a^2-r^2)^2} - \frac{2Br}{(b^2-r^2)^2}$$

$$\frac{A}{(a+r)^2} = \frac{2Ar}{(a^2-r^2)^2} - \frac{2Br}{(b^2-r^2)^2}$$

$$\frac{A}{(a+r)^2} = \frac{2Ar}{(a^2-r^2)^2} - \frac{2Br}{(b^2-r^2)^2}$$

Cast
 Fräulein Doktor Mathilde von Zahnd, alienist **BERNARDA OMAN**
 Marta Boll, head nurse **MIRANDA TRNJANIN** student
 Monika Stettler, nurse **NIKA ROZMAN**
 Uwe Sievers, chief male attendant **BORIS KERČ**
 McArthur, male attendant **NIK ŠKRLEC** student
 Murillo, male attendant **LOVRO FINŽGAR** student
 Herbert Georg Beutler («Newton»), patient **UROŠ SMOLEJ**
 Ernst Heinrich Ernesti («Einstein»), patient **GAŠPER TIČ**
 Johann Wilhelm Möbius, patient **BORIS OŠTAN**
 Oskar Rose, a missionary **JOŽEF ROPOŠA**
 Frau Lina Rose, his wife **STANNIA BONINSEGNA**
 Adolf-Friedrich } her boys **NEJC CIJAN GARLATTI** student
 Wilfried-Kaspar } **NIK ŠKRLEC** student
 Jörg-Lukas } **LOVRO FINŽGAR** student
 Richard Voß, inspector of police **JURIJ DREVENŠEK**
 Blocher, policeman **NEJC CIJAN GARLATTI** student

The beginning smells of crime. In the elite psychiatric hospital, run by the reputable Doctor Mathilde von Zahnd, a police inspector investigates the circumstances under which a murder was committed. The case, however, is solved immediately, as the murderer is already known. It was one of the patients. And a similar crime also occurred just recently. In his introduction to the play the author announces that »we will strictly hold to the unity of place, time and action«, since »the only thing that can be equal to a task of an action that occurs among the lunatics is a classical drama«. And the whole action indeed takes place in the reception room of the mentioned institution within just a few hours.

Dwelling in this sanatorium are three physicists. One of them believes that he is Isaac Newton, the other thinks of himself as Albert Einstein and the third one – Johann Wilhelm Möbius experiences the visions of King Salomon. All the three of them are exceptionally gifted scientists, yet the line between genius and insanity is thin. However the second act offers a surprising, dramatic turn and suddenly nothing is so very clear any more. Is it possible that the geniuses are just faking their madness? What lies behind all this? Does the famous Doctor have her own plans too? Who will get the upper hand? The unmasking game begins, where the author skilfully and wittily twists each and every newly established truth and thus keeps the viewers on tenterhooks. It becomes increasingly clear that the madhouse is a metaphor for our world.

The Physicists are one of the most known plays by the Swiss playwright Friedrich Dürrenmatt. The play was written in 1961 and staged in 1962 – at the time when the Cold War between East and West and the threat of the use of nuclear weapons were at their height. Rapid and unstoppable scientific and technological development triggers many questions even today the same way as the thinking about the possibility of abuse of new scientific discoveries for political purposes created a similar agitation at the time, when this play was conceived.

Informacije o predstavah MGL dobite

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani www.mgl.si
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku in Twitterju