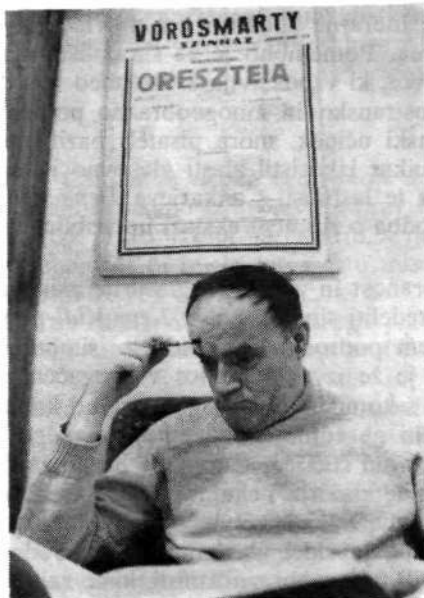


Lepa Vida navidezno statična, marveč podaja notranjo tragiko, sugerira emocije in fiksira bistvene teme strahu in fatalnosti; Med te značilnosti se vpleta ta melanholičnost in simbolizacija predmetnega sveta. Kakor pri Maeterlincku, tudi Cankar v *Lepi Vidi* obravnava ljubezen in smrt, ki sta mu osrednji slovstveni doživetji. V tem okviru je mojster za zbujanje duševne dinamike in prikazovanje skrivnostno mračnega vzdušja. S takimi svojimi lastnostmi pa ni samo predhodnik moderne dramatike, marveč njen neposredni začetnik in utemeljitelj.



Mile
Korun

Rojevanje predstave

Odlomki iz režijskega dnevnika
1964/65

28. 12. 1964

Šele v Parizu občutim zadnja tri leta kot strnjeno celoto; kot čas, ko se je z našim gledališčem in z mano osebno (njegovim delčkom) zgodilo nekaj, čemur bodo pozneje suho in brez poezije rekli: korak naprej. Morda? Ta občutek (in zavest neke pripadnosti) mi daje neko določeno samozavest, gotovost v ocenjevanju stvari; daje mojemu razmišljanju in občutenju ostrino — mojim pariškim vtisom pa šele pravo vrednost in smisel. Brez doživljajev zadnjih treh let, (skupnih pogovorov, poskusov, uspehov in neuspehov) bi šel Pariz bolj mimo mene, bi se me dotikal bolj površinsko kot sicer.

Zdaj pa: Na dan s pohujšanjem, kot je rekel Dacar.

29. 12. 1964

Nekaj pripomb — idej za Pohujšanje: Jacinta ni simbol umetnosti — Jacinta je *iluzija* — Jacinta je v bistvu nekaj neoprijemljivega — toda ne da bi v pred-

stavi zato zmanjševal njeno konkretno ženskost. Več: zdi se mi, da mora to ženskost pretirati do ideje — neoprijemljivosti — neujemljivosti. In vendar je iluzija nekaj bežnega. Jacinta morda bolj igra v osehah okrog sebe. Morda je za vse: *iluzija neke notranje svobode — poguma v življenju nekaj tvegati*.

Ključna scena je prizor z Jacintinim plesom: Ohcet na gradu je kakor poljuben banket na Slovenskem. Miza s sendviči in mrzlo večerjo. Nihče ne sedi. Šentflorjančani so v nogavicah, ker so morali pri vstopu v dvorano čevlje sezuti. Prvič so na banketu, (Kar vidim znanega igralca in svojega prijatelja, kako bo vzel nekaj v papir zavitega domov, za psa!) Takoj se napijejo. (Kot običajno!) Teptajo po sendvičih, (če jih je kaj ostalo) — mečejo si torte v obraz. Toda nobenega glasnega smeha. Samo zelo pridušen hehet. So kakor otroci. Pojejo in pijejo. Klecajo in padajo pod mizo. Mečkajo se in potijo. Ženska leže na tla, moški poleg nje. Drug moški mu ovije šal okoli vratu in ga vleče proč. Klobčič teles. Zgečkajo se in prevračajo se. Toda tiho. *V pošastni in grozljivi tišini*. Vse je pridušeno, kakor pod odejo. Molk je gost od strašne zadržanosti. In nobene radosti. Gola strast, nagon . . . grozljivo.

In spet pijejo. Žalostni so in jokajo. In strah jih je.

Tedaj zapleše Jacinta.

Morda: zelo fin (toda kar se le da pohujšljiv) *striptiz*. Začetek v beli obleki, nato se slači — ostane skoraj gola v črnem modrčku in hlačkah. Obenem se slačijo tudi Šentflorjanci — zamaknjeni. Slačijo vse, kar je umazana na njih. (Simbol?) Ostanejo v belem perilu, vsi! Nedolžni kakor angelčki z belimi dušicami. Nobene svinjarije, nobene erotike. To je striptiz duše. Zato Šentflorjančani Jacinte morda niti ne gledajo, vsaj proti koncu plesa ne. Ne vem še.

30. 12. 1964

Začetek igre (Predlog): Deset minut pantomime. Brez glasu. Projekcija življenja iz Doline v gledališki prostor. Vsi nastopajoči. Igrajo se. Živijo. Zbirajo svoje stvari. Sedajo in jejo. Vsakdo nosi s seboj: zavoje, papirnato škatlo, budilko, mrežo s papirjem . . . Kakor da bi vse svoje življenje prenašali s seboj: življenje, ki je pospravljeno v male predmete. Prednost. Na odru počnejo stvari, ki so pravi nesmisel. Prenašajo kamne, ki jih nekdo odnaša spet nazaj.

Nenadoma vsi nekam pogledajo. Ali se počasi zberejo na nekem prostoru — gledajo gor — najprej eden, nato drugi, tretji . . . in vsi. Poslušajo nekaj, česar ne slišimo — nekdo je dvignil nekakšen transparent . . . pa se spet razidejo. In počnejo svoje male opravke naprej. Videti je, kakor da bi nekaj vadili. Vendar ne sme biti kakor koncentracijsko taborišče, daleč od tega..

Igrajo se čudne igrice: nabirajo kamenčke v košare, nekdo si da klas v rokav in nato vrta roko, da mu pride klas izpod pazduhe. Drugi je sezul čevljev in si ga popravlja. Vsi imajo mnogo prevelike, z gumijastimi podplati podložene čevlje. Tiho. Vsi so šminkani nekoliko klovnovsko. Beli ten, da so oči in usta majhna. Ženske umetne trepalnice in zelo rdeča usta. Moški rdeč nos — brke in brade.

31. 12. 1964

Silvestrovo.

Županja, ko hoče (ali ko gre) ob koncu prvega dejanja spat: privleče iz ozadja — železno posteljo na koleščkih. Privleče jo za vrh. Scene morda za Pohujšanje sploh ni: samo navlečeni predmeti. Županja se za neko steno preobleče v spalno srajco. Nato igra ob postelji.

To se pravi: če Županja želi spati (z možem ali brez njega), tega ne prikažem na realistični način: recimo, da zeha in je zaspala. Ne! Uporabim posteljo v nekakšni montaži, ki morda ni logična (psihološka, po starem) je pa močnejša — je že metafora — omogoča večje, silnejše in bogatejše asociacije — bolj intenzivno doživljanje v avditoriju. Obenem pa prikaže tega človeka — prav tako kot hočem — z vsemi mogočimi opravi — ničevimi posli. Pa še neka čudna neposrednost je v vsem tem . . .

Pohujšanje ne bo realistično: poskušal bom več — povedati še nekaj zraven, kar se z golim realističnim ilustriranjem stvari ne da.

6. 1. 1965

Danes sem šel spet na Alianso. Miran je bolan. Zato zdaj sam kupujem v trgovinah. Včeraj je odšel Matjaž. Zdajle, ko to pišem, je že v Ljubljani, mogoče ravno na kolodvoru.

Pa še o Pohujšanju — in kar naprej!

Scena med Petrom in Jacinto v začetku drugega dejanja: Izhodišče je pantomimično. To pa zaradi tega, da se umaknemo pred recitacijo, kajti besedilo je ritmizirano, skoraj pesem. Najprej nam mora biti jasno vse, kar je znotraj prizora — besede so popolnoma postranske (za začetek). Nikakor jih ne smemo govoriti kar v prazno. Ne smemo iskati teatra v besedilu — ne, — temveč v kontaktu med igralcema. Tako je: tu, v tej sceni, je najvažnejši čisto fizični kontakt. To naj bo prava ljubezenska scena, kjer največ govori pogled, kretnja, premik — približevanje in odmikanje.

Peter gleda svet komplicirano — povsod so težave in skrbi in zapreke. Zanj niti ni prave radosti na svetu. Morda je nekoliko fanatika. Morda ima kompleks samožrtvovanja. Jacinta vidi povsod radost, užitek, zanimivost in v tem je njena naivnost. Dobesedno naivna pa niti ni. Zakaj tisto, kar verjame, verjame tako iskreno in močno — da postane resničnost. Torej ni razočaranja.

In če ni razočaranja, ni več naivnosti.

Peter: je primer preveč svobodnega človeka — odrekal se je domovini (družbi), celo umetnosti (ker ni več videl v njej pomagala za vzdramljanje ljudi). Sam je — ciničen in nesrečen.

Mizanscena: Peter je prižgal svečo. Morda že sploh gori. Jacinta vstane (ne zdi se mi modro, da je spala — ne! Morda sta pravkar še ležala skupaj?). Morda je užaljena, ker ga ni uspela privabiti k sebi, nemara jo zaskrbi. Ali on noče? Ne more? (Zanimiva varianta!) — Gre do njega, se privije k njemu, pripije. (Morda je tale trenutek oblečena v hlače — dolge?). — Dolg poljub, strasten. Kot mačka je ona.

Nato spregovori — mehko in hote naivno: čisto dekliško in precej hitro — brezbarvno: Zakaj, o dragi, si prižgal to svečo, ko sije skozi okno . . .

Morda zdrdra kot šolarka — naučeno pesem.

Peter se zasmije. Ona tudi. Vesel smeh. On jo poljubi — kratek poljub — bolj znak simpatije — čustva, ki ga je oblilo ta hip: ko jo vidi tako prijetno veselo, polno življenja — in razumevajočo . . .

8. 1. 1965

Zdi se mi, da bi mi Chagall s svojimi slikami, s svojim (morda nadrealističnim) svetom lahko pomagal pri Pohujšanju. Svet njegove umetnosti je podoben (zelo podoben) tistemu, kar iščem za uprizoritev Pohujšanja. Pol stvarnost (vsi elementi so realistični), pol fantastičnost: te slike pripovedujejo in dajo čutiti veliko več. Je neka čudna atmosfera v teh slikah, neki skrivnostni svet z ljudmi, ki letajo po zraku, z živalmi, ki igrajo na violino. Chagallov slikarski opus se približuje Cankarjevi literaturi, ker je zelo metaforičen. Pravzaprav so vsi njegovi dogodki, stanja — neke določene metafore — kakor pri Cankarju.

Pripombe in ideje: 1. Jacinta nosi v tretjem dejanju belo obleko — kakor kmečka nevesta — ne prav do tal, tako da se vidijo visoki čevlji, zašni-rani do vrha — nič posebno nabrano: izrazito kmečko — z nekoliko prekrat-kimi rokavi in venčkom na glavi — nič pajčolana in drugih bedarij. Pred-vsem pa, in to je važno: v roki drži (srednjeveliko) *modro pahljačo* (Chagall na sliki!). Ta pahljača pomeni več: je (že spet) neka metafora, ki daje neko čudno občutje. Pomeni lahko marsikaj. Zdajle se mi ne da razumsko raz-členjevati. Čutim, da je veliko v njej. Lahko izraža (igra s pahljačo nudi ve-like možnosti!) njeno pričakovanje — vse tisto, kar si sladkega obeta (od te poroke) — lahko izraža njeno željo, da bi bila nekaj več, kot je (gospa). — Ne glede na to (zdaj), da se vse skupaj ne more nemara nanašati samo na Jacinto. Gre za več. Gre za vse ženske, ki se znajdejo v taki situaciji. Gre za to: povedati nekaj več s to situacijo — napolniti prazen prostor (literarne si-tuacije) z gledališkim doživetjem (sveta kot celote).

Zvečer 8. 1. 1965

Peter: Oblast — je kakor boj dveh ideologij, dveh pogledov na svet. Prvi je Jermanov, drugi je Župni-kov iz Hlapcev. Izhodišče za uprizoritev Pohujšanja so po mojem mnenju (zdaj), lahko samo Hlapci. Kajti ta problem je pri Slovencih še vedno živ (in bo še nekaj časa živ tudi ostal). Gre za: *iz hlapcev napraviti ljudi . . .*

10. 1. 1965

Dalj časa ko razmišljam o Oblasti — bolj se mi zdi, da mora biti še nekaj več kot samo oblast. To je življenje: zaspano in smrdeče kot crknjena riba.

Ta oblast je Absolutum — proti kateremu se borimo — to je Usoda, Slučaj. Ta oblast ni naša ob-last (ne da bi se bal!) ne! Gre za več: ta Oblast je večna — brezčasna. Tudi spreminja obliko. V njej je tudi vse tisto: kar je okostenelo, konvencionalno, konzervativno. Vse tisto, kar se upira razvoju. In če obrnem na moralno plat (ne da bi potenciral — ali sploh to označeval v predstavi) vse tisto, kar je zlega: je ta Oblast, Postava z lučjo. To pomeni, da je ne smem nikoli konkretizirati. Ker je sistem sveta sploh . . .

12. 1. 1965 Kolektivno slačenje se mi zdi še vedno kar v redu. Obetam si mnogo od tega. Impresijo. Torej ostane tudi Jacintin striptiz. Samo: katera bi ga znala zaigrati? Šentflorjančani ostanejo v klobukih in belem spodnjem perilu in črnih nogavicah . . .

19. 1. 1965 Zasedba: velik problem.
Berem Pohujšanje: Pohujšanje je pohujšanje samo za nesvobodne ljudi. Svobodni opravijo to drugače. To pomeni, da moram sicer ostati pri Cankarjevem pohujšanju (prek tega torej ne gre), moram ga pa preseči. Povedati z njim več. Opozoriti na nesvobodo. Torej ne na psihološko pomanjkljivost, ne na psihopatologijo, marveč na nesvobodo kot problem doline Šentflorjanske, problem sveta. Toda kako? Prisotnost Oblasti je bila izhodiščna točka — toda ne morem je pretirati. Je premajhna.

Kaj sodi Oblast o pohujšanju? Ta oblast, ki nastopa v igri . . . Postava z lučjo je navaden policaj, nič več. Oblast je nekje drugje skrita. Toda kje?

20. 1. 1965 Morda gre ena smer modernega gledališča (filma: Fellini, Bergman) v to, da poskuša govoriti gledalcu neposredno — direktno: brez vmesnih členov — brez literature, psihologije — zgodovine itn.

Tu so izrazna sredstva drugačna. Otresajo se vpliva besede — ker beseda vendar tudi ni vsemogočna. V tej smeri je celo sekundarna, niti ne enakopravna drugim elementom gledališča (filma). Na prvem mestu je tu *atmosfera* neke scene. In beseda je samo en del tega. Več kot beseda pomeni *situacija, gesta, barva, luč, mizanscena, prostor* . . .

Za to smer beseda pove premalo. Beseda je izgubila svojo moč: *povedati vse*. Več pove tisto, kar je okoli nje. Seveda: že pri Čehovu zasledimo to težnjo. Zdaj pa gre še naprej.

Tretji akt: prvi prizor: Zlodejev monolog.

To ni spraševanje razuma. Ker je razum že zdavnaj odpovedal. To se samo z razumom ne da razrešiti. Osnovno vprašanje: Kdo sem? Kaj sem? Kam grem? — V Zlodejevem monologu je spoznanje absurda v svetu. Spoznal je, da svetu vlada nesmisel. Da so situacije trenutne in niso vezane na rdečo nit. Njegova filozofija je propadla: zmanjšal ji je center. Kako pohujšati ljudi, če so že vsi pohujšani? Njegova naloga se je razblinila (v njegovi glavi, v njegovem spoznanju). Zlodej je bil do tega trenutka zaslepljen. V svetu je videl red in harmonijo: kajti svet se je po njegovem delil na pohujšane in nepohujšane, na dobre in slabe. Zdaj pa je spoznal, da je bila ta delitev samo navidezna. Njegove naloge ni več. In ker je naloga omogočala njega: torej tudi njega ni več. On je samo še senca. Svetniška senca zlodeja. Kajti v prostoru, kjer dobro in zlo odpadeta, smo vsi svetniki in tam sveta sploh ni, ni resnice. Svet je torej nekje drugje. Hudič nima nobene moči več. Postal je svoje nasprotje.

V Zlodejevem monologu je popolna resignacija. Morda izraz ni pravi. Pa tudi obup ni. Pač pa je spoznanje — napeto razmišljaja — navdih trenutka . . . Zlodeju se je svet razgrnil (odkril) tak, kot *je*: trhel splav. Svet zanj nima več smisla. Zato ga išče pri Petru: Ali Peter ima ta smisel ali ga nima?

Ali ga ima morda Jacinta? (V drugem dejanju jo hoče pripisati v kontrakt.)
 Ima ta skriti smisel Sirota?

Zlodej ostane brez odgovora . . .

Morda je torej res: da Zlodej (pravzaprav) edini doživi in spozna največ. Edini se resnici sveta približa. Edinemu se *iluzija* razkrije in mu ostane — *Nič!*

Konec prvega dejanja:

Zlodej Županjo zapeljuje načrtno in morda že takoj po svojem prihodu. O pohujšanju govori sicer vsem, gleda pa predvsem njo. V pogodbi sicer stoji, da bo Peter pohujšal dolino Šentflorjansko, vendar jo hoče Zlodej tudi, kajti to je njegov poklic. Ali Zlodej s pohujšanjem ljudi osvobaja? Zavestno ali ne? Neposredno ali posredno: ta trenutek je to vseeno.

Zlodej in Županja. Po vsej logiki (psihološki ali ne) je Zlodej pričakoval več odpora pri Županji. Zato je močno presenečen, ko mu sama pade okoli vratu. In prav nič vesel: kajti *gre mu za pohujšanje — ne za greh.*

Zlodej zadremlje zato, da pričaka Županjo. In steklenica je samo trik. On sploh ne pije, temveč zlije vodo v svoj kovček (brinjevec). Pred Županom zaigra komedijo. Zlodej je ljubimec. On nasaja rogove: Konkordat s Francoskega. Morda je pa sploh lep. In mlad. Predvsem pa mora biti strašno simpatičen: uglajenega vedenja, priljuden in gospem zelo všeč. Vendar se mi zdi, da je nekoliko starejši in zato interesantnejši. Vzbuja videz avanturista, nekaj *donjuanskega* je morda na njem. Ko pride, ponudi vsem roko in jih pozdravi — gospem poljubi roke! (To je obvezno). Zlodej je *stari šarmer*. Govori tekoče in lepo: ima kulturo. Pripoveduje, kot bi rožice sadil: plastično in z velikim zanosom pa tudi zokusom.

Zlodej je pokvarjenec z dušo otroka. Naiven je. On je ustvarjen za tako družbo, kakor si jo v mislih predstavlja — toda družba je popolnoma drugačna in svet tudi. Sever ni sever — temveč je jug. Smeri so napačne. V svetu ni reda, ni harmonije. Zlodej je anahronizem v tej situaciji. In njegova vrednost je v tem, da to spozna. Zlodej je našminkan, morda ima umetne trepalnice, na vsak način pa umetno zobovje in lasuljo, ki je lepa kot le kaj. Ima tudi prstan in zlato verižico na uri. Sploh je bogat popotnik. V očeh Šentflorjanov predstavlja veliko vrednost in pomen. Z njim so spoštljivi in ponižni.

Od tega začetnega (lepega, agilnega, šarmantnega) Zlodeja do končnega resigniranca je velika pot in velik razvoj. Na koncu je zapuščen, razvalina — morda umazan in zanemarjen . . . Če nekoliko korigiram Zlodejevo podobo — ker sem pač malo še premislil, potem ga vidim takega: starejši mož — lep, utrujen, nekoliko zanemarjen — s sivimi zalisci in monoklom — nosi belo poštirkanu srajco, ki pa je že nekoliko umazana, suknič je nekoliko razcefran, hlače so spodaj že načete, vendar lepo zlikane. Nosi bele gamaše, ampak v čevljih ima komaj opazno luknjo. Morda ima paličico (sprehajalno) — in (obvezno) velik in čuden kovček, oblepljen z vsemi mogočimi etiketami. O pohujšanju govori kot poznavalec, s tonom sladokusca. Nikakor preveč enostavno. Pa tudi ne preveč zavito. Morda v tem niti ne uživa. On zdaj dela, opravlja neko dolžnost. In to zna. Zlodej nosi tudi metuljčka.

Ali pa drugače:

Zlodej je profesionalni agitator: ilegalec neke internacionale (kakršnekoli). Človek Stranke. Politik. Seveda ne šepa, razen v glavi. Ves čas nosi s seboj velik kovček, oblepljen z nalepkami smrdljivih hotelov vsega sveta, ki

ga niti za hip ne izpusti izpred oči. V njem nosi svoje življenje: direktive in progasto pižamo.

23. 1. 1965

Jacinta naj nosi v prvem dejanju dolgo svetlo lasuljo à la Brigitte Bardot. V prvem dejanju, ali v začetku drugega, sredi razgovora, lasuljo sname, se z njo igra. Jo odloži in vzame drugo. Morda črno in kratko.

Parabola o graščaku Petru: Ni samo norčevanje — ni samo maščevanje. Morda je v njej veliko več? Peter Šentflorjančanom lastnoročno prikaže oblast takšno, kot je v resnici: zasužnjevalno. Zato, da bi jih vzdramil. Da bi se uprli. In s tem dejanjem postali svobodni: se rešili *mita oblasti*. Z oblastjo je treba diskutirati, se ji upreti, živeti z njo v enakopravnem položaju: če hočemo ustvariti nekaj novega. Oblast smo vsi. In za to spoznanje gre: da preženemo iz sebe strah pred oblastjo. Tisti strah, ki je podedovan, ki je nam Slovencem v krvi in zaradi katerega smo taki, kot smo. Pohujšanje Petrovo (Zlodejevo morda ne) in Jacintino pohujšanje — je v tesni zvezi s tem problemom. Pohujšanja bi sploh ne bilo, če bi ne bilo strahu, obzirov in predsodkov. Če bi ne bilo tega mita oblasti.

Peter je kljub svojemu cinizmu vendarle velik idealist, veliko večji kot Zlodejski, ki je v glavnem pesimist (na koncu) in ne verjame več v smisel življenja in sveta sploh.

Morda bi se dalo razložiti takole: prva stopnja spreminjanja sveta — upornika — misijonarja: je Sirota. Ta trpi in je preganjan, okolje ga ne razume . . . Druga stopnja je Peter — obdan z oklepom cinizma in sarkazma je vendar še vedno ves v drugih ljudeh — njegov idealizem je ostal neokrnjen — njegova volja je močna in hotenje živo. Verjame še v življenje, borbo, revolucijo . . . Poln je iluzij.

Tretja stopnja je Zlodej — profesionalni revolucionar, pohujševalec itn. Ampak že brez vere. On je zagledal svet v pravi podobi: v praznini in niču.

Torej: Peter mora biti s Šentflorjančani grob, surov in krut, čeprav se mu to upira. Videti moramo, da to Parabolo o graščaku, (ki je, kakor, da bi bila vzeta iz srednjega veka) samo — *zaigrala*, z določenim in jasnim namenom, o katerem smo že govorili. Morda je igra res nekakšna (bolj ali manj — primera ne zadene pravega) *moraliteta*, sodobna.

Ne vem, kako to, ampak, zadnje čase, je vsaka količkan pomembna igra zame — moraliteta. Ta izraz daje namreč razmišljanju in občutenju neko dimenzijo, neko širino, neki občutek UNIVERSUMA in mislim, da vse to v Pohujšanju eksistira. Ali vidim preveč? Gledam hudiča tam, kjer ga ni?

Zdajle mislim, da ne. Hudič je tam! Toda: ali bo jutri? . . . Zato se že vseskozi oteparam nekakšne determiniranosti. Osebe (figure) ne gledam postavljene v določen čas. Nasprotno: čutim jih v nekem (moderno pojmovanem) *brezčasju*. Brezčasju? Ne govorim o brezčasju kot takem, ker ga v gledališču ni. Brezčasje je pojem, predstava razuma. V gledališču ga moramo pa *prikazati*, mu dati obliko in obleko, dušo in telo. Zdi se mi, da bodo morali biti elementi igre, režije, scene . . . ti elementi, skozi katere bom ugledal brezčasje — oblikovani z modernimi asociacijami. Pojem je treba transponirati v občutek (čut).

In vendar so kljub moderni obleki, modernemu obnašanju — ti ljudje nekako — gotski(?), jasni, elementarni, direktni, neznansko idejni. Sploh je Pohujšanje *idejni* tekst. Pa še kako idejen!

Oblika je obenem tudi gledališka, še več: že kar teatralna je. Spektakularna. Pohujšanje je *idejni spektakel*.

Vse figure so tipi. Določeni, kot individuumi in obenem so, vsi skupaj, kot celota — ves svet.

Eno nasprotje v igri: Peter na eni strani — Oblast na drugi.

Drugo nasprotje (če je res?): Jacinta na eni strani — Zlodej na drugi.

Na vsak način pa je treba še preštudirati odnos (zvezo ali nasprotje) med Zlodejem in Oblastjo.

Velik problem je scena: *Poljubi mi nogo*.

Ponoči 23. 1. 1965 Če bi se dalo narediti tako, da bi Šentflorjančani poljubljali nekaj, kar bi bilo umetno, narejeno — samo noge bi bile Jacintine . . . In vendar: Šentflorjančani se morajo tukaj ukloniti *grehu* — *pohujšanju*.

Ideja in korektura: Jacinta ima grozno spako, ki jo drži pred obrazom, ko ji poljubljajo nogo.

Morajo se ukloniti grehu, torej tistemu, česar se otepajo. Peter jih pripravi tako daleč, da požro svoje besede. Pa še naprej: uklonijo se grehu — to je res! Res pa je tudi, da je greh v njihovih dušah in ravnanju že od nekdaj. Saj se grehu radi uklanjajo, ampak ne na tak način. *Način uklanjanja jih ponižuje*. In ponižati jih je treba, do ekstrema. Ali ima Peter v tem prizoru bič? Morda bi bil bič le prehuda ekspresija! Ali pa ne? Bom videl. Na vsak način ravna z njimi zelo surovo. Ali jih tepe?

Pri vsem tem pa me zanima nekaj — ali se da vse Cankarjeve metafore v mojem konceptu sploh razložiti in ali jih je sploh treba razlagati? Miselno. Ali ni dovolj poiskati samo podobe? Ki se rodijo bogve kod — samo ne v razumu, analizi.

Ali se da Pohujšanje sploh zanalizirati?

30. 1. 1965 Sanjal sem, da me je požrl mali električni štedilnik. Preprosto vsrkal me je vase. Čisto kratke, brzinske sanje. Pristavil sem lonček z vodo. Potem pa dal vanj dve polovici kuhanega jajca. Pričelo je vreti. In nenadoma je štedilnik požrl lonček in še mojo roko in vse. Zbudil sem se. In zeblo me je v roko, ki je bila zunaj odeje. Smešno.

Ne vem, če sem že zapisal: ampak Peter ni noben umetnik — po svojem videzu. Na vsak način pa ne sme biti oblečen v široko belo srajco z valovito črno pentljo — pa tudi razmršene frizure nima. Peter je sodobna figura (in obenem historična) — ni pa bohém v nobenem smislu in času. Torej tudi ni podoben eksistencialistu: nič zanemarjenega ni na njem. Človek bi prej dejal nasprotno: urejen je, ne pretirano — filistrsko, vendar skrbno. Obleka je stara, zguljena toda čista. Lasje so nemara zelo kratki (krtačka, bi dejali brivci) — in morda nosi očala. Peter je intelektualec. Sploh pa pri Petru ni nobene romantike. Niti za en sam hipec ne. Morda celo ciničen ni. Ker nima za kaj biti. Kar je razočaranja v njem, se ne spreobrača samo v sebi, ne rodi ciničnih izbruhov. Razočaranje je pričakovani člen v njegovem razvoju — miselnem razvoju. Peter: intelektualno

občutje sveta. Njegove akcije so plod določenega filozofskega prepričanja — določenega miselnega dognanja, ne instinktivnega (umetniškega) ravnanja. Petrove akcije so plod možganov, ne plod impulzov v njegovi umetniški naravi.

Petrov odnos do Jacinte:

Ali jo Peter razume? Jo je dojel in spoznal? Ne.

Ker je Jacinto nemogoče zanalizirati, razčleniti in tako naprej. Jacinta je celota ali pa je ni. Delčka Jacinte ni. Jacinta je skrivnost, kot je skrivnost življenje samo, kot je skrivnost Prostor in Čas.

Toda Jacinta ni skrivnost kot oseba, kot ženska.

Pa to zdajle ni važno. Zdajle je važna njena funkcija v komadu. Moja osnovna misel je tale: Peter pripelje Jacinto v Dolino kakor luč (sveča ali bakla — je vseeno), zato, da bi pomagala predreti oklep, s katerim se obdaja dolina Šentflorjanska — predreti okvire, okope, ki jih je zgradila Oblast. Zato pohujšanje in zgražanje. In revolucija. Kot reakcija okolja.

Jacinta je fasada, za katero se skriva Peter. V bistvu njegovo orodje in orožje. V določen namen.

Torej: Peter Šentflorjanski fari zaigra parabolo o graščaku. Pri tem se kot karakter prav nič ne razkriva in nima razvoja v tem smislu. Pri njem ni novih momentov, novih spoznanj. Vse je na eni in isti liniji.

Ne vem: zdi se mi, kakor da se vrtim v krogu. Pravzaprav ponavljam stare stvari. Pa saj tudi ne gre za to, da nekaj novega odkrijem. Gre za to, da stvari utrdim in jim dam vidno podobo. Da jih ustvarim v nekem drugem področju — ne miselnem.

Peter si je torej nadel masko Graščaka. Sprejel je vlogo in jo igra. In Jacinta z njim.

Morda bi se dalo tole: — izraziti z maskami. Pa mi nekako niso simpatične.

Ali je Pohujšanje zares revolucionarno besedilo? Ali se da z njim izraziti naše prizadevanje v našem današnjem konkretnem okolju? Ali se lahko v njem izrazi naše gledališče? Namen in funkcija našega gledališča?

Začetek predstave morda ob Modern Jazz Quartetu.

Če povem shematično in simplificirano: je *Peter filozof in Jacinta komedijantka, gledališka igralka.*

In tako dobimo poleg . . . Župana

Sirote

Dacarja

Ekspeditorice

Učitelja

Cerkovnika in tako naprej: še tri poklice

Filozofa

Komedijantko

in Agitatorja

Kajti: ne gre samo za enega umetnika (Cankarja). Mnogo vrst Umetnikov je bilo in bo. In tudi Zlodejev je bilo veliko in jih še bo. In tudi umetnosti je več: več orodij in orožij.

Torej vse, kar počne Peter, je teater. Teater z jasnim in čisto določenim namenom. Angažiran teater — in Peter je režiser.

Dacar, ko se priplazi in prisluškuje — se skriva za kuliso, ki jo sam nosi.

V ozadju so tri kulise (velike in narobe obrnjene) s številkami, ki tudi stojijo narobe. Vidijo se rebra — lesene letve in staro platno. V barvah ne preveč živo — razen morda črk in številčk na kulisah, ki morajo biti: zelo visoke in zelo, zelo stare.

31. 1. 1965

Življenje na tem odru (osvobojeni sceni) ni projekcija realnega življenja — za kar bi bila potrebna nekakšna stilizacija. Mi ničesar ne posnemamo. Mi gradimo gledalčev občutek in njegovo doživljanje — samo z (bolj ali manj gledališkimi sredstvi, čistimi

teatrskimi elementi, zlasti z atmosfero.

Tako se mi zdi, da bo primerjanje med življenjem na odru in življenjem v resnici — laže, ker bo rešeno posrednika, mešetarja (prirodopisa, če tako zapišem — za silo).

Na odru ne delamo neke projekcije življenja. Mi v gledališki prostor projiciramo samo glavno idejo in jo gradimo in izpeljujemo — samo z gledališko atmosfero. Ne briga nas realnost. Morda bo tako predstavo znalo gledati le malo ljudi. Ali pa nasprotno: večina. Ne vem.

Edina realnost, ki nas zares zanima, je realnost gledalčevega občutenja. — Od vsega v teatru je, in mora biti, samo to pristno.

Gledališče je resnično šele v tistem trenutku, ko gledalec resnično nekaj doživlja, ko je gledalec *pretresen*.

In gledalec je lahko pretresen le ob resnični atmosferi na odru, ob pristni igralčevi igri. Sem torej *samo za resničnost občutenja*, pretresenja v igralčevi igri — ne za realistično igro.

Torej se figure na sceni obnašajo, predvsem, kot komedijanti. Izražajo svoja občutja in nastrojenja z izrazito gledališkimi elementi — ne pa z besedo. Beseda je samo *vezava*.

Gledališče je TRIBUNA, zato govori naravnost in se ne skriva za nekakšno stilizacijo.

Dacar, ko se plazi in prisluškuje — najprej po prstih — nato leže na tla in se plazi — nato šele vzame kuliso in hodi skrit za njo. Pričakujem od vseh veliko pantomimičnega igranja. Vedno delovne obleke.

Zvečer 31. 1. 1965

Ideja: Jacinta ob plesu: nastopi v beli poročni obleki — toda z masko. Ko se sleče — nazadnje odvrže tudi masko. In obraza ni. Morda je belo teniran obraz — brez vsakega izraza. Brez življenja, brez mimike. Kaj to pomeni? To: da nam je zadnja resnica odtegnjena? Da končnega spoznanja ni? Da je tam čez samo nič?

Vendar: To lahko vesta samo Peter in Zlodej, Dolina tega ne more vedeti. Kajti če resnice ni, potem lahko Dolina ostane takšna, kot je. Če namreč smisla ni, ga ni nikjer. Ne Peter, ne Zlodej, ne Jacinta — ga ne premorejo. Če je to res?

Ali pa: sta prišla Peter in Jacinta Dolino samo »farbat«, potegniti jo za nos? Naslikati nekakšna spoznanja, ki nič ne veljajo? In sta pravtako neresnična, kot je, v tem smislu, neresnična Dolina sama? Za eno se je treba odločiti. Obeh stvari ne morem zagovarjati. Kdo ima prav?

Morda je res — zdi se mi — da prav nima nihče.

Toda poskušati je treba IMETI SVOJ PRAV. Torej svojo vsebino, svoj smisel, svoje plodno življenje — čeprav bo Zgodovina (ali ne vem kdo, če sploh kdo) pokazala, da je bilo vse zmeta in prazen videz.

Toliko je Petrovo hotenje — pozitivno, vrednejše, polnejše, in resničnejše.

Ideja: Peter naj ima mogoče — sive lase, zelo na kratko pristrižene. Zlodej pa je nemara gol — mislim na glavo. Torej: plešast. Z golo lobanjo.

Ali Peter in Jacinta res delata samo teater? In kakšen? Ali ima ta teater svojo upravičenost? Mislim, da!

Njun »teater« je (kot je naš) v službi. Ni teater zaradi teatra. Je v službi Napredka — nekakšnega Razvoja, ki je nujnost. Teater, ki nekam hoče, ki teži naprej, (pa ne sam za sebe): teater, ki je zato tu, da potisne družbo okoli sebe za stopničko navzgor in naprej.

Torej je ta teater salamensko RESEN in prav nič zabaven (zaradi zabave same) — je samo »ljudski«, v dobrem smislu te besede.

(Se nadaljuje).



Spoznanje Pohujšanja

Korunova uprizoritev Pohujšanja v dolini šentflorjanski v celjskem gledališču se (mi) je razkrila kot nova in v sebi povsem koherentna interpretacija Cankarjevega teksta; kvalitativno presega pogoste alegorične razlage tega besedila (izhajajoč iz avtorjevih besed pa je tudi in še vedno možna) in postavlja pred gledalca pravzaprav svet človekovih eksistencialnih stisk.

V najboljšem smislu te misli se je režiser — tako se zdi — »odrešil« znanih opomenjenosti Cankarjeve farse in je, čeprav na videz skoraj neopazno in prav nič »šokantno«, globlje in bolj bistveno posegel v problem šentflorjanščine kot problem neosveščenosti in odtujenosti od samega sebe, ki še kako močno obstoja zdaj in tukaj.

Če poskušamo bolj konkretno analizirati (možne) pomene Korunove stvaritve, moramo predvsem poudariti njeno hoteno nealegoričnost, namreč, Peter in Jacinta nista eksplicitno postavljena kot Umetnik in predvsem ne

Malina
Schmidt

življenja, je postala odmaknjena, družbi se izogibajoča ženska, ki se samotna bije z življenjem. Njena pieteta do nekdanjega ženina ji ne dopušča, da bi ga imela v slabem spominu, kajti zaveda se, da so ga samo njegovi prijatelji v domovini napravili za brezvoljnega, besedolomnega človeka in povzročili njegov prezgodnji tragični konec. Morebiti bi bil našel spet pot k nji, kajti vedno je trdil, da je mogel samo pri svoji pisalni mizi v našem tihem domovanju nemoteno delati in da mu je samo v naši družini, kjer je našel ljubezen, udobnost, skrb in domačnost in kjer je mogel razvijati svoj genij, bilo dobro.

Saj ga domovina takrat ni poznala.



Mile
Korun

Rojevanje predstave

Odlomki iz režijskega dnevnika

31. 1. 1965. Tako Pohujšanje, kot ga vidim, je pravzaprav čisto logično nadaljevanje Kralja Leara: po gledališkem nazoru namreč.

Beseda moraliteta mi je nadvse simpatična — kajti pomeni mi neko gledališko predstavo, ki se ne zadovoljuje z okviri določenega trenutka, ampak potegne v svoj krog ves svet, universum. Predstava je tako: skondenzirana podoba sveta, skondenzirana v neko formulo, ki razkriva svet in naše početje v njem, ki odkriva smisel in nesmisel našega bivanja. Torej morajo biti figure te komedije brezčasne — in brezčasne so lahko samo v svojem svetu — tam, kjer so bile rojene — *na odru* — v realni prisotnosti prizorišča — teatra. Zato imajo figure nekaj komedijantskega na sebi . . .

1. 2. 1965. Gledališče je tribuna, je popularizacija določenega občutja sveta, neke moje (naše) miselne predstave o vzrokih, o gibanju v družbi, neke moje (naše) občutje smisla življenja. Pravzaprav se jaz, kot režiser, in vsi igralci in tako naprej do direktorja — identificiramo s Petrom. To, kar počne on — počnemo mi vsi. Naše delovanje je usmerjeno v neko resnico (daljno ali bližnjo, resnično ali navidezno je drugo vprašanje), v razkrinkavanje laži in videza, v rušenje starih fasad, trganje mask.

Dobro, to je vse jasno: ampak kaj je na koncu? Kakšna resnica je tam? Ali je samo absurd in nesmisel? Mislim, da ne. Mogoče mi (ali pa jaz) ta problem absurdnosti sveta preveč potenciramo in s tem simplificiramo. Tudi gledališče Absurda je samo ena faza — ničesar dokončnega ni v tem. Je samo etapa.

Ali se Peter sprašuje o tem? Morda celo ne: verjetno je bolj obrnjen v akcijo — Razkrinkavanje doline.

To je ključno vprašanje! Nadvse je važna interpretacija konca. Kajti po starem ostane dolina Šentflorianska takšna, kot je bila — se prav nič ne

spremeni. In Peter ostane prav tako sam. Njegovo delovanje ohrani sicer smisel — toda je brez upa. Nobene perspektive ni.

Želim drugače.

Torej moram konec interpretirati drugače. Sicer ne želim posiljevati in prenarejati Cankarjevega besedila, toda lahko mu dam drugačno barvo, drug ton. In drug pomen . . .

So trenutki, ko dvomim o svoji zamisli, konceptu. Včasih se mi zazdi vse skupaj velika in usodna zabloda. Posebno prizorišče, ki daje občutek stalne prisotnosti gledališča. Ampak — zaman iščem drugo realnost — drug pojavni svet za Pohujšanje. Moja misel je v tem (tu se vrtim že dneve in dneve): realno življenje je transponirano direktno v gledališko življenje, v teater z vsemi (že znanimi) figurami in situacijami — v atmosfero gledališča.

3. 2. 1965. *Špasna situacija*: za začetek drugega dejanja. Jacinta na veliki svetlo modri postelji, Peter pod posteljo in bere knjigo ob sveči . . .

6. 2. 1965. *Jacintin ples v tretjem dejanju*: Morda ima zadaj narisano smrt po celem telesu — in tudi masko lobanje zadaj na glavi — in se na koncu obrne . . .

Zadnje čase rišem prizorišča.

Tisto kontinuirano prisotnost gledališča sem spravil na papir. Ne vem. Zdi se mi, da ni še vse jasno. Najbolj se bojim, da bo ta (nova) realnost Pohujšanja — to je gledališče kot tako — preveč vsiljiva, direktna in zato — slaba.

In še nekaj je problem. Če ostane torej v drugem dejanju — koliba kot improvizirano sejmsko gledališče in tretje dejanje nekakšen grad (bolj ali manj imaginaren) — tudi postavljen v gledališče — kaj naj predstavlja potem prvo dejanje? Kajti drugo dejanje je zdaj: gledališče v gledališču. Tako sem ga narisal. Morda so še druge rešitve. Toda ta mi za zdaj ugaja. To je direktni prevod misli, da je Peter režiser in Jacinta igralka. Zdaj sta dobila še gledališče na robu vasi. In tudi publiko.

To se pravi: *pohujšanje — je gledališče*. Misel je zelo vabljliva. Ker se pohujšanje tako razširi tudi na Petra in sploh na njuno delovanje.

To je nekako vsebinsko in likovno v redu.

Za prizor med Petrom in Jacinto v začetku drugega dejanja je prizorišče (ta prisotnost gledališča) naravnost sijajno. Petrove besede dobijo podlago in smer — luč in senco. Njegova funkcija je jasna.

Toda naprej je nekoliko manj dobro. Bom še celo reč pošteno premislil. Dobro, da sploh utegnem, saj drugače tako nisem imel nikoli pravega časa, da bi stvari zares preštudiral in fiksiral . . .

8. 2. 1965. Ali bi se dalo Petra nekoliko povečati — mislim njegovo funkcijo v predstavi. Spojiti jo. To se pravi: on je vodja grupe igralcev, (ki bodo zaigrali igro o pohujšanju) obenem tudi režiser in napovedovalec, ker morda lahko osebe *pred igro predstavi in govori tekst, v katerem Cankar opisuje svoje osebe*. Nekakšen uvod, ki pokaže, da so se osebe od Cankarjevega časa do danes že pošteno spremenile.

Začetek: Prazen oder. Pride dacar in se postavi na glavo. Nato pride Peter in razlaga osebe.

Ali: Prazen oder. Pridejo počasi vsi igralci. Strmijo nekam v prazno . . . Šele čez čas Peter . . . spregovori in predstavi občinstvu osebe. Kako? Ali se osebe klanjajo? Sploh registrirajo Petrove besede?

Morda je prizorišče obdano z vrvjo — kakor neke vrste ring ali taborišče — in Peter zunaj kroga. V krogu se Dolinci sprehajajo — živijo, župan prepeljuje svoj invalidski voziček . . .

Morda je ideja *s to vrvjo, ki omejuje prostor in gibanje*, kar dobra: ker to vrv uporabim pozneje za procesijo (čednost bomo privezali!)

Mislil sem tudi takole: začetek v polmraku. Nekje se prižge luč (reflektor) in vse osebe se napotijo tja, v luč. Pa kmalu ugasne in se prižge drugje. In vsi gredo za lučjo. To se ponovi trikrat, štirikrat . . . dokler ni krikov: Ampak taka reč! . . .

Ideja: Vse kulise v prvem dejanju obesiti v zrak, in sicer narobe — kakor da vse njihovo mesto stoji na glavi. Pa nekaj različnih lestencev visi zraven . . .

11. 2. 1965. Začetek z lučjo mi je všeč tudi zato, ker ima v sebi nekaj slepega mehanizma — nevidnega — neko silo, ki se iz ljudi v glavnem norčuje . . .

Ne vem, ali bi to metaforo še razvijal? Luči se lahko prižigajo v vedno bolj dinamičnem ritmu. Figure spregledajo igro. Usedejo se in čakajo. Luč jih ne priteguje več. Apatični so. Najbolj varni so še v svojih lupinah. Skrijejo se vanje. Tema. Dolga pavza. Trije dolgi, zategli kriki . . . In Pohujšanje se začne. Začne s strahom.

Popoldne sem pisal Rosandi.

V pismu sem dal nekaj definicij prostorov. Tako je: prostor je sicer grd, toda sploh ni realen. To je prostor nešteti možnosti, kjer se križajo ceste in poti — prostor, ki ni nikjer omejen in zaradi tega prostranstva prav tako strašen in grozljiv kot (ujeto in samo vase zaprto) prizorišče prvega dejanja. Projekcije levo in desno: svobodne pokrajine, ki se končujejo samo zato, da bi se nadaljevale z nebom in oblaki — in konji, belimi konji, ki drvijo v neskončnost.

Neskončnost — to je, kar bi moral izražati ta prostor. Sem je Peter pripeljal (ali zapeljal) svojo dolino Šentflorjansko. Pokazal ji je Prostor in Čas. Smeri pa ji ni povedal. Ne samo zato, ker je prej odšel — tudi zato, ker to ni bil njegov namen. Sicer pa tudi sam ne ve za smer. Odšel je pač, ker je popotnik in mu je nemara vsaka smer dobra in prava.

Najbližji slikar za občutek tega prostora v tretjem dejanju je nemara Salvador Dali; ta ima nekaj prostranega in grozljivega na slikah, predvsem pa ima daljave, daljave brez konca . . .

Dacar: Zdaj pa k ženski! — drži roke pod mizo. Na županovo repliko hitro položi roke na mizo in tako rekoč udari z njimi po mizi. (če miza sploh bo. Se mi upira.)

Zdi se mi, da bom moral zdaj začeti pisati detajlno režijsko knjigo — opomb. In opisov. Po atmosferah.

13. 2. 1965. Morda je v prvem dejanju tudi nekaj lutk. Posebej telo na nekakšnem drogu, ki se giblje kot možiček koptljacek in posebej na drugem drogu — glava, ki samo kima. Morda je še kje kakšna roka,

ki se giblje, in kje dve nogi na kolesu . . . in kolo se vrti . . . Razstavljeni človek . . .

15. 2. 1965. Pohujšanje: spet pri začetku. Prižiganje luči in ugašanje. Premikanje oseb. Nato tema. V temi zazvonijo telefoni — pod odmevom slišimo: Ampak taka reč! Joj, kakšna reč! Večkrat ponavljano in bolj blizu in bolj daleč. Torej: pohujšanje se je razneslo po vsej deželi. Prek telefona. (Nisem prav prepričan o pravilnosti ideje.)

Luč se prižge in — župan tolče s kladivom po stari pisalni mizi. Morda tu kakšen geg iz cirkusa: miza se prelomi — ali se umakne — jo županja potegne k sebi.

Dacar sedi v pločevinasti kadi (in se kopa?). Morda si z veliko gobo izpira obraz.

Ostali so okrog župana in županje, sedijo na majčkenih foteljih. Gola luč — svetilka (delovna) je obešena nad njimi. Nekoliko spominja na kakšno igralnico. In vse je zadimljeno . . .

Ne! Ideja z dacarjem v kopalni kadi je pregroba. Še invalidski voziček za župana mi ne gre prav.

Atmosfera mora biti decentna, umirjena, ne kričeča — ne takoj pokazati, kam gremo, ampak počasi speljavati v *tisto, kar želim* — pa ne morem imenovati, ker »tisto« nima besed — ima pa prostor, čas, atmosfero, mimiko, mizansceno. Pa tudi: le bolj čutim kot vem. Bolj vidim — kot razumem . . .

Zlodej, ko pride, lahko deli cigare, ki kasneje, ko jih kadijo — na lepem počijo. Če ima to kakšen smisel — ne samo zaradi zabave . . .

16. 2. 1965. V tisti sceni, ko govori Peter, da je bil nekoč umetnik — sedi med samimi zmečkanimi papirji. V velikem kupu zmečkanega papirja . . . Dacar naliva županu vodo v kozarec — ali pa sebi. In zliva poleg kozarca — po tleh — ali pa komu na glavo — v čevlji itd . . .

Včasih imam že kar paničen občutek, ker se čas tako hitro bliža — čas vaj — prve bralne vaje. Kajti počasi bo treba Pohujšanje — koncept režije zaključiti in se za nekaj odločiti. Nebesna smer mi je sicer jasna, občutek gotov — toda forme — oblike še ne vidim. Kmalu, morda jutri, bom začel aranžirati. V knjigo. Ker se mi zdi, da bo dala aranžirka vse. Ali skoraj vse. Iz nje izvira šele interpretacija teksta in vse drugo. Aranžirka — mizanscena bo razjasnila besedilo in interpretacijo besed, občutkov, atmosfer. Osnova je atmosfera — ki jo naj gradi zlasti mizanscena. In v to so postavljene posamezne figure. Mizanscena mora dati *ton*, osnovno melodijo. Vse drugo je potem stvar figur, interpretacije figur — stvar igralcev . . .

Začetek mi je vedno manj všeč. Zdaj mislim, da bi bilo bolje začeti kar s kriki. Brž ko se zastor odpre: tema — precejšnja pavza, tišina. Nato ostri kriki — in luč. To je šok. In na začetku mora biti. Pantomima, ki jo imenujem METAFORA ISKANJA LUČI, bi prišla kje vmes, recimo pred prihodom Šviligoja in Zlodeja. Samo nekaj je: tam bo ista mizanscena dobila čisto drugo atmosfero in drug pomen. Ne vem še. Treba se bo odločiti . . .

Ne vem, ampak ta, prva atmosfera mora biti *histerična*, osebe morajo biti na robu živcev — tako jih je strah. Pohujšanje jih ogroža. Prestrašeni so. *Panika* je pravi izraz. Morda v začetku letajo sem in tja — pa se nenadoma znajdejo pri županu. Kajti zdi se mi, da morajo biti skupaj. Na kupu.

Vsi so čisto iz sebe. Morda županja in ekspeditorica od strahu prve besede kar jecljata — brada se jima trese.

Župan: Ti pa kar molči, gobezdalo . . . — dacarju bolj mimogrede, samo za interno uporabo. Bolj iz navade.

Morda vsi *tičijo za svojimi stoli*. Se skrivajo. Ali imajo odprte dežnike? Atmosfera ne sme biti preobložena z rekviziti. Morda so vsi na kolenih ob županu? Ali vsi pod mizo?

Vse čimbolj čisto. Teatrsko. Nič realizma. Kako bi reagiral prestrašen klovn?

Ekspeditorica morda malce poskakuje — od nestrpnosti in notranjega nemira. Drgne nogo ob nogo.

Ali cerkovnik bije plat zvona? To se pravi: poteguje za vrv, ki visi v zraku — od stropa navzdol. Skače ob njej morda tiho in elegantno — pantomimično.

Notar drži prižgano svečo v rokah in se trese.

Štacunar poka s prsti.

Županja: *Ampak taka reč!* Velika pavza. Vsi so nemirni. Delajo marsikaj. Kratki premiki. Dacar je hotel nekaj reči, Pa umolkne, preden zine. Ekspeditorica: *Jož, taka reč!* Spet dolga pavza. Vzdihi. Ne vedo, kaj naj storijo. Morda v tem trenutku zadaj zahrešči, zapoka, zabobni. Nevihta?

Dacar: *Zdaj pa k ženski!* On pa vidi žensko. Golo . . .

Župan: . . . *Tam si je postlalo . . .* Župan vstane. Histeričen. Naravnost v publiko. Glas je kar piskav od razburjenja.

. . . *in drugih nadlog . . .* Omahne v naslanjač. Medtem ga je županja odmaknila in župan sede na tla. Klovnski trik.

Ekspeditorica slači in oblači rokavice.

Dacarka išče po torbici, da vse zvončklja, ker ima polno ključev v toroici. Nato privleče ven dozo s pudrom. Velik oblak prahu — pudra nastane okoli nje, da vsi kašljajo . . .

Ko župan spet sede in je pavza, se spusti štacunar nenadoma na vse štiri in se počasi splazi v levo. Tam je zagledal dinar. Vstane, stopi na dinar, nato, kakor da si zavezuje čevelj, pobere dinar in gre spet nazaj v skupino.

Nekaj takega tudi notar. Na drobne koščke trga nekakšna pisma, ki jih vleče iz prsnega žepa. Drobcene koščke, ki jih razprši potem po zraku . . .

Ampak zdaj, po vsej tej mizansceni, bi pa METAFORA Z LUČMI le prišla prav — za kontrast. Ta začetek bi moral biti mil, ljubezniv in pretresljiv . . .

ŽVIŽGANJE, ki je ostro, glasno in predirljivo — je lahko simbol oblasti. Kadar se dacar čemu upira — samo žvižg — in dacar takoj uboga. In potem gleda, odkod žvižg. Skratka: ta žvižg je zelo pomemben. Velja tudi za druge, ne samo za dacarja . . .

ATMOSFERA 7.: Notar: *Zdaj bi pa le rad vedel . . .* Pogleda nekam v stran. In tedaj se prav tam pokaže Jacinta, pomigne Petru . . . in iz Notarjevega vidnega kroga skoči v Županov krog. Ta pa prav takrat reče: Župan: *Pravijo, da je lepa . . .* Ko reče ekspeditorica: *Greh ni bil nikoli lep . . .* se Peter in Jacinta poljubita. Tako rekoč pred ekspeditoričinimi očmi . . .

Zdajle je ura štiri zjutraj. Kar naprej prižigam in ugašam luč, in pišem, ker samo razmišljam in ne morem spati od napetosti, živcev, od »pohujšanja«.

Pri tej *ATMOSFERI 7* so figure mizanscensko razbite po vsem odru, vmes pa se sprehajata Peter in Jacinta . . .

Ko prideta Šviligoj in Zlodej do šolske table, napiše Zlodej s kredo: Ali je tukaj prepovedano govoriti? — in Šviligoj mu odpiše: Ne! — Vse v tišini. Brez besede . . .

Izhodišče igralskih akcij naj bo klovnsko. Osnova, konstrukcija je klovnska. To bo prineslo nekakšen mehanizem psihologije. To so lutke v duši, ne v obnašanju. Zunanje.

Morda žvižge uporabiti tudi pri samem začetku, ko gredo figure iz luči v luč. Poltema, ko se zastor dvigne. Ničesar na odru razen kulis v ozadju in količkov z vrvjo spredaj. Prižge se reflektor in — žvižg. Kot na ukaz pridejo Šentflorjančani na oder — se pojavijo, kot bi jih kdo *pahnil* na oder . . .

Peter se torej bori proti žvižgu (v gledališču) . . .

17. 2. 1965. Sirota je privezan z debelo vrvjo na majčkeno zeleno drevesce ob ogradi. Privezan je za vrat. Leži na trebuhu in bere knjigo. Zraven ima še več knjig. In metronom . . .

Gledal Annie Cordy. Nekaj točk brez dvoma sijajnih. Najmočnejša je v šansoni, ki jo pogosto spremlja z mimiko. Nekaj gest mi je všeč in bi morda prišle prav tudi za Jacinto. Ples. Sicer pa je nemogoče opisati. Upam, da si bom zapomnil. Tudi nekaj parodij, ki so uspele. Nekaj točk pa je bilo slabih. Premalo duha. Tu je ključ.

Isto velja tudi za Pohujšanje . . .

19. 2. 1965. Pa spet k Pohujšanju. Zdaj ga imam že čez glavo. Namreč: zdi se mi, da sem svoj idejni sistem zaključil. Stvari so (povedane ali nepovedane) dobile svoje mesto v *VIZIJI* — v globalnem občutku. Zdaj pride neveselo nadaljevanje. Namreč: delati je treba. *GARATI*. To ni tako lepo — in ustvarjalnega občutka polno — kakor izmišljati si stvari, skicirati jih. In jih puščati nedodelane. Kar groza me je dela, ki je pred mano . . .

Problem smradu pri Zlodeju. Zelo fino. Ne preveč očitno. Danes sem doživel v metroju nekaj takega. Star mož — ampak res star kot zemlja — je smrdel. Prepil je prinesel njegov vonj. In on je vedel, da smrdi. Pa tega ni pokazal. Ljudje so se zadržali mirno, samo stran so šli. Odmaknili so se. In nekaj pošepetali drug drugemu. Jaz sem samo nos obrnil stran. Gledati pa sem ga poskušal še naprej, ker tako upognjenega (v vratu) človeka še nisem videl. Pa ni bil grbast.

Torej: ne da se Zlodej odmika. Njemu je ta vonj prijeten. Odmikajo se ljudje. Pa čeprav smrdi, pridejo bliže, ker jih zanima pohujšanje. Zlodej to izrabi. Sede v sredo scene, na kovček, in pripoveduje . . .

Ali županja smradu pozneje ne čuti več — ko ga zapeljuje? Se Zlodej naporfumira? Morda si brinjevca zlije na obleko? . . .

Še nekaj: tisto o Umetnosti in tako dalje (kar se tiče Jacinte) so same flance . . . Jacinta je samo polnokrvna ženska. Le *ženska* je lahko spodbuda, smisel, (pa tudi mir in harmonija) — vse to, kar išče Peter . . .

24. 2. 1965. Drugo dejanje . . .

Preden Šentflorjančani poljubijo Jacinti nogo, so vsi sklonjeni in ponižni. Kot živali so . . . Ubogajo na bič. Po poljubu se zravnajo in so rešeni nekakšnega pritiska. So svobodni . . .

Jacinta spreminja poze in tudi kostume. Dacarju se prikaže kot *cipa s cigareto v dolgem ustniku,*

županu kot *šestnajstletnica s kitkami,*
cerkovniku kot *devica Marija* in
štacunarju kot *nobel dama iz visoke družbe.*

Scena POLJUBI MI NOGO ni toliko pomembna za Jacinto kot za Šentflorjančane. Ob poljubuokusijo nekaj lepega — kot spomin na mladost . . . Zamaknjeni so — razpeti med svoj predmetni svet in iluzijo nečesa lepšega. Prebujajo se. Spoznavajo. Dihajo svobodneje. Sezujejo čevelj — migajo s prsti na nogi. Hodijo bosí . . . Poskušajo drugačen korak, prost. Opetekajo se. Pa se zravnaajo. Kukavica poje. Opolnoči!

Dacar pred poljubom noge sleče suknjič in ga divje, fantovsko vrže na tla — nato gre k Jacinti kakor k ljubici — skoraj pobožno. V tretjem dejanju so besede še dacarske, ampak on ni več isti — zdaj je odkrita baraba — prej je bil *prihuljena* — kajti narave pa le ne more zatajiti. Tak je, bog-pomagaj!)

Cerkovnik je do poljuba vseskozi na kolenih. Peter ga priganja z bičem . . . Poljubi nogo. Dolg odhod . . . Peter jih gleda z ljubeznijo in usmiljenjem in s čudno melanholijo. Rad jih ima. *To prebujanje je zelo važno.*

Bolje, da se Jacinta prikaže dacarju kot nedolžna deklica — bela, s kitami — s pikicami posuta oblekca. Dacar skoraj joka. Grandiozna scena: klovn joka . . .

Ko se Jacinta za zaveso preoblači, nekaj poltiho prepeva. Šentflorjančani se kar zamaknejo v zaveso in ne slišijo Petra. Ta ponavlja besede. Oni pa odgovarjajo z besedilom, ki so ga že povedali . . .

Razmišljal sem že o tem, da bi dal Zlodejev monolog na konec igre. Ali: začetek in konec tretjega dejanja. Ne vem! Še.

Ali so v tretjem dejanju strahovi?

Če so, potem so lahko takile: bela vreča na polici — v glavi (buči) je lučka . . . Kaj pa sami veliki beli — mrtvaški lampijoni na policah? Ali pride Dolina morda že z lampijoni na gostijo? Tako je! Morda imajo s seboj vesele maske — ki se režijo — čudne pustne klobuke in trakove — in žalostne obraze?

Morda prične Jacinta svoj ples iz take pošasti — belega strahu. Se torej v začetku skriva v njem?

Ali naj bo tretje dejanje kakor RAJ, iz katerega so bili nekoč izgnani — in jih Peter spet pripelje vanj? Pa so spet izgnani? Misel je na vsak način zanimiva — samo METAFORA Z RAJEM mi ne gre v koncept. To naj bo nekakšen prostor, kamor so želeli priti, ko pa so notri, vidijo, da niso tam, kamor so mislili priti — da so drugje — in da bo treba spet na pot . . .

27. 2. 1965 Ponoči sem še risal prizorišče za tretje dejanje. Najbolj mi do zdaj ugaja — popolnoma prazen oder. Kajti prostor v tem dejanju je prostor IMAGINACIJE — nasprotje predmetnemu svetu prvega dejanja . . .

Prazno . . . vse igrajo mimično. Nobenih kozarcev, steklenic, miz in stolov. Vse mimično . . . Pridejo na oder v skupini. Gledajo — nihče ničesar ne vidi — vendar *gledajo*. Nekdo kaže nekaj s prstom. Vsi pogledajo. Tiho govorijo. Gestikulirajo.

V tretjem dejanju nihče ne odide z odra. Ker nima kam oditi. Zdajle je namreč oder svet — teater brez kulis — tisto, kar je v resnici. Kulise so samo laž. Najlepše gledališče je čista imaginacija — v praznem.

Peter in Jacinta prideta do stene in tam obstaneta. Na koncu. Sirota plane za njima, se zaleti na drugi strani v zid in tam prilepljen obstane. Nihče ne pride na oder in nihče ne odide. Tudi Oblast že spi na odru. Se počasi dvigne in z lučjo pride v ospredje . . .

Po vsem tem bi kazalo prvo dejanje še nekoliko bolj opremiti s predmeti — nekoliko bolj razbiti prostor . . .

28. 2. 1965. Dolgo časa sem se plazil okoli zasedbe igralcev. Zdi se mi, da sem jo zdaj nekako ujel. Našel sem smisel in težo te zasedbe. Zasedba bi naj bila namreč — čimbolj *cankarjanska* — tradicionalna. Zakaj?

Zato, ker je edino zasedba (in besedilo) ostalo še Cankarjevo — vse drugo je novo. Kakor da so figure (njihove lupine) po zunanosti še Cankarjeve, vse drugo (notranjost, vsebina) je novo.

Morda bi bila zasedba tisto, kar naj bi me vezalo na tradicijo. To namreč iščem. Nekakšno vrv, ki bi me privezala — kajti sicer mi lahko barko odpiha, kamor hoče.

Takšna zasedba bi mi mogoče dajala smer. Nekakšen stik med preteklostjo in sedanostjo bi bil v tem. In ta stik mora biti. Na tega sem čakal.

Toda: ali ga res potrebujem?

In v kakšni obliki?

Ni ta misel nekoliko hinavska?

Jutri se odpeljem v Ljubljano. Greva skupaj s Pilonom.

Torej: zdaj se začne — zares . . .

II

9. 12. 1966. Pa le imam majceno idejo za uprizoritev HLAPECV.

Če povem kar na grobo in enostavno: v vlogah ŽUPNIKA in JERMANA si — za zdaj — predstavljam dva zelo mlada človeka. Morda skoraj še visokošolca. Stara osemnajst let. *Bleda in zagrizena*.

Župnik je komaj prišel na prvo službeno mesto. Prav tako Jerman. Sicer me pa te zunanje verjetnosti — v tem trenutku — sploh ne zanimajo.

Če je bil ta tekst (in odločitve, ki jih nosi v sebi) pred vojno stvar zrelih ljudi, mož — izkušenih itd., je to danes stvar mladih — skoraj otrok — ljudi, ki še niso okusili spoznanja. Jerman sploh ne ve, kaj je ženska. Oba z župnikom sta premočrtna, do njiju še ni segel — absurd. Spoznanje totalne situacije.

Edini, ki je to spoznal, je — HVAŠTJA. On je od vseh najmodrejši. Nosilec nekega filozofskega koncepta. On je edini spoznal NIČ . . .

Prizorišče. V vseh dejanjih vidim — *šolske klopi*. Razmetane, blokirane. Ki predstavljajo zdaj učilnico, zdaj krčmo in tako naprej. In nekaj gugalnikov . . .

(O tej začetni ideji sem govoril z ravnateljem Štihom. Nemara ga je ideja nekoliko ogrela. Sicer pa še ne vem, če je mene.)

Gre torej za disput dveh mladeničev — na ozadju starih, živih, grotesknh figur, ki se tako ali drugače motajo skozi življenje . . . In še nekaj: moti me optimistični zaključek . . .

Pa vendar se mi zdi ta ideja nekoliko slabotna, četudi je samo — za začetek . . .

27. 6. 1967. Prizorišče. Klopi okoli in okoli. Od stropa vise — kakor šolsko ročno delo: majhna cerkev, hiše, drevesa — velik plakat s prerezanim jabolkom in sploh šolske slike. Poudarek na cerkvi, (v sredini), hišah, kozolcih . . . *Pokrajina v zraku* . . .

Ali bi bila Anka in Lojzka ista oseba?

Župnik nekje na vrhu skladovnice klopi — z brevirjem v roki. Sprehaja se na zelo ozkem prostoru. Že v začetku prvega dejanja . . .

Vsi Cankarjevi glavni junaki so neke vrste mučenci. *Bolje: obsedenci*. Jerman je obseden od neke *ideje*.

Ko se proti koncu prvega dejanja krikaže poštar ob vrtnih durih in ko vsi obsedijo nemi — zapiha veter, ulije se dež . . . Suho listje pada z vrha. Vsi odprejo dežnike. ČRNE MARELE . . . Žalostno zaklenka zvon. Navček. Med listjem padajo tudi slovenske zastavice. Čisto majčkene . . . Dežniki drug za drugim. Ostaneta osamljena: Jerman in župnik . . . Srečanje med njima na koncu dejanja je zelo važno. Neke vrste napoved . . .

Drugi akt pričnemo tako, da Komar in nadučitelj prineseta na svojih plečih na oder *omaro* — polno knjig. Postavita jo na sredo prostora. Nato prineseta še kanto za smeti. Vanjo bosta metala knjige . . . Nekje je tudi majhna bibliotekarska lestev. Nadučitelj na omari. Med prizorom Hvastja: Komar se skriva za omaro. Ali počepne na omari. In prelistava knjige . . . Še prej razložita knjige po tleh, po vsem prostoru, da se jim morajo izogibati, jih prestopati . . . Nadučitelj in Komar pred pregledom knjig odložita suknjiča in oblečeta predpasnika ali halji. Uniformi? Sežiganje knjig? Ali bi v kanti za smeti lahko gorel ogenj?

Ali ni Lojzka veliko bolj močna kot Jerman. Bolj trdna. Sploh so figure okoli Jermana bolj mogočne kot on . . . Jerman je *slabič*. Prav resno. Sicer pa — kdo pa ni?

Ali je župnik ženskar? Je Jerman njegov sin? (Neverjetno, kakšna misel!) Zakaj sicer tak žolčen napad na župnika v drugem dejanju? Ali je župnik pokvarjen?

Župnik je povsod — v ozadju!

Je župnik pametnejši od Jermana? Je zares starejši? Po besedah v tretjem dejanju bi se dalo sklepati . . .

Kakšna je vloga boga pri vsem tem? Ali bi se drama odvijala kako drugače, če bi boga ne bilo vmes? Pri župniku ga namreč sploh ni. Župnik ne verjame v boga. Verjame v *oblast*. V boga verjame Jerman . . .

Začetek četrtega akta . . . Ko se dvigne zastor, slišimo *litanije*. Iz cerkve, ki je, kakor povsod na Slovenskem — nasproti krčme. In šole . . .

Kaj je z Jermanom. Vsa njegova revolucionarnost je samo trma in obup?

Kalandrovka je majhna in suha. Pravo babše.

Jerman: *Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje* . . . Te besede govori Jerman kot sam zase. Tiho. Osupel nad

nenadno ugotovitvijo, ki je kakor blisk za hip vse razsvetlila. Vse je jasno. Župnik ima prav . . . V tem trenutku ali zmeraj? Kako misli Jerman?

Hvastja: njegova resignacija je duhovna. Vprašanje filozofije. To je nemoč ob spoznanju SISTEMA. Odnos človek : svet. To ni fizični zlom. Duhovni. On ne verjame v ČLOVEKA. Kajti po njegovem človeka sploh ni. Je samo SISTEM, STRUKTURA.

Jerman v petem dejanju: otrok, otrok, sentimentalen otrok. Jokav!

29. 6. 1967. Ali Jerman ustrelj v razpelo? Strelja na boga? To bi bilo zanimivo. Ampak kaj to pomeni?

Potem strelja še nase. Lojzka pride — ga objame. On, kakor, da je zgrešil — še ves pokončen. Nato se nenadoma zgrudi. In — umre! (?)

21. 8. 1967. Konec? Ko Jerman umre — se v ozadju razsvetlita dve skupini. Eni govori župnik, drugi pa Kalander, in sicer Jermanove besede iz četrtega dejanja. Župnikova skupina poje cerkveno pesem ali moli očenaš . . . Zakaj? Ali ni vse to že povedano? . . . Dokončna diferenciacija?

Scena za H LAPCE mora biti — v določenem smislu — zelo preprosta in udarna. Čim manj elementov, toda tisti, ki ostanejo, taki, da nekako direktno posegajo v igro. Spet si predstavljam — veliko pantomime. Treba je izhajati iz Cankarjevega jezika. Ta jezik je poln metafor. Ta jezik je dramatičen v svojem bistvu. Ne gre, da bi sceno za H LAPCE delal kar tako na pamet. Za sedaj vem to: osnova so šolske klopi. Vse drugo mora dati mizanscena. Ob mizansceni se bodo našli sami od sebe — še drugi scenski elementi. Jasno — z obveznim dežnikom.

Torej gibanje — pantomima — metafora odrskega jezika bo dala več elementov. Koristnih, funkcionalnih in ne dekorativnih.

Realizem? Ne vem.

Sploh bi pa raje delal LEPO VIDO . . .

25. 8. 1967. Recimo, da vzamem same mlade ljudi. Pa sedijo okoli na klopih in se šminkajo za igro. Nekateri igrajo več vlog. Zakaj to? Ali — če začnem s prizorom med materjo in Jermanom v petem dejanju. Do samomora. In šele nato začetek igre.

V stekleni kletki . . . Kdo? Jerman, Množica. Vsi . . .

Oba, Jerman in župnik se v začetku sprehajata s knjigo. Jerman bere Marxa, župnik brevir . . .

28. 8. 1967. Teze za prvo bralno vajo. Razčlembeno.

1. Gledališče mora imeti vedno živ, neposreden stik z gledalci. Sicer sploh ni gledališče. Morda muzej. Morda zgodovina.

2. Cankar: družbeni pisec. H LAPCI imajo danes drugačno družbeno zaledje kot včasih — drugačno družbeno konkretnost.

3. Pri zdajšnji uprizoritvi ne gre za nobeno aktualizacijo. Za nobeno modernizacijo. Gre samo za to, da odkrijemo v H LAPCIH tisto, kar naš čas v njih lahko odkrije — in kar pretekli čas *še ni* mogel odkriti — in kar prihodnji čas *ne bo več* mogel odkriti. Ker bo pač spet odkrival nekaj novega, za svoj čas!

4. Dva plana idejnega konflikta: zgodovinski in psihološki. Prava nasprotnika sta župnik in Kalandar. Jerman je nekako vmes. V pretepu na koncu četrtega dejanja se srečata župnik in Kalandar. Zgodovinska asociacija: NOB in bela garda. Ali so župnikovi fantje oboroženi? Bokserji, palice, revolverji? Jerman je slabič. Zares. Res je tudi to, da je proces diferenciacije neusmiljen, brezkompromisen in brezobziren. Najbrž mora biti tudi predstava v določenem smislu *brezobzirna. Kruta.*

Gre za resnico.

Gre za uničenje mita o Jermanu. Za odkritje prave vloge. Resnične vloge. Tiste, ki resnično vpliva na zgodovinski proces. Jermanov zlom je samo potrditev tega, da je proces brezobziren. In zahteva človeka vsega zase. In še nekaj — zahteva močnih ljudi.

Predavanje v četrtem dejanju . . . Jerman je zelo nervozen. Jeclja. Premika zapiske. Skratka, zelo mučna situacija. (Film Tretji človek)

Ob koncu ni nobenega spravljivega občutka. Gre za skrajnosti. Kaj pa psihologija? Tudi skrajnosti?

Res pa je nekaj: človek je lep in dober samo v revoluciji.

Zlasti pa nobene folklore. Pisek, Nace, krčmar, župan . . . ti ljudje niso nikakršni »originali«. So samo ena od možnih slik socialnega procesa. Diferenciacije. Za to tudi gre . . .

1. 9. 1967. V Celju.

Zapisal sem že — in danes o tem govoril na razčlembeni vaji, naj bo predstava kruta. Kakor je krut MEHANIZEM ZGODOVINSKEGA DOGAJANJA, v katerega so vpete posamezne usode. To je tisto.

Kako zaigrati ta mehanizem? Morda na račun psihologije vlog? To se pravi, da je izhodišče vseh vlog v zgodovinskem dogajanju. Morda je rešitev v tem: igrati vse vloge iz tega, *kaj bodo*, ne iz tega — *kaj so*.

Menim, da bom moral čimprej izdelati tretje dejanje. Razgovor med župnikom in učiteljem Jermanom. Tu je izhodišče. Nemara že kar jutri . . .

Ne vem zakaj, ampak rad bi, da bi bil župnik v prvem dejanju ves čas prisoten. Nekje se sprehaja in moli brevir. Tudi Jerman se sprehaja. S knjigo v roki. To je metafora, ki se kasneje razvije v tretjem dejanju. KNJIGA PROTI KNJIGI. Ena želi uničiti drugo. Takih metafor potrebujem še več.

Četrto dejanje ni spektakel množice, marveč je nadaljevanje dialoga med Jermanom in župnikom iz tretjega dejanja. Župnik govori skozi množico. Množična histerija . . . Vsa fara je laškega vina pijana . . . Orkester glasov. Atmosfera uničenja. Fanatizma . . .

Zakaj igralci tako malodušno berejo prvič? Kaj je tu narobe?

2. 9. 1967. Na včerajšnji prvi bralni vaji je Janez Bermež pogruntal sijajen ton za nadučitelja. Tudi Mencejeva je našla nekaj. Zdi se — za zdaj — da je zasedba kar v redu. Danes smo vadili samo tretje dejanje. Predvsem me zanimajo trije različni odnosi Jermana do: Kalandra, Lojzke in župnika.

Ce gledam Jermana neobremenjeno — z modernimi očmi, se mi zdi fant nekako zelo zaljubljen sam vase. (Je bil Cankar tudi?) Močno pretirava — za današnji občutek — s trpljenjem in bolečino.

Za začetek sta oba Grubar (Jerman) in Belak (župnik) kar dobra. Zdaj ju vidim, da se v tretjem dejanju pogovarjata v klopi. Zdi se mi tudi,

da morata biti zelo živahna, temperamentna. Morda tudi kadita. Oba. Vzdušje vroče debate . . .

3. 9. 1967. Moja največja skrb — kot režiserja — je zdaj: spraviti na skupni imenovalec vse nastopajoče, razen župnika, Jermana, Hvastje in Kalandra. Dati jim nekaj v mizansceni, kar bo — nekaj ontološkega . . .

Ali Jerman ne začena tam, kjer je Ščuka nehal?

Ali bi bilo prizorišče v prvem dejanju HLAPECV isto kot zadnje dejanje BLAGRA?

Kaj sili Jermana v akcijo? Ima program? Ali je to, kar ga sili v akcijo, intimne narave: zavrnjena ljubezen?

Če bi ne bilo Kalandra, ki ga povezuje s svetom, bi bila njegova akcija popolnoma *osamljena*.

Individualist?

Župnik množico očitno zaničuje. Kaj pa Jerman? Kakšen je njegov resnični odnos do ljudi. Na dnu . . .

5. 9. 1967. Zapisal sem, da je treba figure igrati — ne iz tega, kar so, kar so bile — ampak iz tega, kar bodo (iz prihodnjega časa). In da se bo na ta način izoblikovala nekje v predstavi ATMOSFERA NE-USMILJENEGA ZGODOVINSKEGA DOGAJANJA, kolesja, stroja, ki čisto po svoji, ne po človeški logiki, nekatere osebe dvigne in druge potlači. Tudi skozi Komarja se da to napraviti. Igrati ga namreč tako, da že vnaprej vé, da bo pokleknil — vé, kaj se bo zgodilo, pa vendar ravna tako, kot ravna. Skozi to se bo, upam, uzrl v predstavi ta MEHANIZEM. Skozi obupano Komarjevo prizadevanje, da bi dogodke kako zaokrenil, in v njegovem spoznanju, da je vse zaman.

Podobno je nemara z Jermanom. Tudi on že ve vse vnaprej. Ve tudi za revolver.

Kaj pa župnik?

Oba z Jermanom sta trdno prepričana, da bo njuna ideja zmagala. Toda Jerman morda — vé, da je njegov upor prezgodaj. Toda ali je res prezgodaj?

Tu nekje nekaj — še ni jasno!

Odkril sem nekaj, kar se mi zdi zelo važno za pojmovanje Jermanove figure. Namreč, da on svoj govor, v četrtem dejanju — *bere!* Sploh verjetno nosi očala in je precej kratkoviden. Samo delčke (zlasti tisto o Komarju) govori na pamet. Sicer pa bere.

Bori se na dve strani. Zlasti *sam s seboj* . . . Je popolnoma netalentiran za politično akcijo — še več: je sploh nesposoben govoriti pred toliko ljudmi, ker ima, recimo, strašansko tremo. Kljub temu da je učitelj. Je to možno?

Ko začne, mu črke plešejo pred očmi. Slabo bere. Mučna situacija. Poskuša interpretirati govor. Podčrtavati stvari, ki se mu zde pametne. To dela brez posebnega daru. Jeclja in trga stavke, požira besede in na kratko diha . . .

Šele pozneje — ko ga že zares spravijo iz tira — se sprosti in nekoliko svobodneje bere in govori. Toda tisto je že v efektu.

In še to:

Konec je vedno bolj podoben histeričnemu izbruhu z njegove strani. Stopnjevana živčnost. Besede: ... *Hlapci, za hlapce rojeni* ... govori z onemoglo jezo in s spoznanjem, ki ga prešine kot blisk — namreč, da je imel župnik prav, ko je dejal: *Namerili ste se hlapce v ljudi izpreobračat; pot je težavna in gre v kolobarju, nikoli je ne boste premerili do konca ... nihče je še ni.*

Morda velja to spoznanje samo za trenutek. Vendar je.

Ta ugotovitev — poraz njegove ideje — ga spravi skoraj v jok.

In še nekaj:

Morda bolj obtožuje sebe kot druge. *Njegova* iluzija se je razbila. In *sam* je kriv za to.

Grubar je tako razčlenjeno četrto dejanje — za začetek — zelo dobro prijel. Mislim pa, da je treba konstrukcijo, (ki je razumska) Jermanovega lika, tako razumljivo in podano — izdelati *dosledno in natančno*. Pa kristalno jasno. Čimprej naštudirati kretnje, tipične geste, ki so izraz njegove pretirane občutljivosti — njegove nervoze (igra s svinčnikom, s knjigo, ključi itd.)

Mislím celo, da je prevelik slabič, da bi se zares ustrelil.

Pustim vprašanje za zdaj odprto.

Je pa četrto dejanje njegov *poraz*. Osební poraz.

Nekaj otroško nebojlenega je v tem. In morda vendarle simpatičnega. Čeprav je situacija strašno mučna ...

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)

celoti in vsako posebej, kot se je zgodilo pri prvih ljubljanskih uprizoritvah leta 1920, ampak ju je močno skrajšalo, kot bi ju na vsak način hotelo združiti v en sam, pregleden, po zunanji zgodbi učinkovit in s tem tudi preprostejšemu občinstvu dostopen igrokaz. S tem je napravilo neodpustljivo napako, saj je prizadelo Strindbergovo umetniško tkivo prav v njegovem bistvu, onemogočilo, da bi preverili, kaj v njegovih delih še ustreza neposrednemu gledališko-umetnostnemu doživljaju, prikrajšalo pa tudi igralce v naporu, ki je bil za gledališko hišo nadpoprečen. Škoda za zamujeno priložnost — to je pač vse, kar se dá za zdaj natančnega reči o pomenu in vlogi Strindbergove dramatike v današnjem slovenskem gledališkem prostoru.

Ne glede na to se pa tudi ob Strindbergu — tako kot že ob Brechtu in Gorkem pa še ob epigonskih primerkih enake dramatike — vsiljuje zmeraj znova isti sklep: da bo morala meščansko-protimesščanska dramatika zadnjih sto let ostati nosilka ljubljanskih gledaliških prizadevanj samo še z zelo izbranimi besedili, in sicer s tistimi, ki so za naše neposredno gledališko izkustvo kaj več kot samo historičen dokument; in da ji bo morala prej ali slej stopiti ob stran *z močnejšo veljavo evropska in slovenska gledališka klasika*, predvsem pa sodobna dramatika še zmeraj živih, mladih in najmlajših slovenskih avtorjev.



Mile
Korun

Rojevanje predstave III

(Nadaljevanje in konec)

Ko pride Lojzka v četrtem dejanju po Jermana, je precej groba. Zaradi skrbi. Najraje bi ga odvelkla. Vleče ga za rokav. Divje, histerično — prestrašeno. Tako da se mora Jerman prav izvleči iz njenega objema, iztrgati se. To prerivanje lahko traja dolgo časa. Mučna scena. Lojzka ga ne da. Skuša ga z vsemi silami izvleči, odstraniti iz prostora: svojega otroka.

6. 9. 1967. Bil sem na vrtnarski razstavi v Medlogu. Nič zame in za H LAPCE.

Ampak nenadoma se mi je zazdelo — ob pogledu na nagačenega ptiča na lesenem podstavku — da vsi ljudje iz H LAPCEV živijo kakor pod stekleno streho. V nekakšnem težkem, zadušljivem vzdušju — kakor v umetnem rastlinjaku. Scena: klopi in sem in tja kakšna nagačena žival — iz šolske zbirke. Mavčasti kipi . . .

Kako se Jerman ubije? Nastavi revolver na sence. Kleči na klopi. Precej visoko od tal. Pa ga je strah smrti in se ne upa sprožiti . . . Tedaj nenadoma spozna resnico o sebi, se začne smejati — čudno smejati. Pade s klopi na tla in se še smeje. In napol joka . . . Tedaj zaslišimo: Franc . . . Franc! Prihiti Lojzka. In Jerman zdaj ve: življenje bo teklo dalje s porazom. Ni vzdržal.

7. 9. 1967. Pogruntal sem tisti osnovni izraz, besedo, iz katere izhaja barva režijskega koncepta: CRAZY — nekoliko čez les! In še več. Tudi mi je nekoliko jasnejša ATMOSFERA, v kateri se igra odvija . . .

Rastlinjak — toplo, moreče vzdušje . . . Klopi, nagačeni ptiči . . . Beli obrazi, zeleno senčeni . . . Histerija. Linčanje v četrtem dejanju . . . Strah. Nervoznost . . . In občutek pri Jermanu — da je bilo vse zaman. Da je slabič, ki se ne upa napraviti niti samomora. Prenapet intelektualec . . . Prava revolucija je v instinktu proletarca Kalandra.

Bela, neizprosna luč, brez senc in osenčenj. Osebe, kakor eksemplarij v špirtu . . . Prah, starikav, suh, skoraj že prozoren prah . . . Vse skupaj je nekoliko *nestvarno*. Nekoliko čez les . . .

Grozljivo in mučno. Šokantno.

Pa *zares*. Suha, gola — neprijetna resnica.

Morda z muziko ali šumi opremiti četrto dejanje.

8. 9. 1967. Včeraj sem bil še ves razigran in sem prenašal — zaigral posamezne vloge — Pisek, Nace, danes pa sem kar slabe volje. Zdi se mi, da nikamor ne gre. Da iz vsega ne bo nič. Da so vsi diletantje. Z mano vred . . .

Morda sem nekoliko preveč siten in preveč hitro zahtevam nekaj, kar je stvar dolgih vaj in — talenta. Naravnega daru. Ampak nekaj jih je, ki so talentirani. Premalo?

Res je, preveč sem nestrpen.

Sicer pa še sam ne vem. Kakor zmerom se borim s Cankarjevim tekstom. Kakor da vlečeva vsak na svojo stran. Cankar na desno in jaz na levo. Pravzaprav ne Cankar sam, ampak vse tisto, kar je v *nas konvencionalnega*, tisto, kar nekako *slišimo*. Kajti tile Cankarjevi stavki kar pojejo in igralca zavajajo v strašno sentimentalnost — nekakšno čudno žalost, ki je še najbolj podobna profesionalni »žalosti« lastnika pogrebnega zavoda . . .

Grubar se za zdaj še ne znajde. Preveč je vsega. Tudi zame. Zdi se mi, da moram čimprej na oder. Tam bom našel mir in notranjo gotovost. Potem pa bom šel spet nazaj za mizo. K bralnim vajam.

Sicer se pa v konceptu vloge ni nič bistvenega spremenilo. Zdaj le še ne vem, kje je Jerman iskren in kje (na katerih mestih v vlogi) *laže sebi in drugim*. To, da Lojzke ne ljubi, (mara jo že, toda ne ljubi je), je jasno. Lojzka mu je samo pribežališče. K njej se zateče iz strahu pred osamljenostjo. *Mati. Druga mati*. Nemara je precej starejša od njega.

Verjetno ga *mati* — *prava mati* — pozna, kakor nihče drug. Ali laže tudi njej? Ona ga pozna bolje, kakor pozna sam sebe.

Jerman rad pretirava. Dela dramo tam, kjer je ni. Zdi se, da ljubi trpljenje. Ljubi svoje rane in se sam pred seboj z *ujimi* ponaša. Resnica se mu razkrije šele na koncu, ko ne more napraviti samomora. Ali je Jerman Cankar sam?

Verjetno je. Prav nič simpatičen človek.

Osnova Jermanovega javnega delovanja je nemara v okoliščinah, posebnih okoliščinah, ki naredijo iz njega po sili revolucionarja. Nič trdnega ni v njem. Spreminja se. Zdaj je junak, zdaj strahopetec in slabič. Zdaj močan, potem pa spet ves slaboten in utrujen.

Tisto, ko govori o svojem kolenu, ki da se ne ukloni rado, je morda navadno bahaštvo. Postavljanje pred župnikom. Lahko da mu je potem celo

žal, toda ne more več nazaj, ne da bi se *osmešil*. In tu, v tem *strahu pred osmešenjem*, se nemara skriva jedro njegovega delovanja, javnega in privatnega. Kako ga boli to, da se mu smejejo in pljujejo za njim? Ali ne skliče samo zaradi tega — zborovanje. Da bi se rehabilitiral, pred drugimi in pred seboj.

V zadnjem dejanju igra vlogo poraženega heroja. *Grenko, grenko — pa kako lepo in pomembno!* Pa melodramatično.

Jermana bi morali igrati z veliko bravuroznostjo in s skoraj neorealističnim občutkom za detajl, s pristnim gledališkim poslušom — in z inteligentnim smislom za arhitekturo konstrukcije. *Igralska parada!*

9. 9. 1967. Ali bi Minka prinesla v prvo dejanje — mačko? V naročju.

Morda bi bilo zanimivo, ker bi ji dalo neko posebno barvo — zapečkarstva, potuhnjenosti. Še tole: včeraj sem se nenadoma domislil, medtem ko sem gledal kapljice, ki so padale v lužo, da bi Minka govorila z glasom, ki ga ni. Mislim hripavo. Tudi to bi jo prikazalo kot navdušenca, ki je — prav takrat — ko bi moral biti na višku svojega prepričanja — brez glasu.

Ne vem, kako je prišlo do te — zame lepe in domiselne ideje — vem pa zakaj. Zazdelo se mi je morda, da igralka ne bo mogla te »pretirane navdušenosti« dovolj nasilno in furijasto odigrati. Da zahteva preveč nekega čisto fizičnega naprezanja, obenem pa vendar ne prinese prave pretresljivosti v prizoru. Na ta način — skozi hripavost — pride vse do veljave: njena histerična navdušenost, skrb in strah — veliko prepričljiveje in z manj muke kakor skozi normalen, naraven glas. V tej ideji je nekaj čisto gledališkega in nekaj človeškega. Nekakšna čudna ironija usode.

Včeraj zvečer smo šli samo »skozi«. Nekatere figure so še v embrionalnem stanju. Težke in neokretne. Nekatere pa so že nekako svetlikajo. Tudi Grubar se je nekoliko sprostil in nekatere stvari kar dobro dela. Prepričljivo. V glavnem pa je nekoliko forsiran. Prenapet. Ta napetost, krč mu onemogoča izraz. Res pa je, da večino stvari še nimava zastavljenih — bolj ali manj — zagotovo. Treba je še nekaj iskric. Nekaj genialnega? Ne, samo bolj jasne morajo postati stvari. Ideja Jermana je še preveč scela, neizdelana. Zdaj je problem v tem, da je treba elemente razporediti in jih gledališko oživiti, konkretizirati.

10. 9. 1967. **HLAPCI** morajo biti nenavadna predstava tudi v dinamiki. Ne nenavadna zaradi nenavadnosti materiala. In zaradi nenavadnosti osnovnega sporočila.

Tako si zamišljam dolgo pavzo v petem dejanju, ko odhajata Lojzka in Kalander. Najbrž oba še postajata na pragu, mencata in gledata Jermana. On pa se sprehaja in se blaženo smehlja sam sebi.

17. 9. 1967. Tako kakor človek na odru izgubi svojo posebnost, enkratnost, konkretnost, individualnost in postane, v določnem smislu — splošen, se mi zdi, da tudi prostor na odru izgubi svojo enkratno konkretnost. Dobi drug pomen. Prostor na odru je — nemara podobno kot v srednjeveških igrah — svet. Kot pravi temu **TEATRUM MUNDI**.

Menim, da zahtevajo tako uprizorjeni Hlapci posebno razsvetljavo. Luč od spodaj in od strani. Ne osvetljevati tal. Figure naj nekako plavajo v zraku.

18. 9. 1967. Poskušal sem zaranžirati četrto dejanje. Do nastopa množice vse v redu. Potem pa se začno problemi. Treba jih je rešiti v principu.

Kaj je smisel tega dejanja? Notranja vsebina — jedro dogajanja? Je to predavanje? Odkrivanje resnic?

Je pa četrto dejanje neposredno nadaljevanje tretjega. Mislim v tem smislu, da se uresničujejo župnikove besede. Množica je namreč nahujskana. Za vso njeno reakcijo stoji župnik. Torej se tudi v četrtem dejanju Jerman bori z župnikom, čeprav župnik sam pride na oder šele na koncu dejanja.

Mislil sem, da bi vsi — kmetje v gostilni — tiščali glave v klopi in »igrali« samo z rokami. Brez glav. Bilo bi nemara grozljivo.

Mislil sem tudi, da bi se skrivali za klopni. Da bi torej Jerman govoril klopem, praznim klopem. In bi množica prišla na svetlo šele, ko bi napadla . . .

Postavil sem najprej dejanje tako, da je bila masa spodaj in Jerman zgoraj na klopih. Pa ni bilo dobro. Zato sem poskusil obratno. Množica kmetov in učiteljev zgoraj in Jerman spodaj. Pa tudi ni bilo dobro.

Treba je pogruntati nekaj posebnega. Nekakšno rešitev samo za ta primer.

Kje, kdaj in ob čem se razbije Jermanova vera v ljudi? Saj ga sploh nočejo poslušati. Saj sploh niso sami svoji. Saj so masa. Zapeljana masa. (Dali so jim znamenje.)

26. 9. 1967. V ponedeljek in torek sem trikrat postavil četrto dejanje.

Vedno na novo. Pa moram reči, da mi nikoli ni bilo všeč. Izhodišče je v tem, da je četrto dejanje nadaljevanje tretjega. To mislim dobesedno. Kajti množica je tu samo župnikov instrument. Njegova roka. Kakor da bi dialog z njim še trajal. Množica govori isto kot župnik. Izraža njegovo spoznanje poglobitnega na svetu — oblasti.

Množica so HLAPCI. In župnik ima prav.

Ne. Sedem jih je, ki zanje župnikove besede ne veljajo. Sedem antikristov. Ampak ti se razkrijejo šele pozneje.

Četrto dejanje je nemara samo gledališka konkretizacija konflikta iz tretjega dejanja, ki je osnovni konflikt drame. Pa tudi konkretizacija župnikove zmage. Saj je že v tretjem dejanju jasno, da bo župnik zmagal. To pravzaprav pove tudi Kalandar. In tako vemo vsi. Le Jerman morda še ne. Zato se mora prepričati o *svojem porazu zlasti — on sam*. To je namen in smisel, funkcija tega dejanja.

Kaj pa če bi Jermanovega govora ne videli — samo slišali? To bi bilo mogoče še bolj pretresljivo.

Ljudje prihajajo v krčmo po litanijah.

Ali bi zadaj molili litanije? Na glas. Župnik naprej in farani za njim? — Še pred začetkom množičnega dejanja? To velja poskusiti.

Tele litanije bi bile tudi sijajen prehod iz tretjega v četrto dejanje. Če bi namreč igrali sploh brez odmora.

Ali bi veljalo poskusiti s tem, da bi Jermanovo mizo postavil desno od odra — v desni portal?

Skratka: eno je zdaj že povsem jasno. Množico je treba spraviti med župnika in Jermana. Kakor bojno polje. Na eni strani župnik — na drugi Jerman in Kalandar. Vmes vojna. Bojišče. Zavzemanje terena. Agitacija. To je množica.

Morda bi Nace nastopil s strgano marelo. Samo s črnim železnim ogrođjem, na katerem bi visele podobice. Pa ne! Naceta vidim zelo asket-skega. Ne se skrivati v folklori. Morda bi bil le on viden, poudarjen med množico.

Ne. Množica se ne briga za nikogar! Vsi jedo! Množica ima svoje posebno življenje. Za teorijo se ne briga. Mogoče bi morala biti zaranžirana tako, da je posebej opazen njen interes za materialne dobrine. (Podobno kakor množica v Living Theatru.) Ali vsak prinese svoj rekvizit — kovček, culo, zibelko . . . — s seboj na oder?

Ali pa začnem razmišljati in fantazirati z druge strani. Kdo je množica in kaj je?

Čreda?

Cankar v tej drami morda ne misli posebno dobro o ljudeh, o množici. Tudi se Jerman in župnik počutita v določenem smislu drugačna od drugih. Elita?

Ali je pomembnejša zapeljanost množice?

Kaj pa učitelji in sploh intelektualci. Kaj je z njimi? Meščani so pokvarjeni, kmetje zarobljeni in farški.

Kaj pa množica kot zgodovinski faktor? Kalandrovo mnenje o množici je nemara najbolj odločilno. On pravi: Po mojem . . . je človek najpoprejši zato na svetu, da živi!

Gre za življenje. Za eksistenco v najbolj grobem pomenu besede.

To je.

Ali je kaj lepšega — v ideološkem smislu — od tega Kalandrovega stavka? Kalandar je Cankarjeva najlepša figura. Meni je na vsak način najljubša.

27. 9. 1967. Četrto dejanje. To je, ki mi pije kri!

Začetek: litanije. Vsi so že na odru. Klečijo po klopeh.

Ali pa še boljša ideja. Ko začne Jerman s svojim govorom — začno tudi oni, istočasno, moliti litanije. Sprva po tihem, potem pa vedno glasneje. Da prevpijejo Jermana. Medklici naj bodo ostri, glasni, fanatični. Zarežejo se v zvočno maso molitve.

Tako bi bilo vredno poskusiti. Konkretna podoba verskega fanatizma. Tako bi skozi množico spregovoril župnik. In še več. Jermanovi ideji, ki je tako rekoč skrita v njegovem predavanju, se postavi nasproti župnikova ideja, zdaj tako rekoč odkrita, realizirana v litanijah. To je boj — konflikt. *Predavanje* proti *molitvi*. Ali je kaj bolj dramatičnega?

30. 9. 1967. Kakor sem že napisal — pišem pa samo takrat, kadar mi kaj ne gre — mora biti četrto dejanje fanatično, zaneseno. Zato: ko pridejo prve tri kmetice, so vse tri z dežniki. Moškimi, črnimi dežniki, ki jih pozneje zapro in sedejo. Ves čas molijo. Rožni vencii v rokah in mašne bukvice.

Vsi so kakor v transu. Mašne bukvice naj bojo broširane, da jih nazadnje lahko vržejo proti Jermanu. Kastelic z dežnikom pobije Jermana.

Molitev mora biti zares izraz sfanatizirane množice. Vsi so kakor v transu.

9. 10. 1967. Vedno bolj mi misli preskakujejo in plešejo. Javljajo se nepovezane. Na videz brez reda. Moram namreč napisati nekaj za gledališki list. Kaj?

Najprej se mi zdi, da je vse tisto, kar imenujemo s suho in akademsko besedo: režijski koncept — močno podobno pisanju pesmi. Naše razmišljanje in (ob)čutenje ni linijsko, marveč mrežno. Stavki pa teko kakor dolga, neprekinjena črta. Morali bi si izmisliti prostorsko pisanje. Kadar govorimo, delamo tako. Govorjenje je vedno v prostoru. In jaz potrebujem prostor. Brez njega sem kakor — nem.

Raje bi stvari govoril, opisal tudi s kretnjami. Z rokami.

Sprašujem se: ali se da režijski koncept opisati z besedami, s črkami na papirju, ne da bi s tem izgubil čar gledališča — magijo, upravičenost in smisel. Zakaj v gledališču se nam stvari razkrivajo na način stvari-videti, ne pa na način stvari-misliti. V podobah, prisposodobah, simbolih. V prostoru, v luči. V mimiki, gibu in besedi.

Toda beseda v gledališču je drugačna od besede na papirju. Nekaj drugega je v njej. Drugačno doživetje, z drugim smislom in drugačnim pomenom.

Pa vendar velja poskusiti. Zato, ker so me tolikokrat narobe razumeli, večkrat napačno razlagali. In stvarjem pritikal pomen, ki jim ga nisem želel dati.

Za kaj torej gre?

Toda še prej: za kaj *ne* gre. Takoj povem, da ne gre za nič takega, kar bi se nanašalo samo na obliko, na zunanjo podobo stvari. Torej ne gre za nobeno aktualizacijo ali modernizacijo, ki bi bila hotena zaradi sebe same.

Za kaj pa potem gre?

Pravzaprav za isto kakor zmerom v gledališču. Za interpretacijo stvari. Bolj določno: za interpretacijo v času in prostoru. Za tisto, kar zmoreta določen čas in določen prostor (zdaj in tukaj v Hlapcih) na novo videti, na novo spoznati, posebno doživeti. Ponavljam: gre za tisto posebno, kar zmore le sedanji čas; česar torej pretekli še ni mogel in česar prihodnji ne bo več mogel. Zakaj stvari se s časom in prostorom menjajo. Menja se tudi resnica posameznih stvari.

Ali pa se razkriva.

Kajti interpretiranje mi pomeni razkrivanje resnice. Razkrivanje resničnega obraza resnice. Ker resnica v gledališču (in morda povsod) nima samo enega obraza. Več jih ima. Bližnje in daljne; spačene in pravilne; podobne in manj podobne; včerajšnje in današnje. In za to nam gre. Za današnji obraz resnice Cankarjevih Hlapcev.

Kakšen pa je in v čem se nam kaže?

Preden odgovorim, naj poudarim še to, da je možnost prepričljivega odgovora dana le v gledališki predstavi. Gledališče pogojuje in omogoča način tega odgovora. In s tem tudi odgovor sam. Ta odgovor je namreč — *gledališki odgovor*.

Ker pa tukaj ne morem postreči z odgovorom v vsej njegovi razsežnosti, se moram zadovoljiti z opisom svojih izhodišč in vodil ob predstavi.

Denimo, da je resnica Cankarjevih H LAPCEV ustroj z več obrazi, ki stremijo v več smeri. Spustimo skozi to večobraznost, večsmernost tri ravnine. Projicirajmo nanje resnico H LAPCEV s treh izhodišč. Vzemimo za prvo izhodišče *Idejo*, za drugo *Psihologijo* in za tretje *Zgodovino*.

Poglejmo PRVO SLIKO.

Župnik: . . .

Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: *oblast*. Živa je od vekomaj vseh besed prva in zadnja. Pokori se, ne upiraj se, je poglobitna zapoved . . .

Jerman: . . .

Pokazali ste mi, kaj je moj posel, — iz hlapcev napraviti ljudi . . .

Do tod so stvari jasne in priznane.

Ampak Cankarjev odnos do sveta in človeka, kakor se kaže v H LAP-
CIH, pozna še eno pot, še eno resnico.

Lojzka: . . .

Čemu živeti?

Hvastja: . . .

Kaj sprašuje drevo v samoti: čemu rasti? Raste, doraste, strohni . . . Bog sam ve, čemu ga je bil tja postavil . . .

Župnik najde smisel človeka v pokorščini in smisel sveta v njegovi *nespremenljivosti*. Njegova resnica je — OBLAST.

Jerman išče smisel v *spreminjanju* sveta in človeka. Njegova resnica je — UPOR.

Hvastja ne išče smisla. Njegova resnica je resnica — NIČA. Nobene poti ni več. In nobene resnice. Pravzaprav: njegova resnica je ta, da je ni.

Na kratko.

V idejni razsežnosti H LAPCEV se nam kažejo trije obrazi: obraz *oblasti*, obraz *upora* in obraz *niča*.

Poglejmo zdaj DRUGO SLIKO, na drugi ravnini.

Zanima nas *psihološka* razsežnost glavnega junaka. Kdo je in kaj je?

Še prej pa tole.

Opraviti imamo z mitom. Z mitom Jermana v zavesti včerajšnjega pa tudi današnjega dne. Zato smo ga skrbno preiskali. Pod drobnogledom. Zaslisovali brez usmiljenja in brez spoštovanja, ga pretresli, vsega razstavili. Preudarili vsako njegovo besedo. Posebej pregledali vsak njegov posamični odnos. Do ljubice in do matere. Do ljudstva in do boga. Do smrti. In ga spet sestavili. Postavili smo ga spet v svet, v srečanja z ljudmi in situacijami, v čas in prostor. *Naš čas in prostor*.

In nekaj moramo priznati. Že kar zdaj.

Spremenil se je. Spoznali smo, da ni tisto, kar naj bi bil. Razkrilo se nam je, da skozi njegov odnos do sveta in človeka, skozi ljubezen do Anke, do Lojzke in do matere preseva on sam. Da se ne more potopiti v svet. Razširiti v stvari. Da ostaja sam v sebi.

Trdili so, da se Cankarju junakova osebna drama ni posrečila. Utemeljitev Jermanovega zloma da je medla in neprepričljiva. In čeprav imamo občutek, da se je Cankar prav v tem smislu skoraj pretirano trudil, moramo

priznati: prave prepričljivosti ni dosegel. V primeru namreč, ko je nakazal zlom junaka. Kajti junaka zlomijo. Sicer pa ni zloma. Ali pa ni junaka.

Rekli pa smo že in Jerman sam nam je povedal, da junaka ni, — da je samo vtis nečesa, česar ni. Poza junaka. Iz tega verjetno sledi, da tudi zloma ni. Vsaj resničnega zloma ne. Da je samo navidezen zlom. Poza zloma.

Ta pa ne zahteva posebne zunanje utemeljenosti, ker je utemeljen v junaku samem in kar je Cankar po našem mnenju temeljito utemeljil. Tako je tudi želja po smrti navidezna in tako je tudi samomor le poza. Toda smrt ni poza. Smrt je kruta in neusmiljena resnica.

In zdaj pride zares do zloma; do zloma poze, ki se ob smrti razbije kakor kristalna vaza. Poze smrti namreč ni. Smrt je samo to, kar je. V njej ni nič navideznega. Jerman ugleda sam sebe. Resnica njegove psihološke razsežnosti udari na dan; razkrije se kakor v blisku. Od vrha do tal. Ko se zastor zagrne, ima samo to možnost, da začne vse še enkrat. Od začetka.

Oglejmo si še TRETJO SLIKO. *Zgodovinska* projekcija resnice HLAPCEV je pogojena v določeni meri z resnico v *idejni* in *psihološki* projekciji. Igralca v zgodovinskem dogajanju, ki nam ga HLAPCI v svoji prihodnosti odkrivajo, sta župnik in kovač.

Kalander: . . . Zdaj nas bo sedem antikristov . . .

Ideja upora ni zamrla. Poiskala si je izvajalca. Proletarca. Prostor in čas Revolucije, ki sledi, se krčita. Usmerjata se le v dva tokova. Samo dve barvi sta še. Rdeče in črno.

Prostora za Jermana ni več. Preveč je zapleten in zamotan. Preveč živi iz sebe in zase. Razumnik. Sopotnik Revolucije.

Tako smo pri kraju.

In bolj kakor v začetku smo prepričani, da režijskega koncepta ni v besedah.

Ampak odrske luči že gorijo, zastor se dviga . . .

(konec)