

GLEDALIŠČE

LJUBLJANSKA DRAMA V LETOŠNJI SEZONI. *Camus, Kaligula*. Že dolgo ni kako gledališko delo tolikanj vznemirilo naše javnosti kakor Camusov *Kaligula*, s katerim se je odprla letošnja sezona ljubljanske Drame. Vzrok številnih ugovorov v našem tisku zoper to dramo je med drugim pač tudi okolnost, da je junak te drame Cezar, imperator, in to skrajno nespodoben imperator, ki ni samo blazno hudoben, marveč tudi blazno jasnoviden in kot tak počenja prav vse grdobije, ki mu jih dopušča njegov cesarski položaj. Oblasti vseh časov in krajev pa imajo že od nekdanj skupno to, da smejo in celo morajo biti do vsakega v umetnosti samovoljno prikazanega portreta oblasti nezaupne, ali da rečemo po naše — budne.

Nekje v svojem *Upornem človeku* je Camus napisal, da je čas po prvi svetovni vojni sicer likvidiral pojem boga, se pravi metafizični pojem najvišjega reda, in da se doslej še ni posrečilo najti človeškega boga, boga brez metafizično namišljene zahtevnosti, da pa nekdanji anahronistični bog še vedno vznemirja ljudi in to tembolj zato, ker ga ni, ker ljudje več ne verujejo vanj in vendar ne morejo prebiti brez njega, ker še niso svobodni. Svobodni pa še niso zato, ker predstava slehernega apriorno zamišljenega reda nujno jemlje človeku njegovo lastno svobodo in tako razlašča človekovo lastno umovanje in ukrepanje. Ta danes sicer že anahronistični in vendar še vedno obstoječi bog, in to ne zgolj religiozni, marveč tudi kakorkoli metafizično filozofski, je s svojo apriornostjo za človeka kruto nasilje in je zanj tembolj usodno, ker človek brez absolutnega očitno ne more živeti.

Cesar Kaligula vlada prva leta svojemu Rimu modro in preudarno, v popolnem skladu z najvišjim božjim redom, v katerega veruje. Nenadna smrt njegove ljubice Drusilie pa ga globoko pretrese, ker zdaj podvomi v pravičenosti tega višjega reda, v katerega je veroval, in spozna, da navidezni božji red, na katerega se opira tudi njegov zemeljski red, ne samo, da ni pravičen do človeka, da je celo docela ravnodušen do njega, da je ta najvišji red kruto in lokavo samopriden in da obstoj verovanja vanj pomeni popolno negacijo človekove svobode in njegovega dostojanstva. V tem svojem ogorčenem spoznanju sklene, da se bo kot cesar sam napravil za tega samopridnega, krutega, absurdnega boga, za najvišjo usodo ljudi in ga tako dosledno difamiral, da se bodo ljudem odprle oči. S svojim uporom zoper metafizični red se hoče Kaligula prepričati, kaj vse je mogoče pripisati človekovi sposobnosti prenašati najhujše nesmiselnosti nekega dozdevnega višjega reda, in pripraviti ljudi do odpora in upora in jih nazadnje prisiliti, da ga odstranijo.

Kaligula ni samo tisto, kar poznamo iz zgodovine kot cesarsko blaznost, Kaligula je med redkimi pokončnimi ljudmi svojega dvora, ki ga neznansko muči žeja po absolutnem, hrepenenje po svoji notranji svobodi in notranji svobodi ljudi, človeštva sploh.

Ali se ne upirajo vsa revolucionarna ljudska gibanja vsaj ob svojem startu zoper tiranijo absurda in se bojujejo za pravico ljudstva, da bi živelo to po svoji podobi in svoji svobodi?

Ko se Kaligula zruši pod udarci svojih zarotnikov, jim zakliče: »Se vedno živim!« in hoče s tem povedati, da je tiranija absurda, ki jo je utelešal, neuničljiva, in da je odpor zoper njo večno potreben.

Vsaka igra s filozofskim ozadjem, zlasti z eksistencialnim, tudi Camusova, je po svojem notranjem bistvu filozofski traktat na odru in njene osebe so predvsem govorniki idej in imajo na sebi le toliko človeškega mesa, da stojijo trdno na odru in nič več. Taki nas ne ovirajo, da bi z vsem poslušom ne sledili njihovim mislim, ki se na odru soočujejo, zatrjujejo in zanikujejo in se v končnem cilju bore za jasnost osnovne teme.

V ljubljanski uprizoritvi *Kaligule*, ki jo je z očitno inteligenco in okusom vodil Andrej Hieng, pa se zdi, da je režiser intelektualno strast, ki gori v vseh večjih osebah te igre, zlasti v glavnih, le preveč približal shakespeariski strastnosti in je pri tem trpel zlasti ironični podtekst, ki ga imajo vse glavne vloge v svojem besedilu.

Andrej Kurent je igral kot Kaligula svojo naporno vlogo z vso čustveno prizadetostjo, ki jo ima ta izrazito emocionalni igralec na našem odru, in je s svojim junakom predočil vtis prave cezarske blaznosti, čeprav njegova zunanost sama, verjetno po režiserjevi zamisli, ni imela nič cezarskega. Malce shakespearisko karikirani so bili tudi patriciji France Presetnik kot Senekt, Janez Rohaček kot Lepidij, Marijan Hlastec kot Oktavij, in enako zbor pesnikov, čeprav Camus teh prizorov ni zamislil kot družbeno satiro, marveč kot demonstracijo večno človeške servilnosti nasproti oblasti.

V igrah kot filozofskih traktatih imajo ženske, če niso nosilke neke abstraktne ideje, precej nehvaležno vlogo. Kesonijo je Štefka Drolčeva reševala z bolj ali manj učinkovitim erotičnim poziranjem.

Kerejo je upodobil Boris Kralj z igro rimskega vseskoz pravičnega stoika, Kaligulovega antipoda Scipia pa Danilo Benedičič z občutljivim lirizmom, ki mu leži.

Dario Fo, Arhangeli niso avtomati. Če je Camusov *Kaligula* izrazito moderna problemska igra, so *Arhangeli* Daria Foa izrazit zabavno groteskni spektakel brez vznemirljivih problemov. Naslov igre, ki je hkrati geslo te igre, je treba brati: Naše življenje, naša usoda ni vedno kruta mehanika, ki človeka oslepari za njegove najlepše sanje, včasih je usoda, in to prav pri Dariu Fou, dobroten sanjski privid, ki napravi iz zasmehovanega, trpinčenega, mevžastega člana mlade huliganske tolpe aktivnega in bistrrega moža in iz poniževane počestnice vrlo zakonsko ženo. Torej groteskna farsa s sanjsko moraliteto in končno melodramsko moralo, moralo pesniške pravičnosti.

Ta idejno dovolj površna, špektaklska pa zelo živahna igra je primer odrskega izdelka moža, ki je gledališki igralec po poklicu.

Simbioza igralca in pisatelja je bila v časih, ko še literatura ni bila ločena od gledališkega pisanja, posrečena poroka mimosa in poezije, kakor nam to dokazujeta tako Shakespeare kakor Molière. Danes pa je pogosto posledica takega sodelovanja dveh poklicev to, da je odrski spektakel v redu, da pa je brez poetične fantazije. To tudi velja za ta na tri dejanja razvlečeni groteskni skeč.

Igro je uprizoril Mile Korun s svojim velikim smislom za odrski spektakel in svojo domiselnostjo za komiko, ki je bila pogosto nad ravno avtorja samega, čeprav tudi s tem dela ni mogel dvigniti na raven komedije, ki si jo igra s svojim podnaslovom prilasča.

V igri sta človeško zanimivi pravzaprav samo dve osebi, ljubimec Prekla in njegova partnerica Angela. Aliju Ranerju se kot Prekli ni posrečilo preigrati svojih številnih epizod v enoten in prepričljiv človeški lik. Angelo si je zamislila

Iva Zupančičeva kot v jedru neizprieno žensko za denar, kar je v tej nazadnje ginljivi melodrami tudi v redu in prav.

Luigi Pirandello, Henrik IV. »Pirandelovstvo« so imeli ob Pirandellovih prvih gledaliških delih (1922) predvsem za učinkovit odrski prijem, za motiv videza in resničnosti na tragični ravni. Razlagali so si ga iz dveh avtorjevih življenjepisnih okolnosti: da je Pirandello živel dolga leta ob strani svoje umobolne žene in da je tako imel priložnost razmišljati o prelivih normalne in nenormalne človeške zavesti, o prepletanju zdrave in bolne duševnosti prav do skrajne meje, do dvoma o enotnosti in istovetnosti človeške zavesti sploh; in drugič iz okolnosti, da je Pirandello študiral v Bonnu čisto filozofijo, se pravi nemško romantično spoznavno teorijo in njeno dialektiko subjektivnega in objektivnega. Vse to je spravil na oder v tragični fakturi iluzije in resničnosti.

Z vidika novejših, eksistencialnih filozofij, zlasti njihovega pojma alienacije, človekove izgube individualne svojskosti in izvirnosti, pa pirandelovstva ne moremo pojmovati kot neko osebno, naključno in osamljeno doživetje enega samega človeka, zlasti ne, ker se je v gledališkem svetu pričel pojav odtujitve že pri Strindbergu in se je nadaljeval tudi v nemškem gledališkem ekspresionizmu, ki je prenehal prav tedaj, ko je pričel Pirandello pisati svoje prve drame.

»Pirandelovstvo« ima pri Pirandelu dve glavni podobi: romantično literarno, ki je blizu nemškemu romantičnemu gledališču z osnovno idejo, da je pesniška fantazija bolj globoka in suverena kot racionalna resničnost sama, kot golo posnemanje življenja, misel, ki jo je Pirandello upodobil predvsem v igri *Šest oseb išče avtorja*, in drugo, bolj spoznavno kritično podobo, da človek namreč ni to, kar misli, da je, marveč to, kar menijo in hočejo drugi o njem, da je.

Zgodba o umobolnem človeku, ki je že leta in leta zaprt v neki vili in se ima za cesarja Henrika IV. iz 11. stoletja, ima svojo predzgodbo, ki jo izvemo iz prvih prizorov drame. Belcredi, neposredni krivec junakove nesreče, označuje junaka kot izrazitega shizotimika, vase zaprtega, samotarskega človeka, ki pa je svojo osamljenost skušal izravnati z igrano priljudnostjo in se tako približati družbi, ki ji je pripadal. Zaljubil se je bil v Matildo Spino, ki ga je v svoji mladostni objestnosti s posmehom odbijala in povzročila, da ga je imela vsa družba za norca, za prismojenca, ker ni bil in ker ni mogel biti tak, kakor so bili oni. Ko se zdaj bolnik z masko Henrika IV., ki je medtem že ozdravel, ne da bi za to vedela njegova okolica, ki ga straži, po mnogih letih sreča s svojimi zasmehovalci, ki so uganjali podlo nasilje nad njegovo samosvojo duševnostjo in mu povzročili brezdanje gorjé, izbruhne iz njega brezmejen bes. V divjem govoru obsoja njihovo nasilje, ki so ga povzročili nad njim, ko pravi: »Kajne, oni pač terjajo vsak dan, vsak hip, da naj bodo drugi njim po volji, a to ni nikakor nasilje, kajne? Oni te izkoriščajo in trpeti in sprejeti morate njihovo mišljenje, da bi gledali in čutili kot oni. Tako si vsaj domišljajo. Toda kaj vam neki morejo vsiliti. Besede. Besede. Toda prav s tem se ustvarjajo tako imenovana splošna mnenja. In gorje si ga tistemu, ki ga lepega dne udari pečat ene teh besed, ki jih vsi ponavljamo. Na primer norec! Na primer bedak! Povejte mi, ali moreš ostati miren, če pomisliš, da se nekdo trudi prepričati druge, da si takšen, kot te vidi on, in posiljuje druge, da te cenijo po sodbi, katero so si ustvarili o tebi? Norec! Norec!«

Nasilje družbe nad človekom, nad njim in njegovo bitnostjo se je torej v tej drami izvršilo že prej, preden je padel človek z masko Henrika IV. s konja in se mu je za nekaj let omračil um.

Ne trdim, da se tega notranjega dejanja drame režiser France Jamnik ni zavedal, toda zdi se, da vsemu temu pri vodenju igralcev na odru ni posvečal dovolj pozornosti. Sámó besedilo drame govori na Belcredijeva usta, da je bil nesrečni junak vedno odličen igralec in markiz di Nolli mu pritrjuje, češ da je v blaznosti postal imeniten in strašen igralec, in dejansko ta junak, ki je že osem let ozdravljen, zaigra pred svojimi nekdanjimi zoprniki diabolíčno igro pretvarjanja s prosojnim ironičnim podtekstom, tega pa v sicer monumentalno tragični zamisli Rudija Kosmača ni bilo čútiti. Dvojno igro, igro videza in resničnosti igrajo pri Pirandellu tudi vsi njegovi tajni dvorni svetniki in dvojno igro igra tudi aristokratska družba, ki obiše po mnogih letih nesrečnega bolnika.

V pirandellovski igri iluzije in resničnosti ni in ne sme biti niti ene osebe, ki bi bila povsem res to, kar je, osebe, ki ne bi igrala hkrati svojega videza in svoje resničnosti.

Markizo Matildo Spino je igrala Slavka Glavinova, njeno hčer Frido Majda Potokarjeva, Belcredija Lojze Rozman, markiza di Nollija Tone Slodnjak, Giovannija Branko Miklavc, dvorne tajne svetnike pa Andrej Kurent, Dušan Škedl, Tone Homar in Ali Raner.

Leon Kruczkowski, Gubernator. Odrska prilagoditev neke že literarno oblikovane snovi, zlasti če dramski avtor zavestno opuša glavni živec svoje predloge, njeno časovno in krajevno historičnost in njeno enkratnost, posebnost hočeš nočeš po zakonitostih gledališča spremeni v splošnost in se nujno zaplete v nepredvidena protislovja.

Pri Andrejevu je gubernator uradnik, ki da streljati na ljudsko množico in se ima nato za zločinca; na odru ni več zasebni uradnik, marveč je oblast, oblast, ki se ima za zločinca in ki se kesa. Toda v naravi oblasti ni kesanja, oblast samo zatrjuje bodisi z administrativnimi ukrepi bodisi z ideološko propagando, da ima vedno prav, in kesajoča se oblast je nujno smešna oblast. In pri Kruczkowskem je celo tragikomična ganljivo smešna oblast.

Vendar kesajoča se oblast ni glavna sicer nehotena novost dramatizirane novele Kruczkowskega, pravi *coups de théâtre* njegove dramaturgije je *quiproquo*, ki ga uprizori gubernator v prizoru z jetnikom. Ta *quiproquo* pa ima prav nasproten učinek, kakor si ga gubernator zamišlja, namreč kot njegov politično moralni alibi potem, ko je bil dal streljati v množico. Političnega jetnika, ki ga gubernator oprosti in ki se odpelje iz jetnišnice v gubernatorjevem avtomobilu in v gubernatorjevi uniformi, zarotniki maščevalci ubijejo in zdaj slede komično groteskne posledice slehernega *quiproquo* v gledališču: na slovesnem državnem pogrebu pokopljejo truplo človeka, ki je na smrt obsojeni veleizdajalec, in proglase veliko državno žalovanje za gubernatorjem, ki je še živ in zdrav. In zdaj se hoče gubernator kot kesajoča se oblast rotirati nekam na odročne kmete, toda oblast nikoli ne rotira samo sebe, vedno le svoje podrejene organe, kar je gubernatorjevi družini več kot jasno.

Ves ta *quiproquo* bi še mogel imeti neko estetsko smiselno podobo, če bi se odvijal v svetu ironično poudarjene groteske, ne pa v svetu vsakdanje resničnosti in zakonitosti, v katerem živi. Zadeve tudi ne izboljša avtorjevo politično

moraliziranje, češ bo oblast kar naprej streljala na svoje podložnike, podložniki pa nazaj na oblast, se nikoli ne bo ustvarilo srečno človeštvo.

Te igre ni niti lahko pametno voditi niti pametno igrati. Nemara je bil režiser Viktor Molka premalo pozoren samo na glavni prizor igre, na ključno sceno v jetnišnici, kjer bi moral imeti na smrt obsojeni politični jetnik (Polde Bibič) ostrejši profil kot glavni protiigralec junaku. Junaka drame, gubernatorja, je igralec France Presetnik s svojim otožno flegmatičnim, v bistvu dobrotnim igralskim temperamentom in je bil kot tak še najboljši v srečanju z gimnazijkami. Težava te vloge je tudi v tem, da junaku kot senca sledi Pripovedovalec (Kurent), ki opravlja pri tem tako nalogo francoskega zaupnika kakor tudi avtorjevega rezonerja in jemlje s tem junaku samemu njegovo izpovedno moč.

Dvor tega meščansko skesanega oblastnika je že pri avtorju precej malomeščanski in tak je bil tudi na odru. Gubernatorjevo ženo Ano Marijo je igrala Vika Grilova, njeno hčerko Suzano Marija Benkova, njegovega sina Manuela Danilo Benedičič, duhovnega očeta Anastazija Jurij Souček, prefekta Aleksander Valič, državnega tožilca Janez Albreht, vrtnarja Luko pa Jože Zupan.

Edward Albee, Kdo se boji Virginije Woolf. Po dajši vrsti kratkih avantgardnih grotesk à la Ionesco je Edward Albee napisal to svojo nenavadno obsežno trodejanko, s katero je doživel pravo zmagoslavje na osrednjem broadwayskem komercialnem gledališču. Nenaden in uspešen skok v umetniško zrelost in urejenost? Povratek k analitični konkretnosti, če pojmujeemo groteskno avantgardo kot redukcijo, okrajšavo dane resničnosti z abstraktnim, sintetičnim oblikovanjem dejanja in oseb na odru? Torej neke vrste nalika, ki jo opažajo v Ameriki tudi v svojem slikarstvu, vračanje od abstrakcije h konkretnemu predmetu?

Toda Ionesco je že večkrat poskusil skok iz svojega malega gledališča na veliko gledališče in vendar se je pri tem pokazalo, tudi v njegovih *Nosorogih*, da je Ionesco avtor predvsem kratkega diha, avtor ene, dveh grotesknih idej, ki stežka napolni tri dejanja brez praznin in ponavljanj. Zakaj Ionesco izhaja od Bretona, njegove spekulativne filozofije o grotesknem in prikazuje tako rekoč ekstrakte splošne malomeščanske maloumnosti, Albeejeva groteska pa je pisana iz konkretne ameriške družbe, ki jo v svojem malem gledališču reducira na njene glavne groteskne simptome.

In v Albeejevem malem in velikem gledališču nahajamo isto psihološko in psihoanalitično motiviko: notranjo praznino današnjega ameriškega človeka, ki si jo skuša utešiti s fizičnimi ekscesi raznih vrst, spolnimi in alkoholnimi, in tam kakor tu se razodeva ista *frustration*, razočaranje in želja po otroku, ki ga ni, kar obstoječo neuravnovešenost samo še stopnjuje. Tako se v *Virginiji Woolf* Honey po kratkih odmorih bruhanja vedno znova naliva s konjakom, ne samo zato, ker je omejena trapa, marveč ker s konjakom tlači svoj trajni nemir, saj ima »ozke boke«, se zdi slaba rodnica in je že pred poroko imela težave s svojo umišljeno, histerično nosečnostjo, ki se je podzavestno boji, zato namerno gleda mimo nečednega početja svojega bikovskega moža, ko da ga ne vidi. Pa tudi sicer je Freud krepko zastopan v Albeejevem malem in velikem teatru. Junakinja Martha je doraščala brez materinega varstva, zato obožuje svojega očeta silaka in zaničuje svojega moža Georga, ki se ji zdi prava baba, saj se ne zna niti boksati niti ne zna uporabljati svojih komolcev. S tega vidika je Albeejeva *Virginija Woolf* naturalistična drama, poglobljena s pod-

zavestjo in s sociološkimi določili, prav blizu dramatike Tennesseeja Williamsa, oba ločita samo dve različni ameriški prizorišči. Pri Tennesseeju Williamsu je to ameriški jug s tisto svojo diabolično neodgovornostjo krvi, ki smo jo ob umoru predsednika Kennedyja v Teksasu поблиže spoznali. Prizorišče Albeeja pa je severni del Amerike, svet puritanskega prikriivanja strasti in tiste praznine ameriške civilizacije, ki jo ta teši z raznimi fizičnimi ekscesi.

Zadnji kriterij nekega dramskega dela, njegove dramatične sile, ni toliko zanimiva tematika niti spretnost vozlanja njenega dejanja, kolikor je to moč dialoga, njegova udarnost, kajti v dialogu se predvsem razodevajo tako karakterji kakor tudi dramsko dejanje in nerazrešljiva protislovja dejanja. *Virginija Woolf* je bila režijsko in igralsko najboljša uprizoritev prvega dela letošnje sezone v ljubljanski Drami. Predstavo je vodil Mile Korun s svojim očitnim čutom tudi za grenki, črni humor. In predstava je bila docela v redu tudi iz nekega drugega, ne manj važnega razloga, da sta obe glavni vlogi, Martha in George, tudi ležali obema igralcema, ki sta ju igrala: radoživi, prežgani čudi Duše Počkajeve, ki ni tempirana na sentimentalne iluzije, marveč na groteskno brutalne življenjske deziluzije, in Juriju Součku, igralcu ostre intelektualne ironije in grotesknega humorja.

Druga dvojica, Honey in Nick, sta spričo njiju ostajala nujno v ozadju. Marija Benkova iz svoje vloge ni razbrala bogvedi kaj več kot predstavo o ameriški premožno sladki in abotni čechi, Danilo Benedičič s svojim liričnim gledališkim temperamentom pa ni mogel biti kos vlogi ‚bikovskega‘ ameriškega srečelovca.

Kar me pri prebiranju gledaliških listov ljubljanske Drame moti, so njegove označbe posameznih predstav: veliki oder, komorni oder, oder komedije, kar zbujaa iluzijo, da obstajata poleg glavnega poslopja še dve stranski, bolj komorni gledališči, ki bi jih naše osrednje gledališče tudi moralo imeti. V resnici pa ima samo eno, tesno in tehnično zastarelo. To seveda ni krivda naše gledališke uprave, je pa krivda naše družbe, nekdanj in danes, ki zna graditi razkošna svetišča čemur koli in kjer koli, samo kulturni umetnosti Taliji v svojem kulturnem središču ne.

Vladimir Kralj

ZAPISKI

SLOVENIJA IN NJENI KRAJI. Sramežljivo in v tihoti je izšla letošnja knjižna zbirka Prešernove družbe, preveč skromno za kolekcijo z velikimi nalogami in visoko naklado. Molk je varljiv; ni vedno tiho odobravanje, lahko je tudi obsodba ali celo prezir. To pa nas navaja k razmišljanju o doslenosti in objektivnosti našega knjižnega poročanja, na kar je opozorila tudi A. Žnidarčičeva v letošnji 1. številki Naših razgledov.

Med deli iz zbirke Prešernove družbe za leto 1964 je »Slovenija in njeni kraji« Franceta Planine zanimiva že zaradi tega, ker je predstavica nekdanj močno popularne knjižne zvrsti — poljudne geografije. Mimogrede in nehot pa nam daje še podobno povprečne izvorne poljudne knjige.

V Planinovi »Sloveniji« je zajeto tako široko področje, da ga danes skoraj ne more več solidno obdelati en sam avtor — čeprav gre »samo« za poljudno knjigo — ne da bi pri tem zašel v poudarjanje svoje ožje specialnosti ali improvizacijo področij, ki mu niso toliko blizu. In tudi F. Planina ni bil iz-