

9

DRAMA

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA



GLEDALIŠKI LIST



AH, KAKŠEN UŽITEK...!

**ČOKOLADA  
DESERTI  
BOMBONI  
KARAMELE  
KEKSI**

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. — Urednik Mirko Zupančič. — Osnutek za naslovno stran: inž. arh. Uroš Vagaja. — Izhaja za vsako premiero. Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva cesta 11. — Tiska tiskarna Casopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. — Številka 9., letnik XLIII., sezona 1963-64.

**KRAŠ**

## IZ VSEBINE:

Dvanajst mejnikov na naši poti do Shakespeara (Dušan Moravec), str. 381 — Mednarodna poslanica ob III. svetovnem gledališkem dnevu, str. 394 — Beseda ob dnevu gledališča (Bojan Štih), str. 396 — »Kralj Lear« ali z drugimi besedami »Konec poti« (Jan Kott), str. 398 — Ali je Leara mogoče uprizoriti? (Peter Roberts), str. 422 — Kralj Lear, spopad z umetnino (Charles Marowitz), str. 428 — Kraljevski in starodaven (J. C. Trewin), str. 433 — Bleščeči novi Lear v Shakespearovem kraljevem gledališču (Harold Mathews), str. 435 — Srečni Marlowe (prevod), str. 437 — Razmišljanje o govorjenju na odru (Mirko Mahnič), str. 439 — Moderno gledališče kot »moralna ustanova« (Katarina Bogataj), str. 443 — Odmevi z gostovanja (nadaljevanje in konec), str. 448 — Sodobno jugoslovansko gledališče, str. 450.

WILLIAM SHAKESPEARE —  
KRALJ LEAR

VELIKI ODER

SLAVNOSTNA PREMIERA OB STIRISTOLETNICI ROJSTVA WILLIAMA SHAKESPEARA

# KRALJ LEAR

(KING LEAR)

Prevedel MATEJ BOR s sodelovanjem ANUŠE SODNIKOVE

Režiser: MILE KORUN

Kostumograf: MIJA JARCEVA

Scenograf: arh. SVETA JOVANOVIĆ

Glasba: DARIJAN BOŽIĆ

Lektor: MAJDA KRIZAJEVA

Borbeni prizori: ANDREJ ZAJEC

O S E B E :

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba)

Grof Kent . . . . .	BORIS KRALJ
Grof Gloster . . . . .	JANEZ ALBREHT
Edmund, Glostrov nezakonski sin . . . . .	JURIJ SOUCEK
Goneril . . . . .	DUSA POČKAJEVA
Regan . . . . .	SLAVKA GLAVINOVA
Kordelija . . . . .	MAJDA POTOKARJEVA
Knez Albany, poročen z Goneril . . . . .	TONE HOMAR
Knez Cornwallski, poročen z Regan . . . . .	ANDREJ KURENT
Lear, britanski kralj . . . . .	STANE SEVER
Knez Burgundski . . . . .	BRANKO MIKLAVC
Francoski kralj . . . . .	BERT SOTLAR
Edgar, Glostrov sin . . . . .	RUDI KOSMAC
Oswald, oskrbnik pri Goneril . . . . .	TONE SLODNJAK
Vitez, v Learovi službi . . . . .	DANILO BENEDIČIĆ
Norec . . . . .	POLDE BIBIĆ
Curan, dvorjan . . . . .	VINKO HRASTELJ
Starec, Glostrov zakupnik . . . . .	JANEZ HOČEVAR
Zdravnik . . . . .	JOZE ZUPAN
Glasnik . . . . .	MITO TREFALT

Vitezi, sluge, glasniki — Prizorišče: Britanija

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ravnatelja ing. arh. Ernesta Franza  
Vodja mizarskih del: Viktor Logar — Vodja slikarskih del: Lado Skrušny

Kostume izdelale Gledališke krojačnice SNG pod vodstvom Staneta Tančka in Eli Rističeve  
ter krojaški salon MODA

Vodja predstave: Branko Starič

Masker in lasuljar: Ante Cekić

Sepetalka: Hilda Benedičičeva

Frizerka: Andreja Kambičeva

Odrski mojster: Anton Ahačič

Razsvetljava: Lojze Vene, Silvo Duh





# DVANAJST MEJNIKOV NA NAŠI POTI DO SHAKESPEARA

Resnični mejnik je pravzaprav šele tisti, ki mu bomo rekli na teh straneh tretji: prva uprizoritev Shakespeara v slovenskem jeziku. Vendar so bili že prej rojeni prvi prevodi, ki nam še danes zgovorno govorijo o tem, da zakasnitve ni bilo krivo pomanjkanje Shakespeareovih besedil v našem jeziku; še prej pa so bile nekajkrat zapisane pri nas besede, ki pomenijo presenetljiv uvod v naša srečanja z velikim Angležem.

Najtehtnejše od takih besed in hkrati najbolj zgodnje je zapisal Anton Tomaž Linhart. Ne govore nam samo o tem, da je našega prvega dramatika v mladih dunajskih letih, še preden je »steze popustil nemškega Parnasa«, Shakespeare vsega prevzel, tako da je zanosno pisal o njem, priznaval njegov vpliv in mu posvetil svoje prvo dramsko delo z željo, da bi »z deškimi koraki stopal, koder je hodil Shakespeare«; izpričujejo nam tudi, in to je veliko pomembnejše, da je presojal njegovo delo samostojno, kar se da zrelo, lahko rečemo v nasprotju s takrat veljavnimi merili, ki so vodila mnoga evropska gledališča pri uprizarjanju Shakespeareovih dram, to se pravi samovoljnih priredb, preuredb in ponaredb Shakespeareovih dram. In prav temu se je Linhart uprl. Zanimivo je že to, da so ga v času, ko je pisal svojo viharniško dramo »Miss Jenny Love« še bolj kakor na primer »Hamlet« vabile tragedije, kakršni sta »Kralj Lear« ali »Macbeth«, dela, ki so ga »do brezumja očarala«, pri tem pa je s posebnim poudarkom pripisal: »Toda ne 'Macbeth' po Shakespeareu v priredbi gospoda Stephani-ja, marveč Macbeth of Shakespeare«.

Taka zrela presoja in zagovor izvirnega Shakespeareovega dela je še posebej značilna, ker so bile ravno tisti čas, ko je zapisal Linhart te besede (1780. leta), tudi na sporedu ljubljanskega nemškega gledališča uprizoritve njegovih tragedij, bolj natančno: ponaredbe njegovih tragedij, ki pa so ostale, kajpada, žal — ali na srečo — brez vpliva na Shakespeareovo pot v slovensko gledališče. In še nekaj daje Linhartovi presoji izjemno ceno: da je bil v svoji sodbi osamljen, tisti čas in tudi še veliko kasneje. Še po marčni revoluciji, v letu 1852, je Luka Jeran prečrtal besedico »slavni«, ki jo je ob Shakespeareovo ime zapisal Bleiweis, in svojo odločitev takole utemeljil: »Shakespeare ne more s katoliškega zrenja in od katoliške mladosti za 'slavnega' spoznan biti. Naj s svojimi zmešenimi in nemalokrat gnjusnimi erotiškimi igrokazi tudi s svojim imenom mladosti kar najbolj ptuj ostane. Le-tega ne tirja le vera, temveč splošna dobrina vsega človeštva.«

Drugi mejnik pomeni leto 1864. Tako kakor letos so pri nas že takrat skušali kar najbolj dostojno počastiti spomin, takrat tristoletnico pesnikovega rojstva. Slovensko gledališče bi mu v tistem letu res še ne moglo odpreti svojih vrat, saj je bilo to še celo tri leta pred ustanovitvijo Dramatičnega društva, to se pravi, v dobi čitalnic, v tej — po Prijateljevih besedah — »otroško lepi dobi brstenja in cvetja, ki pa še ni bila doba kakšne količkaj višje, zlasti umetnostne kulture«. Ne glede na to pa se je zbral v Mariboru krog mladih, zavzetih študentov, ki so se učili angleškega jezika in si zaželeli pri tem preletiti

v slovenske verze najlepše primere angleške dramske poezije. Ta sama želja sicer še ni toliko presenetljiva, s pravim začudenjem pa prebiramo še danes odlomke vsaj dveh od prevodov, rojenih v tistem letu. Najprej je objavil Ivan Vrban Zadravski v almanahu Lada, z letnico 1864, nekaj odlomkov iz »Romea in Julije«. Preberimo si samo nekaj verzov in videli bomo, da še po sto letih lepo zvene:

O Romeo, zakaj li Romeo?  
Odreci rodu se, odvrzi ime!  
Če ne, prisezi večno mi ljubezen  
in dalje nisem Kapuletova!

Enako presenečenje pa je za bralca, ki jemlje te zgodnje dokaze našega dela za slovenskega Shakespeara v roke danes, ob njegovem novem prazniku, prevod Dragotina Šauperla. Ta je skoraj ob istem času poslovenil vsega »Hamleta« in ga takoj ob ustanovitvi Dramatičnega društva ponudil za uprizoritev; malo za tem je umrl in šele v njegov spomin je bilo natisnjenih nekaj prizorov v mariborski Zori (1874). Preberimo za primer tale samogovor:

Očeta tvojega sem duh,  
obsojen nekaj časa, da po noči  
okoli tavam, a po dnevi tam  
v gorečem plamenu zaprt vzdihujem,  
dokler ne bodo grehi vsi, ki sem  
zakrivil jih, očiščeni. Če ne  
bi bilo prepovedano, razkriti  
skrivnosti moje ječe, rad bi ti  
povest povedal, ktere vsak izraz  
bi v dušo te zadel ...

Niti vejica ni popravljena v tem besedilu, pa bi ga skoraj mogli govoriti s sodobnega odra! Zato se tudi ni treba čuditi ugotovitvi, ki je bila nepojasnjena vse do objave Cankarjevih pisem: da je bil ta, Šauperlov prevod, več kakor trideset let kasneje osnova za prevod, ki so ga v letu 1899 govorili s slovenskega odra in tudi natisnili s Cankarjevim imenom; da Cankar — po lastnih besedah — nikoli ni prevedel »Hamleta«, temveč samo »popravljal« ali »predelal«, kakor bremo v pismih Otonu Zupančiču ali bratu Karlu, pa tudi intendantu Milčinskemu, kjer je tudi takole sporočilo: »Šauperlov prevod ‚Hamleta‘ je res pri meni ...«

In vendar, četudi so bila na voljo taka, razmeroma zelo zrela besedila, je minilo še precej časa, da smo postavili Slovenci tretji mejnik na naši poti do Shakespeara. Bilo je to 3. marca 1896, ko se je v novem Deželnem gledališču odgrnila zavesa in so naši igralci prvokrat govorili verze največjega dramatika vseh časov. Vse dotlej so oklevali vsi tisti, ki jim je bila zaupana skrb za našo Talijo, tudi Ignacij Borštnik. Šele češki režiser Rudolf Inemann, ki je za njim prevzel umetniško vodstvo slovenske Drame, je imel že prvo leto Shakespeara v načrtu, v drugem letu pa je smelo postavil na oder samega »Othella« z našim Verovškom v naslovni vlogi. S tem se je začela vrsta Inemannovih uprizoritev Shakespeareovih dram in hkrati vrsta Verovškovih shakespeareških vlog, saj je upodabljal odtlej pa vse do prve vojne resne in komične postave v domala vseh uprizoritvah, upodobil prvega slovenskega Fal-

staffa in se uveljavil pozneje celo kot prvi režiser »Romea in Julije«. Jaga je igral Inemann sam in oba, režiser in oblikovalec te vloge, sta bila deležna priznanja: da je bila uprizoritev »dostojna velikega pesnika, veliko boljša, nego smo pričakovali«, Jago pa tak, »kakršnega si je po naši sodbi mislil pesnik« (Slovenski narod). In nič manj naš Verovšek: »Sinoči je pokazal, da se zna uglobiti v dramatičen značaj, da ima moč in temperament za tragične vloge«.

Za tem je bil na vrsti »Beneški trgovec«, razigrana komedija »Kako se krote ženske« in nazadnje, prav tako v Inemannovi režiji, »Hamlet«. To srečanje s Shakespearom pa lahko štejemo že za naš četrti mejnik.

Mejnik že zaradi tega, ker je prišlo s to zgodbo o danskem kraljeviču na slovenski oder dramsko delo, ki si je pridobilo v prihodnjih desetletjih nemara med vsemi največ simpatij, delo, ki je postalo po Zupančičevih besedah naša ljudska igra. Bilo je to vse prej kakor zgodaj, skorajda na predvečer dvajsetega veka, 27. decembra 1899. To pot je bil Verovšek kralj Klavdij, kraljico Gertrudo je igrala Avgusta Danilova, Horatia Danilo, Ofelijo Ogrinčeva. Slovenski dnevniko so pisali, da je bil to časten večer za slovensko Dramo, da »tolike zmožnosti in moči dotlej niso zaupali našemu dramatičnemu oseboju« pa tudi to, da je bilo gledališče do zadnjega kottička polno, občinstvo pa navdušeno in radodarno s ploskanjem.

Tako se je za nas Rudolf Inemann začetnik bogatega izročila, ne samo kot prvi režiser Shakespeara sploh, temveč še posebej kot naš prvi režiser in igralec Hamleta. Njegovo delo so nadaljevali spočetka še tuji umetniki na našem odru, češki režiser Dobrovolný in kot gost znameniti hrvatski igralec Fijan (1905), po vojni pa najprej Hinko Nučič kot igralec in režiser, za njim Osip Sest z Rogozom več let za pored, Ciril Debevec, ki je hkrati izmenoma z Emilom Kraljem igral naslovno vlogo, Kreft s Slavkom Janom, Gavella s Severjem in Janom; pa tudi slovenska gledališča v Trstu, Mariboru in Celju so iskala poti do svojega Hamleta.

Isto leto, že nekaj pred krstom v slovenskem gledališču, je bila natisnjena tudi prva Shakespeareova knjiga pri nas. Bil je to Hamlet, kraljevič danski. Bil je to, naj bo vsaj na tem mestu zapisano po resnici, ki ji ni Ivan Cankar nikoli ugovarjal: Šauperl-Cankarjev prevod, rojen v letu 1865 in za sodobni oder popravljen v letu 1899.

Potem je Shakespeare vedno znova oživiljal na ljubljanskem odru: Verovškov »Romeo« z Rudolfom Deylom, spet gostom iz Prage (1901), potem »Sen kresne noči«, obnovitve in ponovitve prejšnjih del, pa v zadnjih predvojnih letih še »Julij Cezar« z Danilom, »Vesele ženske windsorske« z Verovškom v vlogi zaljubljenega viteza in »Komedija zmešnjav«.

Vendar ta čas, v letih 1910 do 1914 slovenski Shakespeare ni živel več samo v ljubljanskem mestu.

Tisti čas je postavil slovenski Trst peti mejnik.

Dramatično društvo, ustanovljeno v Trstu 1902. leta, spočetka seveda še ni imelo pogojev za toliko zahtevno vlogo. Pa tudi poguma ne: tega je dal ansamblu prvi režiser in umetniški vodja Leon Dragutinovič, ki je prišel na jesen 1910 iz Ljubljane v Trst in želel dvigniti igralsko družino iz diletantizma v svet umetnosti. Domači igralci so imeli za seboj že dvesto predstav in prav ta praznik je porabil Dragutinovič za svoj namen: slavnostna predstava ob tem jubileju, predstava s številko 200, je bil »Beneški trgovec«. Tržačani so se prijemali za glavo

ob taki tvegani odločitvi, tudi kritiki so se bali in se dobro zavedali, da je »od vzvišenega do smešnega le en korak«, toda: bila je sicer miniaturna, vendar dostojna uprizoritev. Največ je pomagal k temu režiser, ki je bil hkrati Shylock in o katerem je tržaški igralec Mario Sila še po petintridesetih letih zapisal, da nikoli ni videl boljšega.

Po tem uspehu je dal Dragutinovič v svoji repertoarni načrt za novo leto »Hamleta« in še »Romea in Julijo«, vendar je bil zares na sporedu Shakespeare šele v sezoni 1913/14: »Othelo«. Spet so ga pričakovali Tržačani s strahom, zato pa so s tem večjim zadovoljstvom ugotavljali, da bi delala predstava čast vsakemu večjemu odru, ljudje so trikrat napolnili hišo in kritiki so spodbujali gledališko vodstvo, da bi imela tregedija o Hamletu ali o Romeu in Juliji v Trstu gotovo večji uspeh kakor vsi Ibseni, Sudermanni ali Hauptmanni. In res, še v isti, to se pravi zadnji predvojni sezoni je režiser izpolnil svojo obljubo prejšnjih let in željo obiskovalcev: uprizoril je »Romea in Julijo«. Žal se nam ni ohranil od te predstave ne letak ne poročilo, saj je prej gledališču tako zvesta Edinost ta čas neredno izhajala in zelo skopo poročala. Samo dan je izpričan, ko se je uprizorila »prvič na našem odru sijajna ljubavna tragedija velikega angleškega pesnika«: bilo je to v nedeljo, 1. februarja 1914. Še to vemo, da sta bili ponovitvi drugo in tretjo nedeljo v februarju in z vso gotovostjo lahko domnevamo še to, da je tudi tega tretjega Shakespeara režiral Leon Dragutinovič.

In gotovo je, da je že samo prizadevanje tega režiserja za slovenskega Shakespeara v Trstu pomembno dopolnilo iskanj, ki so tekla ob istem času v Ljubljani.

Mejnik, ki ga lahko primerjamo edinole s Shakespearevim vstopom v slovensko gledališče 1896. leta, je postavil v dvajsetih letih našega veka Osip Sest s svojim delom za slovenskega Shakespeara.

Prvi uspeh je bil »Sen kresne noči«, gledališko leto 1920/21. Potem novi »Hamlet« z Rogozom, leto kasneje, predstava, ki je živela skoraj celo desetletje. »Bili so to srečni teatrski dnevi uspeha, razprodanih hiš in najboljšega razpoloženja,« je pisal več let pozneje Fran Lipah. »Ne spominjam se premiere, ki bi tako zagrabila vse gledališko osebje. Hamlet je praznik naše hiše in prva ljubezen naše Drame. V njem je vsa tradicija naše igralske družine in prav ob njem so naši najlepši spomini... Danski kraljevič je bil ves naš, hodil je med nami in se pogovarjal z nami.« In tudi strogi presojevalci so dajali predstavi vse priznanje: »Harmonija misli, barve in zvoka je ta režija,« piše Fran Koblar. »Ni naša. Burghteaater s pridobitvami Hudožestvenikov je, Zupančič in Sest pa sta z njo našo revščino napravila bogato in porazila javnost.« In Juš Kozak, prav tako 1922. leta: »Sest se mi zdi nekako poklican, poglobiti Shakespeara na našem odru. Velika pohvala, katero je zaslužno želel letos, bo gotovo podkrepila njegovo neumorno iznajdljivost.«

Bilo je še veliko takih »srečnih teatrskih dnevo uspeha« tista leta za Šesta in za slovenskega Shakespeara. A. Robida, ki je videl tisti čas Reinhardtovega »Hamleta« v Berlinu in še vrsto Shakespeareovih predstav na evropskih odrih, je zapisal o šestovih režijah leta 1924: »Kultura je v tem, napredek, oplemenjen s šolo preteklosti in oblečen v kostum resnega dela... Shakespeara podajajo pri nas z najstrože svetovno teatralnega gledišča dobro, za provinco prav dobro, za Ljubljano in naše razmere izvrstno...«

Proti koncu dvajsetih let pa so se jeli oglašati prvi očitki. Že poročila o »Macbethu« (1926) niso prav ugodna. »Romea in Julijo« so





Elizabetinsko gledališče: Swan Theatre

Ex observationibus Londinensibus  
Joannis de Witt

dnevniko še hvalili, v zahtevnejših revijah pa so mladi zastavljali vprašanje: »Ali je uprava v resnici prepričana, da bi ne bilo potrebno, ko bi vsaj za spremembo enkrat režiral Shakespeara eden od ostalih režiserjev?« (Vinko Košak, Svobodna mladina). Ob »Snu kresne noči«, ki ga je Sest znova uprizoril leta 1930, pa je že zapisal A. Ocvirk, da je bila uprizoritev precej oddaljena od Shakespearovih zamisli in igralsko negibčna, da je poudaril režiser predstavo predvsem v inscenaciji, da je bilo v njej melodramsko občutje, deklamacija, karikiranje, predvsem pa je manjkalo predstavi vzdušja, poezije, zato je bila mrzla, brez čustva in globine.

Vse to je terjalo po desetih letih nov, sedmi mejnik: osvežitev in obogatitev slovenskega Shakespeara, pogled nanj z različnih zornih kotov, skratka, nekaj novega, ne glede na to, ali bomo mogli vsemu temu novemu tudi brez pomisleka pritrčiti. Tako se je začelo obdobje treh režiserjev — Gavelle, Debevca in Krefta. Treh režiserjev, katerih prizadevanja so zrasla v veliki meri prav iz odpora do vsega dosedanjega, vse preveč ustaljenega in iz leta v leto obnavljanega, hkrati pa iz želje, da bi njihovo delo pokazalo in dokazalo nove možnosti pri upodabljanju velikega renesančnega mojstra, da bi bilo njihovo delo mejnik.

Tak mejnik je že začetek novega obdobja, tridesetih let, Gavellova postavitve komedije »Kar hočete«. Hrvatski režiser si je že pred tem pridobil velike simpatije Ljubljane z imenitno uprizoritvijo Kroleževe drame »Gospoda Glembajevič« in še z Balzacovim »Mercadetom«, v Zagrebu pa mu ni prinesla nič manjših uspehov ravno režija te Shakespearove komedije, ki jo je zdaj skupaj z zagrebškim scenografom Babićem na novo uprizoril s slovenskimi igralci. Njuna domiselna

razdelitev odrskega prostora z dvema razpolovljenima, gibljivima valjema, ki sta omogočala komaj opazne menjave in s tem vlitost predstave, je bila samo del Gavellove zamisli, ki je presenetila naše mesto in izzvala dobro mero hvale. V takem menjavanju prizorov je videl Gavella hkrati notranji ritem Shakespeareove dramaturgije in ta mu je bil pomembnejši od onega prvega. In še dve stvari: Gavella je težil k živi harmonični soigri igralcev, kar je bila samo pri uprizarjanju Shakespeara za tisti čas še redkost na slovenskem odru; in uzakonil je načelo, kar se da pomembno pri uprizarjanju zlahtnih komedij: najbolj smešne stvari mora govoriti igralec najbolj resno, kajti »prav ta resnost je tisto, kar je najbolj komično«.

Ze leto kasneje (1932/33) se je uveljavil od Shakespeareovem delu drug, mlad režiser, ki ni obstal pri enem samem srečanju z avtorjem »Hamleta«, Ciril Debevec. Vendar, najprej se je odločil ravno za to delo in — v alternaciji z Emilom Kraljem — tudi sam igral naslovno vlogo. Njegova režija je temeljila na skrbnem študiju »grmadnega bogastva strokovne literature« in poglobitno idejno izhodišče mu je bil Strindbergov odgovor na vprašanje, kdo je Hamlet: »To je Shakespeare; to je človeštvo, ko stopi iz detinstva v življenje in najde vse drugače, kakor si je mislilo. Hamlet je zbujen mladenič, ki odkrije, da je svet iz tečajev in se čuti poklicanega, spraviti ga v red, ki obupa, ko upre ledja v skalo in začuti, da tiči trdno v zemlji.« V inscenaciji se je odločil za znani »shakespearski oder«, črtal je nekaj prizorov in nekaj drugih po svoje razdelil, godbo je omejil le na trobentne signale in žalno koračnico, celotni uprizoritvi pa je postavil za vodilo Hamletove besede igralcem. Bil je to nov »Hamlet« in bil je uspeh, saj so pisali o »velikem koraku do močne notranje igre« in o predstavi, ki se je »premaknila in odprla nove razglede«.

Ze na pragu druge vojne pa nam je odprl svoje poglede na uprizorjanje Shakespeareovih del še tretji režiser, Bratko Kreft, ki se je že dolga leta ukvarjal s problemi njegove dramaturgije in idejnih vzmeti v njegovem delu, čeprav je kot režiser upodabljal v veliki meri le dela sodobnega sporeda (Shaw, O'Neill, Katajev itd.). Glede rešitve zunanjih odrskih problemov je režiser ob prvi predstavi, »Romeo in Julija« (1940/41), ki sta jih reševala skupaj s scenografom E. Franzem, poudaril, da ni njegova zasnova odrske upodobitve nič novega, da je stara prav toliko kakor Shakespeareova tragedija. Vendar, želel je ustvariti inscenacijo, ki bi omogočala nemoten potek prizorov, pa bi imela pri tem vendarle nekoliko modernejšo obliko kakor prvotni Shakespeareov oder. Pri sami igri je poudarjala tudi ta režija preprostost in resničnost, da bi bila »tista globoka človečnost, ki je v vsej Shakespeareovi dramatici, tembolj jasna in razumljiva«.

Nič manj zanimiva v reševanju odrskega prostora, zato pa še toliko pomembnejša glede miselne razlage je bila druga Kreftova uprizoritev, njegov »Hamlet« s Slavkom Janom v sezoni 1941/42. V tem je Kreftovo stališče nasprotno prej opisanemu, saj vidi Hamletovo poglavitno misel v razgovoru s Horacijem tik pred dvobojem, ko pravi med drugim: »Ako bo zdaj, ne bo pozneje; ako ne bo pozneje, bo zdaj; ako ne bo zdaj, bo le kdaj pozneje...« V tem, pravi režiser, je glavna ideja vseh njegovih misli. To ni le idejni zaključek vseh njegovih premišljevanj, temveč tudi krona. Spoznal je, da je v življenju potrebna, potem ko so se misli razjasnile, predvsem dejavnost. Omahujoči, slabotni, pesimistični, pasivni Hamlet je stopil iz sebe ter se odločil stopiti v areno, ki je tudi arena življenja.

Ze zaradi takih pogledov na podobo »zasanjanega danskega kraljeviča«, kar je bil pogosto pri nas in v svetu, pomeni Kreftova interpretacija mejnik na naši poti do Shakespeara.

Če že ne mejnik, pa pomeni vsaj živo vzporednico ljubljanskim prizadevanjem med obema vojnama uprizorjanje Shakespeareovih del v Mariboru. Ko so uničili hram slovenske umetnosti v Trstu, je spregovorila naša beseda v tem mestu, kjer so svoj čas najprej prevajali in celo tiskali Shakespeareovo besedo. In tudi zdaj je bilo delo velikega mojstra ena poglobitnih sestavin dramskega sporeda v obeh desetletjih 1920—40. Ze v sezoni 1920/21, še preden so to komedijo znova uprizorili v Ljubljani, je povabil Hinko Nučič Mariborčane k svojemu »Snu kresne noči« in odtlej je bilo na sporedu sedem različnih del, različnih uprizoritev pa kar dvanajst, saj se je domala vsako že preigrano delo vračalo na spored v novi podobi. »Hamlet« je bil dvakrat na vrsti, že 1924. leta ga je uprizoril in sam igral Valo Bratina, deset let kasneje ga je pripravil Jože Kovič z Vladimirom Skrbinškom. Tudi Osip Šest je gostoval in na novo uprizoril z mariborskimi igralci komedijo »Kar hočete«. Dogodek svoje vrste pa je bil obisk slovenskega režiserja Rada Pregarca, ki je v letu 1928/29 — prav takrat kakor Šest v Ljubljani z Janom in Juvanovo — uprizoril v Mariboru z Jankom Rakušo in Elviro Kraljevo tragedijo o Romeu in Juliji. Tako je šel Maribor po svoji poti. Res so bila na sporedu večidel ista dela kakor v Ljubljani, pripravljali pa so jih z majhnimi izjemami drugi režiserji. V prvem desetletju, ko je delal v Ljubljani edinole Osip Šest, je bila mariborska podoba Shakespeara v tem pogledu veliko pestrejša; v drugem desetletju se je obrnilo — vse številne uprizoritve tistega časa je pripravil, z eno samo izjemo, režiser Jože Kovič, ki je dal tudi sicer izjemen pečat delu mariborskega gledališča v tem času. In, ne glede na to, koliko je mogel dati Maribor novega pri iskanju naše poti do razumevanja velikega Angleža, je vztrajno delo tega drugega in ob ljubljanskem takrat edinega slovenskega gledališča zanimivo dopolnjevalo prizadevanja in iskanja v prestolnici.

Mejnik, o katerem bi mogli pisati že prej ali pa šele v sklepni besedi tega pregleda, je delo Otona Župančiča. In nemara sodi še najbolj na to mesto, ne glede na to, kakšno številko zapišemo ob ta »mejnik«, saj je ravno Župančičev prevajalski opus omogočil tak zmagovit uspeh Shakespeareovih dram in veselih iger v obdobju med obema vojnama, pa čeprav so bile prve uprizoritve in celo prvi tiskani Župančičevi prevodi rojeni že veliko prej. Ne samo mejnik, vogelni kamen so ti prevodi, pogoj, brez katerega bi dobili resnično umetniško podobo Shakespeara na našem odru nemara še desetletje ali več kasneje. Ze sam namen: Župančič je bil — poleg Dragotina Šauperla, ki mu je smrt po dveh poskusih preprečila dobre namene in poleg filologa Karla Glaserja, ki si je, čeprav brez pesniškega posluha, želel botrovati slovenskemu Shakespeareu pred prvo vojno — edini Slovenec, ki je videl v prevajanju Shakespeara cilj, kateremu je vredno nameniti dober del življenjskega dela. Potem sam vir: Župančič je pripravljal vse svoje zrele prepesnitve ob angleških besedilih in ob gradivu angleških shakespeareologov. Predvsem pa: delo je opravljal in opravil



Shakepearjev spomenik v cerkvi svete Trojice v Stratfordu na Avoni, kjer je pesnik in dramatik pokopan



poet, do zadnjega občutljiv za lepoto in zrelost domače besede. In še nekaj je posebej značilno: Župančič nikoli ni bil do kraja zadovoljen z verzom, kakor ga je zapisal. Vselej je iskal novih izrazov, bolj zadetih besednih iger, skritih simbolov v imenih. Preberimo za primer samo nekaj Brutovih verzov iz »Julija Cezarja«, ki jih je pesnik v treh različnih obdobjih zapisal v treh različnih variantah:

- 1904: Naj svečeniki, šleve in falotje,  
prisegajo  
in veli starci, bedne kukavice,  
hvaležne za krivice; v pričkanju  
druhal prisegaj, ki ji ni verjeti.
- 1922: Duhovniki, plašljivci in pretkanci  
prisegajo naj, stare, vele šleve  
in bedne kukavice, ki krivice  
pozdravljajo; v prerekanju prisegaj  
druhal sumljiva, ki ji ni verjeti.
- 1948: Roté naj se duhovni, mevže, zvitci,  
trhleni starci in pohlevne duše,  
v trpljenju vdane; v pravdah zlih prisegaj  
drhal dvomljiva.

Naš čas, teh dvajset let po zadnji vojni, je postavil trden mejnik na Shakespearovi poti med najširše kroge slovenskih gledaliških obiskovalcev. Gotovo, delo v Ljubljani in v Mariboru se je nadaljevalo in dodajalo, kakor bomo še videli, vabljive novosti. Vrnili pa smo Shakespeara v domačem jeziku našim ljudem v Trstu, ki so ga znali ceniti že pred desetletji, pa ga potem več kakor četrto stoletja niso poslušali. In odprli so se na Slovenskem še novi odri, s Shakespearom so se veliko pogosteje kakor prej srečavali amaterski igralci, predvsem pa si je osvojil nova poklicna gledališča. Poglejmo le dva primera: Prešernovo gledališče v Kranju je že zelo zgodaj, 1950. leta, uprizarjalo komedijo »Kar hočete« in potem še vrsto zahtevnih del, z Mahničevo uprizoritvijo tragedije o Romeu in Juliji pa je jeseni 1957, ne po svoji ne po Shakespearovi krivdi, sklenilo svoje delo. Izjemen dogodek je bil tudi novi, »osvobojeni Hamlet«, kakor so imenovali celjsko uprizoritev v sezoni 1954/55, pripravljeno kot »usodno preizkušnjo gledališkega znanja, talenta, ustvarjalne moči.« Ta predstava je poleg nekaterih tržaških, na primer »Romea in Julije« na prostem, največ pomagala k temu, da smo mogli govoriti ne le o poti Williama Shakespeara v tiste slovenske kraje, ki ga prej niso poznali, temveč tudi o zmagah, ki jih je bilo mogoče vzporejati z onimi v našem prvem gledališču.

Sama ljubljanska Drama, zibelka slovenskega Shakespeara in prizorišče njegovih največjih uspehov pri gledaliških obiskovalcih, je v tem času nadaljevala dobro izročilo preteklih dveh desetletij in želela hkrati, da bi seznanila publiko še z novimi, prej neznanimi in nepoznanimi dramami našega mojstra. Vendar, vzponi prejšnjega obdobja so bili toliko strmi, v dvajsetih letih vsaj za naše razmere, v tridesetih pa tudi že ob primerjavi z evropskimi dosežki, da bi jih naš čas komaj še mogel preseči. Zato moremo govoriti ob vseh teh novih upodobitvah, ki so jih pripravili tako od prej znani (Gavella, Kreft) kakor tudi novi režiserji (Jan, Molka) o sicer prizadevnih, solidnih in tudi kvalitetnih predstavah, ki pa vendarle ne pomenijo novih mejnikov na naši poti do Shakespeara.

In vendar, tudi ta čas je dal novost, ki je hkrati mejnik: odprl je dotlej zapostavljenim historijam pot na naš oder, prvim historijam v novih prevodih Mateja Bora. Tako je to za nas mejnik že po literarni strani: ko je Župančič odložil pero, je Matej Bor nadaljeval njegovo delo in nam odkril Shakespeara z nove strani. Zelel je biti v osnovi zvest izročilu mojstra slovenskega shakespearekega verza, vendar je dal hote svojim prevodom še novo, izvirno barvo. Po Borovem mnenju so namreč verzi, kakršne je pisal avtor »Hamleta«, za spoznanje manj praznični kakor so prevodi pesnika »Dume«, zato pa tudi manj zapleteni za poslušalca in laže govorljivi — prav to pa so želeli doseči Borovi prevodi: preprostost, jasnost, spoštovanje do izvirnika in domač zven pri tem pa ohrani pesniško lepoto prvotnega besedila.

Mejnik pa je to tudi po gledališki plati, saj sta dva naša najboljša poznavalca Shakespearovega dela, dr. Branko Gavella in dr. Bratko Kreft, odprla tem prevodom pot v ljubljansko Dramo. Gavella je bil res prvi, posredoval pa nam je eno samo historijo, »Riharda Tretjega«; Kreftovo delo je veliko obsežnejše, razen tega pa loči oba režiserja v osnovi različno vrednotenje te veje Shakespearovega dramskega opusa. Gavella se je sicer z vso skrbjo poprijel tega dela in dosegel z njim tudi

lep odrski uspeh, vendar je že v obsežnem eseju ob premieri brez ovin-kov povedal, da so mu te Shakespearove igre le obrobne. Pri tem je šel celo tako daleč, da je imenoval pisatelja dramaturga tujih epskih tekstov, s pisanjem historij pa da Shakespeare ni hotel niti nameraval dati tragedijo Hamletovega ali Learovega tipa, temveč je šel za tem, da bi zgodovinske reportaže povzdignil v sfero scenske poezije. Prav nasprotno pa je režiral Kreft historijo za historijo iz prepričanja, da niso te igre nič manj zanimive in tudi nič manj pomembne kakor ostala pesnikova dela. Z uprizoritvijo obeh delov »Henrika Četrtega« in potem še s »Henrikom Petim« je Kreft do kraja odstranil predsodke, ki jih je publika še imela, do neke mere — vendar samo do neke mere — res s pomočjo mogočnega zaveznika Falstaffa, predvsem pa zaradi svoje zavzetosti za te Shakespearove stvaritve, zaradi svojega odnosa do njih, zaradi uresničene želje, da bi dal umetniškim prvina in njih enakovreden odrski izraz.

Oba, Bor in Kreft, sta dosegla svoj namen. Odstrla sta nam novo, še neprebrano stran v veliki knjigi Shakespearovega dela, dala pa sta nam tudi zgledne primere, kako je mogoče to stran umetniško približati bralcu in gledališki publiki. Dala sta poslednji mejnik na naši poti do Shakespeara.

Pač, še o enem takem mejniku bi lahko govorili, pa čeprav gre to pot le bolj za vablivo vzporejanje, saj smo bili pri vsem tem komaj pasivni spremljevalci. Gre za kar se da zanimiva in spodbudna srečanja z angleškimi gledališči, ki so nas obiskovala. Vsaj dva od teh obiskov — in vselej nas je obiskal kraljevič danski — bosta vselej živela v našem spominu,

Od prvega je preteklo že četrto stoletje. Takrat, na predvečer nove vojne, je prišel v goste Dublin Gate Theatre. Bila je to za marsikoga od nas prva tuja gledališka predstava; tuj nam je bil tudi jezik, v katerem sta se pogovarjala Hamlet in Ofelija, pa smo vendarle razumeli sleherno misel. Nemara bi težko bolje izrazili, kako blizu nam je bil stil tistega igranja, saj smo isto leto razočarani spremljali obujenega »Hamleta« z Rogozom, ob katerem je po pripovedovanju starejših obiskovalcev svoj čas zastajal dih v avditoriju. V veliki meri pa se je ponovilo isto čustvo, četudi so se naša gledališka obzorja med tem že razmaknila in so že tudi z naših odrov spregovorili preprostejši danski kraljeviči, ob obisku znamenitega londonskega gledališča Old Vic natančno dvajset let pozneje (1959). »Mi igramo Shakespeara z oboževanjem«, je zapisal ob tej priložnosti Fran Albreht, »Angleži z naravno ljubeznijo«. Zvestoba Hamletovemu navodilu igralcem, ki so se ji sicer poskušali bližati tudi vsi naši poslednji interpreti, režiserji in igralci naslovne vloge, je bila pri gostih popolna in predstava je bila doživetje, zajeto pri čistem viru, ne glede na to, koliko smo se strinjali z nekaterimi, zlasti zunanji podrobnostmi.

Tako je zorel slovenski Shakespeare od Linhratove preudarne sodbe preko prvih presenetljivih prevodov, rojenih pred sto leti in preko prvih Inemannovih režij z Verovškom v glavnih vlogah do naših dni, ki so mu kar se da na široko odprla vrata gledališč po vsej deželi. Dozorel pa je in se najvišje vzpel v letih med obema vojnama ob delu Otona Župančiča in naših režiserjev tistega časa: Sesta, Gavelle, Debevca, Krefta.

Dušan Moravec



Obiskovalci v vrtu hiše v Shottteryju blizu Stratforda, kjer je bila doma Shakespearjeva žena Ann Hathaway

## MEDNARODNA POSLANICA OB III. SVETOVNEM GLEDALIŠKEM DNEVU

### *Uvod*

— Ta trenutek v nad sto državah praznujemo tretji svetovni dan gledališča. Od skrajnih robov Azije do severne Evrope, od vzhodnih bregov Afrike do zahodnega brega Amerike in tudi tukaj, pri nas. Gledališče porablja teh nekaj minut ne samo za to, da bi potrdilo, da živi, temveč tudi manifestiralo svojo voljo, da hoče živeti v svojem času in za svoj čas. Res, vsak trenutek bi radi znova priklicali v spomin, kako zelo je gledališče eden od nujno potrebnih elementov sodobnega življenja. Leta 1962 je rekel Jean Cocteau:

— »... Veliko nesporazumov se rodi zaradi oddaljenosti duhov in jezikovnih težav, močni gledališki mehanizem pa jih poskuša odpraviti.

— Zaradi svetovnega dneva gledališča se bodo narodi zavedeli svojih bogastev in bodo sodelovali za vzvišeno idejo miru.«

— Ob drugem svetovnem dnevu gledališča je Arthur Miller z glasom Jeana Vilarja posebej poudaril:

»Nenavadno je, da nam danes, ko je svet videti politično zares dokončno razcepljen, umetnost, še posebej pa gledališče, popolnoma jasno dokazuje, da je njegovo globlje bistvo univerzalno.«

— Ob tretjem svetovnem dnevu gledališča se obračata na vas sir Laurence Olivier in Jean Louis Barrault.

*Sir Laurence Olivier in Jean Louis Barrault:*

### **POSLANICA MEDNARODNEGA INSTITUTE ZA GLEDALIŠČE OB III. SVETOVNEM DNEVU GLEDALIŠČA**

— *Sir Laurence Olivier:* Meni in prijatelju Jeanu Louisu Barraultu je bila izkazana velika čast s povabilom, naj spregovoriva nekaj besed ob svetovnem dnevu gledališča. Jaz sam bi v zvezi s tem rad spregovoril najprej nekaj besed o našem novem Narodnem gledališču. Še le lani, po dobrem stoletju bojev, smo v Angliji nazadnje le dobili Narodno gledališče in meni je zaupana čast, da ga vodim. Prva stvar, o kateri smo se s tovariši zedinili, je to, da mora biti po našem ne samo narodno, temveč tudi mednarodno gledališče; zato mislim sestavljati repertoar tako, da bodo v njem v enaki meri zastopana angleška in tuja gledališka dela.

— *Jean Louis Barrault:* Dragi Laurence Olivier, vsi, ki nam je gledališka kultura pri srcu, se po vsem svetu veselimo tega dogodka in vam pošiljamo svoje najboljše želje.

— V trenutku, ko se posamezni deli človeštva v imenu človečnosti zblizujejo, z navdušenjem tudi ugotavljam, da se posamezne gledališke zavesti ravno tako stapljajo v eno samo skupno zavest o funkciji gledališča.

— *Sir Laurence Olivier:* Med vsemi odrskimi umetnostmi je gledališče najteže mednarodno. Balet in glasba lahko prestopata meje in se jih tako rekoč niti ne zavedata; gledališče pa je lahko še taka paša za oči, vendar sloni na besedah in veliko je med njimi ponosnih, samosvojih in neprevedljivih. Zato moramo pozdravljati uspehe Mednarodnega inštituta za gledališče in občudovati njegove napore, katerih zanosne sanje so zajete v izrazu, ki je sam po sebi paradoks — »Svetovno gledališče«.

— *Jean Louis Barrault:* Dragi Olivier, priznam, da se meni ta paradoks ne zdi tako nemogoč. Če bi hotel to dokazati, bi mi zadostovalo, da na potovanju po deželah, ki jim pravimo »tuje«, pregledamo, kako upoštevajo v njih gledališče kot mednarodno lastnino. Naj bo že pri klasičnih, kakor so Sofokles, Shakespeare, Molière, ali pri komediji dell'arte, sovsod so avtorji, igralci ali režiserji samo odposlanci enotne dobrine, ki je last vsega sveta. To izvira od tod, ker v gledališču nekako ni meje med gibom in besedo, med vidom in sluhom. Naša umetnost je predvsem magnetski fenomen. Ne deluje samo na oko in uho, temveč tudi na vsa druga čutila. V gledališču oko gleda, srce pa vidi in sprejema in šele potem možgani razumejo. Ta umetnost je pešniška, ker je zmeraj čutna. Ko posamezne gledališke oblike prehajajo čez meje, doživlja sicer ideja, zajeta v besedi, trenutne mrke, kljub temu pa ohrani beseda sama, ta razumljivi izraz, vso svojo glasovno in magično moč. Čutna moč Brechta, Claudela, gledališča Daljnega vzhoda ali Shakespeara se križa nad besedami in sega v srce vsem ljudem.

— *Sir Laurence Olivier:* Srečni smo, da je postal Shakespeare last vsega sveta; da se sklicujemo nanj kot na zakonitega prednika vsakega novega gibanja v gledališču. (Pred kratkim so »Kralja Leara« raz-

glasili za predhodnika Samuela Becketta.) Srečni smo tudi, da so Shakespeara pozdravili zastopniki vseh narodov in vseh ver kot enega od svojih in da ga še nikoli, če upoštevamo njegova celotna dela, nihče ni razglasil za nepoboljšljivega reakcionarja. Človek, ki je napisal »Henrika Petega«, je napisal tudi »Troila in Kresido«; napisal je »Romea in Julijo«, pa tudi »Milo za drago«. V štiristo letih je naš Shakespeare postal tudi vaš; sprejeli ste ga za svojega. Z gledališkega stališča — še posebej pa seveda ob njegovi štiristoletnici — je postal Shakespeare naš najpomembnejši izvozni predmet; in sicer tak predmet, ki nas najmanj stane, pa nam prinaša največ ponosa.

— *Jean Louis Barrault*: Če res ni mogoče, kakor je dobro pripomnil sir Laurence Olivier, politično določiti Shakespearovih pozicij, jih samo zato ni mogoče, ker je znal kot pravi gledališki človek še celo v političnih snoveh ostati priča svojega časa. Končni cilj gledališča je pravica. Na odru se morivci in njihove žrtve, napad in obramba spoprijemljejo v vrtincih strasti. Vsi gledavci so porotniki, močno in uravnoteženo življenje pa vodi vsesplošni obračun in utira pot pameti, razumevanju in zdravju. Temeljna moč gledališča je v tem, da odpravlja vse, kar ljudi razdvaja: rasne razlike, verska ali politična prepričanja, razločke v jeziku, in da, v nasprotju s tem, poudarja vse, kar je ljudem skupnega: smeh in solze, veselje in bolečino, srečo in strah, skratka vse, kar prihaja iz srca. Gledališče odkriva skupno srce vseh ljudi, zato je najbolj učinkovito orodje za dosego miru.

## BESEDA OB DNEVU GLEDALIŠČA

Govor na družabnem srečanju igralske družine Drame SNG 27. 3. 1964

Mislím, da nocoj ni trenutek svečanih izjav, niti hvalniškega besedovanja. Zato mi dovolite, da vam ob mednarodnem dnevu gledališča povem nekaj misli, s katerimi želim opisati tvorni odnos do gledališča in izpovedati ustvarjalno misel o tako zlahkni dejavnosti človekovega talenta, kakršna je igra. Če človek danes še veruje v gledališče, potem smemo reči, da mora zavoljo take vere imeti ne samo mnogo zaupanja, marveč tudi duhovnega poguma. V našem bednem in praznem tehnokratsko-birokratskem stoletju so že mnogi pokopali gledališče, mu postavili nagrobni spomenik in zanj določili poslovljni epitaf.

Gledališče, in pri tem mislim na dramatikó, idejni program, režijo, igro, kostum, sceno in luč, ne prenese laži, pa tudi dvoličnosti ne. Iz svojega sveta izključuje konformizem in vsakršno polutantstvo. Ne dovoljuje, da bi se v njegovem svetu razpasli duhovna lenoba, primitivizem in neznanje. Moramo se zavedati, da gledališki ljudje ne smejo in ne morejo poznati egoizma, prazne veleumnosti in napihnjene gizdavosti, predvsem pa zaničevanja drugih in precenjevanja samega sebe. Zvezdniška mitologija, brezokusni boj za čimvečjo akumulacijo likov, zaničevanje malih in drobnih epizod, vse to so grehi, ki se jih v resničnem gledališču moramo izogibati. Če pa jim v gledališču podležemo, potem je bolje, da čimprej zapremo vrata svoje hiše in zapademo v prazno adoracijo samega sebe, lastne institucionalnosti in upravljanja. Zakaj tam, kjer se izživljajo takšni značaji, ki poznajo samo samega sebe, zaničujejo in ne prenesejo pa zraven sebe svojega bližnjega, tam vsekakor ne more biti pravega gledališča in prave odrske umetnosti. Če je kje kak predel v našem neurejenem, razbičanem in ponižanem svetu, ki zahteva s kategoričnim imperativom — kole-



gialnost, prijateljstvo, medsebojno zaupanje in spoštovanje, ljubezen do bližnjega, potem je to prav gotovo, ali bi vsaj moralo biti gledališče.

Pri tem nam seveda ne gre za nikarkršen čustveni moralizem, pač pa le za preprosto resnico, brez katere vsekakor ni in ne more biti gledališke umetnosti. Zato oder, igralski salon in garderoba ne morejo biti zavetišče utvar in neresnice, marveč samo prostori, kjer se dokončno izvrši teoretično nerazložljiva transformacija zasebnika v osebo igre. A igra, to je ustvarjanje novega sveta, ki je v literarni obliki eksistiriral kot fantazija, a se je šele na odru spremenila v novo resnično življenje. Z zasebniško neresnico se ni mogoče povzpeti do odrske, umetniške resnice. To je zakon, ki ga moramo poznati in se obenem zavedati njegove usodne moči, neredko tragične za tistega, ki se z njo noče sprijazniti.

Gledališče ni izumljeno in ustvarjeno zato, da bi služilo samo sebi, vendar pa tudi ni mogoče dopustiti, da bi ga kdorkoli ponižal v navadno komercializirano zabavišče. V boju za resnico, umetniško seveda, mora določati vsebino in obliko oder, se pravi človek na odru. Človek talenta, znanja in moralno neoporečnega izpolnjevanja umetniškega poklica. To pa je mogoče ustvariti in doseči le z zvestobo umetniškemu izpovedovanju, nikakor pa ne z muhavostjo dvomljivih osebnih ambicij. Bila bi velika zmeta, če bi verjeli v to, kar šestokrat razglašajo samozvanski teoretiki gledališča, da igralcu na odru zadostuje zgolj talent, kar pomeni naravna nadarjenost in nič več kot to. Da talent lahko zaživi, se uresniči in izpove tisto, kar je avtor-dramatik zapisal, mora mnogo, mnogo vedeti, znati in poznati. Ne kot akademski erudit ali pa kot učenček, ki se je nalogo naučil na izust, marveč le kot oseba, ali, če hočete, kot osebnost, ki živi v svojem času in se pri tem zaveda moralnih in socialnih dilem in dimenzij svojega časa in svoje družbe. V tem zavedanju pa mora biti vsebovan ustvarjalni upor zoper vse, kar je konvencionalno, tradicionalno in zato prazno in jalovo. Tak brezkompromisni upor je seveda izraz idealnega stanja duha, ki ga najbrž ne bomo dosegli in povsem uresničili nikoli. Zato pa si moramo z vsemi duhovnimi silami prizadevati, da se čimbolj približamo omenjenemu smotru in da se dvignemo čim više v tem izrazito umetniškem in moralnem prizadevanju. Naša provinca, kot povsem določen zgodovinski, moralni in idejni pojem, kot duhovno navzkrižje, v katerem moramo živeti in delati, je že marsikateremu talentu in umetniku odvzela živo moč in ga poenotila s svojimi naglavnimi grehi, se pravi s svojo okamenelostjo, sivo povprečnostjo, lenobo in ga spremenila v idol in ideal samega sebe. Ta duhovna provinca se je sicer formalno priliznila umetnikovemu talentu, zato pa ga je iz maščevalnosti udarila s šibo duhovne in socialne zapostavljenosti, odvisnosti in nemoči. Kadar pa se vse to dogaja ali godi, v tej ali oni obliki, s takšno ali drugačno ostrino, takrat gledališče izgubi svoj *raison d'être* in se spremeni v nekaj, kaj sicer vsi imamo, a kar nihče več ne potrebuje.

Misli, ki sem jih povedal, hočejo biti le izraz preprostega prepričanja, in mu je zato tuja vsakršna želja po novem ali iznajditeljskem. Te besede želijo biti samo iskrene, tako dobronamerne, da je z njimi mogoče izpovedati in opisati tvorno načelo in tvorne ideje o gledališču. In ker nas družijo ista vera, isto delo in isti interes je prav, da zgornja spoznanja zaupamo drug drugemu in razmislimo o njih. Če že praznujemo po vsem svetu dan gledališča, je prav in dobro, da ob tej uri in v tem prostoru povemo vsem, pa tudi sebi: verujemo v plemenito, živo, uporniško in nesebično gledališko umetnost.

*Bojan Štih*

# „KRALJ LEAR“ ALI Z DRUGIMI BESEDAMI „KONEC POTI“

LEAR: *Kako, norec mi praviš?*

NOREC: *Seveda, saj si se odpovedal vsem drugim naslovom.*

*Temu se nisi mogel, ker ti je prirojen.*

(Kralj Lear, I, 4)

Vsi se rodimo nori. Nekateri ostanejo.

(Čakaje na Godota, II)

## I

Stališče moderne kritike do *Kralja Leara* je dvoumno in nekam v zadregi. Seveda ni najmanjšega dvoma o tem, da štejejo to dramo še zmeraj za mojstrsko delo, za vrhunski dosežek, spričo katerega sta celo *Macbeth* in *Hamlet* videti plaha in medla. *Kralja Leara* ponavadi primerjajo z *Mašo v h-molu* Johanna Sebastiana Bacha, z Beethovnovno *Peto* ali *Deveto*, z Wagnerjevimi *Parsifalom*, z Michelangelovo *Poslednjo sodbo*, z Dantejevimi *Peklom* ali z njegovimi *Vicami*. Hkrati pa je *Kralj Lear* kot neka neznanska gora, ki jo vsi občudujejo, a vendar nikogar ne mika, da bi jo kaj dostikrat obiskal. Tako je, kakor da ta drama ne more prav nič več vplivati na književnost in na gledališče, kakor da ni primerna našemu času, zlasti pa da nima več mesta v sodobnem gledališču. A v katerem sodobnem gledališču? Prav v tem je vprašanje.

Višek svoje gledališke kariere je *Kralj Lear* prav gotovo dosegel v dobi romantike. V romantično dramatiko se je lahko popolnoma vključil, vključil seveda takšen, kakršnega je dojemal tisti čas: kot melodrama, v kateri kar mrgoli grozot in prekletstev, kot zgodba o tragičnem kralju, ki je izgubil krono in so se zoper njega zarotili nebo in zemlja, človeštvo in narava. Charles Lamb se je v začetku 19. stoletja čisto lahko norčeval iz predstava, kjer je neki beden stavec blodil razoglav in s palico v roki po odru, medtem ko sta divjala dež in vihar, ki so ju imeli na skrbi odrski delavci. Vendar pa se je gledališču kaj kmalu posrečilo ustvariti popolno iluzijo. Diorama, spreminjanje prizorišča pri odprtem odru in premične dekoracije so omogočile nenadne, skoraj čudežne spremembe, na primer gotskega gradu v gorato pokrajino, ali žarečega sončnega zatona v viharo noč. Romantična domišljija je z užitkom odkrivala v *Kralju Learu* svoje najljubše okolje: mračno zidovje, s slamo krite kočje, puste samote, skrivnostne, grozljive kraje, blede, grozeče skalovje v mesečini. *Kralj Lear* se je skladal tudi z romantičnim igralskim slogom: dajal je priložnost za veličastne kretnje, za okrutne prizore in za recitiranje ali pravzaprav za strastno kričanje monologov, v katerih so uživali Kean in vsa njegova šola. Igralec je lahko pokazal najbolj črne plati človeške duše. Usodi Leara in Gloucestra naj bi vzbujali grozo in usmljenje. In sta ju res vzbujali. Gledalce naj bi prestrašili. In to se jima je posrečilo. Nesreča je Leara obelila in mu je vrnila tragično veličino. Shakespeareov *Kralj Lear* je bil pravi pravcati »črni teater« romantike.

Nato je prišel čas zgodovinskega, realističnega Shakespeara, čas Shakespeara, spremenjenega v muzejski predmet. Inscenatorje so pošiljali v Rim, da bi tam na kraju samem, prav na Forumu, risali prizorišče za *Julija Cezarja*. Oder so preplavili statisti v zgodovinskih kostumih. Kopirali so srednjeveški lišp, čepice iz dobe renesanse in eli-



zabetinsko pohištvo. Dekoracije so postajale čedalje bolj masivne in razkošne, oder se je polagoma spreminjal v veliko razstavo zgodovinskih rekvizitov. Balkon je bil pravi balkon, palača prava palača, ulica prava ulica. Namesto preprostega »samotnega kraja« je bil na odru pravi pravcati gozd.

V isti dobi so poskusili tudi *Kralja Leara* postaviti v njegov čas. S pomočjo arheologov so spravili na oder cela pokopališča menihov in dolmenov. Lear se je prelevil v starega druida. Odrska mašinerija je postajala čedalje popolnejša, vihar, dež in veter so čedalje bolj učinkovito dušili glasove igralcev. Ob takem čudnem združenju nove, čedalje razkošnejše odrske tehnike in prave pravcate arheološke rekonstrukcije keltskega grobišča, je ostalo od Shakespearovega *Kralja Leara* bore malo: zgolj zaplet. V takšnem gledališču res ni bilo mesta za Shakespeara, saj res ni bil za tak oder primeren.

Začetek 20. stoletja pomeni prelomnico v interpretiranju Shakespeara. Tedaj so ga prvič začeli razlagati na podlagi tega, kar so vedeli o njegovem lastnem gledališču. Cela generacija raziskovalcev je potrpežljivo zbirala podatke, kakšen je bil njegov oder, kako so na njem igrali in kakšne tradicije so veljale v elizabetinskem gledališču. Grandville-Barker je v svojem znamenitem *Uvodu v Shakespeara* (London 1945, 4. izd.) pokazal, ali vsaj skušal pokazati, kakšna je bila predstava *Kralja Leara* v gledališču »The Globe«. Tu je začetek razvoja, ki mu pravijo »povratak k pristnemu Shakespearu«. Odtlej je moral vihar divjati v Learovih in Gloucestrovih prsih, ne pa na odru med kulisami. A blazni stavec, ki si je rual dolgo belo brado, je postal nenadoma smešen. Moral bi biti tragičen, pa nenadoma ni bil več tragičen.

Skoraj vse Shakespearove ekspozicije s presenetljivo nenadnostjo nakazujejo konflikt in osnovni ton dela. Če bi v ekspoziciji *Kralja Leara* iskali le kanček psihološke verjetnosti, se nam bo zdela hudo nerodna: vsemogočni, strašni vladar priredi med svojimi tremi hčerami tekmo v zgovornosti o ljubezni do staršev, tekmo, od katere bo odvisna delitev kraljestva. In ničesar ne vidi, ničesar ne razume, čeprav sta Reganina in Gonerilina hinavščina jasni ko beli dan. Če gledamo Leara kot osebo v igri, kot značaj, je smešen, otroško preprost in neumen. Ko zblazni, more zbuhati le pomilovanje, ne pa sočutja ali groze.

Tudi Gloucester je preprost in smešen. V prvih prizorih je junak iz komedije nravi. Robert Speaight ga primerja z gentlemanom precej nazadnjaških nazorov, ki se ob nedeljah s polcilindrom na glavi in z dežnikom na roki sprehaja po Saint James Streetu (R. Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*, London 1955). Na njem ni prav ničesar, kar bi naznanjalo tragičnega starca, ki so mu iztaknili oči. Sicer je pa tudi Polonij v *Hamletu* komedijska figura, pa vseeno umre pod bodalom. A Polonijeva smrt je groteskna, Lear in Gloucester pa bosta morala prehoditi vso dolgo pot bridkosti.

Niti nemu režiserju se ni posrečilo rešiti problemov, ki jih zastavlja zaplet *Kralja Leara*. Če je režiral realistično, sta bila Lear in Gloucester dosti presmešna, da bi mogla biti tragična junaka. Če je obravnaval ekspozicijo kot pravljico ali legendo, je postala tudi okrutnost shakespearekega sveta pravljična ali legendarna. Ta okrutnost pa je bila okrutnost elizabetinskega sveta, v katerem je bil *Kralj Lear* ustvarjen, in je še dandanes značilna za tisti svet. Vendar pa gre tu za filozofsko okrutnost, ki je nista znala prikazati

niti romantično niti naturalistično gledališče. Tega je zmožno le današnje novo gledališče, ki več ne pozna značajev, gledališče, v katerem je tragiko pregnala groteska, zakaj ta je dandanes videti bolj okrutna.

Ekspozicija Kralja Leara je prav tako nerodna in prav tako nujna kot prihod milijarderke Clare Zahanassian v Güllen, kjer se prikaže v spremstvu svojega novega moža, svojih sodelavcev in tigra v kletki. Ekspozicija Kralja Leara nam pokaže svet, ki bo uničen.

Ze od konca 18. stoletja sem ni nihče tako brutalno vplival na evropsko dramaturgijo kot Shakespeare. Seveda pa je tudi ta dramaturgija po svoji plati imela določen vpliv na gledališča, ki so uprizarjala Shakespeara. Shakespeare je bil živ, če je bila živa dramaturgija, s pomočjo katere so tolmačili njegove drame. Če so bile predstave Shakespeara plehke in dolgočasne, ni bilo mrtvo le gledališče, temveč je bila mrtva celotna dramaturgija tiste dobe. In prav v tem se kaže nadzgodovinski in vesoljni značaj Shakespeara.

Za zdaj še nimamo knjige z naslovom: »Shakespeare in nova dramaturgija«. Zakaj prezgodaj je še, da bi jo mogel kdo napisati. Vendar pa je presenetljivo, kako pogosto rabimo besedo »shakespeareški«, kadar govorimo o Brechtu, Dürrenmattu ali Beckettu. Seveda ima beseda »shakespeareški« v vsaki od teh treh dramaturgij, ki hkrati predstavljajo tri različna gledališča, drugačen pomen: pri Dürrenmattu pomeni tisto krvavo, strupeno plat, pomanjkanje povezanosti in mešanico zvrsti; pri Brechtu epski značaj; pri Beckettu pa novi Theatrum Mundi. A te tri dramaturgije in ta tri gledališča imajo več podobnosti s Shakespeareom in srednjeveškimi moralitetami kot z dramo 19. stoletja, pa naj bo že romantična ali naturalistična. V tem smislu, in edinole v tem smislu, vidimo v novem gledališču lahko anti-gledališče.

Tisto, kar nas v novem gledališču tako preseneča, je njegova groteskna plat. Kljub zunanjemu videzu pa ta nova grotesknost ne zavzema mesta nekdanje drame ali komedije nravi. Loteva se problemov, konfliktov in tém, ki sodijo v tragedijo: človekove usode, smisla življenja, svobode in nujnosti, protislovja med absolutnim in med krhkostjo človeškega reda. Groteska je na novo in v drugačnem tonu napisana nekdanja tragedija. Izrek Mauricea Regnaulta: »Če v tragičnem svetu ni tragedije, se poraja komika«, je le na videz paradoksen. Groteska je doma v tragičnem svetu. Lahko bi rekli, da sta tragična in komična vizija sveta sestavljeni iz istih prvin. Naj bo ta svet že tragičen ali komičen, so situacije dane, ukazane in nujne. Svoboda izbire in odločanja pa je pogojena po njih. V takšni prisilni, obvezni situaciji pa mora tragični junak enako kot groteskni nujno podleči v boju zoper absolutno. Poraz tragičnega junaka je potrdilo in priznanje absolutnega; poraz grotesknega junaka pa absolutnemu ugrabi sveto vzvišenost, ga izpostavi posmehovanju in ga spremeni v slep mehanizem, v nekakšen avtomat. Osmešen torej ni samo rabelj, ampak tudi njegova žrtev, ki je verovala v njegovo pravičnost, ki ga je spremenila v nekaj absolutnega, ki ga je izumila, saj se je pripoznala za njegovo žrtev.

Če gremo stvari do dna, je tragedija razsodba o človeški usodi, je nekakšen ukrep absolutnega; groteska pa je kritika absolutnega v imenu šibkih človeških izkušenj. Zategadelj vodi tragedija v katarzo, groteska pa ne prinaša najmanjše tolažbe. Gorgias iz Leontiona je napisal: »Tragedija je prevara, v kateri je tisti, ki vara, pravičnejši

od tistega, ki ne vara, in tisti, ki je prevaran, bistrejši od tistega, ki ni prevaran.« Izrek lahko tudi obrnemo: groteska je prevara, v kateri je prevaranec pravičnejši od varljivca, in varljivec bistrejši od prevaranca. V *Obisku stare gospe* je Clara Zachanassian bistrejša od Illa, Ill pa je pravičnejši od Clare Zachanassian. Illova smrt je enako groteskna kot Polonijeva smrt v *Hamletu*. Ill ni tragičen junak, in tudi prebivalci mesteca Gullen niso tragični. Stara gospa ni kakšno božanstvo, saj ima ponarejene prsi, umetno zobovje in protezo; stara gospa komajda obstaja, toliko da ni čista iluzija. Ill in Gullenčani so v položaju, v katerem ni mesta za tragiko, temveč le za grotesko. Ionesco pravi v *Expérience du théâtre*: »Ker je komika intuicija absurda, se mi zdi brezupnejša od tragike. Komika ne dopušča izhoda.« (*Nouvelle Revue Française*, februar 1958.)

Tragični svet in groteskni svet sta zaprta, iz njiju ne pobegneš. V tragičnem svetu je takšna prisilna situacija izvirala iz volje bogov, Usode, krščanskega Boga, Narave ali Zgodovine, obdarjene z razumom in nujnostjo. Nasprotna stranka je bil vselej človek. Kadar je tisto absolutnost predstavljala Narava, človek ni bil naraven; če je bil človek naraven, je bila absolutnost Milost, brez katere ni zveličanja. V grotesknem svetu pa je ni absolutnosti, ki bi mogla opravičiti neuspeh ali ki bi ji mogli naprtiti odgovornost za poraz. Za absolutnostjo ne stoji kakšna višja sila, absolutnost je le močnejša. Absolutnost je absurdna. Morda si prav zategadelj groteska tako pogosto pomaga s podobno sproženega mehanizma, ki ga ne moreš več ustaviti. Razne vrste neosebnih, sovražnih mehanizmov nadomeščajo Boga, Naravo ali Zgodovino nekdanje tragedije. Ta pojem absurdnega mehanizma je prav gotovo zadnja metafizična predstava, ki se je ohranila v današnji groteski. A ta mehanizem ni nadčuten v odnosu do človeka, in še manj v odnosu do človeškega rodu. Ta mehanizem je past, ki si jo je nastil človek sam in v katero se je potem sam ujel.

Tragedija se je najbolj pogosto odvijala v kakšni pokrajini. Razdivjana narava je bila priča človekovega poraza ali pa je kot v *Kralju Learu* celo dejansko sodelovala v dogajanju. Današnje groteskno gledališče pa navadno zahteva čisto civilizacijsko okolje; narave v njem skorajda ni. Človek je ujet v zaprtem prostoru, preganjajo ga stvari in predmeti. A te stvari igrajo zdaj enako vlogo, to se pravi: vlogo simbolov človekove usode in njegove situacije, kakršno so igrali pri Shakespearu gozd, vihar ali sončni mrk. Pri Sartru je celo pekel en sam velikanski hotel, kjer ni ničesar razen sob in hodnikov, pa še drugih hodnikov in drugih sob. Takšen pekel »za zaprtimi vrati« ne potrebuje uslug metafizike.

Tudi Ionescov pekel je organiziran na tak način. V prazno stanovanje se vseli nov najemnik. Prinašajo mu pohištvo, a pohištva je čedalje več, kopiči se od vsepovsod in obkoljuje najemnika. In že se znajde med štirimi omarami. Novi najemnik je ujet med pohištvo. Ne vidimo ga več. Ponižan je na stopnjo pohištva. Postal je predmet.

V Beckettovem *Koncu igre* vsebuje soba naslanjač na kolescih in dve vedri za odpadke. Na steni visi v zid obrnjena slika. Razen tega vidimo še stolec, kukalo in piščalko. Od narave ni ostalo drugega kot pesek v vedrih, bolha in tisto, kar je v človeku naravnega: njegovo telo.

HAMM — Narava je pozabila na naju.

CLOV — Narave ni več.

HAMM — Da je ni več! Ta je pa le prehuda.

CLOV — V okolici.

HAMM — Saj vendar dihava, saj se spreminjava! Lase in zobe izgubljava! Izgubljava svežost! In ideale!

CLOV — Potemtakem ni pozabila na naju.

Lahko je pokazati, na kakšen način v novem gledališču tragične situacije prehajajo v grotesko. Tragična situacija take vrste, ki je po svojem značaju popolnoma klasična, je nujnost izbiranja med nasprotujočimi si vrednotami. Antigona je obsojena na izbiranje med človeškimi in božanskimi zakoni, med zahtevami Kreona in ukazi absolutnega. Načelo izbiranja, pri katerem bo ena od obeh vrednot uničena, je že samo po sebi tragično. Okrutnost absolutnosti je v tem, da zahteva tako izbiranje, pri katerem je ena od obeh možnosti smrt. Absolutnost je pohlepna, saj zahteva vse; junakova smrt je njeno potrdilo.

Tragična situacija se spremeni v groteskno, če sta obe možnosti prisilne izbire absurdni, neprimerni ali kočljivi. Junak mora igrati, čeprav ima slabe karte. Izid bo v vsakem primeru slab, vendar je prepovedano karte odložiti. Zakaj, tudi to bi bil izhod, slab izhod.

V takšni situaciji je Dürrenmattov Romulus, zadnji cesar propadajočega imperija. Zgodovine ne more spremeniti. Zgodovina ga je imela za norca. Zdaj lahko kljubovalno, junaško umre, bodisi léže in čaka, da ga bodo zaklali; lahko se vda, ali sestavlja govore, ali pa se ubije. V situaciji, v kakršni je kot zadnji rimski cesar, je vsaka teh možnosti enako kočljiva in smešna. Zgodovina je spremenila Romulusa v burkeža, vendar pa zahteva, da jo on jemlje resno. Romulus ima na voljo le eno dobro rešitev: da zavestno sprejme burkaško vlogo in jo odigra prav do konca. Lahko goji kokoši. In tedaj bo zgodovinska nujnost videti burkasta. Absolutnost bo osmešena.

*Antigona* je tragedija izbire, *Edip* je tragedija »krivde nedolžnega« in predestinacije. Bogovi prav odkrito opozorijo junaka, da mu je *fatum* namenil vlogo očetovega moralca in soproga lastne matere. Junak je popolnoma svoboden, svoboden, da odloča in ukrepa. Bogovi ne posegajo v dogajanje, le opazujejo ga. Čakajo, da bo junak zagrešil napako. In tedaj ga kaznujejo. Bogovi so pravični, saj kaznujejo junaka za hudodelstvo, ki ga je v resnici zagrešil. A junak je hudodelstvo *moral* zagrešiti. Edip je hotel usodo preslepiti, pa ni ubežal *fatumu*. Ni mogel ubežati. Ujel se je v past, zagrešil je napako, ubil je lastnega očeta in se poročil z lastno materjo. Zgodilo se je, kar se je moralo zgoditi.

Edipovo tragedijo seveda lahko prikažemo kot problem iz teorije igre. Igra je pravična, to pomeni: v hipu, ko se začne, morata imeti igralca enake možnosti, da zmagata ali zgubita, in oba morata igrati po istih pravilih. V igri z Edipom *fatum* ne kliče na pomoč bogov in ne spreminja naravnih zakonov. *Fatum* zmaga v igri z Edipom, ne da bi mu pomagal čudež.

Igra mora biti pravična, hkrati pa mora biti organizirana na tak način, da zmaga vselej isti igralec in da Edip vselej izgubi.

Predstavljajmo si elektronske možgane, ki izgrajo šah in ki že vnaprej izračunajo poljubno ali neomejeno število potez. Človek *mora* igrati šah z elektronskim nasprotnikom, igre ne more pustiti ali pretrgati, in mora obvezno izgubiti. Izgubi pošteno, saj izgubi po pravilih; izgubi, ker je zagrešil napako. Vendar pa sploh ni mogel zmagati.

Človek, ki izgubi šahovsko igro proti elektronskim možganom, ki jih je sam programiral, ki jih je »naučil«<sup>1</sup> igrati, že ni več tragičen junak. Če takole šahira od rojstva do smrti in če mora igro izgubiti, je lahko kvečjemu tragično-grotesken junak. Vse, kar je ostalo od tragičnega sveta, je situacija »krivde nedolžnega«, neizbežno izgubljena igra in neizbežna zmeta. Absolutnosti pa ni nikjer več. Nadomestila jo je absurdnost človeške situacije.

Absurdnost ni v dejstvu, da so mehanizmi, ki jih je človek ustvaril, v nekaterih pogojih močnejši in celo bistroumnejši od njega samega. Absurdnost je v tem, da ustvarjajo ti mehanizmi prisilne situacije, da prisilijo človeka k igri, v kateri verjetnost popolnega poraza venomer narašča. Konec sveta, kot si ga zamišljajo kristjani, konec sveta s poslednjo sodbo in z ločitvijo izvoljenih in pogublencev je patetičen. Konec sveta, ki bi ga povzročila velikanska bomba, bi bil res precej učinkovit, vendar pa grotesken. Tak konec sveta je za kristjane kot za marksiste razumsko nedopusten. Zakaj tak konec bi bil burkast konec sveta.

Primerjava igre med usodo in Edipom in šahovske igre med človekom in elektronskimi možgani ni dovolj precizna. Avtomat, ki šahira, ne bo obvezno zmagal, čeprav zna izračunati vnaprej poljubno število potez. Vendar pa bo večkrat zmagal kot zgubil. Med avtomati, ki jih res že imamo, lahko najdemo boljši primer. Imamo avtomat, s katerim lahko »mečemo dinar«. Človek položi dinar na mizo kot se mu pač zdi, s številko ali z grbom navzgor. Avtomat novca ne vidi.

The Royal Shakespeare Theatre ob bregu reke Avon v Stratfordu





Uganiti mora, kako ga je človek položil. Če ugane, zmaga. Soigralec pa mu mora povedati, ali je uganil pravilno. Nato položi dinar drugič na mizo, itd. Ko igra nekaj časa teče, začne avtomat dobivati. Čedalje pogosteje ugane pravilno. Spominja se soigralčevega sistema, razvozlal ga je in se ga je naučil. Zdaj ve že vnaprej, da bo po treh »grbih« prišla na vrsto »številka«. Če človek spremeni sistem in zaigra drugače, se avtomat kmalu nauči nove metode in začne spet dobivati. Človek ima svobodno voljo in se lahko svobodno odloča. Dinar lahko postavi na grb ali na številko. Konec konca pa le mora zgubiti igro. Natanko kot Edip.

Vendar pa je neki izhod, da ne bo venomer izgubljal. Denarja ne bo več polagal na mizo, zakaj s tem že izbira, temveč ga bo kar vrgel. S tem se odpove sistemu in se prepusti naključju. V tem primeru imata avtomat in človek enake možnosti. Verjetnost zmage in poraza, verjetnost, da bo dinar padel na grb ali na številko, je enaka: ena proti ena. Avtomat je hotel, naj ga človek jemlje resno, naj igra z njim premišljeno, po sistemu ali metodi. Človek pa tega noče. Zdaj se ravna človek po istem načelu kot avtomat.

Avtomat je *fatum*, ki ravna po načelih verjetnostnega računa. Če hočem, da bom imel enake možnosti kot usoda, se moram sam spremeniti v usodo, prepustiti se morem slepi sreči ali naključju. Ravnati moram z verjetnostjo ena proti ena. Človek, ki se pri igri, v kateri ima za nasprotnika avtomat, odpove svobodni volji in svobodnemu odločanju, zavzame proti usodi precej podobno stališče, kot ga je zavzel Dürrenmattov Romulus proti zgodovinski nujnosti. Namesto da bi položil novec stokrat zaporedoma na grb ali vsakokrat na drugo plat ali morda desetkrat na grb in dvakrat na številko, ga raje vrže tjavdan. Tak človek prav gotovo ni tragičen junak. Proti usodi je zavzel stališče burkeža. Čisto tako kot je storil Romulus.

V moderni tragediji je usodo, bogove in naravo zamenjala zgodovina. Zgodovina je edini sistem, na katerega se lahko sklicujemo, zgodovina je zadnja instanca, ki potrdi ali odkloni človeška dejanja. Zgodovina je neizbežna, zgodovina izpolnjuje naloge, ki so v skladu z njenim namenom, ona je objektivni »razum« in objektivni »napredek«. Po tem pojmovanju je zgodovina gledališče, ki nima gledalcev, temveč samo igralce. Nihče ne gleda predstave od zunaj; vsi sodelujejo. Scenarij te monumentalne predstave je vnaprej določen in ima nujno potrebni epilog, ki vse razloži. Vendar pa ta scenarij tako kot v *commediji dell'arte* ni napisan; igralci improvizirajo in le nekateri od njih si pravilno zamišljajo naslednja dejanja. V tem čisto posebnem gledališču se prizorišče menja hkrati z igralci, saj ga ti sami neutrudno postavljajo in podirajo.

Igralci se motijo, a zmote so v scenariju že predvidene; lahko bi celo rekli, da so zmote osnovno načelo scenarija, in da se dejanje razvija prav po njihovi zaslugi. Zgodba obsega preteklost in prihodnost. V glavno dejanje se neprestano vmešavajo igralci iz prejšnjih prizorov, ki ponavljajo stare spore in hočejo igrati že zdavnaj odigrane vloge. Ker po nepotrebnem podaljšujejo predstavo, jih je treba spoditi z odra. Prišli so prepozno. Spet drugi igralci pa nastopajo prezgodaj in zastavljajo vprašanja, ki bi morala priti na vrsto šele v naslednjem dejanju. Ne vidijo, da oder zanje še ni pripravljen. Ti bi predstavo radi pospešili, a to ni mogoče, zakaj dejanje je treba igrati v pravilnem zaporedju. Z odra je torej treba spoditi tudi tiste, ki so nastopili prezgodaj.

Vloge take vrste so pri filozofih in književnikih 19. stoletja veljale za tragične. Za Hegla so bili zgodovinski tragični junaki tisti možje, ki so svoj čas zamudili. Njihovi nagibi so žlahtni, vendar pa enostranski. Upravičeni bi bili na prejšnji stopnji, v prejšnjem dejanju. Če trmoglav vžtrajamo pri njih, jih bo zgodovina poteptala. Za Hegla je bila Venedija primer zgodovinske tragike. Grof Henryk v *Nebožanski komediji* Krasinskega je hegeljanski tragični junak.

Tudi tisti, ki so prišli prezgodaj in ki so se zaman trudili, da bi zgodovino pospešili, so tragični junaki. Tudi njihovi nagibi so enostranski; upravičeni bodo šele na prihodnji stopnji, v naslednjem dejanju. Saj niso razumeli, da svoboda ni nič drugega kot to, da se človek zave nujnosti. In zgodovinska nujnost, ki rešuje le rešljive probleme, ta nujnost jih je strla. Pariška Komuna je primer takšne zgodovinske tragike.

Groteska smeši absolutnost zgodovine, kot je smešila absolutnost bogov, narave in predestinacije. Pri tem opraviilu si pomaga s tako imenovanim »sodom smeha«. »Sod smeha« je ena najprivlačnejših atrakcij vsakega zabaviščnega parka. V njem je prostora za kakšnih trideset ljudi. Sod se vrti in niha okrog svoje vodoravne osi. Če hočeš obdržati ravnotežje, moraš hoditi po oboju v nasprotni smeri in z isto hitrostjo, kot se vrti sod. In to ni lahko. Vsakogar, ki hodi prehitro ali prepočasi, čaka neizogiben padeč. Sod ga najprej odnese navzgor, potem pa ga trešči na tla, pa če se še tako krčevito opriema sten. Čim sunkovitejši so njegovi gibi in čim obupneje se opriema sten, tem težje se bo pobral in toliko bolj bo smešen.

Sod poganja motor; poganja ga torej sila, ki je izven njega samega. Vendar pa bi si prav lahko predstavljali sod, ki bi ga poganjali obiskovalci, torej ljudje, ki so v njem, ljudje, ki ohranjajo ravnotežje in tisti, ki jih je že vrglo po tleh. Tak sod bi bil sam v sebi zaključen. Njegovo gibanje pa bi bilo seveda neenakomerno, nihal bi zdaj na to, potem spet na ono stran. V takem sodu bi bilo seveda dosti teže ohraniti ravnotežje, saj bi moral človek neprestano menjati korak, hoditi zdaj naprej, zdaj nazaj, zdaj hitreje, zdaj spet počasneje. V takem sodu bi dosti več ljudi popadalo. A niti tisti, ki bi popadali zaradi prehitre hoje, niti tisti, ki bi popadali zaradi počasnosti, ne bi bili tragični junaki. Bili bi le groteskni, groteskni celo tedaj, če bi bili za vselej zaprti v sod. Tak družbeni mehanizem, kakršnega prikazuje v večini svojih gledaliških del Adamov, močno spominja na »sod smeha«.

Svet tragedije in svet groteske imata torej podoben ustroj. Groteska uporabljata dramaturške obrazce tragedije in zastavlja ista osnovna vprašanja. V tem sporu o tragični ali groteskni interpretaciji človeške usode najdemo odsev večnega in vselej aktualnega konflikta med dvema filozofijama in dvema življenjskima slogoma, odsev antagonizma med dvema temeljnima stališčema, ki ga je Leszek Kolakowski označil za neozdravljivi antagonizem med svečeniki in burkeži. Kar se tiče tragedije in groteske, gre torej za isto diskusijo, ki teče za in proti upanju v dokončno rešitev protislovja med vrstnim redom vrednot in vrstnim redom dejanj. Tragedija je gledališče svečnikov; groteska je gledališče burkežev.

Ta konflikt dveh filozofij in dveh gledališč se hudo poostri v burnih prevratnih razdobjih. Kadar je vrstni red vrednot porušen, kadar človek ne more več klicati na pomoč Boga, Narave ali Zgodovine zoper »muke okrutnega sveta«, tedaj prevzame osrednjo vlogo na odru burkež, norec. In ta tedaj spremlja vladarja, mogočnika ali izgna-

nega sina v strašnem tavanju po temni noči, ki se je spustila na zemljo in ki je ni in ni konec. Po tisti »mrzli noči«, ki bo v Shakespearovem *Kralju Learu* vse ljudi »spremenila v burkeže in norce«.

## II.

Gloucester se hoče potem, ko so mu iztaknili oči, vreči v morje z vrha obrežnih pečin. Vodi ga lastni sin, ki se dela blaznega. Oba sta dosegla najgloblje dno človeške bede ali, če vam je ljubše, najvišji vrh tiste »piramide zle sreče«, ki jo je Slowacki videl v *Kralju Learu*. A na odru ne vidimo drugega kot dva igralca. Eden igra slepca, drugi igra človeka, ki igra norca. Stopata skupaj in se pogovarjata.

GLOUCESTER:

*Kdaj bova že na vrhu?*

EDGAR:

*Ne bo dolgo.*

*Ze lezeva navzgor — le bolj težko.*

GLOUCESTER:

*Pot je položna.*

EDGAR:

*Strahovito strma!*

*Ne čujete morja tam spodaj?*

GLOUCESTER:

*Ne.*

(IV, 6)

Prizora si ni težko predstavljati. Besedilo je obenem že navodilo, kako ga je treba igrati. Edgar podpira Gloucestra, zraven pa vzdiguje noge tako visoko, kakor da pleza po strmini. Tudi Gloucester vzdigne nogo, saj pričakuje, da bo naslednja stopinja višja, pa naleti na sam zrak. Ves ta prizor je napisan za čisto določeno gledališko zvrst: za pantomimo.

Ta pantomima pa je smiselna le tedaj, če jo igrajo na popolnoma ravnem odru brez kakršnekoli zapreke.

Edgar hlini blaznost in se mora gibati kot blaznež. Odrsko izraženo je to torej prizor, v katerem norec vodi slepca in ga skuša prepričati, da se vzpenjata na grič, ki ga v resnici ni. In že čez hip bomo videli tudi pokrajino. Shakespeare zelo pogosto pričara pokrajino na prazen oder. V svojem gledališču »The Globe« je znal s tremi besedicami spremeniti medlo popoldansko svetlobo v noč, večer ali svitanje. A niti ena Shakespeareova krajina ni tako natančno in n drobno orisana kot tale. Takšna je kot kakšna Breughelova slika, v njej kar mrgoli ljudi, dogodkov in predmetov. Tam nekje sredi obrežne strmine vidimo možička, ki nabira sladki janež, doli po obali tekajo ribiči, nič večji od drobnih mišk, ladja v daljavi se je zmanjšala do velikosti čolna, na valovih se ziblje barčica, podobna pisani mušici.

Slowacki je ta realistični prepad, ki ga je ustvarila Shakespeareova domišljija, pokazal svojemu Kordianu:

EDGAR:

*Sem! Tu sva. Ne ganite se. Kak strašen in vrtoglav pogled! Vrane in kavke, ki letajo tam spod, so tolikšne kot hrošči. Sredi sten visi nekdo in bere sladki janež. Vražje delo! Nič večji ni, kakor njegova glava, ribiči na obrežju so kot miške... (IV, 6)*

Ivan Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«. Režija: France Jamnik, scena: Sveta Jovanović, kostumi: Saša Pavličeva. Vanda — Ančka Levarjeva, Mahol — Jože Zupan





Vendar pa ta veristična, po načelih perpsektive narisana pokrajina, ki jo je Shakespeare ustvaril sredi praznega odra, ni kulisa in ne nadomešča odsotnih kulis. Slowacki je izvrstno doumel dramaturgijo tega prizora:

»Shakespeare, ti ustvarjalni duh, ki si postavil goro, višjo od vseh, kar jih je ustvaril Bog! Slepca si dal doumeti, kaj je prepad...«  
(J. Slowacki, *Kordian*, II. dejanje)

Pokrajina je še nadalje le partitura za pantomimo. Gloucester in Edgar sta se pravkar vzpela na vrh girča. Pokrajina leži globoko pod njima:

EDGAR:

*Dajte mi roko. Zdaj ste prav na robu,  
le še korak — skočiti odtod? Ne, niti  
poskočil ne bi tu, za nič na svetu.*

Shakespeareovi igralci so se verjetno sklanjali čez nizko ograjico ploščadi, ki se je dvigala nad gledalci v parterju. Vendar pa tu ne gre za natančno rekonstrukcijo elizabetinske predstave. Pomembno je le to, da imamo pantomimo, ali še boljše, da je pantomima nujno potrebna. Shakespeare je trdovraten. Gloucester je pravkar skočil v prepad. Zdaj sta oba igralca ob vznožju skalnate strmine, ki je ni. Pokrajina je zdaj visoko nad njunima glavama, čeprav je še zmeraj ista. Pantomima se nadaljuje.

GLOUCESTER:

*Pa sem res pal?*

EDGAR:

*Glej, tam gor s tiste kredaste police!  
Škrjančka, ki tam žvrgoli, bi od tod  
ne čul, kaj šele videl. Le poglej!*

(IV, 6)

Pantomima ustvarja odrski prostor: višavo, nižavo, prepad. Shakespeare si pomaga z vsemi sredstvi anti-iluzionističnega gledališča, da bi ustvaril kar najbolj stvarno in realistično pokrajino. Pokrajino, ki je le iluzija slepca. Opremil jo je z vsem, kar treba: s perspektivo in svetlobo, z ljudmi in predmeti, in celo s pridruženimi šumi. Z višine sicer ne slišimo morja, vendar na odru omenjajo šumenje valov; iz nižave res da ne slišimo škrjanca, vendar omenjajo njegovo žvrgolenje. V tej pokrajini so zvoki navzoči prav zato, ker jih v resnici sploh ni. Tišina jih je polna. In ves prazni oder je napolnjen z gričem.

Tudi prizor samomora je pantomima. Gloucester poklekne, da bi zadnjikrat pomolil, nato pa v skladu z angleško gledališko tradicijo omahne naprej. In zdaj je spodaj. Vendar pa višave sploh ni bilo. Višava je bila le iluzija. Gloucester je pokleknil sredi praznega odra, nato je omahnil na obraz in se spet pobral. In v tem trenutku se iluzija razbije. (Primerjajte z analizo tega prizora v zelo moderno napisani študiji G. Wilsona Knighta o prvinah groteske v *Kralju Learu*, ki pa jih razume nekoliko drugače od mene. »*King Lear and the Comedy of the Grotesque*« v *The Wheel of Fire*, London 1957.)

Gora, ki je ni, pa ne prevari le slepca. Za bežen hip smo celo mi, gledalci, verjeli v pokrajino in v pantomimo. To je prispodoba, katere smisel ni tako preprost, kot bi se človeku zdelo. Vendar pa si prispodobe te vrste ni mogoče predstavljati izven gledališča, ali pravzaprav izven določene zvrsti gledališča. V povesti na primer bi Edgar seveda lahko peljal slepega Gloucestra dan hoda daleč od gradu, mu ukazal, naj skoči z dva sežnja visoke skale, in ga prepričal, da je skočil

z roba obalnih čeri. V filmu ali v prozi izbiramo lahko le med skokom v pesek z vrha resnične skale in prav tako resničnim skokom v morje z roba skalnih čeri. V filmu Gloucestrovega samomora ni mogoče transponirati, razen če gre za filmano gledališče. V naturalističnem gledališču, pa tudi v stiliziranem gledališču, kjer je prepad naslikan ali projiciran na platno, bo Shakespeareova prisposoba popolnoma pokvarjena, nesmiselna.

Oder mora biti prazen. In tu, na tem praznem odru, nam zaigrajo samomor, ali pravzaprav znamenje samomora. Pantomima je namreč igranje znamenj. V Ionescovih *Neplačanih ubijalcih* vodi arhitekt, ki je hkrati policijski komisar, Bérangera po Radostnem mestu. Béranger sredi praznega odra duha rože, ki jih ni, in se s prstom dotika spomenikov, ki jih ni. Radostno mesto je in ga tudi ni. Ali bolje: je vselej in povsod. In prav zato vzbujajo grozo. In prepad iz *Kralja Leara* je in ga ni. Zakaj to je prepad, ki neprestano zija in čaka. Prepad, v katerega lahko skočiš, je vsepovsod.

Shakespeare je pogosto z nekaj besedami spreminjal vzdignjeno ploščad, proscenij ali kakšno zgornjo galerijo v londonsko ulico, gozd, palačo, ladjo ali grajsko teraso. Vendar pa so bila to vselej resnična prizorišča zgodbe, ki so jo igrali. Meščani so se zbirali pred Towerom, zaljubljeni so tavalj po gozdu, Brut je zabodel Cezarja na Forumu. Pokrajina belega prepada pod kredastimi čermi ima drugo funkcijo. Gloucester ne skoči z roba pečine niti z vrha skale. Enkrat samkrat, in sicer v *Kralju Learu*, nam je Shakespeare pokazal paradoks čistega gledališča. Ionesco si v *Neplačanih ubijalcih* pomaga z istim paradoksom.

V naturalističnem gledališču lahko igramo prizor umora in prizor zastraševanja. Streljamo lahko s koltom ali z vodno pištolo. V pantomimi pa ni niti pravega orožja niti igračke. Smrt je le gledališče, le prisposoba, le znamenje.

Gloucester, ki se zgrudi na gladke, gole deske, igra enega izmed prizorov velike moralitete. Gloucester ni več dvorni dostojanstvenik, ki so mu iztaknili oči, ker se mu je izgnani kralj zasmilil. Stvar se več ne dogaja v elizabetinski ali v keltski Angliji. Gloucester je *Slehernik*. Oder je srednjeveški *Theatrum Mundi*. Na njem igrajo biblijsko priliko o obubožanem bogatinu in o človeku, ki je postal jasnoviden, ko je oslepel. *Slehernik* blodi po svetu. Tudi v srednjeveških misterijih je bil oder sam prazen, le v ozadju so stale štiri »hiše«, štiri vrata, ki so predstavljala Zemljo, Vice, Nebesa in Pekel. V Shakespeareovem *Kralju Learu* je oder od začetka do konca prazen, na njem ni ničesar razen okrutne zemlje. In po tej blodi človek od zibelke do groba. Téma *Kralja Leara* je interpretacija o smislu teh blodenj, o bivanju ali nebivanju Nebes in Pekla.

Od srede drugega do konca četrtega dejanja povzema Shakespeare v *Kralju Learu* svetopisemske teme. A ta nova *Jobova knjiga* in novi Dantejev *Pekel* sta bila napisana ob zatonu renesance. V *Kralju Learu* ni več krščanskih Nebes, pa tudi tistih nebes ni, ki so jih nanznanjali in vanje verjeli humanisti. *Kralj Lear* okrutno zasmehuje vse nauke o posmrtnem življenju, zasmehuje nebesa, ki nam jih obljublajo na zemlji, in nebesa, ki so nam obljubljena po smrti, krščanske in laične nauke o božji pravičnosti, kozmogonijo in racionalno zgodovino, bogove, dobrohotno naravo in človeka »ustvarjenega po podobi...«. V *Kralju Learu* pa se zrušita oba vrstna reda vrednot, srednjeveški in renesančni. Ob koncu te gigantske pantomime ne ostane

nič razen s krvjo prepojene, prazne zemlje. In na tej zemlji se po viharju, ki ni pustil za seboj ničesar razen kamenja, nadaljuje bridki pogovor med Kraljem, Pavliho, Slepcom in Blaznežem.

Slepi Gloucester pade na praznem odru. Njegov samomorilski skok je tragičen. Gloucester je prav na dnu človeške bede. Toda na dnu je tudi njegov sin, ki igra blaznega Toma, da bi rešil očeta. Vendar pa je pantomima, ki nam jo kažejo igralci na odru, groteskna. V njej je nekaj cirkuškega. Slepi Gloucester, ki se je vzel na grič, ki ga ni, in je padel na gladke deske, je pravzaprav klovn. Igrali so filozofsko farso. Isto farso, ki jo poznamo iz sodobnega gledališča.

Pisk izza kulis na levi.

Ne premakne se.

Pogleda svoje roke, išče z očmi škarje, jih zagleda, jih pobere, si začne striči nohte, preneha, pomisli, podrsne s prstom po rezilu škarij, jih obriše z robcem, položi škarje in robec na manjšo kocko, se obrne stran, si odgne ovratnik, razgali vrat in ga otipava.

Manjša kocka odplava v višave in izgine z lasom, škarjami in robcem vred.

Obrne se, da bi vzel škarje, ugotovi, da jih ni, sede na večjo kocko.

Večja kocka se zamaje, ga vrže na tla, odplava v višave in izgine. On obleži strmečih oči na boku, z obrazom proti dvorani.

*Dejanje brez besed* zaključuje Beckettov *Konec igre* in predstavlja njegovo dokončno tolmačenje. Zadnji drobci značajev, akcije in situacije so tu še bolj omejeni. Ostala je pravzaprav le ena sama situacija, ki je vesoljna prisodoba človekove usode. Ostala je le totalna situacija. Človek je pahnjnjen na prazen oder. Zbežati skuša za kulise, pa je spet pahnjnjen na oder. Iz vrvišča se spusti drevesce z nekaj redkimi palmovimi vejami, za njim pa še vrč vode, krojaške škarje in kocke. Človek skuša stopiti v senco, a palmove veje se povsijo ob deblu navzdol. Skuša zgrabiti vrč, a vrč odplava v višave. Nato se poskuša ubiti. Tudi to se mu ne posreči: veja se spet povesi ob deblu navzdol. Človek séde in se zamisli. Vrč in drevo se spet spustita na oder. Človek se ne zgane.

V tem koncu *Konca igre* »tisto«, kar je nad človekom — bogovi, usoda, svet — ni brezbrizno, temveč posmehljivo in hudobno. »Tisto« ga skuša. Brez prestanka skuša. »Tisto«, kar je nad človekom, je močnejše od njega. Človek nujno izgublja in ne more ubežati situaciji, ki mu je vsiljena. Lahko le odstopi. Lahko odkloni, da bi se še naprej igral slepe miši. In ta možnost je edino, kar ga lahko napravi močnejšega od tistega, kar je nad njim.

Nič kaj težko ni opaziti, kako svetopisemska je ta parabola. Svetopisemska celo v svojih prisodobah: palmovo drevo, njegova senca, voda. Tisto, kar je tu onstran človeka in nad njim, je presenetljivo podobno Bogu Stare zaveze. Tudi to je nekakšna Jobova knjiga, le da brez optimističnega zaključka.

Nova Jobova knjiga je uprizorjena v burkastem tonu, kot kakšna cirkuška pantomima. *Dejanje brez besed* igra klovn. To filozofsko parabololo lahko dojemamo kot tragedijo ali kot grotesko, njen umetniški izraz pa je edinole grotesken. Tudi samomor slepega Gloucestra je cirkuško prekopičovanje sredi praznega odra. Situacija Gloucestra in Edgarja je tragična, prikazana pa je v pantomimi, ki je klasična burka. Pri Shakespearu burkeži pogosto oponašajo kralje in junake;

vendar pa so edinole v *Kralju Learu* vélike tragične scene prikazane s pomočjo burke.

Vendar pa ni groteskna le pantomima samomora. Tudi dialog, ki jo spremlja, je poln okrutnosti in posmeha. Slepi Gloucester poklekne in moli:

GLOUCESTER:

*O bogovi večni!  
Tu spričo vas, ves skrušen, se odpovem  
življenju in stresem s sebe svojo težo.  
Če bi znal potrpeti, ne da bi se  
kregal z vašo vsemogočno voljo,  
bi mi življenje samo dogorelo  
kakor ostanek sveče. O, nebo  
varuj mi Edgarja, če je še živ.*

(IV,6)

Gloucestrov samomor je le tedaj smiseln, če bogovi obstoje. Saj je protest zoper nezasluženo trpljenje in zoper krivičnost sveta. In izrečen ni tjavdan, temveč je nekomu namenjen. Sklicuje se na neki nauk o posmrtni usodi človeka. Naj so bogovi tudi okrutni, morajo ta samomor vendar upoštevati. Saj bo nekaj pomenil v dokončnem obračunu med bogovi in ljudmi. Ceno pa ima le v razmerju do absolutnosti.

Če pa bogov ni, če ne velja za svet noben etični red, tedaj Gloucestrov samomor ničesar ne spremeni in ničesar ne razreši. Tedaj je to le prekuc sredi praznega odra. Tedaj je le navidezen in ponesrečen, in to ne le v svojem dejanskem poteku. Pantomima je groteskna, a groteskna je tudi celotna situacija. Od začetka do konca. Čakanje na Godota, ki ga ni in ni.

ESTRAGON — Kaj pa, če bi se obesila?

VLADIMIR — S čim?

ESTRAGON — Nimaš kakšnega koščka vrvi?

VLADIMIR — Nimam ga.

ESTRAGON — No, potem se pa ne moreva.

VLADIMIR — Pojdiva.

ESTRAGON: Čakaj, lahko bi se na pas.

VLADIMIR — Saj je prekratek.

ESTRAGON — Me boš pa za noge potegnil.

VLADIMIR — Kdo bo pa mene?

ESTRAGON — Saj res.

VLADIMIR — Vseeno pokaži. (*Estragon odvozla vrv, s katero ima prepasane hlače. Te so dosti preširoke in mu zdrsnjejo na gležnje. Gledata vrv.*) Za silo bi šlo. Ali pa je dosti močna?

ESTRAGON — Bova videla. No, poprimi. (*Primeta vsak za en konec vrvi in vlečeta. Vrv se pretrga. Oba toliko da se ne zvrneta.*)

VLADIMIR — Ni za rabo.

(*Čakanje na Godota, II*)

Gloucester je prav tako padel in se spet pobral. Prestal je pre-skušnjo samomora. A ni pretresel sveta. Zgodilo se ni prav nič. Edgarjev komentar je ironičen:

... *Če je tam*

*kamor je mislil, zdaj ne misli več.*

(IV, 6)

Če bogov ni, je samomor nemogoč. Smrt je edino, kar je.

Samomor ne spremeni človekove usode, le pospeši jo.

Samomor tedaj ni več protest, temveč privolitev v najhujšo okrut-

nost sveta: v smrt. Gloucestru se je končno zjasnilo.

*Poslej bom prenašal*

*usodo, dokler ne poreče sama:*

»Dovolj. Umri.«

(Gloucester, IV. 6)

In še enkrat v zadnjem dejanju:

*Nikamor več —*

*saj tudi tu lahko strohnim.*

(Gloucester, V, 2)

Gloucester z iztahnjenimi očmi govori po svojem grotesknem samomoru z Learom, ki je zblaznel. Estragon in Vladimir imata čisto podobno pogovor, v katerega posegajo obupani kriki slepega Pozza, ki je padel in se ne more pobrati. Pozzo in Gloucester bi se prav dobro razumela:

»... Lepega dne sem oslepel, lepega dne bomo oglušeli, lepega dne smo prišli na svet, lepega dne bomo umrli... (...) Porajajo okobal na grobu, le za hip se zasveti dan, in že je spet noč.«

(*Cakanje na Godota*, II)

*Človek pač mora*

*prestati na tem svetu rojstvo in smrt:*

*Samo da dozori.*

Vendar pa je Ionesco v svojih *Neplačanih ubijalcih* povedal isto misel najbolj na kratko: »Vsi bomo umrli, to je edina prava alienacija.«

### III

Téma *Kralja Leara* je razkroj in propad sveta. Igra se začne na enak način kot kronike: z delitvijo kraljestva in abdikacijo vladarja; tudi zaključek je tak kot v kronikah: razglasitev novega kralja. Med prologom in epilogom poteka državljanska vojna. Vendar pa v nasprotju z zgodovinskimi dramami in s tragedijo svet ne najde spet poti v red. V *Kralju Learu* nimamo kakšnega mladega Fortinbrasa, ki ga ne bi bilo ničesar strah in bi sedel na danski prestol, niti hladnega Oktavijana, ki bo postal cesar Avgust, niti žlahtnega Malcolma, ki bo po Macbethovih zločinih »vrnil našim mizam hrano in našim nočnim spanec« (III, 6). V epilogu kronik in tragedij je novi vladar vabil na kronanje. V *Kralju Learu* pa ne bo kronanja. Edgar nima več nikogar, ki bi ga lahko povabil. Vsi so bili umorjeni ali pa so umrli. Izpolnile so se Gloucestrove besede: »... in tako bo šel v nič ves ta svet«. In ti, ki so ostali živi, Edgar, vojvoda Albany in Kent so tako kot Lear le še »kosi narave v razvalinah«.

Od dvanajstih glavnih oseb jih je polovica pravičnih, polovica krivičnih. Pol je dobrih, pol hudobnih. Delitev je enako logična in abstraktna kot v kakšni moraliteti. A v tej moraliteti bodo uničeni vsi, kar jih je: žlahtni in nizkotni, preganjani in preganjalci, mučitelji in mučenci. Vivisekcija se bo vlekla tako dolgo, dokler bo še kdo na odru. Ta razkroj in propad sveta bosta prikazana na dveh ravneh, tako rekoč na dveh različnih odrih. Enega bi lahko opisali kot oder v macbethovskem, drugega kot oder v jobovskem slogu.

Oder v macbethovskem slogu je prizorišče hudodelstva. Zgodba se začne kot pravljica za otroke, pravljica o treh hčerkah, dveh hudobnih in eni dobri. Dobra hči bo umrla, zadavili jo bodo v ječi. Tudi hudobni dve bosta umrli, a prej bosta zagrešili še zakonolom, ena pa bo celo ubila svojega moža in zastrepila sestro. Vse vezi bodo popokale, vsi zakoni — božji, naravni ali človeški — bodo prekršeni. Ves



družbeni red se bo razdrobil, vse bo razpadlo: kraljestvo in družina. Ničesar ne bo več, ne kralja, ne podložnikov, ne očetov, ne otrok, ne mož ne žena. Ostale bodo le vélike zveri renesančne dobe, ki se bodo trgale med seboj »kot pošasti v duplinah«. Vse je povečano, narisano, z močnimi potezami, značaji so komaj naznačeni. Svetovna zgodovina lahko prebije brez psihologije in retorike. Saj je čista akcija. Vse te silovite sekvence so le ilustracije in zgledi, ki imajo funkcijo, da pretrgajo jobovske prizore ali da jih ponazorijo v črnem, realističnem odtisu.

Zakaj prizori v jobovskem slogu so tisto, kar je v drami bistvenega. Na tej ravni nam bodo zaigrali sarkastično in burkasto moraliteto o človeški usodi. Prej pa bo treba še vse osebe iztrgati iz njihovega okolja, iz njihovega družbenega položaja, in jih pahnuti navzdol, jih do kraja ponižati. Končati morajo prav na dnu... Paдец ni le filozofska parabola, ampak je tudi skok oslepelega Gloucestra v prepad. Shakespeare trdovratno razvija témo padca in jo ponovi najmanj štirikrat. Paдец je hkrati telesen in duhoven, paдец v prepad in paдец na družbeno dno.

V začetku smo imeli kralja, dvor in ministre; nato imamo samo štiri berače, ki v dežju in viharju blodijo po cestah. Paдец je lahko počasen ali nenaden: Leara spremlja v začetku sto vitezov, nato le še petdeset, končno en sam. Kenta je obsodila na pregnanstvo ena sama besna kraljeva kretnja. A proces degradacije je vselej enak. Izginja vse, kar pomeni odliko: časti, družbeni položaj in celo ime. Niti krstna imena niso več potrebna. Vsakdo je le še senca samega sebe. Le človek.

LEAR:

*Me kdo od vas pozna? Saj to ni Lear.*

*Mar hodi Lear tako? In govori?*

*Kdo mi lahko pove, kdo sem?*



I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«. Moški — Janez Albreht, Ženska — Helena Erjavčeva

NOREC:

*Learova senca.*

(I, 4)

In še enkrat isto vprašanje in isti odgovor. Kent, ki so ga pregnali, se preoblečen vrne k svojemu kralju.

LEAR:

*Ej, kdo pa si ti?*

KENT:

*Človek sem, gospod.*

(I, 4)

Gol človek nima imena. Preden se moraliteta začne, morajo biti vsi goli, tako goli kot črvi.

»Tedad je Job pretrgal svoje oblačilo, ostrigel svojo glavo, padel na tla in molil: Nag sem prišel iz materinega naročja in nag se povrnem tja.«

(Jobova knjiga I, 20, 21)

V tej novi Jobovi knjigi svetopisemske podobe niso vpletene zgolj po naključju. Edgar pravi:

*Sicer pa bom gol kljuboval neurju  
in vsem nevšečnostim izpod neba —*

(II, 3)

Ta téma se vrača neprenehoma, s trdovratno enakomernostjo:

*Snoči v viharju sem nekoga videl,*

*da sem si rekel: Glej, kak črv je človek.*

(IV, 1)

Padec je trpljenje in mučenje. Mučenje je lahko telesno ali duhovno, ali pa tudi telesno in duhovno hkrati. Lear izgubi razum, Kenta vklenejo v verige, Gloucestru iztaknejo oči in ga pritirajo do samomora. Da bo človek popolnoma gol, ali bolje: da bo samo še človek, ni dovolj, če mu vzameš ime in družbeni položaj in mu ugrabiš celo njegov značaj. Poleg tega ga moraš še telesno in duhovno pohabiti in pobiti. Kralja Leara moraš spremeniti v »kos narave v razvalinah«, zakaj šele tedaj ga smeš vprašati, kdo je. Saj mora novi Job renesančne dobe vendar presoditi, kaj se dogaja na drugi strani.

Andrzej Falkiewicz nas je opozoril, kako ne le pri Shakespearu, ampak v vsej literaturi in dramatiki njegovih sodobnikov človeka mučijo in pohablajo. Mučenje je primerjal z lupljenjem čebule. Najprej ji snameš zunanjo kožico, nato drugo za drugo notranje plasti. Kje je čebule konec in kaj je v sredini? Slepec je človek, norec je človek, topoumen starec je človek. Samo človek. Samo bitje, ki trpi, samo bitje, ki skuša dati svojemu trpljenju nekaj smisla ali dostojanstva, samo bitje, ki se trpljenju upira ali pa ga vdano prenaša, samo bitje, ki mora umreti.

*O Bog! Kdo more reči,*

*da je na tleh? Ne, bolj na tleh kot zdaj še nisem bil...*

*Kdo ve — morda še bom. Dokler lahko rečeš:*

*Na tleh sem — nisi še na tleh.*

(IV, 1)

Dialog med Vladimirom in Estragonom je temu močno podoben. Pravzaprav le brbljata, a v tem jecljanju so drobci iste misli.

VLADIMIR — Zdaj se nama ni več treba bati, da bi mislila.

ESTRAGON — Čemu bi se torej pritoževala?

VLADIMIR — Če misliš, to še ni najhuje.

ESTRAGON — Seveda, seveda, ampak nekaj je pa le.

VLADIMIR — Kako misliš, nekaj je pa le?

ESTRAGON — No prav, pa si zastavljalva vprašanja.

VLADIMIR — Kaj pa hočeš s tem, nekaj je pa le?

ESTRAGON — Nekaj je pa le že odpadlo.



VLADIMIR — Seveda.

ESTRAGON — No, zakaj ne bi rekla, da sva srečna?

VLADIMIR — Strašno je to, da sva nekoč mislila.

(*Čakanje na Godota*, II)

Pozzo je v prvem delu *Čakanja na Godota*, ko vleče sestradanega Luckyja na vrvi za sabo, ves ošaben in veličasten. Takrat sta še gošpod in sluga, izkoriščevalec in izkoriščani. Ko se v drugem dejanju spet prikažeta, je Pozzo oslepel, Lucky pa onemel. Druži ju ista vrv. A zdaj sta le še človeka.

*Cas je pač tak, da norec slepca vodi.*

(Kralj Lear, IV, 1)

Edgar vodi slepega Gloucestra proti doverskemu prepadu. In natančno taka je tema *Konca igre*. Beckett jo je prvi odkril v *Kralju Learu*, je odstranil z nje zadnjo sled dogajanja, vse, kar je zunanje, in jo povedal v vsej njeni goloti.

Clov ne more sestiti; slepi Hamm ne more vstati in se premika le v stolu na kolescih. Urinira le s pomočjo katetra. Nell in Nagg nista več pri pravi in polagoma poginjata v svojih vedrih za odpadke. A Hamm je še zmeraj gospodar in njegov naslanjač na kolescih spominja na prestol. V režiji Rogera Blina je bil oblečen v izpran škrlat in si je brisal obraz z okrvavljenim robcem. Bil je tako kot Kralj Lear propadel in neboljen trinog, »kos narave v razvalinah«. Bil je Lear iz četrtega dejanja, ko sreča slepega Gloucestra in po svojem velikem, blaznem monologu ukaže, naj mu sezujejo škornje, ki so mu tesni. Tudi eden od klovnov *Čakanja na Godota* si sezuje čevelj v začetku prvega prizora.

In prav temu bi lahko rekli lupljenje čebule, bodi pri Shakespearu bodi dandanes. Okrutno je in smešno hkrati. Lupljenje prav do konca, prav do golega bitja, ki trpi. In prav to je tema padca. Pojem človeka se je skrčil, vse situacije so povzete v eno samo, poslednjo in totalno človeško usodo, ki jih vsebuje vse do zadnje. Na Vladimirjevo vprašanje: »Kaj je v kovčku?«, odgovori slepi Pozzo: »Pesek.« V *Koncu igre* privzdigne Clov pokrov vedra za smeti, da bi pogledal, kaj počne Nagg, in ugotovi »Joče.« »Torej živi«, odgovori Hamm.

Joče, torej živi. Angleški kritiki vidijo v tem Beckettovo repliko na kartezijsko formulo človeka, ki je tudi redukcija. Vendar pa je Beckett le ponavljal za Shakespearom:

*Saj veš, da na ta svet prijočemo —*

*Ko se rodiš, zajočeš,*

*ker stopaš na ta velikanski oder*

*samih bedakov.*

(IV, 6)

(*Kralj Lear*, IV, 6)

Svet je stvaren in čevelj resnično žuli. Tudi trpljenje je stvarno. A kretnja, s katero ta človeška smet po svoji dokončni obtožbi sveta zahteva, naj ji sezujejo čevelj, ki žuli, ta kretnja je smešna. Nič manj smešna kot kozolec slepega Gloucestra sredi praznega odra.

Tudi svetopisemski Job je človeška smet. Vendar pa se ta kos človeka brez prestanka pogovarja z Bogom. Psuje, preklinja, govori bogokletne besede. Konec konca pa prizna, da je imel Bog prav. Zakaj Bog je njegovo trpljenje upravičil, dal mu je neko dostojanstvo, vključil ga je v metafizični in absolutni svetovni red. Jobova knjiga je gledališče svečenicov. V obeh koncih igre, pri Shakespearu in pri Beckettu, pa igrajo Jobovo knjigo burkeži. A tudi tu kličejo bogove. Prav vsi jih kličejo: Lear, Gloucester, Kent in celo vojvoda Albany.

Ze prav od začetka, že v prvih prizorih:

— Pri Jupitru — to ni res!

— Pri Junoni — je!

(II, 4)

Spočetka imajo bogovi grška imena. Nato so samo še bogovi, veliki, strašni sodniki, ki bodo prej ali slej morali poseči vmes. Vendar pa ne posežejo vmes. Molče. Polagoma postaja ton bolj in bolj sarkastičen. Ta človeška smet, ki se sklicuje na Boga, postaja čedalje bolj smešna. In prizori so čedalje bolj okrutni, a hkrati vse bolj in bolj burkasti:

— O, nebesa,

kaj takega! Starca za brado vleči!

(III, 7)

Porazi, trpljenje in muke imajo smisel celo tedaj, če so bogovi okrutni. Tedaj ga še imajo. Takšna je torej zadnja teološka priložnost, da se trpljenje upraviči. Svetopisemski Job je to vedel, saj je vpil Bogu:

»Če nadloga nenadoma usmrti, se posmehuje obupu nedolžnih.«  
(Job, IX, 23)

Proti pravičnemu Bogu vselej lahko vložimo priziv pri krivičnem Bogu. Gloucester pravi o tem, ko so mu iztaknili oči:

— Za bogove smo, kar so muhe za objestne dečke —  
za šalo nas more.

(IV, 1)

A le tedaj, če bogovi so. Tedaj se lahko še vse reši. »Čuj to, Job, postoj! Razmišljaj čudovita božja dela!«

(Job, XXXVII, 14)

Človek bi skoraj mislil, da posluša dialog iz *Konca igre*:



I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«, Cveta — Stefka Drolčeva, Mahol — Jože Zupan

## CLOV

Rekli so mi, Tamle je, postoj, vzdigni glavo in si oglej vso to krasoto. Ta red! Rekli so mi, Daj no, saj nisi žival, pomisli na vse te reči pa boš videl, kako bo postalo vse jasno kot beli dan. In preprosto! Rekli so mi, Glej vse te na smrt ranjene, glej, kako umno jih zdravijo.

## HAMM

Dovolj!

## CLOV

Pravim si — včasih si pravim, Clov, potruditi se moraš, da boš še bolj trpel, če hočeš, da se te bodo naveličali kaznovati — nekoč. Pravim si — včasih si pravim, Clov, potruditi se moraš, da boš še bolj prisoten, če hočeš, da te bodo pustili oditi — nekoč.

Clov je klovn, a je nesrečnejši od Hamma. Njegovo jecljanje kaže še vero v posmrtnost, kot Luckyjevo blebetanje v *Cakanju na Godota*. V tem dialogu med dvema izmečkoma človeštva je le Hamm doumel, kako smešno je trpeti. Njegov odgovor na posmrtnost je: »Nič više od riti.« Oba para — oslepeli Pozzo in onemeli Lucky, Hamm, ki ne more vstati in Clov, ki ne more sestiti — sodita v »konec igre« *Kralja Leara*.

LEAR: *Beri.*

GLOUCESTER: *Kako? S tema vollinama?*

LEAR: *Kaj? Si nor? Videti, kako se vrti ta svet, pa brez oči?*

(IV, 6)

Besede so svetopisemske. Slepci jasno vidijo, norci govore resnico. Konec kopca so vsi blazni: »Nač manj kot štiri norce imamo, enega po poklicu, enega po lastni volji, zadnja dva pa iz muke: štiri razdejana telesa, štiri neizrekljive obraze iste usode«, tako pravi Camus (Albert Camus, *Sizifov mit*, 2. del, Absurdni človek.) Poklicni norec spremlja Leara, ko blodi skozi mrzlo noč blaznosti, Edgar vodi Gloucestra ob njegovem groteskem samomoru. Ko Lear kliče bogove, mu odgovarja Norec z umazanimi šalami, in odgovor na Gloucestrove prošnje je Edgarjeva burkasta demonologija:

*Frateretto me kliče in pravi, da Nero ribari v Jezeru temine.*

*Moli, ki si nedolžen, in boj se hudega duha.*

(III, 6)

A Edgarjeva demonologija je le parodija, je le predelava egiptovskih sanjskih bukev in čarovniških knjig, je le neizmerna surova šala. A Edgar se posmehuje samemu sebi, posmehuje se jobovskemu prizoru in Jobovemu pogovoru z Bogom. Zakaj v Kralju Learu je nad jobovskih odrom edino še macbethovski oder. Oder, na katerem ubijajo, koljejo in mučijo, oder, na katerem se pariyo in valjajo po posteljah, oder, na katerem si delijo kraljestva. Če gledaš to početje z očmi Joba, ki se je nehal pogovarjati z Bogom, vidiš oder za burkeže. Za pavlihe, ki še ne vedo, da so pavlihe.

LEAR:

*Ej, veseli se,*

*saj si vendar kralj. — Gospoda, veste to?*

VITEZ:

*Vemo, naš kralj ste in mi podložniki.*

LEAR:

*Ej, to je druga pesem. Kdor me dobiti želi, me dobi, če me ulovi!  
Puci ga, puci ga!*

(IV, 6)

Čas se je iztekel. Lear je končno doumel. Tako kot je doumel slepi Hamm, priklenjen na svoj prestol na kolescih. In tako kot je doumel Pozzo, ko je oslepel in se je spotaknil čez svoje s peskom napolnjene kovčke:

POZZO — Lepega dne sem se prebudil slep kot usoda. (...)

VLADIMIR — Kdaj pa?

POZZO — Ne vem. (...) Me še ne boste nehali moriti s tistim vašim čenčanjem o času? To je pa že preveč!

(Čakanje na Godota, II)

Kralj Lear takole konča svojo zadnjo blazno tirado:

*Ni pomoči? Sem res ujet? Usoda  
me ima za norca.*

(IV, 6)

Kmalu zatem odskaklja z odra. A še prej ukaže, naj mu sezujejo škornje, ki ga žulijo. Ko je vse že dopolnjeno in ko je sam burkež, si to pač lahko dovoli. Na tem jobovskem odru so štirje norci igrali staro srednjeveško norčevsko igro o razkroju in propadu sveta. A v obeh *Koncih igre*, Shakespearovem in Beckettovem, se je sesul sodobni svet: v prvem svet renesanse, v drugem pa naš svet.

#### IV

Prvi vseh norcev je Harlekin. V njem je malo živali, malo fauna in malo hudiča, in prav zato ima črno krinko. Pred našimi očmi se ti podvoji in potroji, zdaj je to, zdaj ono. Zdi se, da ni podložen navadnim zakonom prostora in časa. Bliskovito spreminja podobo, ima dar vsepriučojnosti in je pravi pravcati demon gibanja. V Goldonijevem *Slugi dveh gospodov* je v uprizoritvi milanskega Piccolo Teatra Harlekin sédel na rob lesenega odra, si izpulil las, ga raztegnil, ga spet skrajšal, ga potegnil skozi eno uho noter in skozi drugo ven, ali pa ga je iztegnjenega balansirал na nosu. Harlekin je rokohitrc. Ta sluga v resnici ne služi nikomur in vsakogar vleče za nos. Norce brije iz trgovcev in zaljublencev, iz marksistov in vojakov. Posmehuje se ljubezni in častihlepnosti, oblasti in denarju. Bistrejši je od gospodarjev, čeprav je na videz le bolj prebrisan. Neodvisen je, zakaj doumel je, da je svet burkasta reč.

V *Snu kresne noči* je Spak škratec iz angleških legend, Robin Dobrodru. Je pa tudi Harlekin iz renesančne *commedie dell'arte*. Iluzionist je, rokohitrc in režiser komedije zmešnjav. Posreči se mu pomešati zaljubljene pare, in on je kriv, da lepa Titanija boža oslovsko glavo. Konec koncev osmeši vse in vsakogar: Titanijo in Oberona, Hermijo in Lisandra, Heleno in Demetrija. Kaže, kakšna burka je ljubezen. Spak je naključje, usoda in nezgoda. Nezgoda je včasih ironična, ampak on tega ne ve. Spak jo vsakomur zagode, a ne ve, kaj je storil. In prav zato lahko prevrača kozolce po odru. Čisto tako kot Harlekin.

Igrati norca je hkrati filozofija in poklic. Pierre-de-Touche in Feste sta že poklicna norca. Nastopata v norčevskem kostumu in sta v službi pri vojvodi. Sicer sta še zmeraj Harlekina in ne zaničujeta pantomime, a predstave več ne režirata, se je niti ne udeležujeta, dovolj jima je, da jo komentirata. In zato sta zafrkljiva in trpka. Situacija burkeža je dvoumna in notranje protislovna. Poklic je v protislovju s filozofijo. Poklic norca kot poklic intelektualca je v tem, da skrbi za razvedrilo; njegova filozofija pa terja, da govori resnico in skrbi

v kakšnem naravnem ali nadnaravnem redu, kjer bi bilo zlo kaznovano in dobrota poplačana. Kralj Lear, ki si hoče trmasto ohraniti fikcijo za demistifikacijo. V *Kralju Learu* burkež nima niti imena več in je samo še pavliha, samo še Norec v najčistejši obliki. Vendar pa je prvi norec, ki se zaveda situacije norca.

NOREC:

*Prosim te, striček, najemi šomoštra, da nauči tvojega norca lagati.*

LEAR:

*Če boš lagal, falot, te dam prešibati.*

NOREC:

*Sam Bog veči, kakšna žlahta ste to, ti in tvoji hčerki: oni dve bi me dali prešibati, ker govorim resnico, ti pa bi me dal prešibati, če bi lagal.*

*Včasih pa jih dobim zato, ker ne rečem ne bev ne mev.*

*Vse bi bil rajši kot norec — to kar si ti, pa vendarle ne bi hotel biti. Od svoje pameti si odščipnil na obeh straneh ravno toliko, da v sredini ni nič ostalo.*

(I, 4)

Norec, ki se je sam priznal za norca, ki je privolil v to, da bo le norec v knežji službi, tak norec ni več nor. Tedaj mora priznati, da je človeštvo razdeljeno na tiste, ki so, in tiste, ki niso burkeži, in priznati, da knez ni burkež. A osnova norčevske filozofije je načelo, da so vsi ljudje nori in da je najbolj nor tisti, ki se svoje norosti ne zaveda, ali z drugo besedo: knez. In zato mora norec druge ljudi spreminjati v norce. Če tega ne bi počel, ne bi bil norec. Je torej žrtev alienacije, ker je norec, hkrati pa alienacije ne more sprejeti, ampak se je zave in jo odbije. Norec je v družbeni situaciji pankrta, kakršno je že dostikrat opisal Sartre. Pankrt ostane pankrt, dokler ne privoli v svojo pankrsko usodo, dokler jo ima za neprosto voljno nujnost. A brž ko se sam prizna za pankrta, neha biti pankrt. A tedaj mora zbrisati razliko med pankrtom in zakonskim otrokom. Drugi ljudje hočejo, da bi se burkež držal svoje vloge, neprestano mu vsiljujejo norčevski »gobec«, on pa ga ne mara sprejeti, temveč ga natika drugim:

LEAR:

*Kako, norec mi praviš?*

NOREC:

*Seveda, saj si se odpovedal vsem drugim naslovom.*

*Temu se nisi mogel, ker ti je prirojen.*

KENT:

*Rekel bi, da ta norec ni popolnoma nor.*

NOREC:

*Ne, gospodje, to pa zato, ker mi gospodje tega ne dovolijo: če bi imel monopol na norost, bi hoteli imeti svoj delež pri tem. Pa tudi spoštovane dame. Ne dovolijo, da bi ostala vsa norost samo meni. Tudi one hočejo imeti nekaj od nje.*

(I, 4)

Tako se začne predstava, ki jo prirejajo burkeži na jobovskem odru. Pri svojem prvem nastopu ponudi Norec svojo norčevsko čepico

Learu. V tem burkaštvu ni le filozofija, ampak tudi gledališče. In prava gledališki aspekt v *Kralju Learu* se nam zdi najbolj sodoben. Dovolj je, da dramo dešifriramo in jo vidimo v pravilni luči; odstraniti moramo z nje vse romantične in naturalistične rekvizite, rešiti jo moramo opere in melodrame o starcu, ki sta ga lastni hčerki pregnali z doma, ki blodi gologlav skozi vihar in ki je od trpljenja res zblaznel. V tej blaznosti pa je metoda, kot je metoda tudi v Hamletovi blaznosti. V *Kralju Learu* je blaznost filozofija, je odločen prehod na stališče burkeža.

Leszek Kolakowski pravi: »Burkež je človek, ki se sicer res giblje v dobri družbi, a ne sodi vanjo, to družbo pa zafrkava; človek, ki dvomi o vsem, kar velja za splošno resnico; tega ne bi mogel početi, če bi bil res član dobre družbe, zakaj tedaj bi bil kvečjemu salonski blebetač, ki uživa v spotiki; burkež mora stati izven dobre družbe, opazovati jo mora od strani, da odkrije, kako njene očitnosti niso niti malo očitne in njene dokončne razsodbe vse prej kot dokončne; vendar pa se mora v tej dobri družbi gibati, da spozna, kaj ji je tabu, in da ima priložnost za nesramno zbadanje. (...) Filozofija burkežev je tista filozofija, ki v katerikoli dobi razkrinkava kot dvomljivo tisto, kar velja za najbolj nedotakljivo, kaže s prstom na protislovja tistega, kar se zdi očitno in nesporno, in se javno posmehuje pričevanjem zdrave pameti ter išče dokazov za svoje trditve v nesmiselnosti...«

NOREC:

*Striček, daj mi eno jajce, jaz pa ti dam dve polovici.*

LEAR:

*Kakšni polovici?*

NOREC:

*Tisti dve polovici, ki ostaneta, ko jajce razbijem in rumenjak pojem. Ti pa ga nisi. Ko si presekal svojo krono in obe polovici razdal, si nesel osla na hrbtu čez blato. (...)*

*Zdaj pa si peto kolo. Jaz sem na boljšem kot ti. Jaz sem norec — ti nisi nič.*

(I, 4)

Richard II je po tem, ko so mu strgali krono z glave, prosil za zrcalo; pogledal se je vanj in ga tresčil ob tla. V zrcalu je namreč zagledal trepetajočega starca. In vendar je videl lastni obraz. Isti obraz kot takrat, ko je bil še kralj. V *Kralju Learu* se vladarjevo propadanje razvija polagoma, korak za korakom: Lear je razdelil kraljestvo in odložil oblast, vendar je hotel ostati kralj. Prepričan je bil, da kralj ne more nehati biti kralj, kot sonce ne more nehati sijati. Veroval je v čisto veličanstvo, v idejo kralja. V zgodovinskih dramah je oskrnitev veličanstva posledica sunka z bodalom ali surove kretnje, ki strga krono z glave živega vladarja. V *Kralju Learu* pa je oskrnitev veličanstva Norčevo delo.

Lear in Gloucester sta iskalca poslednjih reči, oba vztrajno trdita, da absolutnost je. Sklicujeta se na bogove, verujeta v pravico, se zanašata na naravne zakone. Omahnila sta z macbethovskega odra, a sta še zmeraj ujeta vanj. Le Norec je zunaj in ni niti na macbethovskem niti na jobovskem odru. On gleda od zunaj in ni ideolog. Zavrača slednjo navideznost: pravo, pravico, vrstni red vrednot. Vidi golo nasilje, golo okrutnost in golo poženje. Z ničimer se ne slepi in ne išče tolažbe v kakšnem naravnem ali nadnaravnem redu, kjer bi bilo zlo kaznovano in dobrota poplačana. Kralj Lear, ki hoče trmasto ohraniti fikcijo



svojega veličanstva, je za Norca le smešen. Toliko bolj smešen, ker tega ne more uvideti. Vendar pa Norec svojega smešnega, ponižanega kralja ne zapusti; spremlja ga na poti, ki vodi v blaznost. Norec vé, da je edina prava norost vera, da je ta naš svet razumljiv. Fevdalni red je absurden in opisati ga moremo le s pomočjo kategorij absurda. Svet je iz tečajev.

*Ko bojo oderuhi cekine razkazovali,  
ko bojo zvodniki in candre cerkve zidali,  
takrat ti, kraljestvo Albion  
zaklenka mrtvaški zvon:  
napočil bo čas, o vi ljudje,  
ko boš pri hoji premikal noge.*

(III, 2)

Hamlet se ni zatekal v blaznost le zategadelj, da bi vohunom zmedel sled in da bi prevaril Klavdija. Blaznost je bila zanj tudi filozofija, bila je kritika čistega razuma, velik, zasmehljiv obračun s svetom, ki je ušel s tira. Norec uporablja jezik, ki ga je govoril Hamlet v prizorih, ko je igral blazneža. Tu ni več sledu grške ali latinske retorike, ki je bila v renesansi tako priljubljena, niti hladne, dostojanstvene brezbržnosti, kakšnega Seneke spričo neizbežne usode. Lear, Gloucester, Kent, vojvoda Albany in celo Edmund so še retoriki. Norec pa govori drug jezik, poln prenarejenih svetopisemskih rekov in obrnjenih srednjeveških parabol. V njem srečamo lepoto baročnega nadrealizma, nenadne skoke domišljije, zgoščene ali jedrnate obrate, surove in vulgarne izraze in umazane primere. Njegove kitice so take kot šepavi stihzi za domačo rabo. Norec si pomaga z absurdnimi šalami, z dialektiko in paradoksom. Njegova govornica je govornica sodobnega črnega humorja, ki razodeva absurdnost vsega očitnega in absurdnost vsega na ta način, da zreducira vse, kar je, na absurd.

LEAR:

*Jojme, srce, le kam kipiš. — Dol, dol!*

NOREC:

*Kričite nanj, striček, kakor je tista brihtna gospodinja na jegulje, ki jih je žive položila v testo.*

*Tolkla jih je s kuhalnico po glavi in jaskala: Dol, malopridnice, dol! Njen brat pa je iz same dobrote svojemu konju maslo na seno mazal.*

(II, 4)

Norec stopi na oder takrat, ko se začne Learovo propadanje. Ob koncu tretjega dejanja izgine. *Spat pa opoldne* (III, 6), take so njegove zadnje besede. Potem se ne prikaže več. Norca ni več treba. Kralj Lear se je že izučil v šoli norčevske filozofije.

Ko zadnjič sreča Gloucestra, govori v Norčevem jeziku in opazuje ta macbethovski prizor tako, kot bi ga znal opazovati Norec: *Pravile so mi, da sem jim vse. Vse? Laž! Saj niti pred mrzlico nisem varen.*

Prevod: Radojka Vrančič

Prevod verzov iz »Leara«: Matej Bor

(Iz knjige: Jan Kott, Shakespeare notre contemporain)

# ALI JE LEARA MOGOČE UPRIZORITI?

Peter Brook v pogovoru s Petrom Robertsom med vajami za Kralja Leara v Stratfordu na Avoni.

»Shakespeareovega Leara se ne da igrati«, je rekel Charles Lamb. »Ko gledaš Leara na odru, gledaš starca, ki so ga hčere v deževni noči pognale čez prag, kako se ob palici opoteka po odru.« Očitno niste tega mnenja, sicer ga ne bi uprizarjali. Se vam zdi, da je vendarle vsaj nekaj resnice na tem, kar je rekel Lamb?

Ne, prav nič. Lamb je govoril o odru svojih dni in o načinu, na kakršen so igrali drame v njegovem času. Kdo pravi, da je Shakespeare zapisal, naj gledamo ubogega starca, ki na palico oprt tava po nevihti? Mislim, da je to popoln nesmisel.

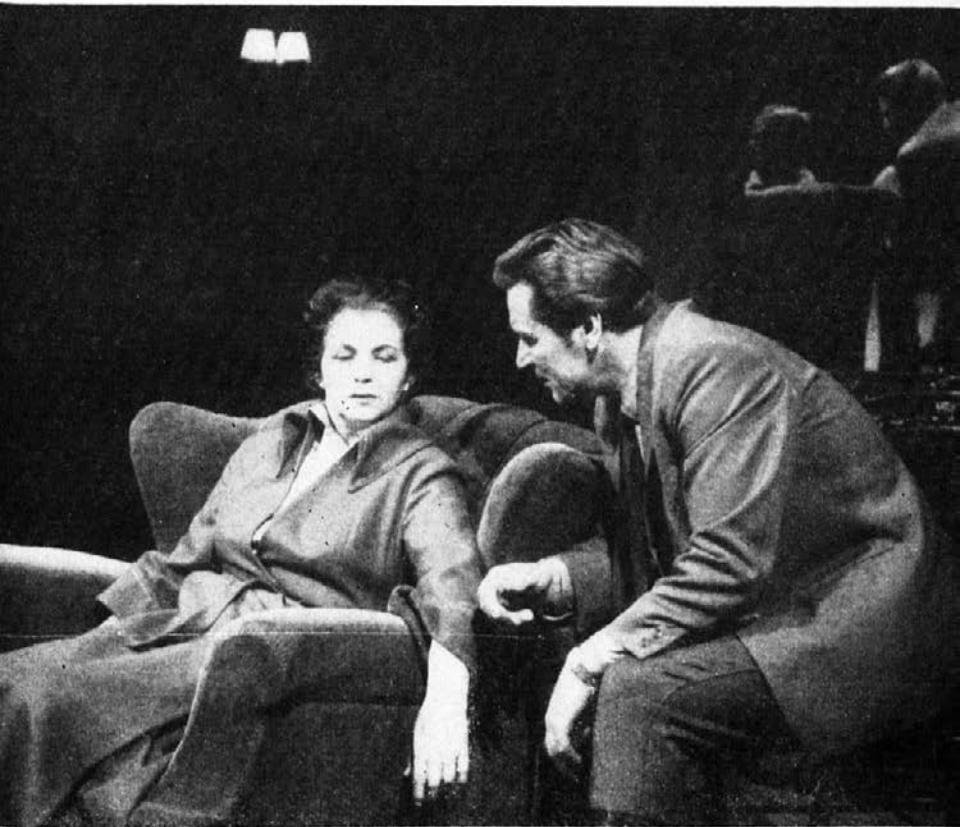
Rekel bi, da je Kralj Lear verjetno največja izmed Shakespeareovih dram, in da je zaradi tega najtežja. Strašna reč, na katero človek naleti na vsakem koraku, je to, da je umetnine težje uprizarjati kot karkoli drugega. Čez to smo se pred kratkim pritoževali zvečer pri vaji in takrat je rekel James Booth s skakalno vrstico v rokah: »Kaj ne bi bilo zabavno, če bi odigrali cel prizor skakljaje?« na kar sem odgovoril: »Tragedija tega, da moramo igrati tako čudovito dramo, je prav v tem, da ne moremo počenjati takih reči. Samo, kadar smo zares prepričani, da so nekatera mesta slabo napisana ali dolgočasna, si smemo izmisliti vrvice za skakanje in podobne reči.« Veste, da sem pred leti režiral dramo King John, v kateri smo imeli srednjeveški filmski tednik in moža, ki je opravljal funkcijo kraljevega reporterja in je sledil kralju vsepovsodi. Žal, tega ne moremo delati z mojstrovino; uprizoriti jo moramo edinole na en način: na pravi način. In tega je zelo težko najti.

Zdaj se bolj in bolj vračamo k temu, da v poznejših Shakespeareovih dramah ne iščemo samo znamenitih mest, ampak začenjamo ceniti tudi manjše vloge. Z Learom na primer so ravnali hudo grdo in krivično, ker niso uvideli dejstva, da Kralj Lear ni igra o kralju Learu in drugih osebah v istem smislu, kot je z določenega gledišča Hamlet igra o Hamletu. Vsi drugi karakterji so bistveni in so za igralce čudovito hvaležne vloge, toda vsi obstojijo le v relaciji do Hamleta. Hamlet je os, okrog katere se vrtilo dejanje v drami, medtem ko je pri Learu pomen celotne strukture sestavljen iz osmih ali desetih neodvisnih in zato enako važnih pripovednih niti. Niti izhajajo iz celotne stranske zgodbe o Gloucestru in se končno spletejo v zaključeno dramo. Zato zadržavamo ob dejstvo, da ta drama ne zahteva samo nadpovprečne kreative v Learovi vlogi, ampak tudi prav taka odkritja v igri vseh ostalih, če hočemo na odru zvesto razodeti besedilo tako, kot ga je napisal Shakespeare. In mislim, da tiči tukaj Learova resnična izzivalnost in težavnost — bolj kot pa v vprašanju, kako naj uprizorimo nevihto.

Kako ste se spoprijeli s to težavo in s tem izzivom, ko ste l. 1953 v Ameriki režirali to dramo za televizijo?

Oh, tisti Lear je bil skrupulo. Celo dramo sem pristrigel na eno uro in dvajset minut in izrezal sem celotno stransko dejanje, tako da je bil ubogi Tom zares ubogi Tom namesto preoblečeni Edgar. Odleteli smo celo po Micheala MacLiammoira posebej zato, da bi igral to vlogo.

Koliko teksta boste pristrigili v tej novi uprizoritvi?



I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom same«. Vanda — Ančka Levarjeva, Ferjan — Bert Sotlar

Komaj kaj. To je dolga drama za dolg večer. Tako je pač napisana. Dramo krajšamo, kadar postaja predolgovezna ali preveč nejasna, kar se pri Shakespeareu večkrat zgodi, vendar sem se to pot odločil proti temu. Pregledal sem tradicionalne okrajšave (veste, v temle gledališču se valja okrog več knjig z vsemi okrajšavami, ki so jih naredili z leti) in odkril sem zanimivo dejstvo, da so sicer mnoge med njimi smiselne, vendar pa drama z vsako nekaj zgubi. Krajšanje odvzame igralcem manjših vlog gradivo za oblikovanje trodimenzionalnih figur in tako je čisti dobiček striženja v tem, da uničimo pravo tkivo drame.

Odkril sem veliko mest, kjer z vstavljanjem besedila, ki so ga izrezale tradicionalne okrajšave, človek nenadoma zagleda — oh, ves čar te drame. Odkrijete na primer to, da največkrat, ko gledamo dramo v okrajšani verziji, mečemo v isti koš Goneril in Regan kot

dve popolnoma enaki sestri, in imamo njuna moža, Cornwalla in Albanyja, za dva čisto navadna fanta. Vendar je različnost med njimi naravnost osupljivo velika. Odnos med Goneril in Regan na primer je popolnoma tak, kot pri osebah Jeana Geneta, da namreč Goneril dosledno dominira, in da je Regan šibka in slabotna: Goneril nosi hlače in Regan krilo. Gonerilina moštost neprestano podžiga Regan, katere neodporno mehko jedro je hudo v nasprotju s sestrično jekleno trdoto. Ta odnos se zelo zanimivo razvije v drugem delu drame (delim jo namreč v dva dela), ker vidimo, da v nesreči in težavah postaja Goneril bolj in bolj trda in gospodovalna. Nasprotno pa Regan popolnoma podleže in se na koncu nečastno odplazi z odra z zastrupljenim želodcem kot pohojen pajek, medtem ko se Goneril poslovilo izzivalno.

Velikanska razlika je tudi med Albanyjem in vso njegovo slabostjo, strpnostjo in neodločnostjo ter med Cornwallom — silovitim, ognjevitim in sadističnim. Ves ta zanimivi karakterni material pride na dan, če teksta *ne strižete*.

Zanimata me čas in kraj. Ali je vaša predstava posebej fiksirana na določen kraj in določen čas?

Dotaknili ste se temeljnega problema.

Da, čas in kraj sta v tekstu zelo neopredeljena, kajne?

V tem je celoten problem, in sicer tisti, o katerem sem razmišljal dvanajst mesecev. To predstavo sem pripravljal eno leto in to leto sem porabil prav za to vprašanje. Ne moremo reči, da je Lear brezčasen, kakor je hotel dokazati zanimivi, toda ponesrečeni Noguchijev poskus v Palaceu leta 1955. Na programu te predstave je zapisal George Devine: »Z brezčasnimi kostumi in brezčasno scenerijo skušamo pokazati brezčasnost te drame« — apologija, ki se v resnici ni dotaknila jedra problema. Čeprav ta drama v nekem smislu je **brezčasna** (to je nekakšen kritični komentar), se dejansko vendarle dogaja v velikih, silovitih in zato zelo realističnih okoliščinah med igralci iz mesa in krvi, ki so postavljeni v surove, okrutne in realne situacije.

Osnovno vprašanje je torej, kako naj bodo oblečeni, kaj naj nosijo? Če pregledamo pričevanje igre same, se znajdemo pred dvema nasprotujočima si potrebama; drama se mora dogajati v preteklosti, razen če jo prestavite v science-fiction, vendar pa ne more potekati v katerem koli obdobju nedavne preteklosti, kajti v Angliji vsaka doba od Viljema Osvajalca dalje diši po nepristnosti preprosto zaradi tega, ker toliko zgodovine pozna vsak otrok. Kljub temu, da sem že zdavnaj pozabil imena angleških kraljev in kraljic, se v grobem le spominjam njihovega zaporedja in vem, da je devetdeset odstotkom naših gledalcev znano, da med Henrikom VI. in nekom drugim slučajno ni bilo nobenega kralja Leara.

Tako se v gledalčevem verovanju nekaj omaje, če igramo Leara po elizabetinsko ali renesančno, posebno še, ker je v drami močan še en element — njena predkrščanska narava. Okrutnost in grozo te drame uničite, če jo poskušate prevleči s krščanstvom, kot to delajo nekateri nesrečni kritiki, ali če jo skušate vtakniti v kakšno krščansko ero. Poganska je metaforika v drami kakor tudi bogovi, ki jih osebe neprestano evocirajo. Tu najdemo Apolona in Jupitra prav kot v Cymbelinu. In če za trenutek zaidem v to smer — opazil sem, da me Cymbeline, ki je trenutno na sporedu v Stratfordu, osebno moti v nekem smislu, kot me ni motila predstava, ki jo je pred nekaj leti režiral Peter Hall. Inteligentna se mi zdi njegova odločitev, da je

postavil Cymbelina v druidsko dobo, ker se ta sklada z resnično linijo, ki poteka skozi vso dramo. Pri tem, ko gledam kostume Reneja Allioja, ki so zelo izrazito srednjeveški, pa se mi zdi, da me pri njihovi anahronističnosti moti to, da zbuja videnje, kot bi se ves ta poganski in druidski ritual dogajal v srednjem veku. Predstava nima pravega vonja.

Toda vrnimo se k Learu. Družba je primitivna. Vendar pa očitno ne primitivna kot v dobi Stonehenga, kajti če greste tako daleč nazaj, zaidete v drugo potvorbo. Lear se namreč hkrati dogaja v zelo kultivirani družbi. To ni družba ljudi, ki žive pod milim nebom pod kamni. Če postavite dramo nazaj v to dobo, izgubite okrutnost, ki je zanjo bistvena, namreč okrutnost tega, da spodite človeka čez prag. Če bi bil kralj navajen živeti pod Stonehengom, bi se drama razhljala. Nadalje jezik v drami ni jezik tiste knjige Williama Goldinga, v kateri prebivalci pravijo samo »og« in »gug«. Je jezik visoke renesanse. Tako se mi zdi, da se znajdemo pred problemom, ko moramo ustvariti predkrščansko družbo, ki bo imela za gledalce vonj pradavnega obdobja v zgodovini. Hkrati pa mora biti to davno obdobje tak trenutek v zgodovini, ko so bili ti ljudje relativno na tako visoki stopnji razvoja, kot je bila mehiška družba pred Cortezom ali stari Egipčani na svojem višku.

V Homerju najdemo natančno tako situacijo, da jo lahko primerjamo z Learom. Natančno isti svet je v znanih opisih palače, v katero se vrne Odisej in najde Penelopo in snubce. Za nas je ta svet primitiven, ker je zelo oddaljen in ker je to tudi svet ljudi z določeno surovo in močno fizično popolnostjo. Vendar opis pohištva, postelj, pregrnjenih z najboljšim platnom, dišav v kopeli, velikih bakrenih vrat, jedi in pijače kaže, da je bila to v svojem zgodovinskem ciklu visoka renesansa.

Spriznati se moramo torej s tem, da je Lear barbarski in renesančni hkrati, da sodi v ti dve nasprotujoči si obdobji. Tako se vrnemo k moderni brezčasni šoli. Ni res, da bi bil Lear samo igra o kralju in norcu in trdosrčnih hčerkah. V nekem smislu je tako visoko nad katerim koli zgodovinskim ozadjem, da bi mogli z njim primerjati edinole moderno dramo, kot bi jo morda napisal Beckett. Kdo ve, v katerem času se dogaja »Čakanje na Godota«? Dogaja se danes in vendar ima lasten čas in realnost. To je bistveno tudi za Leara, kajti Lear je zame vrhunski primer absurde dramatike, iz katerega je dobra moderna dramatika črpala vse.

Namen scenerije je, doseči neko stopnjo poenostavljenosti, ki omogoča važnejšim stvarjem, da so bolj vidne; drama je namreč dovolj težka brez dodatnega problema, ki bi ga sprožila katera koli vrsta romantične dekoracije. Zakaj opremimo slabo igro z dekoracijo? Prav zato — da bo imela dekoracijo. Nasprotno pa moramo pri Learu odstraniti vse, kar se da. In to nas končno privede do zaključka, ki sem ga zmerom slutil, namreč do tega, da se moramo odločiti za namen anahronizem.

To sem naredil že s svojo prvo predstavo v tem gledališču, Love's Labour's Lost. Pri branju te igre sem čutil, da je blizu vzušju Watteaujevega sveta — to se pravi, ne svetu pristnega 18. stoletja, ampak iluziji, ki jo je imelo 18. stoletje o arkadiji iz davnine. Ko pa je vstopil neki mož, imenovan stražnik Dull, se mi je vendarle zdelo, da ne sodi niti v elizabetinske dni niti v 18. stoletje, ampak da je čistokrven viktorijanec. Bil je torej viktorijanski policaj, to se pravi,

da za nas stražnik Dull pomeni nekaj, kar v Shakespearovem duhu ni moglo eksistirati. Kazalo je, da je rešitev samo ena, in to je bila drzna pot naravnost v anahronizem, ker tako lahko ostane vsaka oseba zvesta svojemu karakterju in bodo vendar vse sodile v en sam svet v tekstu. V tem smislu pripravljamo Leara.

S Keeganom Smithom, ki skrbi za garderobo v Stratfordu, sva si zamislila kostume, ki dajo vsaki osebi tisto minimalno realno karakteristiko, kolikor jo potrebuje. Na primer kralj Lear sam mora nositi dolgo obleko, ker mislim, da se temu ne moremo izogniti. Igralec Leara potrebuje nekaj rekvizitov. Celo če mu vzamete vse drugo, mora nastopiti v nečem, kar mu sega do peta, da bo imel njegov lik nekaj kraljevskega na sebi. Lear ima torej dolgo haljo, ki je nima nihče drug. V drami ni nikogar drugega, ki bi jo potreboval. Prav na začetku igre ima torej oblačilo, ki je zelo bogato, pozneje pa nastopa v čisto preprostem kostumu iz usnja. Vse druge kostume smo poenostavili na dva bistvena stila. In tudi scenarija je silno poenostavljena. Moj pravi namen je ta, da bi poskusil osvojiti pogoje, v katerih bi lahko moderno gledališče sledilo Shakespearovemu besedilu, to se pravi, da poskušamo postaviti na oder drugega poleg drugega popolnoma različne stile in konvencije, ne da bi pri tem neprijetno občutili anahronizem. Prav anahronizem moramo sprejeti kot moč, ki jo ima te vrste gledališče, in kot kažipot k metodam, ki jih moramo najti, da ga bomo lahko uprizorili.

Kako ste se približali glasbenim in zvočnim učinkom v tej predstavi?

Mislim, da v Learu sploh ni mesta za glasbo. Kar se tiče zvočnih učinkov, je osnovni problem nevihta. Če jo poskušate izvesti realistično, morate iti tako daleč ko Reinhardt. Če pa greste v drugo skrajnost in prepustite nevihto domišljiji gledalcev, ne bo funkcionalna; bistvo drame je konflikt in dramatičnost nevihte je v Learovem konfliktu z njo. Lear potrebuje steno nevihte, da se zaletava ob njo, to pa se ne more zgoditi, če je nevihta nakazana intelektualno, to se pravi, če plahuta na plakatih z napisom: »To je nevihta«. To bi pomenilo, da prepustimo konflikt viharja gledalčevi domišljiji, medtem ko bi moral biti tudi čustveno napeta zadeva.

Potem, ko sem se mesece ukvarjal s tem vprašanjem, se mi je nenadoma posvetilo, kako učinkovita bi bila pločevinasta naprava za grmenje, če bi jo *videli* na odru. Vibriranje velike zarjavele kovinske plošče ima čudno vznemirljive lastnosti, kot ve vsakdo, ki je kdaj opazoval odrskega mojstra, ko stresa ploščo, da grmi. Seveda je razburljiv že ropot sam, nič manj pa tudi dejstvo, da ploščo vidite pri tem, ko vibrira. Pločevinaste plošče, ki se jih vidi, dajo torej kralju v tej predstavi Leara povod za konflikt, ne da bi bila hkrati precej neprepričljiv poskus realistične uprizoritve.

Koliko odmorov imate in kam ste jih postavili?

Samo en odmor — po Gloucestrovei oslepitvi.

Z leti ste bolj in bolj prihajali do tega, da ste sami izdelali načrte za sceno pri vaših predstavah, tako kot ste to storili pri tem Kralju Learu. Zakaj?

Čeprav sem rad delal s scenografi, sem uvidel, da je posebno pri Shakespearu strašno važno, da izdelam scenske osnutke sam. Opazil sem, kako pri scenografu ne morete nikoli vedeti, ali se vaše in njegove zamisli razvijajo z isto hitrostjo, kadar naletite na zares težke



probleme. Pridete do nekega mesta v igri in se ne morete prebiti skozenj. Na tej točki scenograf najde rešitev, ki je videti ustrezna, in ki jo morate sprejeti, iz tega pa sledi, da je vaše lastno razmišljanje o tem prizoru zamrznilo. Če pa delate sami, to pomeni, da čez dolgo časa končno le odkrijete lastno rešitev.

Vsekakor pa dvomim, da bi bil kje kakšen živ scenograf, ki bi imel potrpljenje, da bi delal z menoj. Potem, ko smo eno leto pripravljali tega Kralja Leara, sem strgal cel svoj prvotni osnutek, ko je bila predstava odložena. Slučajno je novi načrt stal približno 5 funtov manj — in tako ni imel nihče nič proti.

Plays and Players, December 1962.

Prevod: K. B.

I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom same. Mahol — Jože Zupan, Vanda — Ančka Levvarjeva



# KRALJ LEAR

Spopad z umetnino.

Petra Brooka revolucionarna uprizoritev Kralja Leara s Paulom Scofieldom v naslovni vlogi je prejšnji teden dospela iz Stratforda v London in je že požela blagajniški rekord. V pričujočih odlomkih iz delovnega dnevnika podaja mladi ameriški režiser Charles Marowitz, ki je sodeloval pri uprizoritvi kot Brookov asistent, nekaj bežnih pogledov na velikega režiserja pri obdelovanju mojstrovine.

## PRVA BRALNA VAJA V STRATFORDU.

Peter Brook je govoril o Kralju Learu kot o gori, katere vrha ni še nihče dosegel. Na poti navzgor najdeš raztreščena trupla drugih plezalcev, ki leže na obeh straneh. »Tukaj Olivier, tam Laughton; res zastrašujoče!«

Ko je opisal razsežnosti naloge, ki je bila pred nami, je Brook podal eno izmed najtočnejših definicij o procesu vaj, kar sem jih kdaj slišal: »Delo pri vajah je iskanje pomena, ki ga moraš potem narediti pomembnega!«

Da bi to ilustriral, nam je povedal orientalsko pravljico o možu, ki mu je izginila žena. Sosed je naletel na moža, ko je sejal pesek na samotni obali, in ga je vprašal, kaj dela. »Izgubil sem svojo ženo,« je pojasnil. »Vem, da je nekje, in zato jo moram iskati vsepovsod.«

Za Brooka je Lear sveženj intelektualnih vlaken, ki jih more povezati samo predstava na odru. Ker je Lear daleč od tega, da bi bil neuprizorljiva drama, je Brook mnenja, da je njegov polni pomen mogoče doumeti samo na odru. V njem vidi v prvi vrsti igro o vidu in slepoti.

Branje je bilo polno konvencionalnega deklamiranja verzov: tu in tam so jih igrali krepko; drugič spet so jih puščobno izgovarjali igralci, raztrgani med študijem teksta in igranjem. Paul Scofield (tokrat se je prvič srečal s to gledališko družino) je uporabljal bralno vajo v glavnem kot študijsko zasedanje — boril se je z verzi kot človek, ki se je ujel v bršljanove ovijalke in se poskuša odmotati. Takoj si opazil Scofieldovo odločnost in previdnost. Krožil je okrog Leara kot oprezen izzivač okrog nepremaganega nasprotnika, in že od začetka se je videlo, da je ta izzivač prej strateg kot pa lenuh.

\* \* \*

ZGODBA: Slepec, ki se je odločil, da bo umrl, pusti, da ga vodi na strmo goro nekdo, ki se mu zdi popolnoma blazen. Strmo gorsko pobočje je v resnici ravno polje. Blaznež je njegov sin. Ko dospeta do tja, kjer misli, da je vrh, slepec skoči v to, kar ima za brezdanji prepad, in se onesvesti dva čevlja od tam, kjer je stal. Njegov sin, zdaj preoblečen kot mimoidoči kmet, ponovno obudi slepca, ga obvaruje pred zahrbtnostjo morebitnega morilca in ga privede v začasno zavetje, toda še prej se je divje sprl s poblaznelim kraljem, ki je odet v žalno obleko in koprive.

Ta vsebina Kralja Leara je taka, kot bi jo vzeli iz iger Samuela Becketta. Prizor je farsa, ki se norčuje iz življenja, smrti, zdrave pameti in iluzije. To je bil izhodiščni prizor v Brookovi režiji Kralja Leara, in njegov ton in implikacije so določile vse ostale prizore, ki so z njim povezani.

Pri diskusijskih vajah je bil naš referenčni okvir zmerom beckettovski. Svet tega Leara je kot Beckettov v nenehnem razpadanju. Scena sestoji in kovinskih geometričnih likov, ki so od rje in korozije dobili barvo ingverja. Kostumi, večji del usnjeni, so preparirani, da zbuja videz, da so jih nosili dolgo in temeljito. Verižne srajce vitezov se luščijo od dolge rabe; kraljevo pokrivalo in plašč sta zmečkana in počnela od časa in vremena. Pohišstvo je iz surovo obdelanega lesa, nekdanj trdno, toda zdaj že razpada v svoje trdo rjavo tkivo. Razen rje, usnja in starega lesa ni na odru nič drugega kot prostor — orjaške bele ploskve, ki se odpirajo v prazno cikloramo.

To ni toliko Shakespeare v Beckettovem stilu kot Beckett v Shakespeareovem stilu, kajti Brook verjame, da je neusmiljeni Kralj Lear dal iztočnico Beckettovi brezupnosti.

### TRETJA BRALNA VAJA.

Včerašnji in današnji dan sta bila posvečena branju, premorom, analizi in diskusiji. Brook je nakazal tloris drame, pri tem navrgel nekaj provokativnih, toda ne čisto določenih namigov o karakterjih, tako da je povedal ravno zadosti, da je prisilil igralca k ponovnemu razmišljanju o celotni koncepciji lastne vloge, vendar ne dovolj, da bi mu prikrbel drugo možnost.

### PETI DAN VAJ.

Pristop Brookove režije je brezobzirno eksperimentalen (včasih tako, da te spravlja v bes). Prepričan je, da ni »prave« pot. Vsaka vaja zahteva svoj lastni ritem in svojo lastno stopnjo zaključenosti. Če je to, kar je narobe danes, narobe tudi jutri, bo jutrišnji dan to pokazal, in ravno s tem neprestanim eliminiranjem možnosti Brook končno dosepe do interpretacije.

»Analogijo s svojim načinom najdem v slikarstvu«, je rekel. »Moderni slikar začne delati samo z instinktom in nedoločenim čutom za smer. Na platno nanese madež rdeče barve in šele potem se odloči, da bi bilo morda dobro dodati malo zelenega, narediti navpično črto tukaj in vodoravno tam. Prav tako je z vajami. To, kar smo dosegli, določa, kaj bo sledilo, in ne moreš se lotiti stvari, kot da bi še vnaprej vedel vse odgovore. Nenehno se pojavljajo novi odgovori in izzivajo nova vprašanja, prevračajo stare rešitve in jih nadomeščajo z novimi.«

Brook je prepričan, da bodo odločilni vpogled v dramo odkrili igralci sami. »Najvažnejši faktor pri vajah je utrujenost. Ko postaneš do kraja izčrpan od spopadov s določenim problemom in misliš, da ne moreš več naprej — tedaj se ti nenadoma nekaj posveti in »nekaj najdeš«. Vsi poznate tisti čudoviti trenutek na vaji, ko nenadoma »nekaj najdetes«.

Jutro je bilo posvečeno lovski sceni na gradu Learove najstarejše hčere Goneril. Razburjen zavoljo Gonerilinih besed, Lear prevrne mizo in odvihra ven. To je iztočnica za vsesplošno divjanje, ko vitezi, sledeč zgledu svojega gospodarja, prevračajo stole, mečejo ob tla krožnike in temeljito upustošijo sobo.

Prizor so odigrali z nepristno širokoustnostjo, ki je obstajala v mrmanju, običajnem pri družabni igri »rabarbara«. Po Brookovem precej temeljitim nagovoru so vitezi, našopirjeni od novo odkrite napačnosti, začeli znova. Ko je Lear prevrnil mizo, je oder eksplodiral in šrapnel se je razletel v ducat raznih smeri. Ročke so žvižgale skoz zrak, zadevale je igralce in se odbijale v naročjih režiserjev pod odrom;

deli servisov so se drobili na preobrnjenih kosih pohišstva in lesteneč nad odrom za vaje se je raztreščil na tisoč drobcev, ki so deževali na celotno gledališko družino. Razdejanju je sledil vihar nervoznega smeha in sprostil energijo, ki se ni izrabila v tem prizoru.

Ironija je v tem, da prizor ni nikoli več dosegel divjosti te jutranje vaje, potem ko je bil mehanizem razbijanja ustaljen, čeprav je to še zmerom edini trenutek v predstavi, ki je nevarno nepredvidljiv.

## PRVA VAJA V KOSTUMIH.

Scotfieldov Lear se je začel počasi prikazovati. Njegova metoda je taka, da začne pri tekstu in se obrne nazaj. Napretno preverja verze, da bi videl, če glas ustreza čustveni intenciji. To je svojevrstna metoda, ki zavestno spodbada tehniko podajanja tako, da pozneje priključuje v igro instinkt.

Sistematični igralec začne s čustvom in potem doda zunanosti, kot sta glas in gibanje. Scotfield pa uporablja zunanja sredstva kot merilo, s katerim presoja resničnost katerega koli danega govora. Pogosto jeclja svoje verze pri tem ko očitno preskuša fleksijo in akcent in zavrača konvencionalne interpretacije, ne zato, ker se jih da predvideti, ampak zato, ker se ne ujemajo z notranjim občutkom za verjetnost. Njegova koncentracija je zgled ostali ekipi. Za svojo vlogo želi celo suflerja.

Samo, kadar se nerodno lovi za kakšnim verzom, za hip opaziš mejo med njim in njegovo vlogo, in tedaj vidiš človeka, ki se z muko prebija skozi Shakespearovo stvaritev. Pod vso strogostjo ustvarjalne prizadevnosti razločiš ljubeznivo naravo moža samega. Pod pritiskom, ki ga nalaga počasno prišepetavanje in pod lastnim divjim bojem, da bi obvladal verze, nikdar ne izgubi živcev.

Najostrejša reč, kar jih je sploh kdaj rekel, je bila: »To je odstrижeno! Vedeti bi morali, kje so krajšave!« ko so mu dali verz, ki je bil že eliminiran. To ni bila niti sitnost niti slaba volja, ampak opomin, ki je osramotil ostale z domnevo, da njihova delavnost ne dosega njegove.

Ko si je Scotfield zagotovil svoj tekst in njegov pomen, tedaj požene s polno paro in njegov Lear se vzdigne s tal. Kadar pa se ne počuti gotovega, zapade v premišljeno, namerno, pretirano razumsko podajanje verzov. Opozoril sem Brooka na nekaj takih mest in se pritoževal, češ da so suha, monotona in da v resnici sploh niso igrana.

Brook je pojasnil: »Ko bo Paul našel svojo pot in pravo raven, se bo premaknil z nizkih prestav v visoke, vse tisto pa, o čemer ni čisto prepričan, da preprosto suho markiral, kot to dela zdaj. Ne mara se spustiti v nekaj, česar ne čuti in za kar ne more odgovarjati.«

## PRETEHTANA RESNICA.

Med nocojšnjo kostumirano vajo je bil električen trenutek napete dramatičnosti, ki bi jo Shakespeare znal ceniti. Neki fotograf je švigal sem ter tja ter delal posnetke predstave. V lovski sceni, kjer Lear postaja bolj in bolj razdražen zaradi Goneriline nevljudnosti, je bil Scotfield videti bolj razburjen kot ponavadi. Potem ko je prevrnil mizo in ukazal vitezem, naj osedlajo, pride Lear v portal in začne z enim izmed tistih strahotnih shakespeareovskih prekletstev, ko nam ledeni kri, in zaklinja nebo, naj pošlje kazen, ki naj se zgrne vsem na glavo. Sredi kletve je prišel Scotfield preko doljnega dela odra do rampe in zavihtel

svoj lovski plašč v fotografa, ki je s škrtanjem kamere spremljal Learov govor. »Prosim, spravite to reč proč od tod« je zarenčal z glasom pobesnelega Leara in potem takoj spet dalje psoval Goneril.

Skoraj si slišal, kako je celotnemu avditoriju zastal dih. Bila je tiste vrste ostrina in nenadna tišina, ki neposredno sledi incidentu ali nepričakovanemu nasilnemu dejanju. Pozneje mi je prišlo na misel, da je prav to tisto, kar predstavi manjka; trenutki, tako nabiti in napeti, da ti v notranjosti nenadoma vse zastane.

Nekdo mi je pozneje rekel: »Bilo je tako razburljivo, da bi bil kmalu zavpil: držite ga!«

Ker je bila premiera samo šest ur pred nami, so igralci dobili naročilo, naj podajo lahko, pridušeno interpretacijo drame, da bodo prihranili energijo za večerno predstavo. Rezultat je bil presenetljiv. Igralci, ki so vihтели verze od prve bralne vaje dalje, so nenadoma izvedli pritaženo in brez hrupa pravo interpretacijo. Temeljni odnosi, ki so ji doslej zatemnjevale prenapete vaje, so nenadoma postali kristalno jasni. Cela vrsta nesporazumov s tekstom, ki so razpršeni plaval nad odrom kot neulovljive bakterije, se je nenadoma ujela pod mikroskopom.

Presenetljivo je bilo to, da se je prav vso predstavo popolnoma slišalo v vsak del dvorane, čeprav so igralci varčevali s svojimi glasovi. Celo Scofield, čigar znižani prizori v viharju so tekmovali z bučnimi odrskimi efekti groma, je bil razumljiv in pretresljiv.

Brooka je efekt hipnotiziral. »Vidite, kako malo v resnici potrebujete, da ujamete realnost. Če bi le gledališka publika poslušala igre tako intenzivno, kot koncertna publika posluša Ojstraha, bi bila izvedba drame toliko bogatejša. Toda raven zbranosti je v gledališču tako strašno nizka; zmerom je kašljanje, momljanje, žvenkljanje in presedanje. V koncertni dvorani je stroga tišina. Subtilnosti vsakdo posluša in dojema.«

»Vidite to raven igranja,« je pokazal na oder, kjer so se igralci v modernih oblekah lahkotno kretali skozi sceno v kolibi, »čež trideset let bodo vsega Shakespeara igrali takole.«

The Observer, December 16, 1962.

## LEAROVI MOTIVI

»Zakaj,« sem vprašal, »se Lear na višku moči, očitno še krepak in energičen, odloči, da bo razdelil svoje kraljestvo in se umaknil?«

Brook mi je vprašanje vrnil, naj sam odgovorim nanj, in začel sem improvizirati osnovno psihološko razlago. »Na značaj — kot je Lear, ne morete aplicirati psihoanalize. Tako ravna zato, ker je pač take vrste človek. Za seboj podre vse mostove moči kot de Gaulle ali Adenauer ali Državljan Kane. Bil je absoluten vladar. Preostane mu samo ena stvar, ki je veličastnejša kot dejansko zapovedovanje, in to je zavest, da bo že sama njegova aura prav tako učinkovita kot on sam.«

## GROM IN VIHAR

Danes smo prvič videli delovanje zarjavelih plošč za povzročanje grmenja. Cele tedne so jih kulisni slikarji poskušali prekriti z rjo. Pustili so jih zunaj na dežju, da so zares rjavele, toda učinek ni bil prepričljiv. Poskusi s prepariranjem in barvanjem so zdaj dali pravo stopnjo razjedenosti; ravno prav ingverjeve barve so, da imajo umetniški nadih, in ravno dovolj obrabljene, da je preperelost videti pristna.

Vsaka je opremljena z majhnim motorjem, ki ji omogoča vibriranje. Danes zjutraj, ko so preskušali vibracije, se je eden izmed motorjev splašil, se otresel vezi in spustil eno izmed plošč kot ptico roparico na oder. Treščila je na tla nekaj palcev od tam, kjer je stal Brook z nekom iz osvetljevalne ekipe. Igralci so bili od tega časa dalje do plošč previdni in prizori v viharju so pridobili element resničnega strahu, ki pa je samo koristen.

#### GRENKA ALI SLADKA KATARZA

Eden izmed problem v Learu je ta, da kot vse velike tragedije povzroča katarzo. Gledalci odidejo iz gledališča pretreseni, vendar pomirjeni.

Da bi odstranil prevleko sočutja, ki jo ponavadi najdemo na koncu prizora z oslepitvijo, je Brook opustil Cornwalllove služabnike in njihovo obžalovanje Gloucestrove usode. Ko so mu iztaknili drugi »vile jelly« iz glave, pokrijejo Gloucestra z raztrgano cunjjo in ga potisnejo proč v smer, ki vodi proti Dovru. Sluge, ki praznijo oder, se zaletavajo ob zbeganega slepca in ga surovo pehajo s pota. Ko nebolgljeno tipa okrog sebe, se prižgejo luči v dvorani — dejanje se nadaljuje pri polni razsvetljavi še nekaj sekund. Če se bo to posrečilo, bo morale pretresti gledalce, da se bodo na nov način približali Gloucestru in njegovi tragediji. Luči v dvorani preženejo vsako možnost estetske varnosti in dejanje oslepitve vidimo v hladnejši luči, kot bi bilo sicer mogoče.

Na koncu drame je nevarnost pomirljive katarze še večja. Prišel sem na misel, da bi bilo morda vznemirljivo, če bi namesto tišine in miru, ki sledita zadnjemu dvostihu, nakazali, da se bliža nov vihar — še hujši vihar. Ko bi izzveneli zaključni verzi, bi grom lahko zabobnel močneje kot kdajkoli prej, kar bi pomenilo, da najhuje šele prihaja. Brook je sprejel to zamisel, vendar je namesto mogočne nevihte rajši izbral pridušeno, zamolklo grmenje, ki bi nakazovalo nekaj bolj zlovesčega in manj določnega.

Iz programa  
Royal Shakespeare Company.  
Prevod: K. B.



I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«.  
Vanda — Ančka Levarjeva, Ferjan — Bert Sotlar



## KRALJEVSKI IN STARODAVEN

Ko se konča Learova agonija v Stratfordu ob Avoni in Paul Scofield, ki je videti kot izklesan iz sivega marmora, ob Kordelijinem truplu zapre oči v smrti, stopi v ospredje Kent in vsi pričakujemo počasni in ganljivi rekviem, kot smo ga vajeni. Na premieri je v moje začudenje — čeprav sem uvidel, kako trdno je bil ta Kent dognan in tako ne bi smel biti presenečen — Tom Fleming v jezi zakričal skupini okrog kralja:

*Ne zadržuj duha. Naj gre. Kdor ga ima  
res rad, mu ne želi še novih muk  
na natezalnici tega sveta.*

(prevod: Matej Bor)

Nenadoma sem začutil, da je bila jeza upravičena. Po vsem, kar smo videli, se ta Lear ne bi hotel vrniti v življenje, ki ga je razpelo na ognjeno kolo. Gledali smo, kako se je strlo človeško srce. Ne sme več trpeti; za nekoga, ki ga je imel tako rad, kot ga je imel Kent, ki je trenutek dostojanstvene žalosti, ampak divjega protesta. Kent, ki je bil vedno Learov zaščitnik, mu bo zvest do kraja. In ko ta Kent odide s stratfordskega odra, vemo, kaj se mora zgoditi: »My master calls me, I must not say no«!

To se zgodi prav ob koncu predstave, ki je v marsikaterem pogledu fantastično vznemirljiva: novo poglavje v sodelovanju Paula Scofielda kot igralca in Petra Brooka kot režiserja. Vizualno nas povede v grozljiv svet, v kraj abstraktnih simbolov, v surov in primitiven svet, ki ga razjeda rja. Tu so visoki, grobi, sivobeli zasloni; kovinasti predmeti, kot bi jih privlekli na dan z morskega dna: starodavne reči, ki se luščijo od rje. V teku večera postaja oder vse bolj gol, dokler ne ostane nič razen zaslonov, in Lear in Gloucester odigrata svoj pogovor na opustošeni brezmejnosti odra; dva glasova na koncu sveta, ki ju je Granville-Barker imenoval »srečanje čutnega človeka, ki so ga oropali oči, s samovoljnim človekom, ki mu je ugasnila luč duha«.

V vokalnem pogledu pomeni predstava zmagoslavje Paula Scofielda. V prihodnosti se bom spominjal njegovega nastopa v sceni viharja, kot se spominjam velikega Olivierovega krika v vlogi Ojdipa, ali krika »Jaz sem morje« iz Titusa Andronicusa. Naraščajoči val »Blow winds!«<sup>2</sup> daleč prevpije odrsko nevihto. To je izraz viharja v duhu moža, ki ga zunaj pehajo sem ter tja nasprotujoči si sunki vetra in dežja, znotraj pa vsi udarci usode. Po zunanosti Scofieldov Lear ni dobrodušen starček, tudi ne krhka figura, ki bi se jo dalo upihiniti kot plamen sveče. V začetku se zdi, da ima mož železno moč trde zime. Neuklonljiv in trmast kot je, si ne more niti predstavljati, da bo prišel čas, ko ga bodo viharji treščili ob tla: udarec je zato še toliko hujši. Vsakozni nikoli ne pozabimo pogleda na Leara, ko sedi na prestolu, in potem v trenutku, ko se je vrnil z lova. Prej sedi v togem ponosu, absolutni vladar skoraj divjaške dežele, dostojanstvo, ki mu je sijaj potemnel. Ta lik despotske usode se umakne pred kraljem, ki se vrača z lova, osivel, zaripel, silovit, z viličasto brado: mož, ki bo moral pozneje nositi vso težo v tej kozmični tragediji.

Scofield se brez pridržkov poslužuje glasu, ki zveni kot brezsmiselna glasba podirajočega se sveta: glasu, ki narašča in ki v določenih vokalih zadoni — na primer v besedi »zdaj« — in ki je lahko hrapav



I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«. Cveta — Stefka Drolčeva, Pahajnarca — Mila Kačičeva, Mahol — Jože Zupan

kot grčava veja, tako da pristoji temu možu. To je glas, skozi kate-rega vršijo vsi vetrovi, glas, vreden tega poganskega kralja (Hear, Nature, hear, dear goddess!)<sup>1</sup>. Ta glas je lahko tako zanosen, da nas prevzame, čeprav nikoli ni videti, da bi igralec Leara omehčal (»You are a spirit, I know«<sup>2</sup>, in poznejši ljubkujoči poudarek na »As if we were God's spies«<sup>3</sup>). Vsak Lear s formatom si mora nekatere dele te drame prilastiti. Lahko si jo predstavljamo kot mozaik igralčevih tonov (silno rad bi srečal na angleškem odru Roberta Speaighta v vlogi Leara) in Scofieldova last je naglo naraščajoča groza v »Keep me in temper; I would not be mad«<sup>4</sup>, blišč, ki prevladuje nad nevihto, in zadnji štirikratni »Howl!«<sup>5</sup> in petkratni »Never«<sup>6</sup>, ko smrt zagospodari nad vsem in človeku ne preostane drugega, kot da umre. Spomnimo se, kaj je Lamb rekel o Tatovem zakrpanem zaključku: »Srečen konec! — kot bi dolgo mučenje, ki ga je pretrpel Lear, ko so bila njegova čustva odrta do živega, ne zadostovalo za to, da se pošteno poslovijo od odra življenja — edino, kar je zanj še dostojno. Kot bi mu preostalo še kaj drugega, kot da umre«.

Toliko mi je ostalo v spominu od te vloge. Enota je tako kot celotna predstava: agonija enega človeka, in ne (kot vem, da so jo podali nekateri igralci) vrsta ekshibicionističnih variacij, ki naj bi jih rahlo povezovali mostovi nekaterih mest v tekstu. Predstava Petra Brooka,

ki se začne z nekaj zasloni, z nekaj rekviziti preide v predstavo na glem odru, na odru inspirirane domišljije. Zmerom se bom spominjal scene viharja s kovinskimi ploščami, ki se počasi spuščajo na oder in ob katerih se razdivja nevihta; in poslednjega trenutka, ko Edgar, ne Albany, izgovarja zadnje verze kot epilog, preden odvede proč Edmundovo truplo. (Petra Brooka skrbna predelava zadnjega prizora je opravičljiva). Imam sicer nekaj pomislekov — tičejo se na primer bojnega hruma — toda takih pomislekov je v resnici zelo malo.

Za zdaj ne bi mogel povedati dosti več o ostalih igralcih kot to, da vsem izrečem zahvalo. Pozneje bo še čas, da bomo pisali več o Alanu Webbu kot Gloucestru, o Tomu Flemingu v vlogi Kenta in o vseh drugih, ki so pomagali ustvariti s tem Learom, novim vzponom v sodelovanju Scofielda in Brooka, nekaj tako vznemirljivega v sodobnem gledališču.

*The Illustrated London News, November 17, 1962.*

Prevod: K. B.

<sup>1</sup> Kliče me moj gospodar in ne smem reči ne

<sup>2</sup> Tuli, vihar

<sup>3</sup> Cuj me, narava, čuj, boginja draga!

<sup>4</sup> Le to vem, da si duh.

<sup>5</sup> Kot bi bila vohuna božja

<sup>6</sup> Jaz nočem biti ob pamet, nočem — nočem!

<sup>7</sup> Tulite!

<sup>8</sup> Nikdar!

*Harold Matthews:*

## BLEŠČEČI NOVI LEAR V SHAKE- SPEAROVEM KRALJEVEM GLEDALIŠČU

Uprizoritev Shakespearove tragedije v gledališču The Royal Shakespeare Theatre, ki jo je režiral in opremil z načrti za sceno Peter Brook, je bila najprej preložena zaradi boleznj Paula Scofielda in je nato prišla na spored v Stratfordu na Avoni 6. novembra 1962. Po takojšnjem uspehu so predstavo 12. decembra prenesli v Aldwych theatre.

Petra Brooka in Paula Scofielda več let ni bilo v Stratfordu na Avoni. Najbrž zlepa ne bomo pozabili njunega povratka. Ta predstava pomeni velik napredek v interpretaciji drame; na srečo Brecht ni prišel do tega, da bi predelal Kralja Leara, kajti Mr. Brook nam kaže Shakespearovo dramo tako, kot bi jo morda uprizoril Brecht, s tem da namerno in nesentimentalno raziskuje človekovo dilemo. odkril je relacijo te drame do človeškega izkustva, kakršnega poznamo danes. Vsako osebo vidimo tako, da ima določeno stališče, in vse kaže, da je bil namen bolj idejen kot pa poetičen. Predstava je bila v avditivnem pogledu maksimalno učinkovita in minimalno čustvena: v »tem neusmiljenem svetu« ni bilo junakov. Začetni prizor, preden vstopi kralj, je bil komedija, v kateri nastopita nepomembni Gloucester in

njegov veliki nezakonski sin z mehko govorico. V zadnjem prizoru je bila morala priostrena s Kentovim: »O, let him pass!«\*, ki je izbruhnil z divjo jezo.

V sceneriji (delo Petra Brooka) ni bilo ničesar, kar bi odvracalo gledalčevo pozornost. Pogled na oder je bil gol, siv in abstrakten in osebe so bile kostumirane preprosto in togo. Kmetje v igri so bili podobni delavcem, ki opravljajo rušitvena dela, v dolgih sivih jopičih in s hlačami, zatlačenimi v gumijaste škornje — kot bi današnji delavci po svoje poročali o zadnjih dneh kralja Leara. Hčere so bile videti mrševe v dolgih oblačilih, podobnih bojni opremi. Za akustične efekte nevihte so se spustile na goli oder tri pločevinaste plošče in igralci so s kretnjami učinkovito nakazali, kako jih nevihta premeta sem ter tja po pustinji.

Trije liki, ki jim zmerom veljajo naše simpatije, Lear, Gloucester in Kordelija, so se pokazali v začetku v neprivlačni obleki, da bi pregnali naše predsodke — kot robot in primitiven tiran, kot motno sebični plemič in kot čedna, toda svojeglava mlajša hči. Ko pa se je začelo njihovo trpljenje, je neizogibno izželo iz nas sočutje, ker je skoraj vsakdanja snov, iz katere so narejeni, zbudila v nas občutek sorodnosti.

V mnogih pogledih se je ta interpretacija izrazito razločevala od dosedanjih predstav: v negibnem obrazu Paula Scofielda in v njegovih poudarkih, ki so zmleli besede, ko je glasno recitiral svoj nastopni govor in je bil videti kot glasnik ali izklicivalec, ki izziva spomine. Njegovi vitezi so bili surova družčina in uvideli smo, da sta imeli Regan in Goneril razum na svoji strani. Občudovali smo Irene Worth, ko je kot Goneril uveljavila svojo avtoriteto nad to tolpo. Njen upravitelj Oswald je bil navaden uslužbenec, niti nadut niti klečep-lazen, in Kent se je zdel prepirljiv bahač, da je z njim tako ravnal. Alec McCowen je podal norčeve govore razločno in z jedrnato priostrenostjo. Toda Lear je skoraj izgubil zanimanje zanj, ko se je pojavil Edgar in ga je prevzela filozofija golote, kajti tu je bil zdej mlajši mož, ki je v nesreči dospel dalj kot doslej Lear sam. Cornwall, edini lik, ki je bil videti dobro oblečen, je imel na sebi nekaj plemenito nevsiljivega in tako je bilo še toliko bolj nezaslišano, ko je svojo dejavnost prilagodil tekstu in je skoraj brez strasti zasadil ostrogo Gloucestru v oči. Služabniki, ki so spraznili oder, so vrgli pregrinjalo starcu čez glavo in ga napotili mimo ovir samo zato, da jim ne bi bil na poti. Prizor, ko Goneril zastrupi Regan, je bil odigran brez poudarka, vendar popolnoma očitno: sestri sta bili na sprednjem delu odra in simultano je za njenim hrbtom potekalo poglavitno dogajanje, priprava Edmunda in Edgarja na oborožen spopad.

Mr. Scofield kot Lear se je občudovanja vredno prilagodil temu stilu predstave. Ni bil posebno kraljevski, pač pa popolnoma verjeten, ko so bile videti njegove oči mračno razmišljajoče in ocenjujoče in je njegov glas škripal kot pesek. Samo kralj lahko doživi Learovo starost v nevednosti o resničnih značajih ljudi okrog sebe, in Lear je prav izreden v tem, da tako dolgo preživi dejanje svojega moralnega samomora. Nekaj časa se je zdel kot starejši mladoletnik z absolutno močjo nad svojo tolpo, toda ko so mu jo odvzeli, je trdovratno vztrajal na svoji poti. Pozabili smo, kakšno težko breme je za igralca vloga Leara. Ni kazalo, da bi Mr. Scofielda utrudila.

*Theatre World, December 1962.*

\* Naj gre.

Prevod: K. B.

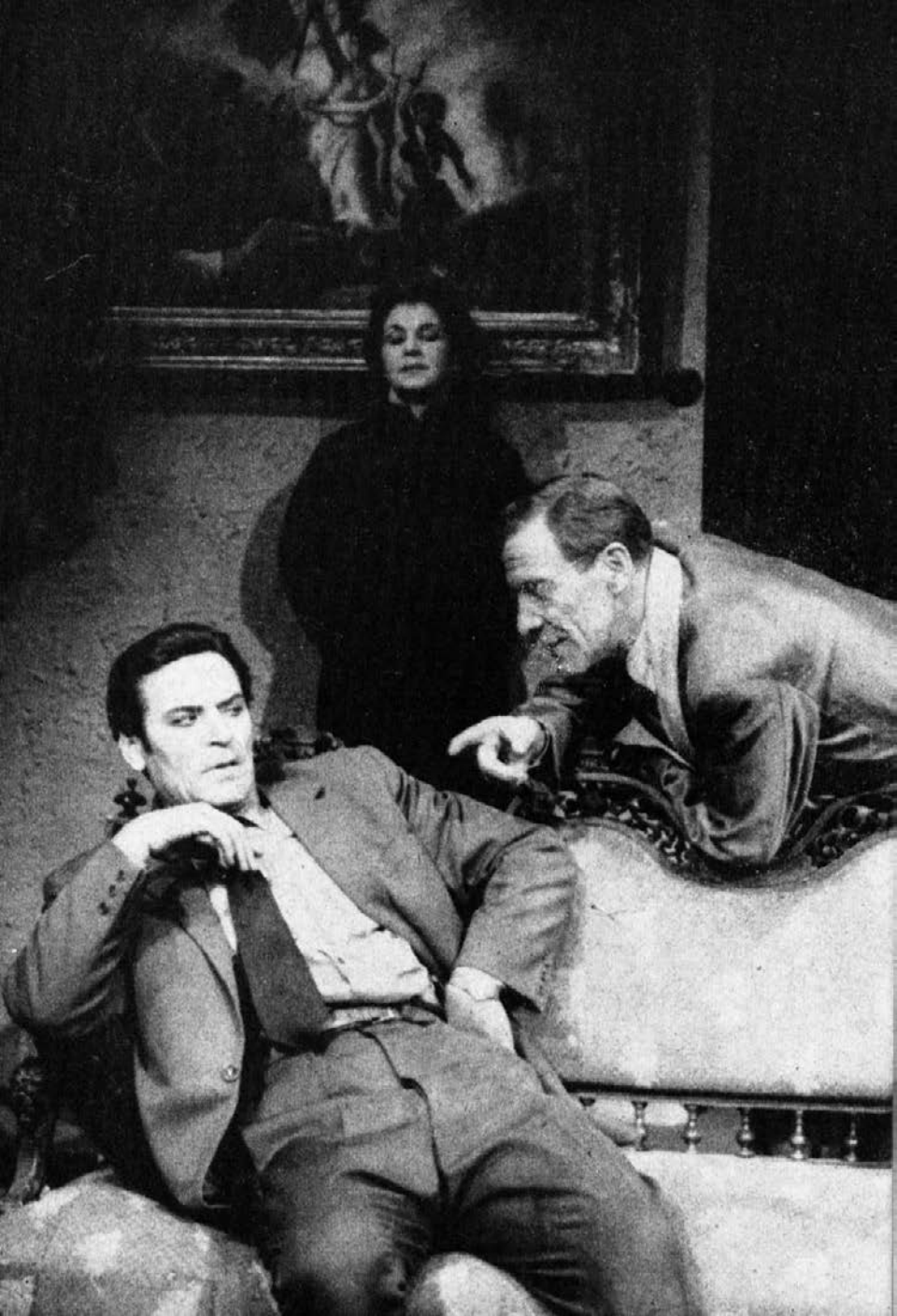
# SREČNI MARLOWE

Christopher Marlowe, čigar štiristoletnico rojstva so v Kentu praznovali 29. februarja, zavzema danes v svetu literature in gledališča ugledno mesto, čeprav zmerom ni bilo tako. Takoj po njegovi smrti, dočakal je komaj 29 let, so njegovo ime zasenčili Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont in Fletcher, in šele v devetnajstem stoletju je zanimanje za njegovo delo oživel. Takrat ko je živel pa je menda imela usoda posebno skrb z njim. V njem sta se prepletali pesniška domišljija in živa podjetnost z nenehno išočim duhom. Iz nevarnih zapletljajev se je zmerom znova izvil brez prask, ko pa so se zgrnili nad njim oblaki, ga je nenaden udarec brez bolečin pregнал iz življenja. Spominjamo se ga kot pisca štirih tematsko močno različnih iger, katerih bleščečega jezika in ustvarjalne mnogoterosti še ni nihče prekosil; protagonisti teh del so ob imenu Edward Alleyn stkali slavo, ki še traja. Taka je svetloba njegovega spomina. Umril je kot tajni agent, ki mu je spodletelo, ki pa je s svojim pronicljivim iskanjem vznemiril mnogo bolj slavne in v državnih spletkah vplivne ljudi, kot je bil na pol neznan avtor priljubljene *Tamburlaina*.

Christopher Marlowe je bil rojen 1. 1564 v Canterburyju kot sin čevljarja z dobro prakso. Zapisi pričajo, da je leta 1579 vstopil v canterburyjsko Kraljevo šolo in da po takratnih predpisih skorajda ne bi bil sprejet, saj ga je do petnajstega rojstnega dne ločilo le še nekaj tednov. Po dveh letih šolanja je prejel štipendijo za Corpus Christi College v Cambridgeu, ki je trajala šest let. Visoki vzgojniki so tedaj zavoljo njegovih premnogih izostankov oklevali, če naj postane Magister Artium ali ne in Marlowe jim je izsilil sprečevalo preko kraljičinih svetovalcev, ki so izjavili, da je »dobro služil njenemu veličanstvu« in da naj »se mu podeli izkaz, ki mu gre.« Nič pa nam ni znanega, kako je poslej Marlowe, takrat še zmerom absolvent, služil kraljici. Mašniških zakramentov ni prejel. Pred koncem leta pa so že ljudje drli gledat vojščake lorda admirala, ki so igrali *Tamburlaina*, prvo veliko tragedijo v blank verzu, s katero je Marlowe zarisal vzpon nepismene ga skitskega pastirja do zavojevalca kontinentov.

Marlowe si dramskih zgodb ni izmišljal, niti jih ni v celoti povzel, marveč je genialno spajal zgodovinske in druge elemente in zmerom prignal osrednji karakter do skorajda nadčloveških razsežnosti. Temu junaku-velikanu je veljalo vse njegovo ustvarjalno občudovanje in vsa njegova pozornost. Manjši karakterji se v življenju ne uveljavljajo opazno.

*Tamburlaine* je doživel tak uspeh, da se je Marlowe lotil nadaljevanja, z njim prav tako uspel in zatem leta 1589 priskrbel igralski družini lorda Strangea priljubljeno odsko delo z naslovom *Malteški žid*. Spet je osrednji karakter tisti, ki navkljub perfidnosti s svojo veličino in avtoritativnim govorom izsili iz gledalca občudovanje. *Malteškega žida* so obnovili leta 1592, ko so prvič zaigrali še dva teksta: *Dr. Faustus* (v izvedbi igralcev grofa nottinghamskega) in *Edward II*, ki so ga igrali služniki grofa Pembrokea. V *Dr. Faustusu* se osrednja oseba s svojo žejo po spoznanju, oblasti in lepoti malone identificira z ustvarjalcem besedila. V *Edwardu II* je Mortimer tisti, v katerem je avtor potešil svojo slo po prikazovanju ljudi z visokimi cilji in z železno voljo. *Edwarda* imajo za najboljše zasnovano in napisano Marlowovo delo in ga čisto laskavo primerjajo s Shakespearovim *Rihardom II*.





Neuklonljiva hotenja pesnikovih glavnih karakterjev, ki se iztekajo iz njihovih ust brez predaha, podpirajo ateistične težnje, kakršne so pripisovali njih avtorju. Devati v nič na kakršenkoli način novo anglikansko cerkev, katere poglavar je bila kraljica, pa je pomenilo upiranje kraljici sami in dvorni svetovalci tega v svojih poročilih niso pozabili. V maju 1593 leta so poslali v hišo Thomasa Walsinghama v Kentu oficirja, ki naj bi pripeljal Christopherja Marlowa pred dvorni svet. Dobil je ukaz, da se mora vsak dan javljati in tu nam je iskati razlago, zakaj je bil 30. maja v Deptfordu, saj je v Londonu tedaj razsajala kuga. Tega dne je prišel v hišo neke Eleanor Bull v družbi s kontinenta se vračajočega vohuna Roberta Poleya, Ingrama Frizerja, ki je služil Thomasu Walsinghamu, in Nicholasu Skerese, Frizerjevega družnika. Na večer tega dne je Marlowe umrl, zaboden nad oko. Neki William Danby iz kraljičinega spremstva je opravil preiskavo in po izjavah treh pajdašev ugotovil, da je smrt nastopila v tem ko je bila četvorica kakih dvanajst milj oddaljena od kraljice, da je Marlowe v prepiru napadel Frizerja in da mu je ta v obrambi zadal usodni udarec. Šestnajst porotnikov je pričevanju verjelo, zavrnilo prvotno razsodbo in Marlowe je bil 1. junija pokopan na pokopališču pri sv. Nikolaju. Proti koncu meseca je kraljica Frizerja oprostila. J. Leslie Hotson pa je stvar raziskoval še naprej in ugotovil, da so bile priče tiste vrste, ki ne okleva niti za hip, če je treba lažno pričati v svojo korist.

Tamburlaine je bil natisnjen leta 1590 brez navedbe avtorja; to je bil edini tekst, ki je izšel v času, ko je avtor še živel. Stroške je poplačal Henslowe in dokler so njegova dela igrali, Marlowe ni trpel pomanjkanja, čeravno ni mogel živeti samo od pisanja. Sir Fancis Walsingham in Sir Robert Cecil sta ga namreč vzela v zaščito in mu dovolila, da jima je kdaj pa kdaj »dobro služil«, kar za Marlowa ni samo pomenilo večjih dohodkov, ampak tudi lažji izhod iz sitnosti, ki si jih je bil nakopal pri lokalnih oblasteh.

Ingram Frizer je ostal v službi pri Thomasu Walsinghamu do leta 1602, nato pa je odšel v Eltham kjer je ostal še petindvajset let in umrl kot mežnar.

Prevedel: Dušan Tomšič

MIRKO MAHNIČ

## RAZMIŠLJANJE O GOVORJENJU NA ODRU

### IV.

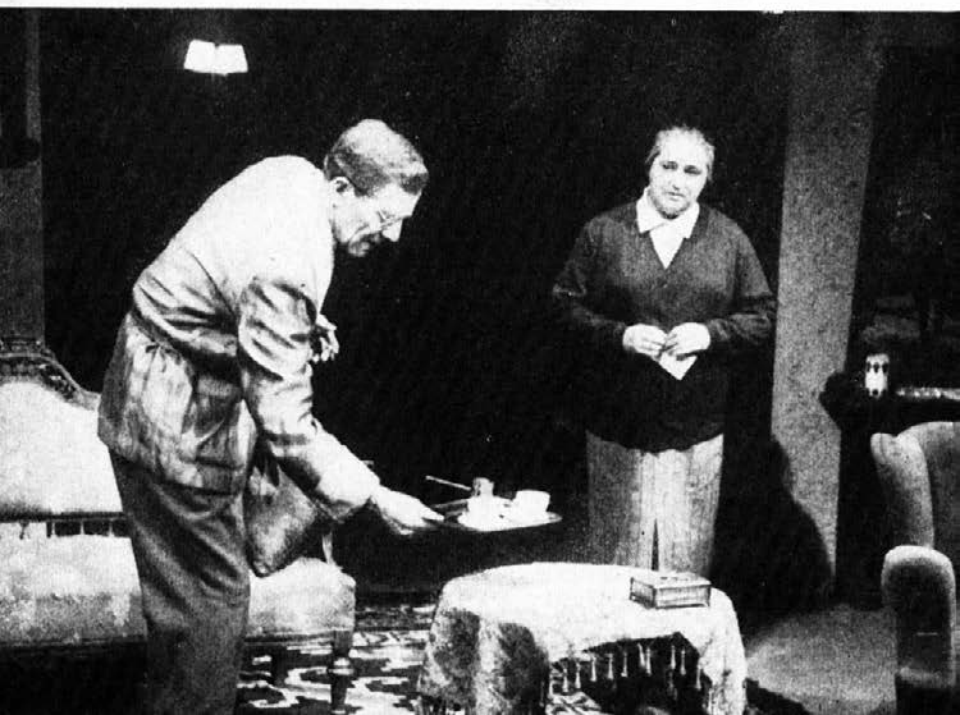
4. Prejšnjega poglavja (pod št.3) smo se lotili prezgodaj; potrebnih je še nekaj pojasnil k razmišljanju o čistosti samoglasnika, ker se zdi, da smo to vprašanje obravnavali preveč samo načelno. Prav je, če ga osvetlimo s primeri.

Kako je pri igravčevem govorjenju razumeti zgoraj omenjene izraze, nanašajoče se na čistost samoglasniškega zvena: zamazano, zatemnjeno, medlo, nejasno?

V delu, ki je letos na sporedu, mora igravec v precejšnji razburjenosti vzklikniti: Oče! Kljub opozorilu od predstave do predstave dosledno vzklika: Ače. »Zamazana«, »nečista« ni samo O (izrecimo oba — O in A — Oče in Ače — pa bomo s še tako neobčutljivim ušesom ugotovili, da imata vsak svojo tonsko vrednost — O je višji od A — da gre pri izrekovanju obeh zgolj za to, da zadenemo pravi ton, da torej **izoblikujemo natanko tako velik odmevni prostor**, kakršen je za rojstvo obeh glasov potreben), »nečista«, »nezadeta« je tudi izglasni E, saj je glede na uglašenost slovenskih samoglasnikov prenižek (igravec ga je »zapel« z globoko spuščeno spodnjo čeljustjo in s tem neprimerno povečal odmevni prostor), estetsko nesprejemljiv, po — recimo — »moralni« plati pa cenen, surov, prostaški.

Primerov, ko igravec ne izoblikuje ustrezne odmevne prostornine (volumna rezonatorja), se pravi, ko ne zadene tonske vrednosti samoglasnika in tako samoglasnik spridi, ni malo. Vzroki? Nezavedna prirojena ali priučena, nemalokdaj pa tudi spakljivo hotena brezbriznost za čistost pri izrekovanju samoglasnikov. Tu utrpe največjo škodo samoglasniki z največjim odmevnim prostorom, predvsem A-ji. Zamazanosti »tona« se za povrh samoobsebnost pridruži še krajšanje (màti, pàmet, zakàj). So pa še drugi vzroki: hitrost govorenja in barvanje izjav na primer. Igravec, ki smo ga omenili, je s svojim vzklikom »Ače!« — res, prav vzkliki so najbolj nevarni — kljub najboljši volji

I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«. Mahol — Jože Zupan, Pahajnarca — Mila Kačičeva



vedno znova na mrtvi točki: ko hoče ujeti pognani ritem, **ne utegne pripraviti** natanko odmerjene odmevne zibke za O in že se oglasi **drug** zven — nepravil! — pa čeprav samo za dlačico višji ali nižji od pričakovane. Podobno je z izjavami temnega sovraštva, zaplotništva, ljubosumja in najrazličnejših iht, ki že same po sebi niso naklonjene **rednim** odmevnim prostorninam, toliko manj pa so jim, kadar so združene še s presilovito krčevitostjo. Ker v takih primerih nastopi razobličene samoglasnikov že v vsakdanjem izjavljanju, se je na odru še toliko težje bojevati proti njim.

Seveda je tu treba omeniti tudi tiste razglašenosti samoglasnika, ki nastajajo **ob srečanju glasov med govorjenjem**, saj ni nobenega dvoma, da je v kratkem presledku od zloga do zloga težko, včasih celo nemogoče nepriljubeno izoblikovati za vsak prizadeti samoglasnik redno odmevno votlino (pomislimo kar na omenjeni vzklik »ač« z deformacijami pri obeh samoglasnikih), in da izrekovanje soglasnikov z najrazličnejšimi izrekovalnimi menjavami zdaj zaviralno zdaj pospeševalno vpliva na krojitev samoglasnikovega odmevnega prostora, pri tem pa še vnaša v samoglasnikovo zvočno tkivo večje ali manjše količine značilnega soglasniškega šumenja. V zvezi s tem lahko trdimo, da A-ji v besedah dIAKA, kAČA, pAŠA in v kAR, sAJ, rAD niso čisto enaki, saj se do svojega zvena prebijajo skoz povsem različne ovire. Prilagodljivost samoglasnikov soseščini je posebno izrazita pri hermafroditiskih zvočnikih L,R,M,N,V,J, »ki družijo samoglasniško prvino čistega zvena s soglasniško prvino šuma« (Slovenski pravopis 1962, str. 19): tako v besedi mAst pri Aju lahko natanko slišimo zven nosne votline, ki se po izreki M-a še ni čisto zaprla; pri tem ali onem govorcju drhti kar čez več zlogov (nARAvA — zaradi nosnega N-a je nazaliran ne samo prvi, ampak včasih tudi drugi pa celo tretji A). Na tem mestu se vsiljuje pripomba, da soudeležba nosnega zvena — razen v zvezi z nosnimi zvočniki — ni dopustna — čeprav je za igravce v nekaterih čustvenih razpoloženjih zelo vabljiva.

Vprašanjem, ki so se nam ob čistosti samoglasnikov in medsebojnem vplivanju zvenov in šumov (samoglasnikov in soglasnikov) tu odprla, ne moremo kar zlahka do kraja. Dobremu okusu in posluhu bi se morala pridružiti še dognanja fonetika eksperimentalista. Vendar smo glavni namen le dosegli: spoznali smo muzikalno bistvo samoglasnika in se sporazumeli, kje iskati leglo napak. Na naših poklicnih odrih se bomo morali v prihodnje zavestneje posvetiti izčiščenju in izlikanju samoglasniške klaviature, ker bomo le tako lahko ujeli visoki belkanto kultiviranih gledališč v svetu in odpravili zgolj približno obravnavanje tonske vrednosti (in s tem čistosti) samoglasnikov.

5. Vendar je treba takoj reči besedo dve o govorcih, ki v teh rečeh pretiravajo, ko prenapenjajo poudarjene in skoraj še bolj nepoudarjene samoglasnike. Prim. na pr. pretirano razširjene samoglasnike, predvsem O-je pred poudarkom: Okó, Okrájni, Enótnost, AbEcéda itd. Vse označene glasove pogosto slišimo — naj bo v gledališču ali iz radijskih sprejemnikov — skoraj kot ó-je, é-je, in skrajno nizke a-je, kar je kljub dobremu namenu, ki ga prizadeti natančneži imajo, konec koncev le »slab posluh« in prekršek zoper naravnost, pa čeprav gre za nepoudarjene samoglasnike. — Se huje od tega se zdi stališče, ki izhaja iz pretiranega upoštevanja samoglasnika **skoraj sleherne besede** (namesto predvsem tistega, ki se je nanj oprl lok izjave). Igravec ima seveda najboljši namen: izraziti skuša z njim (s samoglasnikom) poetično in pojmovno plat besede, a se mu prizadevanje brž

sprevrže v razsekano cingljanje, ko nam gre vendar za strnjeno dramatičnost. Vendar drugega pač ne moremo pričakovati, saj se ob takem načinu samoglasnikom jemlje naravna zvočna podoba (pretirano podaljševanje, vsiljene melodije). Posledice so na dlani: zahajanje v deklamativnost in patetiko, v najhujših primerih celo v karikaturu.

6. Zdaj je treba začeti bridko poglavje o napevu naglašenga samoglasnika ali **intonaciji**.

Ker smo bili pri nas vseskozi vneti raziskovavci **napisane besede**, živo pa smo skoraj dosledno puščali v nemar, se je lahko zgodilo, kar bi se drugod nikoli ne moglo: odpovedali smo se melodiji. In kaj je živ jezik brez nje? Priznani črkarji smo tu skoz in skoz odpovedali in vso reč prepustili dobri volji, če ne samovolji posameznika. Kajti — tako je določeno — intonacija ni obvezna: »Ker veliko narečij ne loči več obeh intonacij, za zborni (knjižni) govor **nista ukazani** in v našem besednjaku zato nista zaznamovani« (Sl. pravopis 1962, str. 28).

Res je, da smo Slovenci glede na intonacijo v dveh ostro ločenih taborih (osrednji in štajerski). Res je, da je intonacija v bistvu materina pesem, ki je ni moč pozabiti in se je ne odvaditi. Res je, da sta lepa in upravičena oba napeva. (»Pusti peti mojga slavca...«)

Toda vse bi bilo mogoče popraviti, če bi ne bilo prav na tem področju toliko zamujenega in zanemarjenega, toliko brezbriznosti in toliko — strahu.

Na srečo je pred kratkim posvetilo nekaj upanja. V poskusnem snopiču »Slovarja slovenskega knjižnega jezika« (1964) je — prvič po Pleteršniku 1894,1895) — intonacija spet zaznamovana. Znamenje, da bomo končno le lahko odprli najodličnejše poglavje govornjene slovenščine. (Prihodnjič naprej)

I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom same«

Vanda — Ančka Levarjeva, Mahol — Jože Mahol — Jože Zupan, Cveta — Stefka Drolcva



# MODERNO GLEDALIŠČE KOT „MORALNA USTANOVA“

Moralna struktura gledališča se je od klasične do sodobne drame nedvomno tako spremenila, da ni več mogoče govoriti o gledališču kot »moralni ustanovi« v takem smislu, kot je o njej razpravljajal Schiller v znamenitem spisu »Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet«. Ali pa smo zato že upravičeni, da modernemu gledališču odredimo vsakršno etično funkcijo, in če ne — kakšna naj bi bila ta funkcija v našem času? Na to vprašanje skušata vsak na svoj način odgovoriti tudi dramatik Friedrich Dürrenmatt<sup>1</sup> in gledališki kritik Heinz Beckmann<sup>2</sup>.

Dürrenmatt v eseju »Theaterprobleme« (1955) ugotavlja, da je v modernem svetu velika tragična igra in protiigra komaj še mogoča. Ni več nasprotnikov, kot so bili markiz Posa in kralj Filip, Egmont in vojvoda Alba. Junaki modernega gledališča so brezimni; uradnik, pisar ali policaj je za današnji svet dosti bolj reprezentativen kot pa zvezni kancler. Umetnost prodre samo še do žrtev, mogočnežev ne doseže več. V moderni drami »Kreonovi sekretarji rešujejo Antigonin primer«.

Tipičen moderni junak, »mali človek«, je Dürrenmattov trgovski zastopnik Alfredo Traps v slušni igri »Die Panne« (Defekt). Na svoj sedanji položaj se je povzpel na ta način, da je posredno zakrivil smrt svojega prejšnjega šefa. Zaradi avtomobilskega defekta se mora nekega dne ustaviti v najbližjem kraju in tukaj v vili Trapsovega gostitelja trije stari akademiki uprizorijo proti Trapsu proces zaradi njegovega juridično nedokazljivega zločina. Sodišče z grotesknim triom penzionističnih Evmenid je samo še parodija starega tragičnega izročila. Dürrenmattu ne gre za vprašanje o posledicah moralne ravnodušnosti, za dejstvo, da človek večkrat zakrivi resničen zločin, čeprav ta po črki kazenskega zakonika ni kazniv. Pokazati je hotel nekaj drugega, namreč moralno strukturo družbe, ki je popolnoma in vsesplošno moralno indiferentna, in ki po Dürrenmattovem mnenju onemogoča pisanje tragedij.

Nujen pogoj za tragedijo vidi Dürrenmatt v individualni krivdi in čutu odgovornosti; danes pa ni več ne osebno krivih, ne osebno odgovornih. Vsi smo preveč kolektivno krivi, preveč kolektivno zasidrani v grehih naših očetov in dedov. Vse, kar zakrivimo, je pač naša smola, ne naša krivda. Krivda je v modernem svetu samo še redke osebni dosežek. V takem okolju ravnanje gospoda Trapsa pri poskusu, da bi se od staromodnega Citroena povzpel do najnovejšega modela rdeče lakiranega studebakerja, popolnoma ustreza modernemu kategoričnemu imperativu. V tej družbi se za Trapsov primer ne da več ugotoviti; krivde, kaj šele tragične krivde. Traps je v vsakem pogledu zgleden meščan tako za Güllen, kakor tudi za mesta Mahagony ali Sečuan; ali pa za Andorro. Ob koncu igre se pelje nazaj v svoj poslovni svet novim defektom naproti, ne da bi mu lastna krivda kakorkoli prodrla do zavesti.

<sup>1</sup> Hans Mayer: Dürrenmatt und Frisch Anmerkungen. Pfullingen 1963

<sup>2</sup> Heinz Beckmann: Die moralische Anstalt heute. Maske und Kothurn 1962, Heft 1.



V svetu Dürrenmattove slušne igre »ne grozi več noben bog, nobena pravičnost, ne usoda kot v peti simfoniji, samo še prometne nesreče, zlom osi zaradi napačne konstrukcije, eksplozija tovarne za atomske bombe, ki jo povzroči raztresen laborant ali narobe vklopljen stroj. V ta svet defektov vodi naša pot«.

Po Dürrenmattovi sodbi je s tem, da človek ni več zmožen osebne krivde, tudi konec ere svobodnih individuov in konec individualnega uresničenja. V govoru o Schillerju iz l. 1959 je Dürrenmatt dejal, da se zdi današnjemu gledalcu svobodno dejavni individui iz Schillerjevih dram bitja iz včerajšnjega sveta, ki lahko s kontrastom povedo sodobnemu gledalcu samo to, da je možnost svobodnega ravnanja izgubljena, da liberalni individualizem ni več mogoč. Domovina Dürrenmattovih junakov ni več Seldwylla; ime ji je Gullen. V njej se šopiri materialno blagostanje; ni pa več prostora za krivdo. Pozna samo še defekte. Zato tudi ni več mogoča optimistična tragedija; preostala je samo tragična komedija.

V nasprotju z Dürrenmattovim dokaj pesimističnim naziranjem skuša Heinz Beckmann odkriti možnosti za moralno poslanstvo gledališča tudi v nejunaškem modernem svetu, čeprav izhaja pri tem iz povsem enakih ugotovitev kot Dürrenmatt — namreč iz ugotovitev, da v moderni dramatik ni več niti junakov niti krivde velikega formata.

Po Beckmannovi sodbi kljub tem dejstvom ni razloga, da bi se vznemirjali, razen če a priori gledamo na klasično dramo in njen oder kot na nedosegljivi in končno veljavni vrh vse dramatične umetnosti. Beseda »moralen« je dobila sčasoma čisto čisto drugačne dimenzije in dosti bolj zapleten pomen, kot ga je Schiller mogel poznati ali zahtevati v svojem času, ki je imel še relativno trden in splošno veljaven sistem moralnih vrednot, v času, ko je človek na moralno vprašanje dobil odgovor, še preden ga je zastavil, ko ni bilo prav nobenega dvoma, da mora zlo propasti in pravica zmagati. Toda lestvica vrednot, ki je veljala za klasično dramo, se zdi danes problematična; ni nam več mogoče, da bi po splošno veljavnih tabelah tega ali onega moralnega sistema natančno določili, kaj je pravzaprav plemenito in kaj podlo.

Ali pa je res nujno, da objokujemo izgubo moralnega kodeksa, saj nam je prinesla v nekem smislu sprostitev moralnega problema? Razen tega tudi vemo, da sami nismo niti kdovekako plemeniti niti posebno podli, ampak samo bolj ali manj spodobni ali nespodobni. Ta čisto navadna vsakdanja človekova eksistenca je predmet sodobne dramatike. V nižinah, kjer se giblje povprečni sodobni občan, ne srečujemo več hudobnežev, ukrojenih po merah klasične drame; zaman bi se ozirali tudi po plemenitih junakih in preganjana, toda stanovitna nedolžnost je splahnela. Vsi ti liki so sodili med nepogrešljive rekvizite klasične drame, kot jo je pojmoval Schiller. Tako niveliranje dramatičnega junaka, ki je s kraljevega prestola stopil na blatna tla, je nujna posledica sprememb v moralni strukturi sodobnega gledališča, čeprav ni čisto nova; avtor članka navaja kot zanimiv primer tega procesa že Büchnerjevega Woyczka.

Dramatična oseba pa je detronizirana še na drug način; junak ne doseže več niti stopnje povprečnega človeka, ampak je samo avtomat, lutka v samovoljni igri nedoumljive absurdnosti sveta. Značilen primer te skrajnje stopnje v reduciranju dramatične osebe vidi avtor v Ionescovih Nosorogih, zasledi pa jo že v Büchnerjevi drami »Leone und Lenax«, kjer prideta princ in princesa k poroki preoblečena v avtomate.



Kljub tem ugotovitvam pa bi zašli na stranpot, če bi hoteli že vnaprej negativno oceniti pomanjšanega junaka in njegovo mesto v moralni ustanovi. Podoben pojav lahko odkrijemo že v srednjeveškem gledališču, ki je bilo eminentno moralna ustanova. Eden izmed najznamenitejših junakov srednjeveške dramatike sliši preprosto na ime Slehernik; to ime je tako zelo splošno, da zraven njega mirno lahko uvrstimo imena Vladimira in Estragona iz igre »V pričakovanju Godota«, Zoisla in Haftigerja iz »Igre o Jobu« in vsa druga, čisto vsakdanja imena trgovskih potnikov, potepuhov in prodajalcev, ki jih poznamo iz sodobne dramatike. Slehernik se razločuje od današnjih Haftigerjev in Estragonov v resnici samo po tem, da bolj natančno pozna svoje grehe; junak srednjeveške drame je znal katekizem še na pamet. Toda že pri njem, še bolj izrazito pa v baročni drami »Cenodoxus, doktor iz Pariza« Jakoba Bidermanna ugotovimo, da tu ne gre za grehe velikega formata; zaman bi iskali umore, zlonamerno obrekovanje, zlorabo oblasti. Namesto tega imamo opravka s čisto vsakdanjimi človeškimi slabostmi in spodrsljaji, ki sicer ne zbujaajo gledalčeve groze, zato pa ga hočejo prisiliti, da bi preiskal svojo lastno vest.

Tako so se hkrati s formatom dramatične osebe reducirale tudi dimenzije zločinov, ki so pomajšani in prirejeni za današnjo rabo povprečnega človeka. Pisatelja gledaliških del dandanes zanima predvsem »kloaka v našem srcu«, o kateri govori Ronald Duncan v istoimenski drami, kloaka pod spodobnim videzom normalnega občana, ki ga moderna drama na odru zasači, razkrinka in obtoži. Schiller pravi v razpravi o moralni ustanovi: »In na tihem vsakdo blagruje svojo mirno vest, ko si Lady Macbeth umiva roke«. Toda že od Strindberga dalje nam ni več mogoče, da bi sedeli v gledališču s mirno vestjo. T. S. Eliot je v drami »Family Reunion« (Družinski sestanek) domnevni zločin namerno pustil nepojasnen. Nikjer ne pove, ali je Harry svojo mlado ženo dejansko pahnil z ladje, ali je samo na tihem želel, da bi se je iznebil. Pravna in kriminalistična stran dejanja je za Eliota brez pomena; prav tako tudi nima namena, da bi z zločinom zbujaal pri gledalcih grozo in sočutje. Povedati je hotel preprosto to, da je vsak izmed gledalcev potencialno tak kot Harry ne glede na to, ali je njegova žena še živa ali ne; ko se za Harryjevim hrbtom pojavijo Evmenide, se partner ne more več veseliti svoje mirne vesti.

Spričo tako izenačenih in udomačenih zločinov vprašanje, kaj je v etičnem smislu dobro in kaj slabo, ni več niti zelo jasno niti zelo preprosto. V »Svilenem šolenčku« Paula Claudela očitni moralni prestopke vodi na pot odrešenja, nasprotno pa Grušo v Brechtovem »Kavkaškem krogu s kredo« najboljši motivi, »strašna zapeljivost dobrote«, zavedejo v dejanja, ki bi se v moralnem pogledu lahko zdela precej dvomljiva. Najbolj drastičen argument proti poenostavljanju moralnega vprašanja pa je morda grandiozna blasfemija Sartrove drame »Hudič in ljubi Bog«: stotnik Götz iz malopridneža nalašč postane dober človek, samo da bi vsemu svetu dokazal, kako se da s hotenimi dobrimi deli povzročiti še dosti več gorja, kot ga je zakrivil prej s prebrisanimi lopovščinami. Schiller je poznal »prekletstvo zlega dejanja«; moderna dramatika je odkrila tudi »prekletstvo dobrega dejanja«, namreč moralno zapletenost motivov, dejanj in posledic.

Moralni problem sodobnega gledališča torej že dolgo ni več problem zločinca v Macbethovem formatu, ki se že na prvi pogled razločuje od dobrega človeka in ki nujno propade zaradi prekletstva lastnih zlih dejanj — nam vsem v svarilo in spodbudo k poboljšanju; za



I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom same«. Vanda — Ančka Levarjeva, Ferjan — Bert Sotlar

sodobno gledališče je moralni problem v vprašanju človekove eksistence same. Zato tudi avtor v nadaljnjem razpravljanju opusti izraz »moralna« in ga nadomesti s pojmom »dramatična struktura človeške eksistence«. S tem hoče poudariti, da je človeška eksistenca že sama na sebi dramatična, ker ima vsak človek slej ko prej možnost etične odločitve. To velja celo tedaj, če je svobodna odločitev kot pri kralju Ojdipu omejena na to, da junak sprejme neizbežno in vnaprej določeno usodo kot svojo lastno usodo in je pripravljen plačati za krivdo, ki je po običajnih človeških merilih ni zagrešil. Prav v Ojdipu vidi avtor enega izmed največjih likov dramatične eksistenčne osveščenosti.

Pri povprečnem sodobnem človeku je Ojdipovo odločilno vprašanje formulirano nekako takole (z besedami prodajalca Haftigerja iz »Igre o Jobu« Archibalda MacLeisha): »Na voljo ti je dano, da mijuje tega sveta požreš ali izbljuvaš. Job jih je pogoltnil. To je bil njegov adut! Da jih je kratko malo pogoltnil!« Ta izbira je bedna, obupna, morda celo nesmiselna — toda še zmerom predstavlja neko možnost svobodne odločitve. V tej sicer dokaj klavrni svobodni odločitvi se po vsej verjetnosti skriva edina možnost za etično poslanstvo sodobnega gledališča.

Revija »Magnum« je pred časom izvedla anketo s temo »Kaj je človek?« V odgovoru Borisa Pasternaka je med drugim pisalo: »Človek je dramatičen. Je junak dejanja, ki se imenuje zgodovina, histo-

rična eksistenca«. Alain Robbe-Grillet pa je odgovoril: »Vendar vsi vemo, da središča stvari ni. Ta svet je brez globljega vzroka, torej tudi brez usode. In človek zaman skuša odkriti kakršnokoli skrivnost pod površino, na kateri živi sam — na gladki in trdi površini, ki zrcali samo njegov lastni obraz, prazni obraz«. V nasprotju s Pasternakovim odgovorom, ki je v celoti veljaven za moralna pojmovanja klasične drame, se pogled Robbe-Grilleta sklada z moralno podobo sveta, ki jo poznamo iz dramatike absurda. Po Beckmannovem mnenju bi utegnili biti dramatika absurda moralno učinkovita, vendar opozarja, da je njen učinek dvorezen. Iluzija absurdnega sveta lahko pomeni estetsko izobraženemu filistru samo opravičilo za vsakršno neodgovornost in pribežališče, ki mu je kljub temu, da je nekoliko problematično, še zmerom udobnejše kot pa to, da bi bil izpostavljen etičnim odločitvam. Če pa doživljamo absurdnost življenja s trpljenjem in bolečino, je to doživljanje nadvse dramatično.

Slovita igra o pričakovanju Godota je dramatična v pravem pomenu besede; Vladimir in Estragon sta v resnici dramatični osebi, ker se ne zadovoljita s pustinja, kjer so trenutno nahajata. Nekoga čakata. Pri tem je za dramatično strukturo njune eksistence povsem nebitveno, če Godot sploh obstoji ali ne. Mogoče je celo to — in o tej možnosti oba potepuha izrecno razpravljata — da sta morda sama kriva, če Godot ne pride.

Tudi v Sartrovi drami »Hudič in ljubi Bog« izvira resnična dramatična napetost iz nasprotovanja do nečesa, česar ni. Drama postane dramatična prav s tem, da se odbija ob nebivanju vertikale. Tako pride avtor do ironičnega zaključka, da so prave religiozne drame našega časa napisali ateisti, ki so z intenzivnim odklanjanjem božje eksistence in metafizične perspektive pridoli dramatično virulenco, medtem ko religiozni dramatik ne poznajo več mogočnih dramatičnih masivov svojega izročila in so opremljeni samo še s atavističnim čutom za dramatičnost; kot pravi otroci našega časa se najrajši naselijo v ravnini. V resnični drami pa horizontalne morale ni.

Morda je edini še mogoči junak našega časa Camusov medicinec Diego v »Obsednem stanju«, ki se ne ozira na to, ali ima njegovo požrtvovalno delo smisel in morda celo uspeh, ampak stori svojo dolžnost v okuženem mestu vsej brezupnosti navkljub. Tako je Camus s tem, da je uveljavil etično dejanje, dosegel tisto stopnjo dramatičnosti, ki jo je Ionesco zgrešil; njegov junak Béranger v »Noscrogih« obtiči v pasivnosti.

Zgrešeno bi bilo misliti, da bodo k moralnemu poslanstvu moderne gledališča kaj dosti pripomogla aktualistična in tendenčna gledališka dela, čeprav je tak tekst pogosto od začetka do konca en sam moralističen traktat. Brecht je dramatično najuspešnejši takrat, kadar mu lastno delo zraste čez glavo, čez tendenco in teorijo. Dramatična slabokrvnost tendenčnih odrskih del je posebno kričeča v sodobnih političnih dramah. Jedrsko energijo srečujemo dandanes na odru izključno v igrah o atomski bombi, ki so si bolj ali manj podobne in imajo tole poljudno moralno: atomski znanstvenik ravna najbolje, če se odpove svoji karieri in s tem tudi sodelovanju s hudobnimi generali in državniki, ki komaj čakajo, da bi pognali človeštvo v zrak. Te skonstruirane pošasti so čisto brez dramatičnih dimenzij, pač pa imajo dimenzije komičnih stripov.

Gledališče ne potrebuje ne tendenčnih ne moralističnih proklamacij, ker je samo na sebi moralna ustanova; to pa velja za sodobno gle-

dališče tedaj, kadar seznanja gledalca s poljem dramatične napetosti v njegovi eksistenci. Resnična nemoralna našega časa ni v zločinih velikega formata, ampak v vsesplošni indiferentnosti, v strahu pred dramatičnostjo. Današnji človek kaže usodno nagnenje, da bi se izmuznil iz polja dramatične napetosti v lastni eksistenci in nemoteno vegetiral dalje, ravnodušen do vseh stvari. Nevarnost torej ne prihaja z Genetovega balkona, tudi ne z jezniimi mladeniči ali z nevrotiki z juga Združenih držav, ampak se razpreza kot strupeni hlapi iz svinčene ravnodušnosti, ki dramo čedalje bolj duši. Zato je resnični moralni fenomen sodobnega gledališča in njegovo etično poslanstvo v tem, da sredi vsesplošno razširjene samozadovoljnosti in moralne indiferentnosti, na odru odkrije človekovo dramatično eksistenco in gledalca prisili, da se bo zavedel dramatične strukture lastne svobode.

Katarina Bogataj

## KRITIKE Z GOSTOVANJA DRAME SNG NA POLJSKEM

Zycie Literackie Kraków, 2. februarja 1964,

### PO JUGOSLOVANSKEM OBISKU

Leta 1959 sem bil na gledališkem festivalu v Novem Sadu. Zvečer smo gledali predstave, ob popoldnevih so bili sestanki s predavanji in z diskusijami, v jutranjih urah pa so nas z lepimi avtobusi prevažali do okoliških gradov, do samostanov in muzejev, ki krijejo občudovana vredne zaklade davne srbske kulture.

Nekega dne se je usedel poleg mene v avtobusu mlad človek, ki je odlično obvladal francoščino. Predstavil se mi je kot Primož Kozak; povedal je, da se je bil pred kratkim vrnil iz Pariza, kjer je študiral filozofijo in romanistiko. Ko je ugotovil, da sem Poljak, je omenil, da je bil njegov oče (znani slovenski pisatelj) dlje časa v naši deželi; da je bral Sienkiewiczza, Zeromskega in Reymonta. Razgovor je bil zanimiv, sukal se je tudi okrog tehnike dramskega pisanja, pri čemer mladenič niti črhnil ni, da nosi v žepu dela, s katerimi se temeljito ukvarja. Skromnost in obzirnost sta mu to očitno branili. Žal poznam sicer ljudi, ki so te zmožni ob prvem poznanstvu, po nekaj pozdravnih besedah, do kraja zamoriti s celotnimi vsebinami svojih del.

A glej, z dramo tega zares mladega avtorja — z »Afero« — je Slovensko narodno gledališče iz Ljubljane nedavno začelo svoje gostovanje na Poljskem. Nekaj nepričakovanega! Stanislaw Marczak-Oborski je imel prav, ko je dejal, da bi morali tekst prevesti v poljščino in ga pred predstavo razdeliti gledalcem ali se vsaj pobrigati za izčrpno in stvarno vsebino. Toda tudi tako se mi je zdelo delo nadvse zanimivo. Po duši celo blizu našim lastnim dramaturškim tokovom! Sredi neverjetno žive debate, ki se dotika važnih idejnih problemov, pade nenadoma kratek stavek: »Nemci znova napadajo!« Priče smo torej dram, ki se odvija v najbolj vročem ognju partizanskega boja. Vsenaokrog številčno močnejši in bolj oboroženi sovražnik. Zdaj zdaj utegnejo premočne hitlerjevske sile začeti z uničevalno akcijo. V taki perspektivi, na takih tleh se pretaka diskusija, ki ji ni mar cilj borbe (o njem so si vsi edini), temveč zadeva moralne probleme, nastajajoče in povezane z osvobodilnim bojem. Kako daleč v globino vesti mora — ali more — prodrati strogost discipline, na kateri temelji red? Kdo sme podrejenim vsiliti etiko svojih lastnih metod? Kdaj more avtomatizirano računico nadomestiti individualni preudarek problemov? To

niso zgolj akademski, teoretični problemi. Ves čas gre za človeško življenje, za bojno srečo, za občutek pokorščine. Vse se dogaja med resničnimi ljudmi, ki agirajo nesebično in stavijo svojo srečo na eno samo karto. Nič posebnega torej, če se konflikt razvraže do širin tragedije, v kateri bo celo smrt nosila perspektivo očiščenja.

Se moramo mar spomniti naše romantične ali neoromantične drame (na pr. »Varšavjanke«), da bi dojeli, kako blizu je lahko duh tega dela poljskemu občinstvu? Kozakov tekst terja uprizoritev, toda Adam Grzymała-Siedlecki ne citira zastoj bleščečega Sainte-Beu-vovega aforizma: »Če se udariš s knjigo po glavi in zaslišiš prazen jek, ni temu vselej kriva knjiga...«

Igralci ljubljanskega gledališča so se potrudili, da bi Kozakovo delo zazvenelo s čimbolj polnimi toni. Ne vem, koliko zaslug ima pri tem režiser (France Jamnik) in koliko nosilci glavnih vlog. Scena na primer — v kateri se eden od partizanov diskutantov, obrnjen z obrazom h gledalcem, vse bolj pomika v ospredje, medtem ko mu drugi sledi tik za petami in ga zasipa s točo argumentov — je napravila name močan vtis.

Gostje iz Ljubljane so pripeljali s seboj tudi Camusovega »Kaligulo«. Slovensko gledališče je zatrdno hotelo prikazati bestialnost človeka, katerega lastno bistvo mu v drami postavlja dokaz za neogibno zvezo med moralo in pravico samohranitve ljudskih množic. Sodim, da je taka osnovna ideja »Kaligule«. Jacek Syski ima brez dvoma prav, ko v lepem filozofskem uvodu »Argumentov« dokazuje, da moremo Camusovo delo imenovati »preizkušnjo nedotakljivosti morale«.

Ljubljansko gledališče je uprizorilo Camusov tekst z zavestjo, da gre za pesniško delo. Včasih so se tej poetičnosti približali z uporabo podčrtanih sredstev, na pr. ob koncu prvega dejanja ali v sceni Kaligule z Mucijevo ženo ali v zaključnem junakovem razgovoru s Kesonijo. Drugič spet pa so dosegali zastavljene naloge z malce površnimi, vnanji prijemi. Dvom je vzbujala tudi likovna stran predstave.

Nedavno smo imeli v gosteh slovenskega entuziasta poljske poezije, avtorja obširne antologije naše lirike, Lojzeta Krakarja. V poljskem pénklubu smo pred nekaj dnevi nagradili vztrajnega in neskončno zaslužnega pionirja poljske literarne ustvarjalnosti, Franceta Vodnika. Slovensko gledališče daje zdaj poljski tekst: delo Leona Kru- czkowskega. Vse to dokazuje vedno bolj živo aktivnost naših oboje- stranskih zvez in kulturnih stikov.

Wojciech Natanson

## GOSTUJE GLEDALIŠČE IZ LJUBLJANE

V drugo je na Poljskem v gosteh *Slovensko narodno gledališče* iz Ljubljane. Leta 1957 nam je pokazalo jugoslovanskega »Učitelja Jermana« (Cankarjevi »Hlapci«), dve deli Arthurja Millerja in dve Molié- rovi enodejanki; z visokim nivojem teh predstav je osvojilo nezlagano priznanje naše kritike. Zdaj predstavlja znova nekaj del iz tekočega repertoarja, vsa izpod peres sodobnih avtorjev: jugoslovansko »Afero« *Primoža Kozaka*, pri nas že igrano francosko »Jajce« *Féliena Mar- cea* in »Kaligulo« *Alberta Camusa* ter »Ameriški sen« ameriškega pisca *Edwarda Albeea* (njegovo enodejanko »Zgodba v živalskem vrtu« je v minuli sezoni postavilo varšavsko Sodobno gledališče v ve- čeru z nazivom »Variacije na temo«).

Kot bi se dalo iz tega sklepati — kar je v ostalem potrdil na tiskovni konferenci v Varšavi umetniški vodja *Bojan Štih* — se ljubljansko gle-



dališče zaradi boljšega stika z občinstvom opira v glavnem na sodobni repertoar. To je teater z dolgoletno tradicijo in živim utripom današnjega dne, ki se ponša z zasluženim spoštovanjem in simpatijami vse Jugoslavije. Ni slučaj, da je na vsakoletnem jugoslovanskem gledališkem festivalu v Novem Sadu vse od leta 1956 dalje dobival nagrade za igro, režijo in scenografijo ter je dosegel na njih trikrat prvo mesto za najboljšo uprizoritev.

Ze s svojimi prvimi predstavami v Varšavi — za prestolnico obišče še Bydgoszcz in Torun — je gledališče iz Ljubljane bodisi z »Afero«, »Jajcem« ali »Kaligulo« potrdilo svojo visoko kvaliteto in naše pred šestimi leti ustvarjeno mnenje o njem. Ima veliko zmožnih igralcev (zavidati bi mu mogli mladega *Alija Ranerja*, glavnega akterja v Marceaujevem delu, ali *Andreja Kurenta*, nastopajočega v vlogi Kaligule) in preizkušanih režiserjev, ki so jim na voljo zanimivi scenski okviri. Tudi repertoar je vreden pozornosti. *Ljubo nam je, da bo v tekoči sezoni prišlo v ljubljanskem gledališču do uprizoritve poljskega dela, »Smrti gubernatorja« Leona Kruczkowskega.*

Na rob temu zanimivemu obisku bi bilo primerno pibiti še nekaj. Jezikovna pregraja v gledališču zelo otežkoča kontakt med odrom in občinstvom. Pol manj, če gledamo splošno znano mojstrovino svetovne literature (kot v primeru nedavnega obiska grškega gledališča). Do tragedije pride, če gledališče gostuje z neznanim delom, ki je povrh vsega oprto zgolj na dialog.

Mislim predvsem na jugoslovansko »Afero«. Kozakovo delo, otvoritvena predstava gostovanja, je brez dvoma zanimivo zaradi različnih stališč vojujočih se revolucionarjev, za tujega, jezika neveščega gledalca pa ostane vendarle povsem nerazumljivo.

V taki situaciji bi bilo potrebno pomagati vsaj s točnim poljskim vsebinskim izvlečkom posameznih dejanj drame, priloženim programu. Zal je to, kar je vseboval tokratni program (a to ni izjema), raje spominjalo na zlogovno uganko, kot da bi gledalcu kaj pojasnilo. Ne moremo se ogniti sumu, da prevajalec vobče ni dobil besedila drame, temveč le že pripravljene izvleček, ki ga je gotovo zvesto prevedel. Trudil se je tako rekoč zaman.

Ce že vabimo tuja gledališča, a končno tudi naša potujejo v zamejstvo, tedaj ne pozabimo, če naj bodo take izmenjave koristne, da jim moramo zagotoviti maksimalen kontakt s tujim občinstvom. Ta opozorila posvečamo v enaki meri organizatorjem sedanje gledališke izmenjave kakor tudi prihodnjim tiskom te vrste.

(Z. Sieradzka)

Prevedel Dušan Skedl.

(Kritike v 6. številki GL je prevedel Janez Keber)

KONEC

## SODOBNO JUGOSLOVANSKO GLEDALIŠČE

Ob otvoritvi Zagrebškega gledališkega studia (»Zagrebački kazališni studio«) in majhni reviji sodobne jugoslovanske drame je redakcija zagrebškega časopisa za družbena in kulturna vprašanja, »TELEGRAM«, organizirala sestaneke gledaliških delavcev in kritikov »za okroglo mizo«, kjer naj bi bila tema razgovora posodobljenje



jugoslovanskega gledališča, in sicer posodobljenje glede na repertoar in glede na zahteve in potrebe naše družbene sredine. V diskusiji so sodelovali: Duško ROKSANDIĆ, književnik in intendant Hrvatskega narodnega kazališta v Zagrebu, Jozo PULJIZEVIĆ, član redakcije časopisa »TELEGRAM«, Ivan FOGL, direktor Festivala malih scen iz Sarajeva, Mile STANKOVIĆ, humorist in avtor pravljice »Carolija«, Darko SUVIN, kritik, Ivan IVANJL, književnik in upravnik Savremenega pozorišta v Beogradu, dr. Smiljan SAMEC, upravnik Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, Vlavko UBAVIC, upravnik Narodnega pozorišta v Sarajevu, Nenad TURKALJ, član redakcije »Telegrama«, Emil KUTIJARO, dramski igravec, Jovan HRISTIĆ, književnik in avtor drame »Orest«, Davor ŠOŠIĆ, režiser Hrvatskega narodnega kazališta, Juroslav KORENIĆ, režiser in upravnik Malega pozorišta v Sarajevu, Vjerran ZUPPA, urednik časopisa »Razlog«, Boško VIOLIĆ, režiser Zagrebškega dramskega kazališta, Vlado OLUJIĆ, direktor Narodnega kazališta »Ivan Zajc« z Reke, Petar SELEM, kritik.

Na sestanku so bili prisotni: Georgij PARO, režiser in v.d. direktorja Drame Hrvatskega narodnega kazališta v Zagrebu, Nasko FRNDIĆ, kritik, Marija GRGIĆEVIĆ, kritik in Many GOTOVAC, kritik.

Razgovor, objavljen v »TELEGRAMU«, je skrajšan zaradi pomanjkanja prostora.

ROKSANDIĆ: Zdi se mi, da repertoarji jugoslovanskih gledališč niso takšni, kot bi morali biti. Zdi se mi namreč, da razmerje med domačo jugoslovansko dramo — z besedo jugoslovansko mislim na dramo naših nacionalnih književnosti — proti tujemu repertoarju ni takšno, kakršnega bi terjal tako program kakor tudi naloga naših gledališč glede na to, da se interpretacijski in igralski stil dá ustvariti samo ob tekstih naših avtorjev in dram iz naših nacionalnih književnosti. Zdi se mi, da bi v velikih — nacionalnih in republiških — gledališčih to razmerje moralo biti bolj ali manj fiksirano najmanj 50 : 50 in da je to edina realna podoba.

Ce pogledamo repertoar drugih gledaliških sredin in nacionalnih gledališč, potem vidimo, da obstajajo celo zakoni, kot na primer v Italiji, Franciji, Sovjetski zvezi in drugje, kjer sta domačim avtorjem zagotovljena mesto in vloga v gledališču. In če gledam s tega aspekta, mislim, da je danes eden izmed osnovnih problemov našega sodobnega gledališča pomanjkanje dobrih sodobnih jugoslovanskih dramskih tekstov.

Zagrebški gledališki studio je ustanovljen s ciljem in namenom, da bi našim avtorjem dali vse možnosti in šanse za afirmacijo njihovih del.

Glede tega je bilo do zdaj v jugoslovanskih merilih nekoliko pomanj. Denimo, v Beogradu so bili mnenja, da ni treba za vsako ceno uprizarjati sodobnih jugoslovanskih del, ker s tem delamo slabo uslugo tako gledališčem kot samim avtorjem. Zdi se mi, da v Zagrebu takšno stališče ne drži, ker, kot je znano, je bila 10 let nazaj in tudi po osvoboditvi posvečena velika pozornost delom naših sodobnih avtorjev in zdi se mi, da je tako stališče pravilno.

PULJIZEVIĆ: Na besede tovariša Roksandića bi navezal skeptičen stavek, ki je te dni začel krožiti ob otvoritvi Zagrebškega gledališkega studia. Navajam ga kot enega izmed motivov za diskusijo: Ali bo to ekstenzivno izvajanje domače drame na odru Zagrebškega studia, izvajanje vsega količkaj primerne za oder, privedlo do padca umetniškega nivoja, ker bomo, recimo šli preveč v širino? A v minulih

letih v Zagrebu nismo imeli sreče s selekcijo, ko smo se borili za kvaliteto. Takšen skeptičen stavek involvira v sebi določeno rezervo, bojažen, da bi Zagrebški gledališki studio v določenem pomenu profaniral domačo dramsko ustvarjalnost.

FOGL: Zanimivo je, kar je dejal tovariš Puljizević, namreč da vsi skeptično pristopamo obstoječemu stanju na področju sodobne dramske literature. Toda menim, da za Kazališni studio so pogoji, da se take razmere spremenijo in da je lepota in vrednost tega napora prav v tem. Razume se, da se to ne bo zgodilo v enem letu, ali v dveh, toda če se bo v petih letih, potem je uspeh velik.

Ne bojim se, da bi v splošni atmosferi, ki obstoji, ta Studio bil kratkega diha, zaradi tega, ker mislim, da so nekateri gledališki ljudje izjemno zainteresirani za existenco tega Studia. Osnovna teza, o kateri sta govorila tovariša Roksandić in Spaić na otvoritvi ZKS (Zagrebački kazališni studio) — da odgovornost za existenco narekujeta okolje in družba, ne pa mi, gledališki delavci, po mojem mnenju, ni bila povsem sprejeta in zdi se mi, da vsi tisti, ki delajo v gledališču, te teze niso tako razumeli, temveč predvsem tisti, ki bi jo morali uresničiti, a so izven gledališča.

Razume se, da je mogoče o vseh finesah, o vseh detajlih, ki iz tega izhajajo, diskutirati pozneje v razgovoru, toda ponovno bi rad poudaril, da je koncept, kakršnega je postavil Kazališni studio in tisto, kar je bilo povedanega prvega dne, resnično zelo resna novost v stališču, v odnosu do problema v naših jugoslovanskih okvirih. Kajti, stvari je mogoče ponovno v osnovi spremeniti.

I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom same. Vanda — Ančka Levarjeva, Marga — Vida Juvanova, Mahol — Jože Zupan, Ferjan — Bert Sotlar



Pri nas obstoji mišljenje, ki je napačno, da so za vse probleme v gledališču krivi ljudje iz gledališča. To ne drži. Mislim, da sta tovariša Spaić in Roksandić nenavadno formulirala ta odnos gledališča.

**STANKOVIĆ:** Kdor je bil na otvoritvi Zagrebškega gledališkega studia, se bo spomnil, da tistega večera nikjer v Zagrebu ni bilo snega in ledu, da pa sta pred poslopjem Studia bila. To je simbol skepse, ki ob otvoritvi Studia ni nova in ob kateri bi lahko praznovali 20-letnico. Toda, ko so se vrata odprla, sneg in led nista ovirala toplote atmosfere v posloppju.

Ko govorimo o naši drami, moramo imeti pred očmi, da to ni nič abstraktnega, da to ni ne literatura ne igra, temveč da je to v prvi vrsti gledališka praksa. Literatura je osnova, a igra je izrazno sredstvo, v temelju pa je ustvarjanje originalnih gledaliških del. Če vzamemo zgodovino gledališča, vidimo, da ni najprej nastalo gledališče in šele potem delo. Vemo, da ko se je porajalo gledališče v Etiopiji, sta dva Etiopca v Adis Abebi napisala dve gledališki deli — in gledališče je bilo rojeno. Kaj bi bilo z našimi kinematografi, če bi bili vsi kinoteke? Občudujemo dela velikih igralcev in režiserjev, toda to ne more zadovoljiti potreb gledalcev. Če mora naš dramski pisatelj konkurirati Shakespearu, vsem klasikom in vsem sodobnim dramatikom sveta, potem ne bo nikdar prodril. Medtem pa je gledališče zrcalo sodobnega sveta: na odru moramo videti sebe. Zakaj so stari kitajski gledalci lahko zdržali 16 ur na trgu, brez hrane? Bi se to lahko zgodilo pri Shakespearu? Treba se je seznaniti z deli sveta, toda to ne more biti kruh in sol tistemu človeku in tisti kulturi, v kateri je gledališče.

Medtem pa obstoji nekakšen mačehovski odnos do gledališča. Gledališče mora prositi skupnost za denar, ki naj bi ga dobilo specialno kot neko miloščino, namesto da bi to bila pravica gledališča. Vsekakor se v našem gospodarstvu dogaja, da vlagamo velika in pomembna sredstva, od katerih nimamo direktnih koristi, vedno pa vprašamo, ali je koristno gledališče, ali je koristna umetnost. To so gledališka dela, ki jih moramo videti, s katerimi plemenitimo svojo dušo, to je isto kot kruh in sol in ni noben luksuz; in če se borimo z gospodarskimi težavami, moramo to dejstvo priznati.

Zanimivo, da je neki dramski pisatelj, ko je postal upravnik, odprl vrata tudi drugim pisateljem. Zdi se, da takšna praksa ni nepraktična, toda zato je treba obsojiti tiste, ki mislijo, da bodo s svojim položajem in z izpolnitvijo repertoarja s čudovitimi tujimi deli zadolžili našo kulturo. Mislim, da mora biti delovanje tega Studia prelomnica, katere se moramo posluževati, toda ne tako, kot da je za domačo dramatiko potreben poseben oder. To je samo simbol in nekaj, kar kaže na to, da je treba domačim dramam odpreti vsa vrata, ne pa da naj imajo domače drame samo majhne odre. Če je na tej reviji nakopičenih več del, je to samo zaradi tega, da bi nadomestili izgubljeni čas, da bi dokazali, da ima domača drama lahko šanse za plasma pri domačih gledalcih, a tudi vstop v druga gledališča.

**SUVIN:** Ob otvoritvi Zagrebškega gledališkega studia ne moremo govoriti samo o njem. Govoril bi o repertoarju, domačem in tujem, pravzaprav o odnosu domačega in tujega repertoarja. Zdi se mi, da je tu že bilo omenjeno, da je to ena izmed ključnih nalog v gledališkem življenju, vsaj centralnih republiških gledališč. Strinjal bi se s tezo, da je za vsako skupnost koristno, posebno za skupnosti, ki so imele vitalno gledališče, če vidi neki specifični umetniški izraz same sebe.

Jasno je, da kultura že nekaj let živi v času medsebojnega prežemanja nacionalnih skupnosti. Medtem pa nas zgodovina uči, da so skupnosti vedno prezentirale dela, ki so bila konkretna, kot so v času francoske aristokracije bila francoska klasicistična dela itd. Ko se je Šenoa boril za dramo, je to bila najrealnejša meščanska drama tistega časa, ko se je naše meščanstvo v Zagrebu dvigalo. Hočem reči, da kolikor moramo povzeti oziroma prevzeti tuje izkušnje, jih moramo prevzeti toliko, kolikor so direktno najbolj primerne za nas, danes.

Zdi se mi, če izvedemo primerjavo s splošnim razvojem civilizacije in kulture, kjer je mogoče spoznati neke specifičnosti od samoupravljanja naprej, bi lahko zaključili, da je kljub vsemu najvažnejše — mislim, da ima tovariš Roksandić prav, a tudi sam že dovolj dolgo zastopam to tezo — da najdemo neko kvantitativno razmerje izkušenj, ki so direktno med našimi in tujimi dramami. Kakšno je to razmerje, bo vsako gledališče ugotovilo samo zase. To razmerje se ne da izraziti v odstotkih. Medtem pa je Jean Vilar v svojem načrtu trdil, da mora v francoski drami to razmerje biti 3:1.

Ne bi fiksiral kakšnih meril, toda mnenja sem, da bodo naša gledališča postala za našo skupnost — najprej za publiko, nato pa za kulturno-finančne činitele — neposredno zanimiva in bodo lahko od nje dejansko zahtevala mnogo več, kot so do zdaj, in sicer v tistem trenutku, ko bodo vsaj v gledališčih tipa Hrvatsko-narodno kazalište, v centralnih gledališčih, nosilcih tradicije, nekdanje in današnje, določili smer, in sicer najprej k naši kulturni dediščini, nato pa k domači drami, a ne samo s hvalevrednimi podvigi in rezultati, temveč z deli na malih in velikih odrih, to pomeni, treba jih je spustiti skozi vsa vrata in okna, velika in majhna.

IVANJCI: Vse bolj smo v družbeno specifični situaciji: o tistem, kar delamo in za kar dajemo denar, odloča vedno širši krog ljudi. Klasično mecenstvo pri nas pravzaprav ugaša. Se do nedavnega so ljudje, ki so bili na vodilnih položajih, razumeli potrebe kulture in širokogrudno dajali sredstva za kulturo, toda kolikor bolj spada to v zborni volivcev in v fonde, in ko vedno večje število odloča o tem, komu in koliko denarja bodo dali, med drugim tudi za kulturo in umetnost, je vedno več primerov, da za kulturo ne skrbijo dovolj. V Beogradu je bilo po vojni zgrajenih s težko muko polovico gledališč. Saj je eno staro sto let, drugo je podobno areni za jezdenje, tretje pa je v Domu kulture, ki je bil zgrajen leta 1946 s prostovoljnimi delom; to najnovjše, ki je bilo slučajno zgrajeno, so vrgli kot »zlato jabolko« in moralni smo se spreti, dokler poslopja ni dobil Atelje 212, ob burnem protestu zborov volivcev, ki so dejali, da nimajo osnovne šole v bližini in da morajo otroci obiskovati šolo na drugem koncu mesta. Sam bi bil s popolnoma otožnim srcem na strani teh volivcev, če ne bi bil istočasno zgrajen stadion Crvene zvezde za tri milijarde dinarjev, a za ta izvor sredstev ne ve nihče. Neka redakcija, ki je poskušala to izvedeti, je dobila informacijo, da so denar dobili s prostovoljnimi prispevki. Medtem pa je bilo dognano, da so prostovoljni prispevki znašali milijon dinarjev, medtem ko manjka 2.9 milijarde. Toda mi tega denarja nismo mogli dobiti, čeprav so vsi ljudje, ki so v Skupščini za to zadolženi, veliki ljubitelji gledališča, a so nemočni. Tu se začenjata velika skrb in velik dvom, ki sem ju hotel poudariti tukaj, kjer moramo skupno razmišljati.

V družbi se dogaja, da se rušijo stari ideali. Namenoma vulgariziram, ker se je laže pogovarjali o kompliciranih problemih, ker je

porušena stara etika kot ideal, toda ni porušen in ni potrebno, da bi bil porušen ideal o dobrem življenju. Ostali so ideali: stanovanje, avtomobil in tako naprej, celo umetniške podobe — a etika, meščanska in malomeščanska poštenost, iz katere je izhajal moralni faktor, je porušena, ne da bi za to obstajal »erzaca«.

A kdo bo ustvaril nove ideale, primerne za novo situacijo če ne pisatelj, če ne gledališče, če ne sodobna domača drama? Kajti kljub vsemu je vsaka drama spopad in boj ob nekih idealih. Mislim, da moramo to zelo poudariti v tej naši skupnosti, ki ne ve, kako ji ti vitamini primanjkujejo.

**SAMEC:** Čeprav je dovolj točno, kar je bilo prej povedanega, sem mnenja, da se ne bi bilo treba bati naše današnje gledališke situacije v državi, ker bo dobro gledališče vselej zmagalo. Zaradi tega predvsem čestitam kolegom iz Zagreba, ki so z ustanovitvijo Kazališnega studija vsekakor uresničili veliko idejo in pa možnost za spodbujanje res dobrih domačih dram. S tem ne mislim, da bo vsako delo, prikazano v zagrebških gledališčih, res dobro, toda med mnogimi bo tudi nekaj dobrih. To bi podkrepil s primerom pri nas v Ljubljani. Ko se je pred sedmimi ali osmimi leti lotil takšne naloge naš Studio z ustanovitvijo odra, ki je uprizarjal predvsem domača dela, je to upeljal v stalno prakso, ki so jo potem prevzela tudi druga gledališča, prišlo pa je tudi do tega, da smo uprizorili nekaj zelo dobrih tekstov, ker je dobra domača drama vsekakor temelj za dobro nacionalno gledališče. Mislim, da je to edina prava pot, da bi uredili in popravili našo gledališko situacijo.

**UBAVIČ:** Opravičujem se s pogojenostjo vsake primerjave — toda po svojih najnovejših vtisih bom poskušal primerjati zagrebško in beograjsko gledališko situacijo. Zdi se mi, da je bistvo dogajanj teh zadnjih let in tudi dandanes v Zagrebu tole: ne glede na rezultate se zagrebško gledališče, ljudje iz zagrebškega gledališča izredno vestno — kot bi rekli vi — mučijo s problemom Krleže in Gavella, in če se ne motim, je Beograd prav zaradi tega, ker ni imel tako velikega dramatika, kot je Krleža in ker ni imel tako velikega nacionalnega pedagoga, kot je bil pokojni Gavella, imel v svojih poskusih v gledališkem življenju več kozmopolitskega apetita, kot pa Zagreb in mislim, da je to nekakšna, če se ne motim, osnovna razlika med poskusi Zagreba in poskusi Beograda. Kolikor je Zagreb v boljši poziciji zaradi teh dveh imen, toliko je Beograd na boljšem, ker ju ni imel. Tu naj mimogrede omenim, da je včeraj nekdo v razgovorih dejal tole: Krleža je v Glembajevih nekako forsiral v smislu ekonomike in trgovine in je morda dvignil dramo za stopnjo više, kot pa je bila konkretna situacija primerna povezanosti Zagreba z Evropo in z ostalim svetom zaradi tega, da bi lahko Leone govoril o slikarstvu kot Evropejec. Spet govorim iz pogojenosti pri primerjanju. Drugi veliki človek, Nušič, je želel prav tako poudariti Balkan in čevapčiče — bolj ali manj pa vemo, da sta oba imela isto in edinstveno tendenco, da bi iz Balkana prišli v Evropo in v svet.

Če bomo govorili o tem bistvu jugoslovanskega gledališča, potem so ti kvantitativni odnosi med jugoslovansko, evropsko in svetovno dramatik seveda pomembni, toda ne odločilni, temveč je po mojem mnenju bistveno vprašanje tole: kako bomo bolje, pametneje in bolj premišljeno ustvarjali in ustvarili jedro jugoslovanskega gledališča.

**SUVIN:** Rad bi povedal še tole: ko insistiram na nekaterih kvantitativnih merilih naše domače drame, se omejujem ne samo pred so-



dobno dramo, temveč tudi pred kulturno dediščino. Vendar pa mora naš avtor biti v centru, v jedru teatarske situacije, ne zaradi ilirskega patriotizma, meščanskega zanosa za domovino, temveč prav zaradi tega, ker se samo tako, s postavljanjem domačih dram v privilegirano, vodilno situacijo v našem gledališkem življenju, lahko doseže tisto, kar so kolegi tu imenovali — dobro gledališče. To zelo abstraktno parolo moramo realizirati.

**ROKSANDIĆ:** Meni v celotnem razgovoru, v diskusiji ni všeč to, ker v izjavah gledaliških delavcev ves čas prevladuje ton, da sami sebe postavljamo v infrioren položaj. Zdi se mi, da se moramo skupnosti vsiliti z domačo dramo, a tudi s komedijo, satiro in grotesko. In menja sem, da se to dá v eksperimentalnem malem studiu, kakršnega smo odprli in če bomo podpirali take ideje in ustvarjali ugodno atmosfero, potem bodo dejansko nastala dobra dela. Če bomo spregovorili o vitalnih problemih, bodo ljudje ta dela prišli gledat.

**TURKALJ:** Poudaril bi samo neki stavek, ga iztrgal iz konteksta razlage tovariša Roksandića, ki pravi, da se moramo skupnosti vsiliti, kar lahko storimo samo z domačimi teksti. V prvi vrsti je pri tem treba začeti tudi pri velikih vratih, ne samo pri majhnih.

Morda eksistira majhna nevarnost — govorim iz zagrebške perspektive — v obstoju takšnega Studia, ki bi lahko pripeljal do tega, da se bodo ljudje orientirali samo na komorni žanr drame. Ta fenomen je sociološko znan, to je, da dezinteresiranost potrošnikov pripelje do tega, da se začčenja spreminjati oblika. V pogovoru z enim izmed najeminentnejših glasbenih sociologov v Ameriki sem izvedel za situacijo v sodobni ameriški simfoniki. Namreč, sodobni skladatelji za to zvrst glasbe ne pišejo ničesar, ker je bilo celo razdobje, ko jih orkestri niso hoteli izvajati. In zaradi tega so se skladatelji avtomatično preusmerili in se je v muzikološki literaturi pojavil termin, da Amerika preferira komorno obliko. Zdaj so orkestri v Ameriki izjavili, da nimajo kaj igrati ...

Ta primer v neki visoko civilizirani deželi kaže na to, da bi se tudi nam lahko zgodilo, da v navdušenju zaradi obstoja in delovanja komornega odra pozabimo na veliki oder. To pomeni, da se moramo vzoredno boriti, da bodo za domače tekste odprta vrata tudi na velikih odrih.

**KUTIJARO:** Kot igralec in kot predstavnik Udruženja dramskih umetnikov Hrvatske absolutno pozdravljam in sem vesel otvoritve takšnega odra, kot je naš Kazališni studio. Prepričan sem, da bo to velikega pomena za gledališče v Zagrebu, v Hrvatski in v vsej državi. Prepričan sem, da bo mnogo pisateljev, ki do zdaj zaradi različnih objektivnih okoliščin niso mogli priti na odre, prišlo na svetlo, da jih bo videlo vsaj določeno število publike in kritike, ki jim bodo morda pomagali, kolikor bodo dognali, da so njihovi teksti vredni uprizoritve na velikih odrih.

Tovariš Turkalj me je navedel k misli, da se je treba paziti pred nevarnostjo, da bi zaradi novega odra zapostavili velike odre. Mislim, da moramo upoštevati sam način, perspektivnost in obseg neke drame. Če je uprizorljiva na majhnem odru, to je v malem studiu in v kolikor je, se bodo našli pisatelji, ki bi radi pisali za prav takšen oder, v resnici pa bi bilo delo primerno za veliki oder. Mislim, da bi v takem primeru morali najti možnost, da takšno delo pride na veliki oder. S tem bomo prišli do sodobnega repertoarja na velikih odrih, kjer ga zdaj nimamo. In zakaj ne? To vsi zelo dobro vemo.





I. Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«. Marga — Vida Juvanova, Ferjan — Bert Sotlar

HRISTIĆ: Rad bi povedal, kako me ta sestanek nenavadno spominja na sestanek lanskega septembra v Edinburgu. Takrat je v tretjem tednu edinburškega festivala bila mednarodna konferenca, na katero je bilo povabljenih približno 50—60 dramskih pisateljev, igralcev, režiserjev in vodij gledališč. Pravkar smo tu govorili o financiranju gledališč. Tovariš Ivanji je lepo povedal in primerjal številke, ki se nanašajo na gledališča in na stadione. Spominjam se, kako je takrat, zelo deževnega dne, neka angleška igralka dejala: »Kadar gledališče ustvari predstavo, ki je slabo ocenjena, potem pravijo vsi, da je gledališče v krizi, kadar pa atomski fizik naredi neuspeh eksperiment, takrat nihče ne reče, da je fizikalni inštitut v krizi.«

Zdi se mi, da obstaja neki drugi problem ob gledališču, o katerem bi morali govoriti; namreč, danes v glavnem pri nas ni oblike splošnega zanimanja za gledališko, glasbeno, knjižno umetnost, slikarstvo itd. Danes tega ni. Ponavadi govorimo, da je tega kriva književnost, gledališča, ki ne uprizarjajo del, ki jih publika želi. Morda bi bilo treba pogledati tudi drugo stran problema. Govorimo, da so sredstva splošne komunikativnosti: časopisi, radio in televizija mnogo bolj zanimiva in privlačna, publika jim posveča veliko več pozornosti kot pa kdajkoli prej. To je res. Današnji časopisi imajo okoli 30 strani, vzemimo

nedeljski izvod, kar zadostuje za popoldansko branje, ko pa pride večer, je tu televizor in dan je tako pri kraju. Tisto, kar jaz vidim kot problem gledališča in gledališke publike, je dejstvo, da sta gledališče in drama ne samo pri nas, temveč po vsem svetu začela tekmovati s sredstvi masovne komunikacije, oziroma da svoji publiki nudi nekaj, kar publika najde v časopisih, in v stilu, kakršnega imajo časopisni stolpci. Tu je bila predstava Giraudouxove »Norice iz Chaillota«. Lahko rečem, čeprav je odveč, da je to delo, čeprav abstraktnega karakterja, boljše od vsega, kar sem Brechtovega prebral. Neka Giraudouxova replika o denarju, v prvem dejanju, kjer ga primerja s človeškim obrazom, je superiornejša od vsega, kar je Brecht napisal o denarju. Nisem antibrehtovec, nasprotno, Brechta imam rad, toda to sem dejal zaradi tega, ker je Brecht skušal preveč žurnalistično, pafletsko pristopiti k tretiranju stvari, medtem ko je Giraudoux ta isti problem, problem denarja gledal na neki univerzalnejši način v okvirih človeške usode.

Reči hočem, da bi bilo potrebno in mislim, da bi bil to velik trenutek našega gledališča, ko bi se naše gledališče skušalo približati univerzalnosti velikih gledaliških form, kot je tragedija in to na zelo specifičen estetski način, ne pa da tekmuje z našo realnostjo s časopisnimi vestmi, ki so pogostokrat velika skušnjava za vsakega pisatelja.

ŠOŠIĆ: Zagrebski kazališni studio bo kot nekakšna šola omogočil pisateljem, da pridejo v stik z odrom, s publiko in da raziskujejo in razvijajo svoj smisel za dramsko ustvarjalnost. Mislim na preveč dobro znan primer nekega dobrega dramskega pisatelja, mislim na Williama, ki je napisal 27—30 kratkih gledaliških del, preden je napisal briljantno poetično dramo »Steklena menažerija«.

Po tej diskusiji bi sodili, da smo v Zagrebu šele zdaj začeli skrbeti za domačo dramo. Mislim, da ni tako. Od leta 1955-57 je domača dela uprizarjalo Zagrebsko dramsko kazališče, ki je igralo celo serijo domačih dram. V sezoni 1955/56 je Hrvatsko narodno kazališče med šestimi deli uprizorilo štiri domačih avtorjev. Vedno je bila kontinuiteta v domači dramski ustvarjalnosti, a sedanji Kazališni studio odpira domači dramski ustvarjalnosti posebne, nove možnosti.

KORENIĆ: Povedal bom nekaj besed izključno kot praktik, čeprav sem tudi upravnik gledališča. K temu me je pripeljalo vprašanje oblike glede na to, da 10 let delam z obliko malega odra. Mislim, da to ni problem, ker to ni nobeno komorno gledališče, temveč studio. Toda, če dovolite, velikost odra in tehnična oprema sta močnejši od one polovice provincialnih gledališč, ki uprizarjajo tudi »Riharda III«. Na primer, po čem je bila Hrističeva drama mala forma?

VIOLIĆ: Po publiki.

KORENIĆ: Opredeljujem se za dramsko gledališče s 150 sedeži. Kajti, če moram v Hrvatskem narodnem kazalištu na balkonu napenja-ušesa, da bi slišal igralca, to zame ne pomeni veliko, da o gledališču na Rdečem križu, kjer teksta sploh ne slišim, ne govorim. Vprašujem se torej, čemu imajo gledališča večji oder kot vaš Studio?

Mislim, da je Studio izreden dosežek in čestitam vsem, ki so se pri tem trudili, in da je to edinstvena možnost, da avtor sliši besede izgovorjene v realni izvedbi; to je potrebno in tako mora biti.

Kar zadeva našo literaturo — že leta se s tem ukvarjam — moram negirati mnenje, da so v predalih gledaliških direktorjev zaprte dobre drame. To moram negirati. Teh dram tam ni, pa čeprav katerikoli

estet ali pisatelj preobrne plašč. To je že leta tako. V življenju sem že dosti zrežiral; kakšna sreča, če bi imeli ne dobro, temveč prebavljivo literaturo, da bi jo rinili naprej. Toda, tovariši, gledališče je tovarna, publika je moloh in to je težko spremeniti. Film je v lažji situaciji, v letu ima 15 premier. A mi, vsa gledališča bi lahko imela več premier. Toda, če smo dobili nalogo, da mora biti od Devdelije do Ljubljane 300 premier, potem ne moremo brez inozemske literature.

Poleg tega nam za gledališče primanjkuje kontinuirane dnevne literature, kar pomeni literature vsakodnevnih dogodkov. Literatura ne more živeti samo od ekskluzivnih stvaritev.

Drugič, nihče ni negiral, da je gledališče v določeni meri tudi zabava in da ima publika tudi malo pravice, da se razvedri in raztrese. Kje je sodobna drama in komedija za prebivalce Vlaške ulice, ki imajo pravico do svoje literature? Tu malo šepa in tako se poslužujemo internacionalne slabe literature.

ZUPPA: Rad bi malo razširil tematski krog. Namreč, tukaj pogostokrat omenjamo odnos gledališče—publika. Torej, pogostokrat omenjamo, v nekem širšem aspektu gledano, odnos umetnost in publika. V skrajni liniji se pogovarjamo o funkciji gledališča in o funkciji umetnosti.

Hotel bi namreč reči, da moramo še enkrat ugotoviti, kako se danes in tukaj nahajamo znotraj neke totalne vladavine tehnično-pragmatičnega uma, kjer je publika v vsem navajena, da se ji dá takoj vse, da je takoj vse speljano na odnos namena in cilja in vsak cilj je za drugačen namen kot pa je funkcija umetnosti, ki jo danes večkrat imajo za nekaj, kar mora takoj dati rezultate.

Medtem pa, če želimo govoriti znotraj problema, a do neke mere moramo uganiti njegovo bistvo in bit, potem, mislim, je treba po tisočkrat ponoviti, da naša družba stremi k ustvaritvi avtentičnega socialističnega človeka, a ta avtentični socialistični človek je lahko ustvarjen samo s pomočjo indirektno strukturalizacije zavesti, ne pa direktne. Ne moremo spremeniti zavesti nekega državljana, ki je zadovoljen s svojim hladilnikom, avtomobilom ali nečim podobnim z enim samim dejanjem. Gre za to, da družba sama, celo odgovorni faktorji, če tega sami še vedno ne dojamajo, morajo dojeti, da umetnost ni vzvod, s katerim bomo naenkrat premaknili Mesec ali Mars, temveč da je potrebno več časa v sami prestrukturalizaciji zavesti publike. To je celo težja borba kot pa borba za finančna sredstva.

HRISTIĆ: Diskusija je krenila v drugo smer. Povedal bom nekaj o zelo zanimivem problemu, ki ga je sprožil tovariš Korenić, to je o problemu zabave. Bogvaruj, če bi mislil, da gledališče ni tudi zabava. Gre za vrste zabave, ne pa za problem, ali zabava je ali je ni. Kot se meni zdi, gre za to, da večkrat mislimo, da je tretje-, četrto- in petorazredna zabava isto, kar je prvorazredna zabava. Namesto da bi vse tisto, kar ni prvorazredna zabava imeli za dolgočasno zabavo.

Na kratko, gre za osebnost in za pot manjšega odpora, po kateri zelo pogosto hodimo. Mislim, da je dovolj, če pogledamo zabavne programe naše televizije, pa se lahko zgrozimo. Če ima gledališče didaktično funkcijo, je v prvi vrsti v tem, da publiki pove in pokaže, kaj je prvorazredna zabava, ne pa kaj je tretjerazredna.

KORENIĆ: V prvi vrsti mislim, da so zabavna dela Shakespeara.

HRISTIĆ: Tisto sabljanje je genialno.

KORENIĆ: V našem neenakovrednem boju s tiskom in televizijo smo v težki situaciji.

HRISTIĆ: Imel sem priložnost videti nekoliko uprizoritev Shakespeara v Stratfordu, standardno igranih. Tam je bil Shakespeare zelo zabaven, pri nas pa je dolgočasen in čednosten.

Mislimo, da je Shakespeareva drama velika, medtem pa pozabljam, da je Hamletovo sabljanje prav tako važno kot najbolj filozofski monolog. Pri nas je Shakespeare spremenjen v monolog, vse drugo pa je v ozadju in sami sebi delamo Shakespeara dolgočasnega.

VIOLIĆ: Prosil bi, da mojih izvajanj ne bi vzeli široko. Govoril bi o situaciji režiserjev, če se to lahko reče v tako splošni situaciji, kot umetniške osebnosti v vseh teh razgovorih, odločitvah in v našem soglašanju. Mislim, da je zelo sestavljen problem pri filmu, toda o filmu ne bom govoril, temveč samo o gledališču, kjer sem učenec iz prakse.

Namreč, pri vsem tem pozabljam, da je gledališče umetnost. Mislim zelo konkretno, in sicer na določeno svobodo gledališkega režiserja. Če se, recimo, zedinimo, da bomo delali domačo in tujo dramo, oziroma da bomo upoštevali eno in drugo v razmerju 3:1 in če dobimo v gledališču tri domače dramske tekste, moram enega izmed teh tekstov režirati. Tako se postavim v pozicijo — toliko sem ambiciozen in se za to opravičujem — zelo povprečnega slikarja, sicer pa umetniško ambicioznega, kateremu neki dobronameren forum ukaže: dragi tovariš, naslikati moraš tihožitje, po možnosti jabolka, ker si lansko leto slikal hruške. Sam pa sem intimno za to, da bi naslikal, recimo, konja. Govorim zelo odkrito, kaj morem za to, če v želji, da bi slikal konja, najdem to v Shakespearu, ne zaradi tega, ker je velik, temveč ker je takšna potreba intimnega umetniškega razvoja, ker so to moji interesi, ki niso materialni faktor, temveč interesi, iz katerih nastaja umetniška kreacija. To je svoboda umetnosti. Mislim, da prihajamo v paradoksalno situacijo, gledano seveda iz režiserske perspektive.

Omejujem se, če to ne bi bilo sprejemljivo, ker to, kar govorim, je parafraza Gavellinega mišljenja, ker sem imel priložnost biti s tem našim velikanom. Spominjam se, da nas ni nikdar nič drugega učil, kot misliti.

Veste, da je Zagrebačko dramsko kazalište po dveh letih, kar je uprizarjalo same domače avtorje, padlo na tako nizek igralski in režiserski nivo, da ga je bilo treba rešiti, ker so igralci tako gozno igrali izmišljene papirnate osebe, da so izgubili možnost ustvarjanja. Igralcu ne morete zrežirati osebe, ki je izmišljena.

Poglejte igrance glede na tuje jezike. To je drug problem, v literaturi še kako važen, ker v dramski literaturi obstaja vprašanje pripovedovanja, a to vprašanje je zelo bistveno, to kako govori neka oseba, ker jo ljudje takoj sprejmejo, ker nosi s seboj objektivnost substrata.

Ne bom delal pod grožnjo odpovedi, ker mislim, da je to umetniški »fuš«, ne glede, če je dober ali slab. Mislim, da imam enake pravice kot slikar da slikam jabolko, če se mi to zdi ali da slikam konja, če se mi zdi, da moram slikati konja. Sicer pa mislim, da abstraktne umetnosti ni. Mislim, da je velika napaka — mehanična naloga v gledališču. Če mi vaš zbor odobri repertoar, potem mi lahko mirne duše odobri tudi vloge in določil scenografa, ker je bistveno, kaj se izbira, katera dela morajo biti, ker sicer ne morem režirati. Če mi ne odobrite dela, potem je to vprašanje intimne kreativne svobode. Zaradi tega tudi



filma nimamo, ker imamo štiri filmske svete, ki delajo filme. To pomeni, to je film dramaturga in direktorja, ne pa režiserja.

Torej, plediram za kreativnost in komur »rata«, »rata«. Gledališki ljudje so prepričani, da nimajo radi domače drame. Radi imamo domačo dramo, nihče pa ne mara »falš« drame, kajti naj mi nihče ne piše drame, da bo napravil družbeno kariero, temveč naj napiše dramo da bo napravil literarno kariero.

IVANJI: Sicer sem tovariša Violača zelo dobro razumel, ne razumem pa, zakaj še leta 1964 misli, da samo režiser dela gledališče, ne pa režiser skupno z igralci, scenografom, vodjo razsvetljave in s človekom pri magnetofonu, ki nikdar ne napravi efekta takrat, ko bi moral. Moralo bo namreč priti do dejanskega odnose med režiserjem in z vsemi drugimi, s katerimi je povezan, kajti slikar svoje barve, čopiče in platno kupuje sam, režiser pa dela s 50 ljudmi in 15 milijoni dinarji. Toda to me trenutno manj razburja.

Tisto, česar se tako zelo bojim — to je prazna dvorana. Ne moremo igrati pred prazno dvorano. Zakaj je Dobričanin popularen? Ker ve, kje je treba publiko požgečkati, da se bo smejala. A igrajo ga od Kitajske, Švedske, Poljske, Rusije, Francije in ne vem kje še vse.

Tu so problemi, mogoče bolj v finančnem efektu, kajti če ima človek idejo za dramo, potem je ta ideja tudi za film, medtem pa, če dobi v gledališču za dramo 300.000, pri filmu pa milijon in pol in če bi moral razmišljati — bi bila to zanj zelo velika skušnjava.

Prevod M. K.

S to številko je zaključen XLIII. letnik Gledališkega lista, sezona 1963/64.





# OKVIRNI REPERTOARNI NAČRT

za sezono 1964/65

Drama SNG bo črpala repertoar iz sodobne in klasične svetovne in domače literature. Repertoar bo po umetniški in vsebinski pomembnosti in tematiki razdeljen na Veliki oder, Komorni oder in Oder Komedija.

## VELIKI ODER

ima v programu naslednja dela:

- Jean Paul Sartre:** »HUDIČ IN LJUBI BOG« v prevodu Drage Ahačič  
**Euripides:** »BAKHE« v prevodu Antona Sovreta in  
**Aristofanes:** »LIZISTRATA« v prevodu Antona Sovreta. Obe deli bosta uprizorjeni v okviru celovečernega programa  
**William Shakespeare:** »TIMON ATENSKI« v prevodu pesnika Mateja Bora  
**Jean Racine:** »PHAEDRA« v prevodu pesnika Jožeta Udoviča  
**Arthur Adamov:** »POMLAD 71« v prevodu pisatelja Cirila Kosmača  
**Miroslav Krleža:** »VRNITEV FILIPA LATINOVICZA« v odrski priredbi Jare Ribnikar in Zvonimira Gluščevića in v prevodu Josipa Vidmarja

## KOMORNI ODER

ima v programu naslednja dela:

- Arnold Wesker:** »KORENINE« v prevodu Maile Golob  
**Arthur Miller:** »PO PADCU« (After the Fall) v prevodu prof. Janka Modra  
**Eugène Ionesco:** »KRALJ UMIRA« v prevodu Janeza Negra  
**Bratko Kreft:** »VELIKA PUNTARIJA«

## ODER KOMEDIJA

ima v programu naslednja dela:

- Carlo Goldoni — Mirko Rupel:** »PRIMORSKE ZDRAHE«.  
**Silvano Ambrogi:** »BIROKRATI« v prevodu prof. Nika Koširja  
**Pierre Aristide Bréal:** »VELIKO UHO« v prevodu pisatelja Cirila Kosmača  
**Peter Ustinov:** »PHOTO FINISH« v prevodu Maile Golob  
Dela, ki ne bodo uprizorjena v sezoni 1964/65, bodo uvrščena v sezono 1965/66.

Drama SNG je v dogovoru z naslednjimi slovenskimi avtorji: Peter Božič, »Dva brata«, komedija v dveh dejanjih, Mira Mihelič, komedija, Miloš Mikeln, komedija, Jože Javoršek in drugi.

V sezoni 1964/65 bodo ostala na programu tudi naslednja dela iz prejšnje sezone:

Brendan Behan: »Talec«, Miroslav Krleža: »V agoniji«, Georges Schehadé: »Zgodba o Vasku«, Edward Albee: »Kdo se boji Virginije Woolf«, William Shakespeare: »Kralj Lear«, Joseph Kesselring: »Arzenik in stare čipke«, Janez Potrč: »Na hudi dan si zmerom sam«.

## DRAMA SNG

bo razpisala, oziroma obnovila za sezono 1964/65 naslednje lanskoletne abonmaje: A, B, C, D, E, F, G, H, K, U, S, Red popoldanski, Nedeljski popoldanski.

Na novo pa bo uvedla tele abonmaje:

abonma PP (Prva ponovitev — predstave bodo v nedeljo zvečer)

abonma R (predstave bodo med tednom)

abonma Drugi popoldanski.

V sezoni 1964/65 bodo imeli vsi abonmaji po 8 (osem) predstav. Razen abonmaja PP (Prva ponovitev) in Nedeljski popoldanski, vsi drugi abonmaji niso vezani na določen dan v tednu.

Novost v sezoni 1964/65 je vsekakor uvedba abonmaja PP (Prva ponovitev). Namenjen je vsem tistim obiskovalcem, ki si želijo čimprej ogledati posamezno dramsko delo oziroma uprizoritev. Vse predstave abonmaja PP bodo v nedeljo ob 19. uri, tako da bodo dostopne tudi obiskovalcem izven Ljubljane.

Abonma Drugi popoldanski pa bo uveden predvsem zato, da omogočimo obisk gledališča tistim starejšim obiskovalcem, ki so jim večerne predstave prepozne.

Obnovljeni bodo tudi vsi dijaški in študentski abonmaji.

VPisovanje za abonmaje bo objavljeno v dnevnem časopisju in bo med 10. in 20. septembrom v Upravi SNG, Ljubljana, Cankarjeva 11.

Razpis dijaških in študentskih abonentskih predstav bo organiziran po šolah in dijaških oziroma študentskih organizacijah.

Obiskovalci Drame! Vljudno vas vabimo, da izkoristite ugodnosti, ki jih uživajo gledališki abonenti, zlasti glede zagotovitve stalnega sedeža in vstopnine s popustom!

Ze zdaj pa lahko s pismenim obvestilom rezervirate sedeže v posameznih abonmajskih redih. V času vpisovanja pa boste potrdili svoj abonma in dobili abonmajsko vstopnico.

Podjetje  
za promet  
z odpadki



Ljubljana,  
Parmova 33

s svojimi odkupnimi postajami v vseh večjih krajih Slovenije

ODKUPUJE VSE VRSTE ODPADKOV PO NAJVIŠJIH  
DNEVNIH CENAH

TOVARNA CELULOZE IN PAPIRJA

# VEVČE-MEDVODE

sedež: VEVČE — p. Ljubljana-Polje

Ustanovljena leta 1842

IZDELUJE:

SULFITNO CELULOZO I. a za vse vrste papirja

PINOTAN za strojila

BREZLESNI PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za reprezentativne izdaje, umetniške slike, propagandne in turistične propekte, za pisemski papir in kuverte najboljše kvalitete, za razne protokole, matične knjige, obrazce, šolske zvezke in podobno.

SREDNJEFIN PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za knjige, brošure, propagandne tiskovine, razne obrazce, šolske zvezke, risalne bloke itd.

KULERJE za kuverte, obrazce, bloke, formularje, reklamne in propagandne tiskovine.

KARTONE za kartoteke, fascikle, mape.

RASTER PAPIR brezlesni in srednjefin za šolske zvezke, za uradne in druge namene.

PELURNI PAPIR bel in v barvi.

ZAHTEVAJTE VZORCE!

## GRADBENO INDUSTRIJSKO PODJETJE

# GRADIS

## CENTRALA, LJUBLJANA

BOHORIČEVA 28 — TEL. 33-566

s svojimi poslovnimi enotami gradbeno vodstvo Ljubljana, Celje, Maribor, Skopje, Jesenice, Kranj, Koper, Ljubljana-okolica ter obrati Obrat gradbenih polizdelkov, Lesni obrat Škofja Loka, Kovinski obrati Ljubljana in Maribor, Strojno-prometni obrat ter biro za projektiranje, študij in razvoj gradi in projektira visoke in nizke ter industrijske gradnje ter vrši prodajo stanovanjskih, poslovnih in drugih objektov.



**M-1**



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA



mali potovalni  
strojček za  
individualno delo  
doma ali na  
potovanjih, je  
vsakomur  
najboljši  
spremljevalec.

Tkanine za večerna oblačila najlepše izberete v prodajalnah

## *Veletekstila v Kresiji*

Prodajalna na Trubarjevi 27 nudi bogato izbiro izbranih izdelkov moškega perila, srajc, pletenin in ostalih predmetov moške mode.

### V PRODAJALNAH

»Ajdoščina«, Gosposvetska cesta 1, »Cveta«, Stritarjeva, »Perlon«, Čopova 12, »Cveta«, Miklošičeva 22, stalna zaloga trikotaže, pletenin, nogavic, konfekcije in ostalih ženskih in moških modnih predmetov.

# DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE



priporoča novo serijo svoje zbirke

**SVETOVNI KLASIKI**

za leto 1964:

**Honoré de Balzac, TETA LIZA**

**GRŠKA LIRIKA**

**Miguel de Cervantes:  
DON KIHOT I.**

**Miguel de Cervantes:  
DON KIHOT II.**

Zbirko si lahko naročite vnaprej za prednaročniško ceno: platno 9600 din (ali 12 obrokov po 800 din), polusnje 12.000 din (ali 12 obrokov po 1000 din).

# Saturnus

**TOVARNA  
KOVINSKE  
EMBALAŽE  
LJUBLJANA**

PROIZVAJA VSE VRSTE LITOGRAFIRANE  
EMBALAZE — KOT EMBALAZO ZA PRE-  
HRAMBENO INDUSTRIJO, GOSPODINJSKO  
EMBALAZO, BONBONIERE ZA ČOKOLADO,  
KAKAO IN BONBONE TER RAZNE VRSTE  
LITOGRAFIRANIH IN PONIKLJANIH PLAD-  
NJEV. RAZEN TEGA PROIZVAJAMO ELEK-  
TRIČNE APARATE ZA GOSPODINJSTVA KOT  
N. PR. ELEKTRIČNE PEČI.

IZDELUJEMO TUDI PRIBOR ZA AVTOMO-  
BILE IN KOLESA, IN SICER AVTOMOBILSKE  
ZAROMETE, VELIKE IN MALE, ZADNJE SVE-  
TILKE, STOP-SVETILKE, ZRAČNE ZGOŠČE-  
VALKE ZA AVTOMOBILE IN KOLESA TER  
ZVONCE ZA KOLESA. IZDELUJEMO TUDI  
PLOČEVINASTE LITOGRAFIRANE OTROŠKE  
IGRAČE.



Čudovit sijaj da vašim lasem —  
**NARTA FIX EXTRA**



## **NARTA FIX EXTRA**

skrbi in čuva, da so lasje  
lepi in zdravi

# ŽIČNICA

LJUBLJANA, TRŽAŠKA 69

Telefon 21-686, 22-194

Izdelujemo, projektiramo in montiramo industrijske, gozdne, turistične in športne žičnice in žerjave.

Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.

# TITAN - KAMNIK

TEHTNICE trgovske-avtomatske, balančne in gospodinske — Uteži za tehtnice

KUHINJSKE POTREBŠČINE mlini za orehe — mlini za mak — mlini za kavo — mesorezke itd.

KLJUČAVNICE stavbene in za pohištvo v različnih izvedbah — Okovje za pohištvo

SPOJNI DELI za vodovodne instalacije (Fitingi)

RAZNI TEMPER ODLITKI kot Ewart verige — odlitki za armature daljnovidov itd.

# SOCA SOCA

ortopedija in tehnična oprema za zdravstvo

LJUBLJANA, LINHARTOVA 47/a — TELEFON 31-364

izdelujemo vse vrste ortopedskih pripomočkov in bandaž za vojne invalide, invalide socialnega zavarovanja, predmete za tehnično opremo za zdravstvo (invalidske in bolniške vozičke), izdelke iz plastičnih mas, finomehanske izdelke in ginekološke kolposkope. Zaradi odzemanja mer za lahke bandaže je ob delavnikih, razen sobote, uvedena redna popoldanska dežurna služba, in sicer od 15.—18. ure.

»S O C A« ortopedija in tehnična oprema za zdravstvo, Ljubljana, Linhartova 47/a Vam nudi svoje usluge in kvalitetne izdelke

## Kemična tovarna Moste

### Ljubljana

Ob železnici 14

Telefon: h. c. 30-351,  
komerc. odd. 30-732,  
direktor 33-112,  
poštni predal 589/XI.

Proizvaja po svetovno znani kvaliteti, v tuzemstvu pa prodaja po najnižjih cenah:

Aluminijev oksid —  
glinica  $Al_2O_3$

Aluminijev hidrat  
 $Al(OH)_3$

Aluminijev sulfat  
 $Al_2(SO_4)_3 \times H_2O$

Kalijev-aluminijev  
sulfat  $K_2SO_4 \times$   
 $Al_2(SO_4)_3 \cdot 24 H_2O$

Zivosrebrov oksid  
 $HgO$

Kalomel  $Hg_2Cl_2$

Zahtevajte ponudbe in vzorce in prepričali se boste!

Vedno sodobno, trpežno  
in kvalitetno opremljen dom!



## Tovarna dekorativnih tkanin

LJUBLJANA, CELOVSKA C. 280

vam nudi v širokem asortimanu razne pohištvne tkanine, tkane in mrežaste zavese, posteljna pregrinjala, volnene in svilene pliše za dekoracijo in oblačila, frotte brisače in umetno krzno perzijan.

Pri nakupu zahtevajte vedno le izdelke renomiranega podjetja

**Tovarne dekorativnih tkanin  
Ljubljana**

## COMMERCE

LJUBLJANA, TITOVA C. 3  
zastopstvo inozemskih tvrdk  
telefon 32-024

Zastopamo renomirane firme, ki oskrbujejo našo kemično, tekstilno, papirno, gradbeno in druge industrije s surovinami, stroji in orodji ter naše kmetijstvo z umetnimi gnojili in rastlinskimi zaščitnimi sredstvi.



PROIZVAJALNI ROMBINA!  
**Agromel**  
LJUBLJANA

Komenskega 12  
Hišna centrala 30-762  
Komerčala 30-494

**gelée  
royale**

**melbrosin**

Vam vrača izgubljene  
moči in obdrži  
kondicijo

Vam ohrani svežino  
in duševno  
skoncentriranost

# COSMOS

I N O Z E M S K A Z A S T O P S T V A

LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

SAMOZAVESTNO IN UDOBNO  
SE POČUTIS SAMO V ELEGANTNIH  
ČEVLJIH KVALITETNO VODILNE  
TOVARNE OBUTVE



V IZLOŽBAH POSIJOVALNIC PEKO  
TE BO PRESENETILA BOGATA  
IZBIRA ZADNJIH MODNIH  
NOVOSTI

