

5

DRAMA

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA



GLEDALIŠKI LIST

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.  
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —  
Urednik M i r k o Z u p a n č i č. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh.  
Uroš Vagaja — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana,  
Drama SNG, poštni predal 27 — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva  
cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana, —  
Številka 5., letnik XLIII., sezona 1963-64.

## IZ VSEBINE:

Kdo se boji Virginije Woolf (Vasja Predan), stran 176 — Albee: čudak na broadwayskem odru (prevod), stran 178 — Mladi avtorji (John Simon), stran 186 — Broadway in off — Broadway (Katarina Bogataj), stran 189 — Odmevi z berlinske uprizoritve, stran 197 — Albeejeva drama na Broadwayu (Norman Smith), stran 198 — Iz dnevnika (Jože Javoršek), stran 201 — Razmišljanje o govorjenju na odru (Mirko Mahnič), stran 204 — O eklektičnem repertoarju (Andrej Inkret), stran 208 — Dr. Mirko Rupel in njegov prispevek k slovenski gledališki kulturi (dm), stran 211 — Jean Cocteau (Janez Negro), stran 212 — Gustaf Gründgens (H. P. R.), stran 214 — Ob smrti Josipa Fišerja (dm), stran 216 — »Namestnik« Rolf Hochhutha (H. P. R.), stran 218 — Sovjetska gledališka sezona v minulem letu (D. Ž.), stran 224 — Sovjetska televizija in gledališče (D. Ž.), stran 226.

EDWARD ALBEE —  
KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF

ODER — KOMEDIJA

EDWARD ALBEE

# KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF

(Who's afraid of Virginia Woolf)

Prevedla: MAILA GOLOBOVA

Režiser: MILE KORUN

Kostumograf: akad. slikar

Scenograf: ing. arh. UROŠ VAGAJA

ALENKA BARTLOVA

Lektor: MAJDA KRIZAJEVA

## O s e b e :

(po vrstnem redu nastopov)

Martha ..... DUŠA POČKAJEVA  
George ..... JURIJ SOUČEK  
Honey ..... MARIJA BENKOVA  
Nick ..... DANILO BENEDIČIČ

Dejanje se godi v hiši univerzitetnega naselja na severozahodu  
Združenih držav Amerike (New England)

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  
Tancka in Eli Rističeve

Vodja predstave:

Masker in lasuljar: ANTE CECIČ

MARIJAN BENEDIČIČ

Frizerka: ANDREJA KAMBICEVA

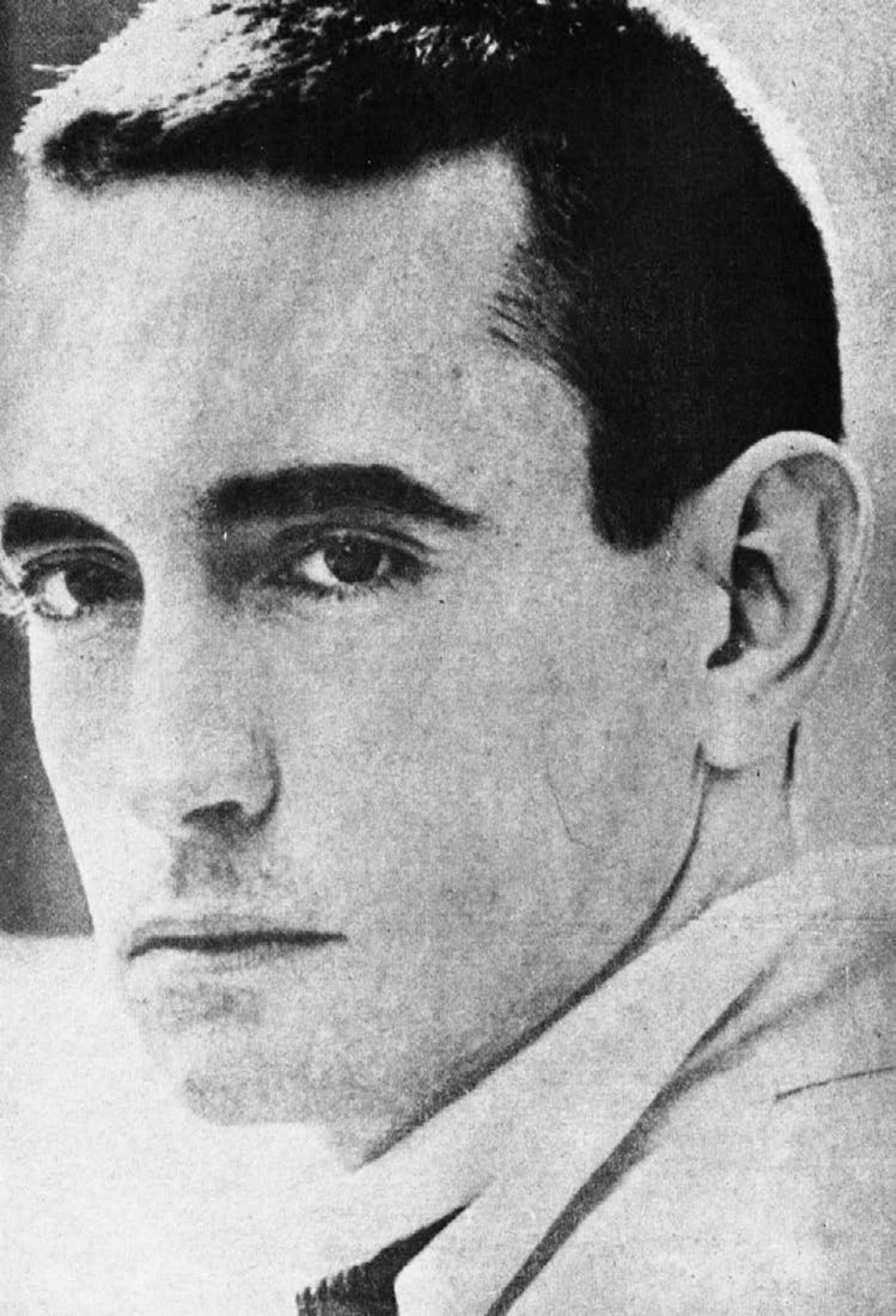
Šepetalka: HILDA BENEDIČIČEVA

Razsvetljava: SILVO DUH,

Odrski mojster: ANTON AHACIČ

LOJZE VENE





# KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF

Ko se je pred komaj nekaj leti v ozvezdju sodobne ameriške dramatike predstavil Edward Albee z Živalskim vrtom, je poznavalcem dramatike in literarnim prerokom hipoma postalo jasno: rodil se je dramski talent. Eden izmed ocenjevalcev je zapisal približno tako: »Albee je tako ambiciozen, nadarjen in brezobziren, da bo vztrajal. Pa čeravno za vsako cenov. In mladi ameriški gledališki avantgardist je zares vztrajal. (Nemara niti ne za vsako cenov). Ameriški sen je bil po Živalskem vrtu dovolj učinkovita »habilitacija«. Sledila je Albeejeva najbolj razglašena drama, skorajda bestseller, »Kdo se boji Virginije Woolf?« in z njo vstopnica za številna gledališča širom po Novem in Starem svetu.

In zdaj je tu, je pri nas. Da nas zaprede v labirint nove podobe ameriškega »sna«, da nam potrka na lastno moralno vest, da nas razburi, užali, inspirira za upor in odpor zoper to »gnilo limono«, kot bi dejal Krleža, da nam na razpenjena usta zvabi prekletstvo. Kaj je res tako ponigliav ta Albee?

Začnimo od kraja. Kaj ima opraviti slavna romansierka Virginia Woolf s kvartetom iztirjenih samoučilcev, ki inscenirajo domačo zabavo, Valpurgino noč in izgon v tej blesteče napisani in zato malone enako blesteče problematični (a tudi blesteče problemski) ameriški dramski antiganljivki? To je zares vprašanje. Več: uganka, ki je ni moč zlahka razrešiti. Mar je to kaj več kot naključni domislek? Mar bi bil paradoksen učinek naslova enakovreden, ko bi bil Albee svojo igro naslovil recimo Kdo se boji ringaraje? Albee ne mara ohlapnosti. Ljubše so mu ostrine, pa čeravno trmoglavu secira s topo in ne z brušeno stranjo rezila. In prav v tem postopku je iskati enega izmed ključkov Albeejeve dramske večine: topost spreminja v britev.

Kvartet iztirjenih samoučilcev: Martha in George, Honey in Nick. Dva zakonska para. Prvi z zajetnejšimi izkušnjami, drugi malone brez njih. Skrajno skopa fabula. Prvi obisk mlajših zakoncev pri starejših. Skupaj prebit večer. Salon, ki se spremeni v psihoanalitično secirnico. Svet stoji na glavi. Konvencije se spremenijo v antikonvencije. Kurtoaznost v agresijo. Ljubeznivost v sarkazem. Družabno koketiranje v izziivalno perverzno. Zaupljivost v farso. Skrivnost v režečo se grotesko. Na pogorišču razgaljenih, bivših ljudi kraljuje zgolj še navada in razvada: sožitna in sočutna, erotična in seksualna. Drastljiva. Kvartet tujcev, osamljencev, ki se med sabo križem križem mučijo, demaskirajo, sovražijo in se potlej spet drug drugemu smilijo, je odvrigel videz, da bi brez predsodkov pokazal svojo pravo in bistveno resnico, resnico totalne odtujenosti in poživaljenosti, resnico neke konsekvence. Ta konsekvence: človek je postal stvar, gmota živega celičja, ki je ohranilo le še rafinirano čutnost in iz nje izvirajoč verbalni, masohistično-sarkastični komentar. Torej je tudi že čutnost deformirana, bolečna? Je: naslada mučenja, razdejanja, razkrinkovanja, ranjevanja, krohota, histerije, obtoževanja. Človečnost je potopljena v komo popolnoma razslojene, razosebljene osebnosti.

Kaj to pomeni, kaj hoče ta »ambiciozni, nadarjeni, brezobzirni« Albee? Mar ni to »antiparada« za vsako cenov?

Genealoška zvedavost »Virginije Woolf« vodi najprej k »Ameriške-  
mu snu«, tudi v njem nas Albee seznanja s »típično« ameriško fami-  
lijo, ki ne zna več urediti svojih intimnih odnosov, tudi v njem so  
ljudje zgolj še groteskne karikature brez smisla za humor (George:  
»Najbolj nesporno znamenje za socialno zlohotnost je pomanjkanje  
humorja.« (Kdo se boji Virginije Woolf? I. dej. str. 45), tudi v njem je  
obljubljena dežela elektronske civilizacije odzrcaljena v mavrici raz-  
človečene familiarne strukture z brutalnim sinom v središču. (Ta sin  
je netilec konfliktov med Martho, »romantično« iztirjenko, in Geor-  
gem, »znanstvenikom«, ki skupaj s svojo soprogo »telovadi možgane,  
kolikor jih še ima«).

Kajpada: bilo bi vse prej ko razumno, če bi zapadli morebitnemu  
površnemu sociologiziranju in iz Albeejevega besedila samodejno skle-  
pali zgolj na (kompleksno) strukturo ameriške družbene situacije. In  
vendar moramo verjeti, da Albee svoje drame ni gradil na pesku ne-  
kakšne apriorne, zgolj vnanje učinkovite in zavestno protislovne pisa-  
teljske domišljije. Njegov samoučilni kvartet, njegova moralno de-  
formirana in domala patološko inficirana atmosfera se je najbrž rodi-  
la kot superstruktura določene življenjske usmerjenosti, kakršno je  
spoznal v okolju, ki ga je živel in doživljal, v svetu tedaj, ki je v odu-  
jevalni stihiji uveljavil poleg narcisoidne avtonomije posameznika in  
familije, poleg nerazvidnosti in tehnokratične mitologije kot neizogib-  
ne »soproizvode« še: »idealn« brutalitete, moralne in seksualne »neobre-  
menjenosti«, sentimentalnosti, vzajemnega drastljivega mučenja in po-  
milovanja. Nekaj infantilnega, nerazvitega in vendar skoz in skoz ne-  
prikritega je v domala bolestinah reakcijah Albeejevih človeških figur.  
To niso ibsenški meščanski rezonerji in tudi ne o'neillovski elementar-  
ni zakoreninjenci, ki teptajo moralno normo zato, da bi uveljavili prin-  
cip močnejšega in z njim osmislili svoje še tako enormno bivanje —  
dasiravno so s prvimi in drugimi v daljnem sorodstvu. Albee je izbral  
dovolj izvirno in dovolj drastično varianto, njegove figure na šahov-  
nici dehumanizacije svojo eksistenco zgolj še poverzno vegetirajo. To  
ni tragično, k odporu in uporju izzivajoče razdejanje, ki ostane po Be-  
ckettovem »Koncu igre«, to je poraz, ki ga tudi Marthino dokončno pri-  
znanje, da se »boji Virginije Woolf«, ne more več odrešiti. To je res-  
nica neke razčlovečenosti, ki obtožuje via facti.

Albeejev svet — pa najsi je (navkljub predimenzioniranosti) še  
tako resničen — se nam zdi in tudi je tuj temu našemu svetu. V dra-  
stiki in konsekvantnosti je tako pretiran, da postaja skorajda izjemen,  
ekstičen. In vendar se oba svetova nekje vsaj potencialno stikata:  
Albeejev v absurdni želji, da ne bi bil tak, kakršen je, naš, da bi onega  
vsaj v predmetni hierarhiji dosegel. Mar nas Albee ne svari pred posled-  
dicami te nerazvidne sle. Ali moremo vsaj skeptično upati, da se ji bo  
Stari svet vendarle nekoč odrekel, upri?

Albee se je z dramo »Kdo se boji Virginije Woolf?« kot dramski ob-  
likovalec in kot pisatelj odločno razvil (mar je to prava beseda?). Vse-  
kakor je bil njegov »Ameriški sen« v očitni senci gledališča absurda in  
tiste antidramaturgije, ki jo je najmočneje uveljavila tako imenovana  
francoska avantgarda. A Albee je — tako kot Ionesco — spričo svojega  
nedvoumnega daru in spričo težnje k voluminozni, sklenjeni pisateljski  
izpovedi, moral opustiti pretesni okvir enodejanke in z njim vred su-  
he, bolj ali manj tragične groteske. Če je Ionesco z »Nosorogi« presegel  
in prerasel nekatere svoje oblikovalne in dramaturške postopke, je Albee  
od izhrojene poti »Živalskega vrta« in »Ameriškega sna« vendarle ohranil

nekaj samosvojih, nemara nekoliko modificiranih prvih: temeljni dramski učinek dosega tako, da sleherno situacijo, življenjsko konvencijo, misel, gesto in celo repliko od vsega začetka obrne. Zgled: Honey in Nick prvič obiščeta Martho in Georga, ki ju poprej tako rekoč nista poznala. In ko gosta še nista dodobra prestopila praga, se že začne medsebojno razgaljevanje, smešenje in obtoževanje in na mah postaneta tudi gosta njegov plen. Ta princip nenehne agresije, neobzirnosti in zavestnega postavljanja stvari »na glavo«, izvede Albee tako konsekventno, da se naposled že samim akterjem upre. Prigan do absurda dobi svoj resnični groteskno-dramatični smisel in pomen. S tem principom pa se veže in slednjič tudi zveže idejno-izpovedni namen Albeeeve drame. Drame, ki se je ob njej navzlic temu, da se nam zdi tuja, vredno poglobljeno zamisliti.

Vasja Predan

## ALBEE: ČUDAK NA BROADWAYSKEM ODRU

...Kaj ga sili, da uživa škrlatni grozd življenjske izkušnje, nato izpljune seme nazaj v svet?...

(Iz »Nihilista« Edwarda Albeea. V starosti sedemnajst let.)

Ko je bil Edward Albee še otrok, je živel v graščini in šofer ga je vsako jutro v rolls royceu vozil v modno šolo. Ko je dopolnil deset let, je neredno obiskoval celo vrsto drugih nižjih šol. Pri dvajsetih je spremljal mlado dekle po New Yorku in pri enaindvajsetih je podedoval 100.000 dolarjev. Nič od tega pa ni pripomoglo k srečnemu življenju, kajti ob tem času je bil Albee hudo grenak, jezen mladenič.

Zdaj, pri štiriintridesetih, je Edward Franklin Albee III izpljunil v celoti pet grenkih, jeznih iger in samo ena — trenutno senzacija na broadwayskem odru »Who's Afraid of Virginia Woolf?« (Kdo se boji Virginije Woolf?) teče dalj kot eno dejanje. Njegovo delo je majhno po obsegu, vendar je sprožilo valove čustev, ki se zgrinjajo čez avtorja, kadar bi najmanj pričakoval.

Nekoč se je pri sprejemu v Beli hiši Ethel Kennedy obrnila k Albeeu in se obregnila: »Le kaj mislite, da pišete take umazane, zamorjene igre? Nikoli ne bom gledala kakšne vaše igre«.

Albee ni niti trenil. »Kako vam gre?« je vljudno rekel. »Nikoli ne bom gledal kakšne vaše igre«.

Pred kratkim je v neki newyorški umetniški galeriji igralka Jane Fonda opazila Albeea, planila k njemu in vzkliknila: »Grozno mi je bila všeč vaša drama. Zdi se mi tako močna, tako prepričljiva, tako pretresljiva. Kaj pa mislite vi?«

»Da«, je rekel Albee, »tudi meni se zdi zabavna«.

EKSPLOZIJA. Pri tem, ko ga nekateri preklinjajo in drugi obožujejo, je jasno, da je Edward Albee najzanimivejši ameriški pisec dram, ki je eksplodiral na Broadwayu po Tennesseeju Williamsu in Arthurju Millerju sredi štiridesetih let. Več kot desetletje so bili Williams in Miller in morda še William Inge in Paddy Chayefsky edini veliki ameriški dramatik na Broadwayu. Zadnje čase je bil samo Williams nepretrgano aktiven. Tipična broadwayska sezona dandanes nudi ducat vodenih musicalov, nekaj puhlih komedij, prgišče senzacij iz Evrope in navadno še kakšno novo Williamsovo dramo. Ta formula se dovolj



Luigi Pirandelo: »Henrik IV.« Režija: France Jamnik, scena: arh. Sveta Jovanović, kostumi: Mija Jarčeva. Na sliki: Majda Potokarjeva (Frida), Tone Slodnjak (Carlo di Noll), Slavka Glavinova (Matilda Spina), Janez Rohaček (Dionisio Genoni) in Lojze Rozman (Tito Belcredi).

dobro obnese s producentovega stališča, pusti pa malo prostora za nove oblike in nove pisce gledaliških del. Mladi eksperimentatorji so bili prisiljeni, da se odvrnejo od Broadwaya v adaptirana podstrešja in kleti in stare cerkve. Od l. 1960 dalje je gibanje proč od Broadwaya (off-Broadway) rodilo skupino silovito nadarjenih mladih ameriških dramatikov, med njimi Jacka Richardsona, Jacka Gelberja, Arthurja Kopita in najvažnejšega med njimi, Edwarda Albeeja.

Vse štiri so označevali kot pripadnike dramatike absurda, pisane skupine, ki zajema skoraj vse nadarjene moderne dramatike na svetu. Vsi štirje zavračajo ta skupni naslov. »Če je med nami kakšna vez,« pravi Richardson, »je to humor.«

Med njihove literarne zglede ne sodita toliko Camus in Sartre — ki sta obravnavala absurd smrtno resno — kot Ring Lardner in James Thurber. Mladi ameriški dramatik delijo to, kar Albee občuduje pri Thurberju — »občutek za smešno, zavest o tem, da vsaj polovica stavkov, ki jih ljudje izrečejo, ni prav nič podobnih temu, kar v resnici mislijo«. Kažejo pa tudi swiftovsko nagnjenje do črne komedije. »V Virginiji Woolf,« pravi Richardson, »potisne Edward komedijo na kolena in ji zveže roke na hrbtu. Humor najde v vsakem predmetu, ki sicer velja za tabu, celo v sovraštvu.«

V igri »Gallows Humor« (Obešenjaški humor) je Richardson odkril humor v eksekuciji. Gelber, ki je resno obravnaval morfinizem v »The Connection« (Zveza), se je smejal bigotnosti v »The Apple« (Ja-



bolko). Kopit se je ponorčeval iz ljudožrskih mater v igri »Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad« (Oh očka, ubogi očka, mama te je obesila v kabinet in jaz sem tako žalosten.) Ob večini njihovih del — in ob vseh Albeejevih — se človek nenadoma neha smejati, se začudi »zakaj se pravzaprav temu smejem?« in se smeje dalje.

Z »Virginijo Woolf« se je Albee vzdignil nad svoje tekmece. Prvi je na Broadwayu uveljavil nov tip resne komedije v polnih treh dejanjih. Imenovali so ga že novi O'Neill, mladi Strindberg, in neizogibno, severnjaški Williams. Williams sam je njegov najbolj goreči občudovalec. »Edward Albee,« pravi Williams brez zardevanja, »je edini veliki dramatik, kar smo jih kdaj imeli v Ameriki.« Toda Albee se izmika sodbam in primerjavam. »Star sem šele štiri leta,« pravi. »Star sem štiri leta, ker štiri leta pišem drame.«

**ZACETKI:** Štiri leta njegovega novega življenja so se začela z »The Zoo Story« (Zgodba iz živalskega vrta), enournim dialogom, kjer popotnik po imenu Jerry obupano in neusmiljeno vsiljuje sebe in svoje izkušnje človeku, ki samotno poseda na klopi. Nato je sledila »The Death of Bessie Smith« (Smrt Bessie Smith), najbolj neosebna med Albeejevimi dramami. Medtem ko črnska pevka bluesov izkrvavi do smrti pred bolnišnico za belce, bolniške sestre, stažista in strežnika ni blizu, ker si razodevajo in primerjajo lastna razočaranja. V drami »The Sandbox« (Zaboj za pesek) se mama in ata iznebita oslabele stare mame tako, da jo položita v zaboj za pesek, kjer naj bi bila pokopana.

Albeejeva najnovejša enodejanka »The American Dream« (Ameriški sen) je ameriška nočna mōra; mama laja in ata uboga, staro mamo z zmerjanjem poženejo proč in starši razkosajo svojega otroka. Kar spremeni te igre iz golih grozovitosti v umetnine, ni samo Albeejev humor, ampak tudi njegova liričnost in kot igla ostrí dialog. »Kralj dialoga je,« zatrjuje dramatik Marcel Achard. »Vsaka tretja vrstica zazveni!«

»Virginija Woolf« ima vse lastnosti Albeejevih krajših iger in še silovito intenzivnost. Marsikomu med gledalci pomaga kot sredstvo za takojšnjo katarzo. Melinda Dillon, ki nastopa v večernih predstavah »Virginije Woolf« (drama s štirimi osebami, dolga tri ure in pol, je emocionalno in fizično tako naporna, da na matinejah igra posebna zasedba) pravi, da ko je njena mati videla predstavo, sta tri dni zaporedoma ostali budni in se pogovarjali do štirih zjutraj. Prvič v življenju je mati razpravljala s hčerjo o svoji ločitvi in ponovni poroki.

Zgoče vznemirjenje »Virginije Woolf« izvira samo iz štirih oseb — Georgea in Marthe, kolegijskega profesorja srednjih let in njegove starejše žene, in njunih gostov na poznem nočnem obisku, mladega inštruktorja v kolegiju in njegove otročje žene. Z virtuoznim razkazovanjem okrutnosti ranijo skrivnosti drug drugega in trgajo z njih iluzije kot plasti kože. Končno ne ostane ničesar, kar bi opravičilo Georgeov in Marthin ljubeče-sovražni zakon, razen sina, ki naj bi kmalu prišel domov.

**NAD BLATOM:** »Poskušala sem, o Bog, poskušala sem!« vzklika Martha (Uta Hagen), starejša žena. ». . . Edina stvar, ki sem jo skušala ohraniti čisto in nedotaknjeno v kanalu tega zakona; v bolnih nočeh, v klavnih, bedastih dnevih . . . v enem polomu za drugim . . . edina

stvar, edini človek, ki sem ga skušala varovati, ga vzdigniti nad blato tega nizkotnega, uničujočega zakona; edina luč v vsej tej brezupni... temi — najin SIN!»

Sina ni. Sin je izmišljotina, največja izmed vseh laži v Marthinem in Georgeovem zakonu. (Ko so ga kritizirali, da se je poslužil izmišljenega sina, je Albee rekel: »Mislim, da so kritiki postali strahno dobesedni. Igra se odmika od naturalizma.«)

Sin je zanju berglja in seveda ga izgubita hkrati z vsemi ostalimi iluzijami. V brutalnem klimaksu George zaklinja sina. Ali bo par mogoč živeti dalje? »Ne vem,« odgovarja Albee. »Ne dajem udobnih odgovorov.«

Ce je njegova drama nekakšna uganka, je tudi Albee sam velika uganka. »Je kronično ambivalenten človek.« pravi skladatelj William Flanagan, ki je bil do l. 1959 sedem let Albeejev sostanovalec. Albee je človek, ki piše smešne vrstice, a se sam komaj kdaj smeje. Piše z jezo, toda v preteklost gleda s hladno distanco. (Izjavil je z negibnim obrazom, da »George in Martha lahko predstavljata zakonski par Washington, in da igra lahko prikazuje zaton zahoda«). V svojih dramah čuti skoraj mistično nujnost, da pomete z iluzijami, toda v zasebnem življenju se rajši odeva v plašč skrivnosti. »Edward,« pravi Flanagan diskretno, »je splošno znan kot skrivnosten fant.«

Ta skrivnostni samotar je še danes bolj podoben šolarju kot pa močnemu dramatik. Kot mnoge med njegovimi osebami je »dobro raščen mladenič, 5 čevljev 11 palcev visok, prikupne zunanosti in vnet za tweedaste športne jopiče. Temne lase ima kratko pristrizene in govori v kultiviranem tonu. Videti je skoraj žaljivo mlad.«

Albee živi in dela v sončnem petsobnem stanovanju v Greenwich Villageu, kjer žive še en sostanovalec (Terence McNally, nadobuden dramatik), tri mačke (Kunigunda, Fantič, Zemljica) in tri mlade mucke (brez imen).

Gospodar tega doma ima sam nekaj mačjega na sebi. Opazuje molče. Kadar reče kaj zabavnega in pričakuje odgovor, se mu kottički ust zavihnajo kot pri mački, ki si suča brčice »Zna se obvladati,« pravi Arthur Hill, ki igra Georgea v »Virginiji Woolf«, »toda pri tem se mu oči svetijo. Z ljudmi skuša najti stik.«

Zdaj živi Albee udobno: kot otrok je živel razkošno. Rodil se je v Washingtonu 12. marca 1928 in v starosti dveh tednov sta ga posvojila Reed in Frances Albee. Oče je bil milijonarski dedič iz Keith-Albeejeve verige gledališč, mati bivša Bergdorfova manekenka. Razen zim v Palm Beachu in treh let v manhattanskem stanovanju v hotelu Park Lane, so trije Albeeji živeli v turobni graščini v Larchmontu, Reed Albee, ki je umrl l. 1961, je bil mehak človek in Edwardovi prijatelj se ga spominjajo predvsem po godrnjanju in stokanju. Bil je model za ata v drami »The American Dream«.

Frances Albee, ki živi zdaj v White Plains, je visoka, gospodovalna predmestna klubska dama, in kot pravi neki znanec, grozna. Je model mame v »The American Dream«. S sinom se redkokdaj vidita in Albee ne ve, ali si je ogledala katero izmed njegovih dram. Stara mati Cotta, mati gospe Albee, je bila zmerom priložnostni gost. »Z njo sem se lahko sporazumel,« pravi vnuk. »Ona je bila na koncu in jaz na začetku, tako da sva bila oba zunaj obroča.« Je stara mama v igrah »The Sandbox« in »The American Dream«.

Kot otrok je imel Edward vse razen razumevanja. Razvajali so ga brez konca in kraja. Imel je pestunje in vzgojitelje, imel je za

igračke na tisoče dragih vojakov, dovolj, da je ob manevrih napolnil tri sobe. Nosil je smoking in igral vladarja in kadar so bili njegovi vojaki pobiti, je takoj izkrcal nove za bitko.

**LJUBLJENČEK VSE HISE:** Gledališki prijatelji Reeda Albeeja, med njimi Ed Wynn, Jimmy Durante in Walter Pidgeon so prihajali v graščino in odhajali. »Še nikoli niso nobenega otroka tako razvajali«, se spominja Wynn. »Ko je bil star pet ali šest let, mu je oče kupil največjega bernardinca, kar jih je mogel najti. Videti je bilo, kot bi fantek vodil slona«. Pes se je nekoč s fantkom in sankami vred zaletel v drevo in pri tem je Edward dobil brazgotino, ki se mu še zdaj pozna na čelu.

Danes Albee pravi, da je bil kot otrok »hkrati srečen in nesrečen«, da ni ničesar zameril svojim adoptivnim staršem, da pa je gojil »globoko zakoreninjeno zamero do pravih staršev, ker so me zapustili«. Ta občutek se odraža v večini njegovih dram. Ena izmed interpretacij »Virginije Woolf« je ta, da govori o starših, ki ubijajo svoje otroke — in o otrokih, ki ubijajo svoje starše.

Pesmi je začel pisati s šestimi leti. Pri dvanajstih so ga preselili iz šole v Rye Countryju, kjer je bil ravnodušen dijak, v Lawrenceville, kjer je postal strašen dijak. Izključili so ga po dveh letih in pol, »ker ni hotel iti v razred« in ga pregnali na vojno akademijo v Valley Forgeu.

Albee je sovražil Valley Forge. »Bil sem bolan, kolikor se je le dalo,« pravi. Zivo se spominja, kako je nekoč bral svoje pesmi nekemu predavatelju, medtem ko je ta pretepal nekega drugega dečka z jahalnim bičem po rokah. Naslednja postaja je bil Choate. Nadzornik pri sprejemu je brez ozira na Albeejevo spričevalo napovedal: »Občutek imam, da se bo odlikoval v literaturi.«

V Choateu je našel svoj prvi dom. »Spominjam se, kako sem sedel ure in ure z njim v študijski sobi,« pripoveduje angleški učitelj Charles Rice, »in bral njegove številne, velike, na roko popisane strani. Neke noči sem se moral spoprijeti kar s petdesetimi.« Albee je kot obseden čakal verze v beležko, večina od tega je bila »strahovito samopomilovalna«, večina neizvirna. Objavil je neko pesem v Kaleidographu, zdaj pokopanim teksaskem mesečniku, in napisal je roman »The Flesh of Unbelievers« (Meso nevernikov), komedijo o nezdravo romantičnem mladeniču.

Ceprav je Albee dostikrat trdil, da je njegova edina drama pred »Zoo Story« »Aliqueen« (seksualna farsa v treh dejanjih, ki sem jo spisal star dvanajst let), je v resnici pri sedemnajstih napisal dolgo enodejanko imenovano »Schism« (Razkol), ki so jo natisnili v literarnem glasilu Choatea. »Zate ni preteklost,« pravi junak Michael junakinji Mary, ko skupaj odideta, »samo zlata prihodnost«. Albeejeva zlata prihodnost je bila oddaljena še dobrih trinajst let: »Schism« je bil klišejski in melodramatičen.

Ko je končal študij v Choateu — letno poročilo ga označuje kot »ultrapoetičnega, superestetičnega, nenavadnega mladega moža« — je šel Albee v Trinity College, kjer je poskusil igrati cesarja Franca Jožefa v Maxwella Andersona igri »The Masque of Kings« (Igra o kraljih) in je zamujal šolo tako pogosto, da so ga vrgli ven po treh semestrih.

Ko mu je umrla stara mati po očetu, mu je zapustila 100.000 dolarjev. Ni pa dobil celotne vsote, dokler ni bil star trideset let, toda ko je dopolnil enainvajset let, je začel prejemati obresti — po petdeset dolarjev na teden. Zapustil je dom in izobraževanje in se prese-



lil v New York. Redno se je sestajal z ljubko deklico iz Larchmonta, Delphine Weissinger po imenu, in jo spremljal na njen prvi ples. Toda po letu skoraj stalnega sestajanja sta se razšla.

Potem je prišla vrsta čudnih poklicev, ki se zdijo nepogrešljivi za vsakega ameriškega pisatelja. Albee je delal kot kurir v neki pisarni, prodajal gramofonske plošče pri Bloomingdaleu in knjige pri Gimbel-su. (Približeval se je tudi krogu skladateljev in glasbenikov.) Dve leti, od šestindvajsetega leta dalje, je odpremljal za Western Union telegrame, ki so jih morali naslovljenci sami plačati. V njegov poklic je sodilo tudi to, da je moral dostavljati iz mestnih bolnišnic telegrame, ki so obveščali svojce o smrti sorodnikov. Navadno je povedal naslovljencu, da ima zanj telegram s slabo novico, ga odprl in pustil prebrati, nato pa ga je spet zalepil in vrnil v urad kot »nedostavljiv«. »Nisem imel srca, da bi pobiral poštnino,« pravi sam.

Pogosto je spal do štirih popoldne. Kadar je pisal, je pisal na veliko. Pošiljal je pesmi v »vse pesniške revije« in v New Yorker, in odklanjale so mu jih vse pesniške revije in New Yorker. Nekatere so uglašbili njegovi prijatelji. Začel in opustil je roman »o dvojčkih, ki sta razširjala zmedo po svetu« in se poigraval z dramami, ki so se končavale z »mrtvorojenimi začetki«.

Dvakrat v tem obdobju potrnosti je sin bogataša in pesnik reveževal iskal literarnih nasvetov. W. H. Auden je bil mnenja, da so Albejeve pesmi preveč eterične. Predlagal je, naj bi Albee zaradi discipline znižal svojo raven in poskusil s pornografskimi verzmi. L. 1953 sta se v Mac Dowell Colony v Peterboroughu srečala Albee in Thornton Wilder in sedela pri Dublinskem vodnjaku. Nad whyskijem in vodno gladino sta razpravljala o delih mladega moža. »Rekel je, da bi moral pisati drame,« se spominja Albee. »Morda je mislil samo to, naj opustim poezijo.«

Toda v naslednjih petih letih Albee ni ustvaril nič pomembnega razen slabih pesmi. »Kvaril je svoje čustvene zaloge,« pravi Flanagan. »Vedel je, da če kmalu nečesa ne najde, sploh ne bo našel ničesar.«

Dva meseca pred tridesetim rojstnim dnevom je Albee nekaj našel. Potrto, opupan je sedel k pisalnemu stroju in na dolge liste svetlorjavega papirja, ki ga je vzel pri Western Unionu, je v dveh tednih naltolkel »The Zoo Story«. »Hitro sem se bližal tridesetemu letu,« pravi. »Bila je gesta, ki sem jo bil dolžan samemu sebi.«

POT PROČ OD BROADWAYA: Potem, ko več newyorških režiserjev ni pokazalo zanimanja, je Flanagan poslal »The Zoo Story« skladatelju Davidu Diamondu v Florenco. Ko je švigala kot ekspresno pismo po Evropi, je igra doživela 28. septembra 1959 svetovno premiero v zahodnem Berlinu. Albee ji je prisostvoval, čeprav ni razumel niti besede nemško.

Medtem ko je bil Albee še v Berlinu, je režiser Richard Barr prebral »The Zoo Story«, bila mu je všeč in januarja 1960 jo je uprizoril v New Yorku. V hitrem zaporedju je Albee umešal ostale tri enodejanke. Potem je pred dvema letoma začel razmišljati o drami »Who's Afraid of Virginia Woolf?«

Nekateri dramatik se po cele mesece ukvarjajo z raziskovanjem, Albee pa dela dosledno po intuiciji. Najprej si zamisli situacijo (v »Virginiji Woolf« zaklinjanje otroka) in značaje. »Poskušam odmisлити vse razen realnosti karakterjev v dani situaciji,« je pojasnil prejšnji teden. »Rad izključujem simboliko. Ne delam načrtov vnaprej — tako, da bi rekel: to in to bo predstavljalo to in to.«

»Karakterje pripravim do tega, da v moji notranjosti improvizirajo dialog. Postavim jih v situacijo izven igre. Rad se pretvarjam, kot da jim pustim proste roke. Vzdržujem pa nekaj discipline, da ne pride do zmešnjave.« Približno šest mesecev hodi Albee okrog s polno glavo karakterjev in si izmišlja dramo. »Struktura in karakterji so že precej določeni, ko sedem k pisalnemu stroju«. Naredi si en sam osnutek, nato korekture s svinčnikom in končno čistopis.

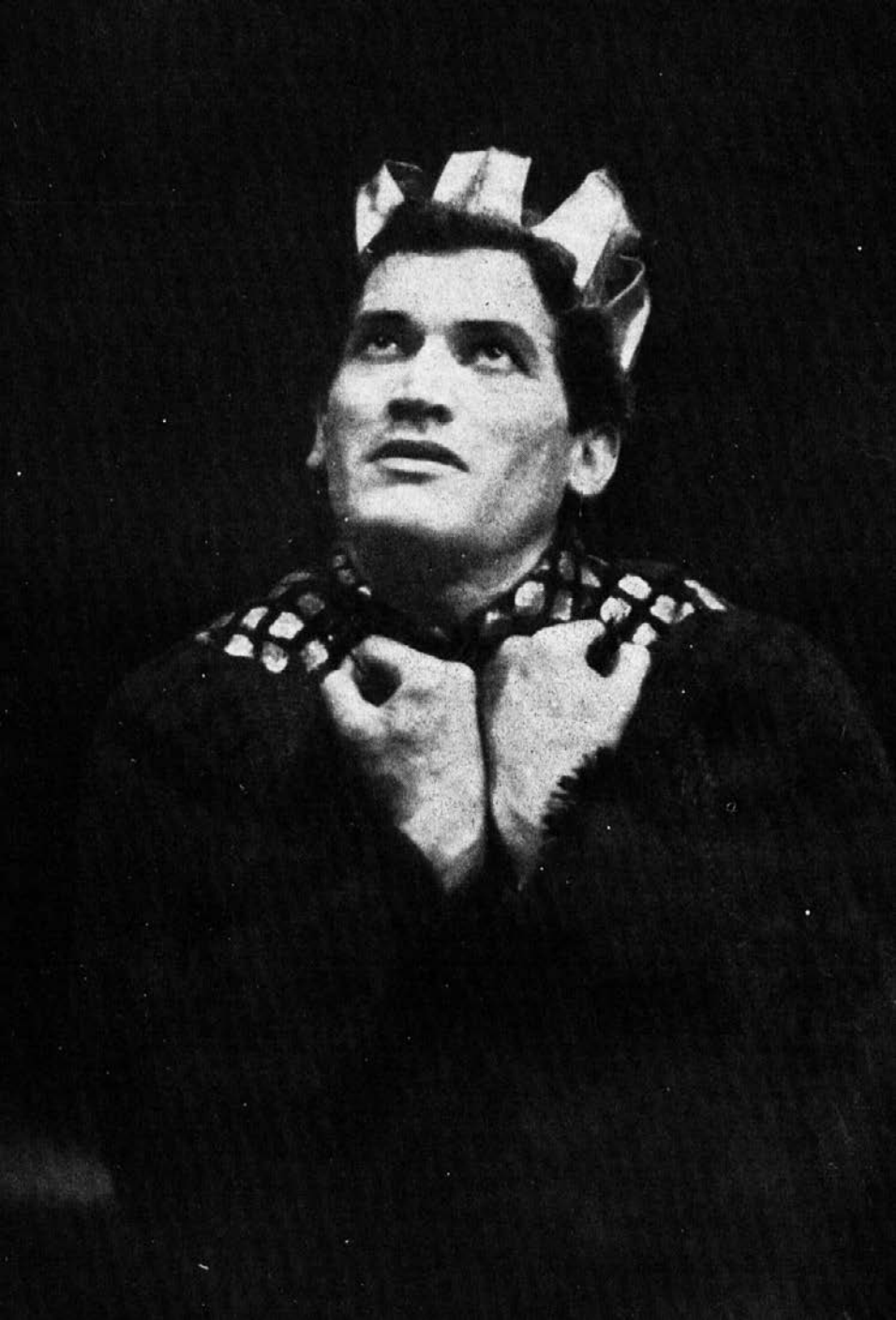
Na Water Islandu, oddaljenem koncu newyorškega Fire Islanda, je lansko leto Albee nehal razmišljati o »Virginiji Woolf« in jo je začel gledati: »Samo ena resnična, prava, trda, idealna predstava igre je, in ta je moja in videl sem jo, ko sem jo pisal.« Pokoncu ob sedmih, je delal približno štiri ure in pol na dan, tipkal na dolge rumene pole (ne iz Western Uniona). Sprejemal je le malo obiskov. »Kadar pišem dramo,« je rekel, »so ljudje, ki o njih pišem, resnični ljudje. Resnični ljudje pa se mi zdijo imaginarni.« Albee je končal »Virginijo Woolf« v dveh mesecih in pol, kar je toliko časa, kolikor ga je sicer porabil za pisanje vseh ostalih dram skupaj.

Zdaj se ukvarja z dvema stvaritvama, z izvirno dramo (»Za zdaj jo imenujem »The Substitute Speaker« (Nadomestni govornik) in mislim, da bo v dveh dejanjih) in z adaptacijo novele Carson McCullers The Ballad of the Sad Caffé (Balada o žalostni kavarni) (»Moral sem se preleviti v Carson McCullers, kar je bila precejšnja zvijača«). »Dober sem za dve leti,« je rekel, preštevajoč svoje zamisli. »Onkraj tega je puščava.«

»Trenutno sem dramatik, katerega dela uprizarjajo in ki zdržijo na odru dalj časa,« je nadaljeval. »Rad bi, da bi šlo tako naprej. Mučno je, je pa tudi prijetno. Včasih boli, vendar je zelo zabavno. To pač delam. Vendar ne bom prišel daleč z igro »The Substitute Speaker«, dokler se ne neham čuditi, kaj ljudje govorijo o »Virginiji Woolf«. Težko je to odmisлити, toda če tega ne storim, bo spontanost šla po gobe. Zadržna stvar, ki bi jo želel počenjati, je to, da bi pisal tako, kot pišem jaz. Poglejte, kaj se je zgodilo Hemingwayu, ko si je začel domišljati, da je Hemingway. Rad bi samega sebe presenetil, kadar pišem.«

Kdo se boji prihodnosti? Edward Albee že ne. Kot je zapisal v svoji prvi objavljeni pesmi: Ti mi moraš pustiti, da živim! Nisem še začel... Svet potrebuje življenje, ne smrt. In jaz še nisem začel.

(Prevod: K. B. — iz revije Newsweek, febr. 1963)



## MLADI AVTORJI: GILROY - SNYDER - ALBEE - RICHARDSON

Značilno za to zблиževanje (med Broadwayem in off-Broadwayem) je priznanje in odobravanje, ki sta ga bili pred kratkim deležni dve uprizoritvi off-Broadwaya, obe s tipičnimi lastnostmi najboljših broadwayske dramatike, ki sta obe delo mnogoobetajočih, sicer konservativnih, vendar še daleč ne staromodnih dramatikov. Prvi izmed obeh je Frank D. Gilroy, avtor filmskih scenarijev in televizijskih dram, čigar prvo gledališko delo »Who'll Save the Ploughboy« (Kdo bo rešil orača) so v preteklem letu uprizorili v gledališču Phoenix in je uspelo pri kritiki in pri gledalcih. Ker pa ga gledališče Phoenix ni bilo zmožno hkrati z nekim drugim, že prej trdno zasidranim delom obdržati na repertoarju, so ga morali odstraniti po neusmiljeno kratkem izvajalnem času. »Ploughboy« je realistično gledališko delo — brez eksperimentov — o brezčasnih vprašanjih kot so nesrečen zakon, neozdravljiva bolezen in nujnost nesebične požrtvovalnosti v prijateljstvu — njegove primesi najdemo že pri Ibsenu kakor tudi pri Ingeju. Vendar pa ima toliko takta in rahločutnosti, toliko umirjene diskretnosti v obravnavanju človeškega trpljenja, tako natančnost in hkrati svežino jezika, da je nerazumljivo, zakaj Broadway ne poskusi sreče z njim. Podobna v občutju in stilu Williama Snyderja igra »The Days and Nights of Beebe Fenstermaker« (Dnevi in noči Beebee Fenstermaker), ki ji gre zdaj res dobro na nekem off-broadwayskem odru. Snyder, tudi nov dramatik, se ukvarja s postopnim, nepatetičnim propadom literarno vnetega, toda brezupno diletantskega mladega dekleta iz province, ki išče svojo pot v velikem mestu. Izenoma vidimo njeno družino, ki predstavlja ozadje, polno uničujočega sovraštva in meščanske hinavščine, in njene sedanje spodrsrljaje v nekakšen moderen »bovarizem«: umetniško nezmožnost in čustveno neurejenost. Čeprav je drama nekoliko preveč poenostavljena in nima dovolj gostote, bi tudi »Beebee Fenstermaker« lahko uspešno zdržala na Broadwayu, kjer pa bi kakor tudi vsaka druga resna drama, vsekakor nujno potrebovala privlačno moč kakšne zvezdnice, namesto da bi se, kakor tu, opirala na zelo sposoben, toda iz manj znanih igralcev sestavljen ansambel.

Kakor se broadwayski produkti aklimatizirajo proč od Broadwaya, tako se tudi tisto, kar se je zdelo last off-broadwayskega gledališča, seli na Broadway. Sem sodijo drzni ali vsaj častihlepni mladi dramatik kot Edward Elbee in Jack Richardson, avtor beatniških musicalov Rick Besoyan in Evropejci kot npr. Brecht in Frisch, ki so doslej veljali za komercialno neizdatne. Albeejeva drama »Who's Afraid of Virginia Woolf?« (Kdo se boji Virginije Woolf?) je že zdaj eden izmed treh velikih uspehov sezone, ostala dva sta iz Anglije prihajajoči satirični kabaretni večer »Beyond the Fringe« (Onkraj linije), in neka precej posurovela verzija dela »Tschin-Tschin« Françoisa Billetdoux. Značilno je, da sodijo vsa ta dela če že ne prav k avantgardi, pa vsaj k prvim v »sredini«. Albeejeva igra je predvsem silovit napad na današnje zakonske odnose, katerih navidez zdrava površina se razkrije, tako da se pod njo prikaže na dan vsa morilska pokvarjenost.

Oba zakonska para v drami sicer ostaneta združena zaradi klavrne, mučne potrebe enega partnerja po drugem, toda pod to strahopetno potrebo se na dnu zmerom znova pokažejo plasti zlohotne okrutnosti. Kar nas pri tem zmede, je to, da publika, ki se je do takega poslanstva pri Strindbergu obnašala sovražno (njegove drame so neprestano doživljale neuspehe na Broadwayu in izven njega), in ki je že milejše verzije O'Neilla in Ingmarja Bergmana sprejela le z zmerno simpatijo, zdaj na moč in iz dna srca uživa Albeejev udarec v obraz. Kajti ta napad na ameriško družbo je daleč bolj silovit kot katerikoli, ki ji ga je kdaj prizadejal Tennessee Williams (sicer mu je Albee veliko dolžan). K uspehu drame je gotovo prispevalo nekoliko strpnejše ozračje, ki se je v njem razrahljala tudi cenzura za knjige in filme; pa tudi odlična uprizoritev (režija Alan Schneider), prepričljiva igra Ute Hagen, Arthurja Hilla, Georgea Grizzarda in Melinde Dillon in predvsem Albeejev srditi humor, ki se mu pa ni mogoče ustavljati, in njegov nezmotljivi čut za dovtipno in psevdodovtipno besedno poplavo opitih in razdiralnih intelektualcev.

»Virginija Woolf« pomeni v Albeejevem delu v vsakem pogledu pomemben korak naprej: če so bile njegove prejšnje gledališke igre ali preveč osebne, preveč skicirane, ali pa preveč shematične, ima njegova nova drama meso in kri — celo malo preveč obojega, in vendar prikazuje hkrati, morda nekoliko pretesno, boj ideologij naravnost spenglerjanskega kroja. Vsekakor je našla »Virginija Woolf« med umetniki, intelektualci in tudi med široko publiko številne strastne privrženice, kar ne bi mogli reči o nobenem ameriškem gledališkem delu po drami »Dolgega dneva potovanja v noč«.

Poleg tega daje v gledaliških krogih vprašanje, ali bo tudi Jacku Richardsonu uspel skok na Broadway, povod za najrazličnejše domneve. Obe njegovi off-broadwayski deli »The Prodigal« (»Izgubljeni sin«) in »Gallows Humor« (»Obešenjaški humor«) sta izpričali talent, ki v svojih najboljših trenutkih zmore združiti resno filozofsko spekulacijo z besedno eleganco, ki mu z enako lahkoto uspejo komični in satirični toni, in ki oživlja oder z močnimi, ponavadi tragikomičnimi metaforami. Njegovo novo gledališko delo »Lorenzo« postavlja v izmišljeni renesančni svet prisodobno konflikta med umetnikom in »možem dejanja« in bi lahko postalo, če se uveljavi, že dolgo potrebni ameriški pendant drami Giraudoux in Anouilha.

Še nekaj zanimivih mladih avtorjev je — Arthur Kopit, Jack Gelber in Arnold Weinstein — ki so doslej delali za off-broadwaysko gledališče in bodo gotovo nekega dne dosegli dostop na Broadway. Kopit bi lahko izstopal kot mojster sardončnosti in grozljivosti, zdi se, da je Gelberjeva moč v neusmiljeno jasnovidni napadalnosti, in Weinstein je že zdaj majhen mojster besneče farse: tolažba, s katero ena izmed njegovih junakinj zapusti obupanega ljubimca zaradi nekega drugega moža, je po pravici postala slavna: »Pokoncu glavo! Življenje še ni vse« (Cheer up: life isn't all). Rick Besoyan dela prve korake na Broadway z glasbeno persiflažo »The Student Gypsy or the Prince of Liederkranz« (Student cigan ali princ Liederkranz); če se bo izkazala kot ostreje parodistična ali celo satirična kot njegov off-broadwayski uspeh »Little Mary Sunshine« (Mala Mary Sunshine), bi utegnila na broadwayski musical imeti učinek, ki bi ga bilo treba samo pozdraviti.

Tako se Broadway odpira za nove vrste gledaliških del — za off-broadwaysko dramatiko ali dramatiko iz tujine — ki jim je bil dostop doslej dejansko nemogoč. S tem v zvezi ima svojo vlogo kabaretno gle-



Slavka Glavinova in Majda Potokarjeva kot markiza Matilda Spina in njena hči Frida  
v Pirandellovem »Henriku IV.«

dališče in neka nova, kultivirana, intimnejša oblika musicala. V Ameriki so šele v zadnjih letih nastali kolikor toliko pomembni kabareti. Začelo se je z dvema ali tremi skupinami zelo mladih ljudi, zanimivo, da ravno v Chicagu, mestu, ob katerem človek najprej pomisli na gangsterje, klavnice in topoglavost. Najboljšo izmed teh skupin, The Second City (Drugo mesto), so v preteklem letu privedli v neko veliko broadwaysko gledališče. Tam je morala, kljub uspehu, ki je zbujal pozornost, že po čisto kratkem času končati. Vendar se je kmalu presečila v neki nočni klub v Greenwich Villageu; zdi se, da se je tam trdno zasidrala in da bleščeče uspeva.

V programu te skupine (in v programih številnih drugih kabaretov, ki so medtem nastali), igra improvizacija važno in priljubljeno vlogo. Ljudje iz občinstva kličejo igralcem dnevne dogodke, in izvajalci nato improvizirajo satirične skeče na te teme ali pa jih vsaj ilustrirajo. Igralci, ki izidejo iz tega vala, so kot nalašč za britanski uvoz »Beyond the Fringe« (Onkraj linije), serije ujedljivo satiričnih parodij, ki so jih napisali štirje bolj briljantno posmehljivi kot pa jezni mladi možje. Da je ta program na Broadwayu razprodan, je lahko vzrok tudi v tem, da je vse, kar se v njem napada, britansko ali pa je vsaj videti britansko. Omembe vredna pri tem razvoju gotovo ni improvizacija — resnična umetnost ni nikoli improvizacija — ampak ponovno rojstvo satire — in predvsem politične satire — v ameriškem gledališču, zvrsti, ki so jo v zadnjih letih zastopala skoraj samo nekatera malo dosledna gledališka dela Gorea Vidala. Razni gledališki in literarni kritiki se ne



pritožujejo po krivici nad tem, da je ameriška literatura postala po vsebini pretežno osebna in psihološka; če se neko gledališko delo sploh ukvarja s človekom kot s političnim bitjem, pride na svetlo prenašanje čenč kot »Advise and Consent« (Nasvet in pristanek), ali pa komični strip »Mr. President« (Gospod predsednik) Lindsaya, Crousea in Berlina, ki je neznansko zarobljena žalitev predsednika.

»Advise and Consent« je ravno dober primer za strast po predelavah, ki leži kot posebno smešno prekletstvo nad ameriškim povojnim gledališčem. Vseeno, katero leto vzamemo — najmanj tri ali štiri predstave so vsakokrat nastale po romanih, trenutno »The Affair« (Afera) (C. P. Snow), »Seidman & Son« (Seidman & sin) in musical »Little Me« (Mali jaz), »A Passage to India« (Potovanje v Indijo), »The Aspern Papers« (Aspernske listine) in »Portrait of the Artist as a Young Man« (Portret umetnika kot mladega moža) še niso daleč. Da so take predelave zmerom slabe potvorbe originala, ne more vznemirjati literarnih dinarjev in producentov brez okusa, ki jih žeja po denarju in slavi. Da pa so take predelave skoraj brez izjeme odpovedale na odru, bi vendarle moralo vzeti pogum vsaj nekaterim aspirantom, kar pa se ni zgodilo. Neka nič manj ponesrečena broadwayska navada je »predelava« inozemskega gledališkega dela, ki jo naredi katerikoli ameriški avtor (ali pa samo parazit), in ta, največkrat le malo seznanjen z jezikom originala in v najredkejših primerih v skladu z nameni in stilom avtorja, stremi po tem, da bi gledališko delo spremenil v običajno broadwaysko hrano. Primer »Romulus« smo že omenili. (Dürrenmattov »Romulus Veliki« v predelavi Gorea Vidala je na Broadwayu propadel). Pred kratkim so naredili iz »Tschin-Tschina« »superpredstavo« z ameriškim dekorom, z mogočno scenerijo in z uvedbo raznih odvečnih stranskih vlog. Izven Broadwaya je George Tabori na prav tak način odgovoren za kompendium zelo razostrenih izvlečkov iz Brechtovega dela, ki so pod naslovom »Brecht o Brechtu« na neopravičljiv način spremenili avtorja v poljudnega humorista in modrega, ljubeznivega dedka. Kaj se bo izcimilo iz Taborijeve verzije »Andorrek«, še pričakujemo. Zalostno je, da so broadwayski producenti do zvestih prevodov tako sovražno razpoloženi — prav bojijo se jih, tako da je v enem ali dveh primerih, ko je bilo v zadnjih dveh letih gledališko delo bolj prevedeno kot posiljeno, program prevajalca kljub temu navajal kot predelovalca.

(Prevod K. B. — iz revije Theater heute, marec 1963)

## BROADWAY IN OFF-BROADWAY

Broadway, gledališki center Združenih držav v New York Cityju, je bil že med obema vojnama vezan na konvencije in na komercialni uspeh, tako da je daleč zaostajal za gledališkimi gibanji v tedanji Evropi; kazalo je, da razvoj ameriške dramatike ne uspe dohajati ameriške proze in poezije. Že takrat je moral dramatik, ki je hotel povedati nekaj novega kot O'Neill, začeti svojo pot proč od Broadwaya v majhnem provincialnem gledališču. Ameriška dramatika tudi po drugi svetovni vojni ni bila niti posebno nova, niti posebno presenetljiva. Realistična in naturalistična tradicija je bila še zmerom močna, družila pa se je z eksperimentiranjem v inscenaciji in režiji; ti poskusi imajo že tradicijo iz dvajsetih in tridesetih let in so prišli do izraza zlasti v uprizoritvah Wilderjevih dram. Že v dvajsetih letih je

skušalo ameriško gledališče postati psihološko s postopnim vsrkavanjem Freuda. Tudi za povojno dramatikó je značilno, da se ukvarja v prvi vrsti s psihološkimi problemi, in da se protagonist redkokdaj giblje v širšem okolju kot je njegov družinski krog. Sicer je neposredno po vojni res šlo čez broadwayske odre več gledaliških del z vojno tematiko in celo nekatera, ki so obravnavala rasni problem (tako na primer *Deep are the Roots* — Globoko so korenine — Arnauda d'Usseauja in Jamesa Gowa), a že tedaj so se taka dela pretapljala v standardne variante »domačih dram«, kjer so zasebne zadeve potiskale čedalje bolj v ozadje širše družbene probleme. Tipična ameriška povojna drama je študija psiholoških, in to predvsem seksualnih problemov, ki sodi sicer v realistično ali naturalistično tradicijo, a je uokvirjena v nerealistično uprizoritev. Junak se navadno znajde v družinski situaciji, kjer ga žena, starši ali otrok rešujejo iz alkoholizma, homoseksualnosti, živčnih zlomov, morfinizma ali pa z dolgočasnosti. Če pa nima družine, lahko poskrbi za vzdrževanje in uplahnitev napetosti ljubavna afera. Rešitev vsakršnega problema najde tovrstna dramatika v nekakšni seksualni romantiki, v prepričanju, da ljubezen — s tem je mišljen seks — premaga vse težave. V vladajoči modi psihološke dramatike že v štiridesetih letih izrazito izstopata imeni Arthurja Millerja in Tennesseeja Williama, imeni, ki sta resda prominentni, nikakor pa ne tipični zanjo. Williams se sicer ukvarja z duševnostjo frustriranih in osamljenih junakov, vendar išče pri tem globlje, splošnejše resnice; njihovi siloviti, tragični konci so daleč od cenenih rešitev, s kakšnimi se zadovoljijo njegovi sodobniki. Millerjeve drame so res »domače« drame v tem smislu, da protagonist doživi preizkušnjo v krogu družine; vendar pa Miller postavi družino v širši družbeni okvir in prikaže socialne silnice, ki oblikujejo in deformirajo družino in posameznika. Tako sta Williams in Miller sicer v nekem smislu del svoje dobe, dosti bolj značilni zanjo pa so dramatikí, ki imajo tak posluš za okus publike, da so zmerom videti korak pred njo, čeprav ji v resnici sledijo, ki znajo zakriti banalnost s pretenzijami na resne in globokoumne namene. Tipičen primer takega avtorja je William Inge, ki so mu drame *Come Back*, *Little Sheba* (Vrni se, mala Sheba), *Picnic* (Piknik), *The Dark at the Top of the Stairs* (Tema vrh stopnišča) in druge utrdile sloves enega najuspelejških dramatikov na Broadwayu v petdesetih letih. Podoben komercialni uspeh je požel tudi Robert Anderson s dramo *Tea and Sympathy* (Čaj in simpatija) l. 1953.

Komedija, ki je za broadwaysko občinstvo posebno privlačna, se dostikrat le malo razločuje od »resne« drame. Izraz sam je zelo neprecizen, ker zajema najrazličnejše produkte — od izumirajoče »visoke« ali »salonske« komedije, farse, satire in sentimentalne komedije do cele vrste drugih kategorij, ki jih je prav tako težko definirati. Med tipične avtorje broadwayske komedije sodijo Norman Krasna, George Axelrod z *The Seven Year Itch* (Sedem let skomin), William Gibson s *Two for the Seesaw* (Dva na gugalnici), Van Druten in drugi. Večina komedij skuša zabavati gledalce s tem, da se neprestano ukvarja s seksom, ki pa ni nikdar nekaj samoumevnega kot v francoski komediji —





pri tem pa na ves glas poudarja tehnično in spiritualno čednost. Nikoli se tudi ne zgodi, da bi komedija rekla kaj zares ostrega o sodobni morali in morda s tem vznemirila in užalila publiko. Vse, kar doseže pri gledalcih, je pridušeno hihitanje in dreganje s kopolci. — Podobno kot seksu se v komediji godi tudi politiki. Namesto komedije, kjer fant na koncu dobi dekle, napiše avtor tako, kjer fant z načeli dobi dekle z načeli. Velika večina političnih komedij je sestavljenih po istem principu: Junak skoraj podleže reakcionarnim silam, vendar mu v odločilnem trenutku uspe rešiti sebe in ideale in kronati zmago z daljšim govorom — in objemom. Namesto jasnega stališča so tu parole; avtorji so na tihem zadovoljni s svetom, ki ga napadajo. Ta tip komedije je v zgodnjih petdesetih letih skoraj izumrl, kar pripisujejo netolerantni atmosferi tega obdobja in raziskovanju »protiameriške« dejavnosti. Vendar so razlogi širši — kulturno ozračje se je premaknilo v udobje in zagotovljenost in publika je sama zahtevala, naj bodo gledališki klišeji rajši psihološki kot pa politični. Družba se je naučila, da je neranljiva, če gre po liniji najmanjšega odpora in absorbira kritiko tako, da začne slaviti kritika. Tako so resni kritiki zašli na sezname bestsellerjev, pisci konvencionalnih komedij pa uživajo odobravanje občinstva, če napadajo konvencije.

Nekaj časa so pričakovali prerod ameriške dramatike od televizije in njenih avtorjev. Vendar »zlata doba« televizijske drame sredi petdesetih let ni prinesla ničesar vsebinsko ali idejno novega; njen stil je bil realizem, kakršen je bil že dolgo udomačen v gledališču in filmu. Večina televizijskih avtorjev, med njimi Gore Vidal, Rod Serling in Clifford Odets, se je pozneje preselila na Broadway in priredila zanj svoje televizijske tekste. Najvztrajnejši pri tem je bil Richard N. Nash (*The Rainmaker* — Mojster za dež, 1954), najuspešnejši v komercialnem, če že ne v estetskem smislu Paddy Chayefsky (*Marty*). S prehodom z ekrana na oder je televizijska drama prinesla v gledališče zanimive tehnične novosti. Čeprav je najbolj realistična izmed dramatičnih zvrsti, je vendar uveljavila v gledališču nerealistične inscenacije, in s tem razrahljala dramatično strukturo. Ekran že s svojim obsegom omejuje inscenacijo na nekaj minimalnih rekvizitov in tako so tudi z odra izginile preobložene realistične inscenacije; kamera omogoča hitre premike in prehode iz prizora v prizor — in tako se je podobna fluidnost v veliki meri uveljavila tudi na odru. Avtorji so si privoščili celo vrsto kratkih prizorov, hitre spremembe časa in prostora in simultano dogajanje. Razni pripomočki — posebno svetlobni efekti — so jim služili, da se približajo elastičnosti televizijske igre. Tako se je na nekoliko paradoksen način v realistični drami uveljavila neke vrste ekspresionistična tehnika in omogočila novo vrsto gledališkega dela z ustvarjanjem čustvene atmosfere in s simboli. K te vrste »neoekspresionizmu« novejšega ameriškega gledališča je veliko pripomogel scenograf Jo Mielziner, ki je izdelal med drugim tudi domiselne scenske osnutke za *The Glass Menagerie* (Steklena menažerija) in *Death of a Salesman* (Smrt trgovskega potnika); tu scena z več ravnemi omogoča osebam ne samo to, da stopijo iz ene sobe v drugo, ampak tudi iz leta v leto, iz enih sanj v druge.

Nepogrešljiva značilnost broadwayskega repertoarja je slej ko prej neke vrste amerikanizirana opereta — musical. Ta zvrst še zmerom niha med željo, da bi se preobrazila v umetniško obliko, in med potrebo po finančnem uspehu. Pritegnila je že več resnih avtorjev kot so Maxwell Anderson, Lillian Hellman, Truman Capote in drugi.

Musical se giblje po obsežni skali, katere skrajna konca sta variete in opera. Variete je že v dvajsetih letih vdrl na Broadway in se tu prelevil v revijo tako, da je ubral enovitost v tonu, temi in satiričnem razpoloženju. Revija je doživela največji razcvet v poznih štiridesetih letih; v naslednjem desetletju — istočasno kot politična komedija in satira — pa se je obrabila in se umaknila nazaj v kavarne in nočne lo kale. Če je revija na Broadwayu odmrla, pa se druga skrajnost — opera — tu sploh ni mogla zakoreniniti. Res so na Broadwayu uspele Menottijeve opere, vendar je Menottijev primer ostal osamljen. Razen njega je edino še Kurt Weill zavestno skušal najti ustrezno obliko muzikalne drame. Ogromna večina musicalov pa je precej oddaljena tako od ostarele revije kakor tudi od osamljene opere. Njeni poglavitni avtorji so dvojice Lerner in Loewe (*My Fair Lady* — *Moja lepa dama*) ter Rodgers in Hammerstein (*Kiss Me Kate* — *Poljubi me, Kate*). Musical je poln aluzij na aktualne dogodke, vendar je satira tu prav tako redka in brez ostrine kot v komediji, zato pa sta tem važnejši sestavini musicala sentimentalnost in nostalgija. Izjemen primer je Bernsteinov *Candide* z besedilom Lillian Hellman, ki se opira na Voltairov tekst; značilno je, da je prav ta izrazil intelektualni, prefinjeni in rahlo cinični produkt ameriške muzikalne dramatike prav zaradi satirične ostrine na Broadwayu propadel.

Drama v verzih, ki jo je med obema vojnama skušal obuditi Maxwell Anderson, vsaj teoretično še zmerom velja za »višjo« zvrst; vendar gre tu le za pieteto, ne pa za željo po taki dramatiki. Trenutno je Broadway še dovolj dobro prenesel verzne drame Archibalda Mac Leisha, Robinsona Jeffersa in Williama Carlosa Williamsa. Zanimiva poteza v nedavnem razvoju dvoumnega odnosa med pesniki in gledališčem je dejstvo, da se je več znanih pesnikov lotilo prevajanja klasikov kot so Calderon, Racine in Molière, vendar pa je le malo upanja, da bi te prevode sprejel kateri izmed broadwayskih odrov. Nič bolje se ne godi romanopiscem pri sicer redkih ekskurzijah v dramatiko: celo Steinbeck in Faulkner tu nista imela sreče. Malo tovrstnih poskusov je uspelo v estetskem in še manj v materialnem pogledu. Ker ameriško gledališče nima tradicije v intelektualni dramatiki te vrste, kot jo ima Francija, je malo verjetno, da bi se ti poskusi obnesli.

Ena izmed značilnih potez sodobnega ameriškega gledališča je prava poplava adaptacij. V sezoni 1960—61 n. pr. so bile več kot tretjina novih ameriških gledaliških del adaptacije. Producent poišče bestseller in ga da v obravnavanje poklicnemu obrtniku, kritika pa čisto resno govori o taki predelavi kot o kreativnem delu. Včasih pisateljji tudi sami priredijo za oder svoja prozna dela, tako Capote, McCullers, Hayes, vendar je celo med temi adaptacijami le malo takih, ki bi mogle gledalcu posredovati občutje literarnih del, na katerih so zasnovane.

Ob pogledu na takšno stanje broadwayske produkcije je razumljivo, da so začeli prerod ameriške dramatike pričakovati od gledališč izven Broadwaya. Izraz off-Broadway se je že takoj po vojni uveljavil za gledališke skupine, ki so jih družila skupna estetska in idejna načela, in ki so se odločile, da spremene status quo v gledališču. Nastale so kot protest proti konvencionalnosti, okorelosti in filistrstvu komercialnih broadwayskih odrov. Značilno za povojni off-Broadway v primerjavi s podobnimi poskusi med obema vojnama pa je to, da že takoj od začetka ni zanemarjal ekonomske plati svoje dejavnosti; zelo zgodaj so ta gledališča začela težiti po tem, da postanejo profesio-

nalna. V prvih letih po vojni je nastala cela vrsta gledaliških skupin, od katerih je večina zdaj že pozabljena, nekatere pa so še danes žive: Phoenix Theatre (gledališče Feniks), Living Theatre (Živo gledališče), ki je uprizarjalo predvsem Brechta, Pirandella in Gelberja, nadalje skupina Davida Rossa, ki je večkrat menjala ime in je središče ameriškim gledalcem Čehova in Ibsena, Producentteam (Producentno moštvo), ki je pod vodstvom Richarda Barra in Clintona Wilderja uvedel Becketta, Ionesca, Albeeja in Richardsona, in končno najvažnejša med njimi — Circle in the Square (Krog v kvadratu), ki dolguje svoje uspehe — mednje sodijo uprizoritve Williamsa, Geneta in O'Neilla — predvsem režiserju Joseju Quinterju. Revolucionarni značaj off-Broadwaya se je že v petdesetih letih spremenil; izginjati je začelo amaterstvo in občutek za poslanstvo, protest se je unesel in off-broadwayska gledališča so začela težiti po tem, da postanejo »legalna«. Off-Broadwayske drame se hočejo povzpeti na broadwayske odre, pa tudi za igralce in režiserje je off-Broadway postal odskočna deska za Broadway in Hollywood. Medtem pa so tudi broadwayski producenti odkrili, kakšne možnosti jim nudi off-Broadway. Dandanes delujejo isti režiserji na broadwayskih in off-broadwayskih odrih — gledališče si pač izberejo z ozirom na intimnost, ki jo zahteva neka drama; izkazalo se je namreč pri več uspešnih off-broadwayskih predstavah, ki so se preselile na Broadway, da so tam umrle počasne smrti na odrih, prevelikih zanje. Na off-Broadwayu skoraj ni več skupin, kjer bi bili igralci in režiserji hkrati tudi producenti; celo stalne skupine so zelo redke. Navadno off-broadwayski producent — podobno kot njegov broadwayski kolega — za izbrani tekst najame primerno gledališče, zbere skupino igralcev, poišče režiserja in poskrbi za reklamo. Tako se je torej že v zgodnjih petdesetih letih rodil off-Broadway, kot ga poznamo danes: gledališka skupina z dosti manjšimi investicijami kot Broadway, z manjšim odrom in z repertoarjem, ki je sicer eksperimentalen, vendar pa ne preveč tvegan — skratka, Broadway v miniaturi. Zdaj, ko vse kaže, da delujeta Broadway in off-Broadway z isto umetniško in ekonomsko motivacijo, je večkrat težko najti meje med njima. Prispevka off-Broadwaya k modernemu ameriškem gledališču pa vendarle ne gre podcenjevati. Ponovno je oživil »klasike« moderne drame — Ibsena, Strindberga, Shawa, O'Caseya, Čehova, Lorco — kar Broadway sploh ne tvega, če nima na razpolago popularnih zvezdnikov. Predstavil je ameriški publiki avantgardistične dramatike kot so Beckett, Ionesco, Genet in Adamov. Odkril je vrednost novih domačih del, ki so zaživela šele v intimnejšem ozračju majhnih gledališč. Iz off-Broadwaya so izšle nove ideje o uprizarjanju modernih tekstov, novi igralci in režiserji. Dalj časa pa je trajalo, preden je off-Broadway dal tudi novo dramatično.

V zadnjih letih je število izvirnih tekstov na off-broadwayskih odrih sicer preraslo ponovitve, toda nič koliko jih je zatonilo v pozabo že teden ali dva po krstni predstavi. Med njimi več proslavljenih imen kot sta bila Richard Harrity in James Lee. Pojavila se je tudi skupina pretencioznejših dramatikov, ki so bili le malo znani širši publiki, zato pa so zbujali tem več pozornosti pri tistem krogu intelektualcev, ki se zanima za avantgardo. Njihove tekste je uprizarjala precej amorfna skupina The Artist's Theatre (Umetniško gledališče), ki je delovala v letih 1953 do 1956, in je v tem času izvedlo šestnajst izvirnih gledaliških del. Kot gledališče za abonente, skoraj brez reklame in omejeno le na nekaj ponovitev, je razumljivo, da je The Artist's Theatre pro-

padel zaradi pomanjkanja finančnih sredstev. Med najboljšimi teksti te skupine je bila komedija Roberta Hivnorja *The Ticklish Acrobat* (Sčegeljivi akrobat), ki se dogaja v neki dalmatinski vasi, polna fantazije in humorja, čeprav nekoliko difuzna. Lionel Abel, prevajalec Sartra, je tudi sam skušal pisati filozofske drame z eksistencialistično idejno osnovo; žal pa ni dosegel duhovitosti in elegance svojih francoskin vzorov. — Kljub vsem pričakovanjem se je izkazalo, da iz tega gledališča ni prišla vitalna nova dramatika.

Po letu 1959 pa so se na off-Broadwayu pojavili trije mladi avtorji, ki naj bi po splošnem mnenju pomenili bodočnost ameriške drame: Jack Gelber, Edward Albee in Jack Richardson. Prvi je stopil v New Yorku na oder Gelber z dramo *The Connection* (Zveza) l. 1959. Situacija v drami je metaforična — odnosi med posamezniki v skupini morfinistov naj bi ponazorili zveze človeka s soljudmi. Gelber eksperimentira z obliko, ki si jo je po sodbi nekaterih kritikov izposodil pri jazzu, kjer posamezni solisti improvizirajo variacije na dogovorjeno temo. Z okvirom, v katerem nastopi tudi avtor sam, je skušal podreti nevidno četrto steno med odrom in gledalcem in s tem prekoračiti mejo med resničnostjo in videzom.

Albee je v letih 1958 do 1960 napisal štiri enodejanke, ki so bile v New Yorku uprizorjene l. 1960 in 1961. Prva izmed njih, *The Zoo Story* (Zgodba iz živalskega vrta), je prej izšla v Nemčiji, kjer je doživela tudi krstno izvedbo. Že v tej drami z značilno temo — iskanjem kontakta — se je pokazala avtorjeva duhovitost, nadarjenost za dialog in grozljivo-komična invencija. V *The Sandbox* (Zaboj za pesek) je odkril, da je moč njegovega dialoga — podobno kot pri Beckettu — v

Prizor iz Pirandellovega »Henrika IV.«: Lojze Rozman, Rudi Kosmač, Slavka Glavinova in Janez Rohaček. V ozadju Andrej Kurent in Anton Homar.





groteskni varianti na banalni vsakdanji govor. Mama in ata, ki sta pozneje nosilca dejanja tudi v drami *The American Dream* (Ameriški sen), sta tipična predstavnika ameriškega zakonskega para, oblastne žene in moža pod copato, hkrati pa tudi praznega in konvencionalnega življenja, mentalitete, ki vidi uresničenje svojih sanj v postavnem mladeniču s prazno glavo in srcem.

Jacka Richardsona drama *The Prodigal* (Izgubljeni sin) je nova varianta Oresteje, vendar pa zgodovinski kostumi ne zakrivajo moderne ideje — podobno kot pri Richardsonovih zgledih Sartru in Giraudoux. Richardsonov Orestes je skeptičen in se noče angažirati; ko se končno le vrne maščevat očeta, tu ne gre za svobodno izbiro lastne usode kot pri Sartru, ampak za dejanje, ki mu ga je vsililo pričakovanje okolice. V *The Gallows Humor* (Obešenjaški humor) družiti dve kratki igri o prostovoljnem kaznjencu in ujetem rablju isto občutje, da je življenje postalo vse preveč uniformirano in načrtno, tako da fantazija in presenečenje nimata več mesta v njem; zanimivo je, da je metafora za rešitev iz banalne sivine vsakdanjega življenja pri Richardsonu prav tako uboj kot v Albeejevi *The Zoo Story*.

Leta 1960 se je avantgardi pridružil še Arthur L. Kopit s farso *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feeling So Sad* (Oh očka, ubogih očka, mama te je obesila v kabinet in jaz sem tako žalosten), ki jo je pred newyorško uprizoritvijo igrala amaterska skupina harvardskih študentov. Izoblikovana je »po bastardeni francoski tradiciji«, tj. po Ionescovem zgledu, toda s tipično ameriško temo. Junakinja, *Madame Rosepettle* (vsa imena na Rose — so parodija na Williamsovo *The Rose Tattoo*) je moža nagačila kot lovsko trofejo in ga obesila v kabinet, odkoder v zadnjem prizoru neprestano pada in ovira Rosalie, drugi primerek pollaščevalne ženske, pri zapeljevanju njegovega sina *Jonathana*. To gledališko delo priča o resničnem talentu za groteskno satiro in o živahni fantaziji. Podobne odlike kaže tudi Arnolda Weinsteina *Red Eye of Love* (Rdeče oko ljubezni 1961), nedvomno ena najduhovitejših off-broadwayskih dram v zadnjih letih. Zgodbo, kjer je junak zmerom znova premagan, medtem ko junakinja goji z zlikovcem več kot prijateljske odnose, je inspirirala melodrama nemega filma. Nedvomno pomenita Kopit in Weinstein hkrati z že uspelo avantgardo Gelberjem, Albeejem in Richardsonom upanje na novo vitalnost v ameriškem gledališču, čeprav je še prezgodaj ugibati, ali bo razvoj bodoče ameriške dramatike šel po njihovi poti.

**Katarina Bogataj**

**LITERATURA:** Gerald Weales: *American Drama Since World War II*. New York 1962. — Gerald Weales: *Theater Without Walls* (The Voice of America Forum Lectures, Literature Series No. 13.) — Alan S. Downer: *The Revolt from Broadway* (The Voice of America Forum Lectures, Literature Series No. 5). — Alan S. Downer: *Recent American Drama*. Minneapolis 1961. — John Simon: *Am Broadway und off-Broadway*. Theater heute, März 1963.

# ODMEVI Z BERLINSKE UPRIZORITVE „KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF“

V frankfurtski »Abendpost« je kritika Willyja H. Thiema takole pojasnjevala naslov Albeejeve igre: »Kar se tiče v naši deželi nekoliko nerazumljivega naslova: dama Virginija Woolf, ki bi se je človek po Albeejevem mnenju lahko bal, je v angleškem jezikovnem področju dobro znan pojav; rojena l. 1882 v Londonu, je v mladosti za literarne priloge Timesa pisala eseje o vseh estetskih in stilnih problemih, ki so si jih tedaj mogli zamisliti; pozneje je pod literarnim vplivom Joycea in Prousta in pod tematskim Freuda in Bergsona pisala novele in zgodbe, ki so s poudarkom vrtale v prepade izbranih figur; sodobni kritiki je veljala za »metafizično pesnico«: od svojih bralcev je zahtevala, da se duševno »izpraznijo«. 28. marca 1941 je zapustila svoje bivališče v Sussexu in njen mož je pozneje našel listek, po katerem bi se dalo sklepati na samomor; njeno truplo so odkrili naslednjega dne«.

O drami sami je Thiem izjavil: »Če je Eugene O'Neill v svojih velikih gledaliških delih tisti dramatik, ki je iz spovedne metafizike naredil več kot gledališko doživetje, ki naj izpolni večer, potem sme Albee s svojo novo — in hkrati prvo dramo, ki izpolni večer — veljati kot tisti, ki nalašč in z vso odločnostjo žali doslej ohranjeno spovedno skrivnost. V tem pogledu gre odločno preko krivoverskega irskega katolika O'Neilla, s katerim ga zadnje čase pogosto primerjajo.

Albeejeva metoda je okrutna. Njegov cilj je jasen. Njegova sredstva so perfektna, dovršena v svoji zmožnosti za ustvarjanje napetosti in diferenciranosti. Po treh urah vrtajočega izpraševanja, neusmiljenega razkrinkavanja in namernega mesarjenja gledalec ve, da se avtor Ed Albee ne boji Virginije Woolf; da se ne ustraši tabujev in da mu je dobro vsako sredstvo — tudi prelom dramske spovedne skrivnosti — da odkrije laži in ožigosa prikrivanje in izgovore; da je pripravljen, razpeti sebe in svoje figure med vsakršna nasprotja in se rajši pusti razčetrveriti, kot da bi bil kdaj voljan opustiti en pojem zaradi drugega. Tukaj se je uveljavil obupen poskus, doseči celovitost in resnico in odkritosrčnost.«

Friedrich Luft je v »Welt« ugotovil: »Tako čudovito kakor tudi strašno gledališko delo. Kljub nekaterim daljšim pasażam je odsko zanimivo in privlačno. Temeljito in zlobno se norčuje iz neke zelo zlobne človeške zadeve. In nikdar ne zapusti ravni resničnosti. Pri tem, ko se loti dela čisto realistično, potegne nebo in pekel na vidna tla. To je presenetljivo. Tennessee Williams, čigar zgled sprva še slutimo v kulisi, tega ne zna.

Vsa čast. Zlobnost ob pogledu v pekel in končno videz, da so naši grehi odpuščeni, lahko še zmerom dá veliko dramatiko. Kot tukaj.«

V berlinskem listu »Abend« je zabeležil Heinz Ritter: »Drama je zloben zamah med šalo in grozo, ameriška mōra, dolga in živce uničujoča. Američani in njihova neobvladana sedanost, ki jo je treba obvladati. Edward Albee je ujel ozračje polnočnih izpovedi, vlažnih od whiskyja, v jeških dialogih in z zlohotno neposrednostjo. Dal je blesk grenkemu, potuhnjenemu humorju. Dela z distanco hladno odločenega boksarja: masko dol! Razkosava sliko defektne družbe v kliničnih

ekscesih. Izvaja brutalno samokritiko nad ameriškim stilom življenja. Njegovo perfidno naznanilo poslušá človek z grozo in z dvomom. To je nedvomno jezen poskus očiščenja. Smo dokaj nemočne priče neke notranjeameriške sodne obravnave.

(Prevod: K. B. — iz Mikenae Theater-Korrespondenz, november 1963)

Norman Smith:

## ALBEEJEVA DRAMA NA BROADWAYU

»Drama mora izzivati«.

S temi besedami je izrazil svoje gledanje Edward Albee, verjetno najznamenitejši mladi ameriški dramski pisatelj, ki se je v zadnjih letih pojavil v prvem planu. Albee je prepričan, da je treba iti tako globoko pod kožo, da postane že nevzdržno, in ljudje, ki so videli njegove enodejanke, vedo, kako neusmiljeno zna analizirati človeške slabosti.

Prav isto formulo je Albee zdaj uporabil v drami z normalno dolžino, s čudnim naslovom »Kdo se boji Virginije Woolf?«, v delu, ki je z eksperimentalnih odrov izven Broadwaya prišlo pod broadwayske luči, kar pomeni pogumen skok mladega človeka, ki se je do zdaj poskušal predvsem v kratkih delih in v nekomercialnih gledališčih.

Vse do nedavnega se je Albee upiral prigovarjanjem svojih dobronamernih oboževalcev, ki so ga skušali prepričati, da bi napisal delo

Luigi Pirandello: »Henrik IV.«, Anton Homar, Ali Raner, Dušan Skedl in Andrej Kurent kot tajni svetniki Ordulfo, Bertoldo, Arialdo, Landolfo.





z normalno dolžino. Trdil je, da so vsa njegova dela, začeni s prven-  
cem »Zgodba iz živalskega vrta«, ki traja celo uro, pa do enodejanke  
»Zaboj za pesek« (Sandbox), ki traja štirinajst minut, dela z normalno  
dolžino. Po njegovem trajajo prav toliko časa, kolikor je potrebno,  
kajti trajanje drame določa njena narava. Ta nenavadna metoda, če-  
prav logična, povsem ustreza avantgardističnemu gledališču, ki mu  
Albee pripada. Prav tako kot njegovi kolegi z obeh strani Atlantika,  
tudi Albee zelo malo dá na zaplet in svoje ideje rajši razvija skozi fan-  
tastične situacije, v katerih uporablja navadne ljudi, katerih dialogi  
so preprosti in celo prazni.

Nekatere Albeejeve drame so tragedije (v »Zgodbi iz živalskega vr-  
ta« človek najde človeka šele s smrtjo, medtem ko v delu »Smrt Bessie  
Smith« nevrastenična bolničarka globoko doživlja smrt črnske pevke),  
a tudi kadar se namesto solza poslužuje smeha kot orožja, je to za  
gledalca veliko emocionalno doživetje.

V vseh treh kratkih Albeejevih komedijah: »Fam and Yam«, v  
dialogu, polnem satire med nekim slavnim in nekim mladim ameriškim  
dramskim pisateljem, v simboličnem »Zaboj za pesek« in njemu so-  
rodnem »Ameriškem snu«, žalostnem delu o družinskih odnosih, se  
pred gledalcem zvrstijo skoraj surrealistične, toda nič manj predirljive  
podobe današnje družbe. Z Albeejevim stališčem se ne strinjajo vsi,  
toda malokateri gledalec ni presunjen.

In ko so izvedeli, da se je Albee le odločil razširiti svoje izzivalno  
zrcalo življenja na dramo z običajnimi tremi dejanji, so se vsi spra-  
ševali, kakšna bo njena oblika in če se bo tehnika, ki se tako izvrstno  
prilega kratkim delom, izkazala dobra tudi za tekst z normalno dol-  
žino.

Odgovor na prvo vprašanje je takoj dal pisatelj sam. Delo »Kdo se  
boji Wirginije Woolf?« — je pojasnil — »mora biti zdaj grozno, zdaj  
smešno.« Kot smo videli na premieri, je v teh besedah tudi ključ za  
odgovor na drugo vprašanje.

Prvi Albeejev poskus drame v treh dejanjih je uspel zaradi tega,  
ker se v njej izredno spretno spaja neukrotljiv humor z divjim bes-  
som. To je razburljivo delo, ki se istočasno ukvarja tudi s človekovim  
razumom. Kljub nenavadni dolžini (tri ure in pol), gledalčeva pozor-  
nost sploh ne popusti.

Kot že poprej, Albee pojmuje čas dobesedno. Tri in pol ure na  
odru pomeni tri in pol ure v življenju njegovih oseb — profesorja zgo-  
dovine srednjih let in njegove žene ter mladega predavatelja biolo-  
gije z ženo, ki ju je prvi par po neki zabavi v koledžu povabil na dom.  
In preden bo nočne domače zabave konec, ne bo nihče izmed njih več  
tisto, kar je bil na začetku.

Mirna dnevna soba, polna knjig, v kateri se dejanje godi, pred-  
stavlja ironično nasprotje družinski bitki, ki se bije v njej. Martha,  
gospodinja hiše (in hči rektorja koledža), je bučna, vulgarna, odkrita  
in groba ženska. Svojega moža Georgea prezira, ker v življenju ni uspel.  
»Ločila bi se od tebe, če bi o b s t a j a l« mu zaničljivo pravi. On pa,  
čeprav ni glasen, je prav tako obupan in muči ženo z nepričakovanimi  
streljanci svoje duhovitosti, ki se počasi spreminja v okrutnost.

V tak mučni družinski prizor padeta slučajna gosta, popolnoma  
zmedena spriči sovraštva, ki je v zraku in neizbežno postaneta prota-  
gonista smrtonosne igre, ki podira iluzije. Nick, prostodušen mlad  
predavatelj biologije, se kaj hitro pokaže kot oportunist, ki se ne boji  
spustiti se v ljubezensko igro z Martho zaradi svoje kariere. Njegova



Luigi Pirandello: »Henrik IV.«. Slika na levi: Majda Potokarjeva (Frida), Tone Slodnjak Carlo di Nelli in Rudi Kosmač (Henrik IV.). Na desni: Lojze Rozman (Tito Belcredi), Rudi Kosmač (Henrik IV.) in Janez Rohaček (Zdravnik Dionisio Genoni).

najvna mlada žena, polna zaupanja odbije, da bi pogledala resnici v oči, a maščevalni George na koncu pred vsemi razkrije njen skrivni strah pred nosečnostjo.



# melbrosin

NARAVNO POŽIVILO VSEBUJE CVETNI  
PRAH IN MATIČNI MLEČEK  
VRAČA MOČI IN SVEŽI IZGLED



PROIZVAJALNI KOMBINAT  
**Agromel**  
LJUBLJANA

Po dveh razdiralnih dejanjih izvemo, da je tudi starejši par prav tako žrtev iluzije in da njuna zagrenjenost izvira iz dolgo gojenega mita o sinu, ki ga pa v resnici ni. Ko Martha pijana pripoveduje gostom o tem svojem sinu, postaja breme iluzije nevzdržno. George žalostno pove, da je sin mrtev in prisili ženo, da to dejstvo sprejme. Z izginitvijo iluzije, ki je zastrupljala njun odnos, nastopi trenutek zatišja in napoved upanja, da bo v prihodnje več medsebojnega razumevanja.

Svojo grozotno komedijo spopada resničnosti z iluzijo Albee razvija z mnogo večšine in s poznavanjem človeške duše. Njegove osebe niso vredne občudovanja, toda njihova groza in strah razburjata in vzbujata usmiljenje. Dialog je dovršen del zelo odkrit, toda gledalci tako dobro spoznajo osebe, da se jim njihova vulgarnost zdi nekaj naravnega, kar izvira iz prepada njihovega obupa.

Po svojem žalostnem in neusmiljenem samorazodetju je drama »Kdo se boji Virginije Woolf?« pretresljiva analiza oseb in precej spominja na znano delo Eugena O'Neilla »Dolgega dne potovanje v noč«. Toda to je istočasno tudi obramba človečnosti, ki še posebno pride do izraza v dialogu med biologom, ki z veseljem pričakuje dan, ko bodo ljudje postali enostranski konformisti, in zgodovinarjem, ki ve, da konformizem duši človekovo ustvarjalnost.

Mimogrede bodi povedano, v tekstu ni nikjer omenjena pokojna angleška pisateljica, katere ime je v naslovu drame. To frazo pojejo osebe v nenavadnih trenutkih — kot bi se s tem hotele opogumiti.

Albee je igralcem naložil zelo težke vloge, toda imel je srečo, da je za svoje osebe dobil izredne interprete. Uta Hagen — po sedmih letih znova na Broadwayu, je bila izredna v vlogi razjarjene Marthe, a Arthur Hill — precej časa manj cenjen kot je zaslužil, je bil njen prav tako odlični partner. George Grizzard in Melinda Dillon, ki sta pravkar prišla iz washingtonskega gledališča »Arena«, sta odlično ustvarila lika mladega para.

V režiji Allana Schneiderja, ki je pokazal velik smisel za svoje delo, je bila nova Albeejeva drama prava senzacija. Vsi se seveda ne strinjajo s tem, kar pisatelj pripoveduje, toda nihče mu ne odreka, da pripoveduje zelo efektno. Albee je svoj izpit na Broadwayu sijajno opravil in s tem postavil visoko merilo za celotno broadwaysko sezono.

Prevod: M. K.

## IZ DNEVNIKA

Pariz, konec septembra 1963

Sedim v gledališču in premišljam, zakaj sem tako neskončno navezan na besedo. Ali samo zavoljo tega, ker me veže z ljudmi, s kraji, z usodo? Ali zavoljo njene lepote same? — Ko si iščem odgovora na vsa ta vprašanja, si pravim, da imam rad besedo, zaradi tega, ker je beseda pač sredstvo, s katerim pridem lahko do svojega bližnjega in mi je to sredstvo zdaj, ko sem se odrekel čutom, zelo potrebno.

Gledam Ionescovo dramo »Podoba«, ki je še nikdar nisem ne bral ne videl. In jaz, ljubitelj besede, občutim bolj kot sem kdajkoli občutil, da je beseda v gledališču pravzaprav propadla. Znižala se je tja, kjer igrajo tudi drugi gledališki elementi: luč, kretnja, šum, glasba, akrobacija, ples in tako dalje in tako dalje, mnogo jih je, največ za

oči, veliko manj pa za ušesa, zakaj človek prihaja v gledališče predvsem gledat.

A vse doslej sem mislil, da se beseda v gledališču razveljavlja samo iz nekih estetsko kulturnih razlogov, samo zaradi tega, ker je bistrovidni in kritični moderni svet sprevidel, kako nujno je treba zavreči površno psihologiziranje in se vrniti k studencem gledališke umetnosti, ki pa so izrazito antiliterarni.

To sem mislil vse do danes. Zdaj pa me prevzema neko spoznanje kot razsvetljenje: današnja doba besedi sploh ni naklonjena in vloga besede je neprimerno manjša kot je bila v prejšnjih časih. Usodna teža današnjega sveta je v matematiki, v fiziki, v kemiji, v formulah torej, ki so edino prava, značilna in usodna pisava našega veka. Lahko rečemo, da so te formule, ki jih dandanes pišejo, najbolj veličastni hieroglifi človeške zgodovine, mogoče tudi pika zgodovine.

Ce natanko premislimo, je tudi v umetnosti, v slikarstvu na primer in v glasbi, abstraktnost in atonalnost pregnala tisto območje, kjer je lahko kraljevala beseda, to se pravi literatura, ki je bila, še ni dolgo tega, skrivnostna spremljevalka teh dveh umetnosti.

Poleg vsega tega pa je postal svet, kjer vladajo besede, popolnoma nemogoč, mogoče celo zastrupljen. Besede dandanašnjih dni so namreč razveljavljene, onečaščene, njih smisel pa je, če sploh je, čisto abstraktna ali pa v enem samem smislu besede gnezdi preveč smislov. (Včasih se zgodi, da v enem samem gnezdu-besedi gnezdijo družno golobice, šakali in nilski konji.) Poleg tega se beseda prehitro prilagodi najrazličnejšim moralnim situacijam. Nekaj ciparskega je v njej.

Treba se je tudi zavedati, da je iz teh in drugih razlogov na splošno ljudje ne cenijo več tako kot v prejšnjih časih. Če je včasih kdo spregovoril, pa najsi je bilo to na cesti, na dvorišču, na prižnici, so ljudje njegovo besedo poslušali z odprtimi usti. Dandanes lahko brblja radio po ure in ure, besede uhajajo v zrak in nihče se zanje ne zmeni. — Nekoč je bila pisana beseda nekaj svetega, danes ljudje hodijo po ulicah in ne vidijo reklam in napisov, ki bi jim bili sicer v drugačnih razmerah kažipot življenja. Zraven vsega tega je pa nastalo še uradno izrazoslovje, ki si je v slehernem jezikovnem območju podobno, in tisto uradno izrazoslovje je brez slehernega soka in slehernega smisla. — Ljudje vsega tega ne slišijo več, ljudje tudi govoriti ne znajo več, zato je jezik postal banalen, mehaničen, nesmiseln. Nikdar še ni bil (jezik) v tako hudi zagati.

Nujno in naravno je, da tudi v gledališču občutimo odraz tega stanja.

### **TRETJI BIENALE MODERNIH UMETNOSTI**

Nedelja je. Sinoči so slovesno odprli Tretji bienale modernih umetnosti. Sonce navdušeno sije, muzej Modernih umetnosti ob Seini je lep kot nedeljska maša v Visokem poletju. (Visoko poletje je namreč vas.)

Pretikam se iz enega razstavnega prostora v drugi, študiram artistske novosti, si zapisujem mikavnosti v arhitekturi, iznajdbe v optiki in akustiki, privlačijo pa me predvsem novi predlogi za muzeje in za življenje z umetninami v našem demokratičnem XX. stoletju.

Zelo pozoren pregled bienala me je potrdil v prepričanju, da je moderna umetnost veliko bližje preprostemu človeku kot pa mu je bila umetnost zadnjih stoletij. Po srednjem veku smo prišli zdaj prvič spet do resnično demokratične umetnosti, umetnosti, s katero je mogo-

če živeti približno tako kot so nekoči ljudje živeli s katedralami. Očitek, da je ta umetnost le dekorativna, me čisto nič ne prizadene in se mi zdi iz trte zvit. Umetnost je bila zmeraj dekorativna.

Kar me na tem bienalu modernih umetnosti (zastopane so vse umetnosti od poezije, slikarstva, kiparstva, arhitekture do gledališča ...) najbolj preseneča, je občanstvo našega planeta, ki pred nekaterimi življenjskimi nujnostmi nastopa zelo enotno. Dandanes se brišejo razločki med Japonci, Portugalci, Nemci in Rusi, to se pravi, brišejo se razločki med pretiranimi posebnostmi. Celotna zemeljska obla je poslala v Pariz najnovejše izraze svojega umetnostnega prizadevanja. Samo nekaterih narodnosti ni. Samo tistih, ki so se tako bedasto razjezile, da ne poznajo več svojih soplanetarcev. (Na primer Kitajcev, Albancev in še nekaterih drugih, ki so jim podobni po hormonih in po neumnosti). Občanstvo našega planeta pa ni samo v neki slogovni enotnosti, temveč predvsem v težnji, da bi bila umetnost prava in pristna spremljevalka vsakdanjega človeka. Kot pristna spremljevalka pa je seveda lahko samo taka, da je dostopna za žepe malih ljudi (litografije, ponatisi in tako dalje), po duhu pa drzna in presenetljiva, kot je drzno in presenetljivo naše stoletje.

Kar pa se tiče gledališča na tem tretjem bienalu moderne umetnosti, je zelo težko soditi, ker je mogoče gledališče soditi samo na osnovi predstav, predstav pa na bienalu niso organizirali. Razstava scenografije mi ni bila nikakor všeč. Kot je gledališče zmeraj v zaostanku za razvojem ostalih umetnosti, je v zaostanku tudi tokrat. A če bi izkustva bienala na področju akustike, optičnih eksperimentov, arhitekture in dekorativnih umetnosti znali prenesti v gledališki svet, bi napravili velikanski korak naprej. A kdo bo to storil?

Ko sem tisto nedeljo zapuščal Muzej modernih umetnosti v Parizu, sem si dejal, da bi morali to hišo preimenovati. Imenovati bi jo morali: Akademija svetlobe.

Jože Javoršek

Luigi Pirandello: »Henrik IV.«. Prizor iz tretjega dejanja.





# RAZMIŠLJANJE O GOVORJENJU NA ODRU

## II.

Deklamiranje (v pomenu kakor smo ga določili) je torej tisto govorjenje na odru, ki bodisi delno bodisi celo v celoti ne raste iz zvočnih ter mimično gibnih danosti zapisanih dramatskih samogovorov in odgovorov, ampak iz premajhnega spoznanja, samovolje, spakljivosti ali navade govornika oz. igravca.

Po zvočni plati je zato deklamiranje z logiko in čustvom sprto in v skladu s tem nerazvidno, neprepričljivo in nevznemirljivo, torej nedramatično gledališko izrekovanje.

Prizadevanje tedaj, ki je konec koncev samo v jalovi službi la-rinksa, o katerem pa vemo, da sam po sebi izdeluje lahko samo š u m, saj govorimo in pojemo ne z njim, ampak z možgani.

Ker nas je zapeljalo primerjanje grla z glasbili na sapo — klarnet, oboa, saksofon, orgle — si delujoče glasilke predstavljamo kot dva speta svitka, ki ju od časa do časa razkreči pritisk pod njima nabitega zraka, nato pa spet združi ihtava potreba po skrčenju: zvok nastane ob spopadu med pritiskom izdihanega zraka in prožnostjo glasilk in je toliko višji, kolikor večja je napetost glasilk. Toda nekatera že dolgo znana dejstva so omajala to klasično teorijo. Tako na pr. vemo, da lahko »peljemo« zvok oz. glas, se pravi: ga lahko krepimo ali slabimo s tem, da postopno oz. zaporedno krepimo ali slabimo pritisk izdihnjenelega zraka, **ne da bi pri tem spremenili tudi višino**. Vemo tudi, da lahko pojemo piano z razmeroma šibkim pritiskom zračnega toka. Vemo, ker nam stroboskopski preizkus pokaže, da pri falzetu grlo ni skrčeno, ampak se sprosti. Končno tudi vemo, da se glasilke lahko tresejo, čeprav niso tesno skupaj, da so lahko ohlapne, pa glas zato ne bo nič nižji, samo nekoliko zamolkel. **Tresljajev glasilk torej ne povzroča pritisk zraka**, ampak — kakor sta pred desetimi leti (1952) dokazala Laget in Laboratorij za fiziologijo na Sorboni — **ritmični živčni dražljaji**, prihajajoči iz možganskih središč. (Po razpravi Eduarda Garda: *La voix.*)

Zgornje dognanje potrjuje našo vero v takšno vzgojo in prizadevanje gledališkega igravca, ki iz njiju ne bo samo izdelovavec »šumov«, ampak po napetem šolskem in lastnem prizadevanju (jačenje notranje zbranosti, bogatenje domišljije, razumnosti in razgledanosti po vseh področjih, plemenitenje čustvene lestvice in duhovnih razsežnosti, vzpostavljanje najzaupnejših stikov z »notranjim in zunanjim svetom«) uredničevavec tistih najzanesljivejših in najtanjših pobud iz središča naše biti na govorne naprave, ki se iz njih porodi ne deklamacija, ampak pristna in tehtna izjava.

Čeprav je gornje dejstvo še kar zadovoljivo izraženo, je le potreben naslednji dodatek:

Od kod tisto, čemur pravimo barva izjave (na pr. njena jedkost, trpkost, vročičnost, zlobnost, zafrkljivost, žaljivost)? Iz golega arti-

Rudi Kosmač kot Henrik IV.



kulacijskega rokovanja? Iz priučenih govorno tehničnih zvijač? Iz spretnosti, ki jo naklonita šola in poklic? Ne. Pač pa iz pobud, ki prihajajo iz živčnih središč za svet v sebi in zunaj sebe občutljivega oblikovavca oz. izpovedovavca. Kolikor večja občutljivost, toliko polnejša, toliko bolj dramatična izjava. Grlo pa lahko izdeluje samo šum.

\*

Dokončno nezaupnico pa doživi odrsko deklamiranje z neovrgljivo resnico, da v gledališču ne beseda ne stavek, še celo pa ne odgovor (replika) ne obstajajo sami zase: obstajajo samo v zvezi s tistim, kar je pred njimi in za njimi. V gledališču je vsaka beseda izrečena »v situaciji« in živi samo v zvezi z dejanjem, se pravi z zapletom. (Po Touchardu.)

Eni odvisnosti — odvisnosti igravca od zapisanega besedila — se pridruži še druga: odvisnosti igravca od soigravčevih izjav in dejanj, ki jih s samoljubnimi deklamatorskimi postopki ni mogoče uspešno prestrézati. Kajti gledališki dvogovor je prav tako kot odgovor (replika) živa enota, ki ji bivanja ne moremo **dovajati od zunaj**, ker ga ima — svojega in enkratnega — v sebi.

\*

Oglejmo si zdaj nekaj poglobitnih napak, ki so največkrat in predvsem posledica odrskega deklamatorstva.

— Razmeroma majhna zaloga »mask« oz. njih skromno menjava. Duhovnik na prižnici, zagovornik na sodišču razpolagata z eno, dvema »maskama«, igravčeva umetnost pa je prav v tem, da živi iz hipa v hip (v soglasju z neprestano menjajočim se utripom besedila). Z izrazom »maska« mislim na celoten igravčev izraz v nekem hipu, ki se v naslednjem že spremeni, medtem ko duhovnik na prižnici vztraja v slavnostno poučni »maski« ves čas.

— Dognano zartikulirani stavki se le težko spremene v risbo. Največkrat se kljub pretiranemu, a ponarejenemu čustvu ne osvobode papirja stavka in ne zadobe krvi in mesa izjave. Razberemo dediščino črk, a ne slišimo glasov: hočem reči — ni bilo tajnega prehoda iz optike v akustiko, iz slovnice v muziko, iz mrtvila v razborito življenje, ko ni več nemih slovničnih pravil (in ločil!), ker nastopijo zvočni utripi, ki se stopnjujejo v zaporedju: takt, izjava, vsota izjav, celotna izpoved lika.

— Zaradi igravčevega pomanjkljivega obvladovanja dramskega solfeggia ne slišimo v čistem loku notiranih melodij, ampak s preštevilnimi nepotrebnimi »logičnimi« ali »karakter opredeljujočimi« sunki zasure rečenice, ki gredo za povrh le prevečkrat vse po istem kopitu oz. viži.

— Ponarejanje glasu (revno nadomestilo za tisoče odtenkov barv!); po nepotrebnem odprta pot v nosno votlino; potiskanje lepe normalne in najprodornejše lege globoko v golt (pri igravcih); spakljivo sladkanje glasu in otroško mehčanje artikulacije (pri igravkah).

— Zaradi prešibkega stika s terjatvami besedila preveč samovolje nad naravnimi lastnostmi samoglasnikov (mazanje glasov, nenaravno podaljševanje ali krajšanje samoglasnikov, pretirano — če ne rajši kar napačno intoniranje, v kolikor napev naglašena samoglasnika sploh še gojimo). Omeniti velja tudi samovoljno razvijanje melodij »stavka«, posebno pa še standardnih zaključkov povednih in vprašalnih stavkov in ponavljajočo se linijo zlasti krajših replik.



Rudi Kosmač in Slavka Glavinova  
kot Henrik IV. in markiza Matil. a  
Spina.



— Sestava neutemeljenih pianisimov s prav tako neutemeljenimi kričanji z malo občutka za obilo odtenkov med obema skrajnostima.

— Nenaravno, neupravičeno, rutinersko prehajanje iz ene tonalitete v drugo.

— Prenapenjanje pavz. Nepotrebne, patetične pavze bodisi v repliki sami bodisi med replikama. Pavze, ki se usklajajo z ločili namesto z zvočnimi gmotami. Zaustavljajoče, če še tako neznatne pavze med dvema odgovoroma, kadar je treba vstopiti a tempo.

— Nenaravni vdih in dihanje sploh, ki utriplje brez tesne zveze z govorjenjem. (Igranje je dihanje in hrbtenica. — Dullin.)

— Kretnje, ki se prožijo sebi v veselje, nikomur v korist in k niso vključene v delovanje ostalih govornih organov. Navade in raz vade rok; oči razveljavljajo in na laž postavljajo izjavo; klišeji hoje, obratov telesa in glave; manekenstvo drže in ponašanja; telo, ki ni last lika; govornica rok od komolcev do prstov, gibanje zapestja, grda iztegnjenost palcev; trdota hrbtenice in delovanja vseh udov, ker jih ne mehča in sprošča občutljivo sožitje z vsebino izpovedovanja. (Igranje: glas, dihanje in telo od glave do pet. — Barrault.)

— Teatralno pretirano in neestetsko gibanje ustnic, obrvi, gub (pre tirani izrazi trpljenja, ihte itd.), izbuhnjene oči.

(Prihodnjič naprej)

# O EKLEKTIČNEM REPERTOARJU

(ne kategorični imperativ, ampak meditacija)

Z njim smo se že davno sprijaznili: in če po naključju skušamo spraviti ta pisani kaleidoskop tekstov (in njih gledaliških inkarnacij) na skupni imenovalec — se vedno zgodi, da na tak ali drugačen način obupamo. Ko poskušamo razbrati diagonale izpovednih paralelogramov, geometrijo ideje pa gledališkega stila (presunljivo nujno sintezo literature in čutnega odrskega gibanja, ki se ji šele pravi gledališče!), nas vselej preseneti zadrega: ali naj bo kronološki kompleks, ki se v njem kolikortoliko jasno razodene profil in ambicioznost gledališča, gledališka sezona — kakor pravimo — ali nemara šele deset sezon, ali — drug ekstrem — že ena sama predstava. Naj bo tako ali tako: vselej ostane nekaj malega gledaliških večerov ob strani, zgodi se, da ob kontekstu ne vemo, kam bi vtaknili ta tekst, kam ono igravsko stvaritev, kam to režijo — tako nam ruši sistem, kakor smo si ga poskušali sestaviti, ko smo brskali za živim še vedno kreativnim in še vedno nastajajočim gledališkim stilom — ne da bi pri tem pozabljali na vso družbeno zgodovinsko in individualno — trenutno dimenzionalnost sleherne estetike.

Gledališče je na prvi pogled — kot umetnost, ki je produkt kolektiva (družbe), ki pa se notabene! le redkokdaj ujame v zares enovit organizem — že apriori negacija stila v običajnem pomenu besede: enovitega, trdnega, ograjenega stila. Preveč redko (in premalo kontinuirano) se dogaja, da se izpolni tista (sicer teoretično res neobhodna!) idealna ambicija: totalna zraščenenost posameznega ustvarjavca v kolektiv, zraščenenost, ki mu zna sicer res vzeti dobršen del njegove (intimne, privatne) zasebnosti, nikdar pa njegove prave samobitnosti in stvarjavne svobodnosti — zakaj kolektivnost (se pravi družbenost) predstavlja — idealno — slednjikrat dialektično višjo stopnjo samostojne, individualne tvornosti pa svobode — trenutek, ko potreba po izpovedovanju preneha biti zasebna, individualna v dekadentnem pomenu besede, in preraste v kolektivno potrebo, ko se stakne in zraste z drugimi — podobnimi — potrebami; trenutek, ko je izpovedni nagib v vseh celicah družbenega organizma (relativno) enak, zna šele potrditi najvišjo človečnost in svobodnost posameznika, ki postaja družba. V tem trenutku — če se zmore podaljšati v naslednjega in se skleniti z njim v logičen kronološko-prostorski kontinuum — lahko šele začnemo govoriti o možnosti stila.

— Literaturi na primer, kot več ali manj zasebnemu ustvarjalnemu procesu ta povnanjena družbenost (kot pogoj za čimbolj kreativno delo) pri formiranju stila ni potrebna, odločilen je slednjikrat že samo odnos zasebnega ustvarjavca do snovi; zunanji pogoji za delo so v primeri z gledališkimi banalno minimalni. Nekoliko drugače je, ko začenjamo govoriti o pravi in resnični gledališki umetnosti, ki je rezultanta dosti bolj dimenzioniranih odnosov: neobhodno potrebno je v trenutku stvariteljskega navdiha premagati naravno nagljenje k intimni ponotranjenosti (včasih že skorajda po izolaciji) in jo preseči v družbenost — premagati strah pred morebitnimi tujimi, nasilni posegi, ki bi načeli umetniško tkivo, ki se isti hip šele zaplaja. Z drugo — nekoliko povečano — besedo: osveščanje posamez-

nika v družbenega človeka, samotno revoltirajočega se posameznika v angažiranega pripadnika (ali bolje: celice) družbenega organizma, ki se sicer revoltira v istem smislu kot posamezna celica (ali obratno) iz njega, pa vendar drugače: s tem, ko različne revolte poenoti, jih ne uniči, narobe, povzdigne jih v novo, zdaj spet eno samo revolto. Le-ta seveda ne more biti eklektičen splet posameznih prejšnjih — zasebnih — revolt, marveč njih praktična, organska sinteza, in še več: prida jim nujno še duh kolektivnosti, družbenosti, ki ga same po sebi niso imele: negacija negacije.

Tu se skriva družbenost gledališča.

Spoznati skrivnost dialektičnega rojstva nove kvalitete, ki je dialektična rezultanta prejšnjih kvalit (Sartre bi rekel: mnogoterih posameznosti) pomeni odkriti družbeno bistvo gledališča; in šele na tej osnovi se dá odkriti estetika gledališča: ali stil posamezne teatarske hiše.

Gledališki stil — da je rezultanta različnih individualnih stilov, bi po kaki preprosti logiki lahko sklepali. Pa ni: ampak je šele odsev kvalitete, katere nujnost smo poskušali orisati.

Spontanost je — se mi zdi — pri formiranju gledališkega stila spet nujna. Spet pa igra tu odločujočo vlogo akcidenčna podložnost gledališkega kreiranja literarni predlogi, ki v bistvu stil tudi narekuje. Zdaj bi mogli preprosto zapisati seštevek: neprenehno poudarjanje komunikativnosti slovenskih gledališč (kar je lepo in prav pa nujno), poudarjanje intencije, dati vsakomur nekaj — nikakor pa ne vsega, ker je to nemogoče — nujno vodi v kompromise, ki imajo — spet nujno — za posledico — ne repertoarne zmešnjave, ampak — repertoarni eklektičizem, ki brani homogenemu gledališkemu stilu do uveljavitve. Tak zaključek pa bi bil hudo preprost, če ne že kar nevzdržen.

Klasificiranje repertoarja ostane slej ko prej nujno. Igrati je treba: klasiko, moderno seriozno dramo, moderno zabavno besedo (bulvar), ljudsko igro in pod posebnim razdelkom še »slovensko noviteto« (vseeno kakšno, samo da je, ne glede, kako gre v korak z generalnimi repertoarnimi smernicami). Kompromis je dovolj jasen, pa znabitni niti ne brez veljave. Zdi se mi, da se s tem nujno poudarja dvosmernost slehernega umetniškega dela: da je umetnost na prvi strani subjektivna projekcija splošnega v umetniško snov, in na drugi strani, objektivizacija že ostvarjenega umetniškega dela skoz potrošnika: stvarjanje in komuniciranje na osnovi umetniške materializacije.

Prepad med enim pa drugim se — vsaj na videz — poglablja, namesto, da bi se izravnava.

Vse prevelika je namreč razlika med nivojema obeh potreb: stvarjalne in podoživljajske. Tu teksti, ki se jih gleda »z lahkoto«, ki so ležerno odprti slehernemu podoživljanju, ki ne terjajo nobene posebne naporne soudeležnosti in ki prinašajo sprostitve, »plaisir de la vie« (recimo npr. bulvarna dramatika, vaudevill, musicali), ki pa običajno ne stremijo po kaki posebno odločni revolti (ki jo od ambicioznega izpovedovanja pričakujemo, če ne že kar zahtevamo), ki so bolj malo stvariteljski, ampak bolj prigodnega, kompenzacijskega značaja. Tam pa teksti, ki nosijo (vsaj navidez) ljudskosti nasproten prečnik: ezoterični in ekskluzivni, tako ali drugače, pa kar se da problemski, tehtni in adekvatni. Posplošitev, češ da prvi tešijo konsumentsko žejo, drugi izpovedne («umetniške») nagibe gledališkimi stvarjavcem, bi bila vkljub preprostosti še kar točna. Seveda je vsepovsod opaziti stapljanje prvega z drugim, iskanje pravišnje pravične mere.

Gledališče pa spet stoji v službi sodobne dramske literature, je pa hkrati kot sodoben umetniški organizem še tista specifična (recimo, kar, gledališka) vez med preživetim (zgodovino; uresničeno možnostjo) in prihodnjim, ki je slednjikrat šele gola možnost. Na eni strani torej afirmator zgodovinskih spoznanj, na drugi: kreator novega, splošen odsev konkretnih življenjskih dilem in odločanj, katerim je preživetu dialektično seveda imanentno. Repertoar slednjega slovenskega gledališča zarisana dejstva odločno potrjuje: in tako pravzaprav mora biti.

Organična umetniška doktrina (pa stil z njo) se večidel deklarira v ni sami, precej suhljati besedici: sodobnosti; repertoar mora biti sodoben in predstava mora biti sodobna, vse mora biti sodobno, vsi odnosi, ki jih teater kreira (bodisi na odru bodisi za kulisami). Kako definirati sodobnost gledališča? Kako jo oživljati?

Na prvi, in tudi prekleto resni, strani stoji vprašanje potreb, predvsem tistih potrošniških, ki jim v glavnem gledališki ustvarjavec odmerja dimenzije — tako, da stremi po čimvečji ljudskosti svojih izpovedovanj in odsevanj. Saj se moč njegovega aktiviranja meri po praktičnih konsekvencah, ki jih zupuča v občinstvu. Dejstvo, da je večina zares sodobnih tekstov precej ezoteričnih, zapisanega ne more bistveno premakniti. Gledališčnik ima pod svojo oblastjo toliko možnosti, da s samo predstavo ezoterične komponente literarnega sinopsisa odpravi, pa tako odpravi, da bistvene problemske vsebine ne načne. Saj ni zaresno, živo gledališče nikdar slepo v službi literaturi, ampak je slednjikrat samosvoj kreator nove »specifično gledališke« kvalitete — na njenem temelju. Sodobno gledališče naj bi neprenehno težilo po dialektičnem spreminjanju potreb svojega občinstva, naj bi ga skušalo čimbolj zenačiti s samim seboj, mu neprisiljeno predlagati svojih življenjskih in izpovednih pobud in jih prepričevati na karseda dejaven, sugestiven in resničen način. Teoretično postavko je sicer zelo preprosto zapisati, vprašanje njene praktične realizacije pa je precej bolj komplicirano. Pravzaprav je to precej odvisno od specifičnih življenjskih pogojev, ki v njih dela vsako posamezno gledališče. Eno pa je: povsod je treba zelo odločno afirmirati živo, dinamično gledališče, tako, ki mu je spontana in neustavljiva dinamičnost samo posoda za problemsko in dejavno vsebino, ki naj bo odsev konkretnih pričujočih aktivnosti, se pravi, ogledalo zdajšnjega bivanja.

Z druge plati: gledališče naj ne bo prerez sodobnih dramskih in gledaliških prizadevanj, torej nekakšen informativni panoptikum, ampak aktiven seizmograf kar najsplošnejših oz. najposebnejših načinov sodobnega bivanja.

Repertoarni eklekticism dandanašnji ne predstavlja nobenega posebnega akutnega problema. Marsikje pa je opaziti, da se zaradi prehitvega literarnega eklekticizma pogublja organičnost in celostnost gledaliških prizadevanj: odsotnost homogenega gledališkega stila je očitna.

Vprašanje pa je, če je vzrok za to v eklektičnih repertoarjih; mislim, da bo v zvezi z gledališkim stilom predvsem treba razmišljati o notranji družbenosti gledališča (ki smo jo spredaj poskusili zarisati) in poskušati s tega stališča raziskati trenutno nemožnost organskih doktrin in kontinuiranih problemskih pa estetskih prizadevanj.

Razmišljati ne o metodi, ampak o vsebini in o pojavnih načinih bivanja te družbenosti oz. nedružbenosti.

Andrej Inkret

# Dr. Mirko Rupel in njegov prispevek k slovenski gledališki kulturi

Kar smo zapisali na tem mestu Franu Albrehtu v spomin, velja ponoviti tudi ob grobu Mirka Rupla: ni bil ne igralec ne pisatelj dramskih besedil, bil pa je vendarle eden tistih naših ustvarjalcev, ki so svoje delo v nekaterih obdobjih tesno povezali z razvojem domačega gledališča. Četudi je to njegovo delo, predvsem prevajalsko, veliko manj obsežno od Albrehtovega in četudi je neprimerno manj pisal o teatru, je vendarle njegov delež zelo značilen, lahko bi rekli enkrat: poleg nekaterih obrobni prevodov je pripravil za slovenski oder dve odrski besedili, ki bosta prav po njegovi zaslugi ostali med vogelnimi kamni v razvoju slovenske vedre scene: Držičev »Boter Andraž« in Goldonijeve »Primorske zdrahe«.

O prvi komediji je povedal Mirko Rupel sam že na gledališkem letaku, da je »obdejlana po ti hrouashki« in da jo je po Fotezovi »preuredbi na slovenska tla prestavil«. Pri tem je moral rešiti tudi vrsto dramaturških vprašanj: ognil se je nenavadno velikemu številu nastopajočih, ki jih je svoj čas Držič pripeljal na oder, deloma tudi na škodo osrednji niti dogajanja; premaknil je dogajanje na domačo, slovensko obalo; predvsem pa je prelil besedilo v domačo govornico in to kar se da domiselno. Rupel se je namreč kot jezikoslovec in rojen Tržačan prav dobro zavedal, da slovenski jezik tistega časa, ko je pisal Držič svojo komedijo, ni primeren za odrsko in komedijsko rabo. Našel pa je v slovenski književnosti sto let mlajši zglede, ki se mu je zdel nenavadno primeren za tak namen: znamenite spise baročnega pridigarja Janeza Svetokriškega. Ponekod, tako je sam pripovedoval, je lahko ves stavek, celo odstavek prevzel iz njegovega »Promptuarija«. Posebej je poudaril pri tem, da Držičeva besedila ni prelil v dialekt, kakor bi sodil ta ali oni gledališki obiskovalec, kajti jezik Janeza Svetokriškega (okr. 1645—1714) je bil naš knjižni jezik sedemnajstega stoletja, kakor si ga je v tisti dobi moral vsak pisatelj sam ustvariti: osnova je dolensjska, podedovana iz šestnajstega stoletja, dodajal pa ji je Svetokriški posebnosti iz svojega vipavskega narečja.

Drugačen je bil drugi primer, Goldonijeve »Primorske zdrahe«. To pot ni šlo za komedijo, ki je bila v širšem smislu vendarle domača, plod hrvatske renesančne književnosti, temveč za delo italijanskega mojstra. Vendar je Rupel zagovarjal misel, da se življenje ob slovenski obali razvija pod podobnimi sociološkimi pogoji kot v italijanski Chiooggi (Le baruffe chiozzotte) in zato je komedijo »ponašil«, opravil pa je to delo tako spretno, da smo pri predstavi kaj lahko pozabili na Goldonija in njegovo Chioggio in se vživeli v novo prizorišče komedije, ki se nam je zdela čisto naša: v svet na obali med Trstom in Tržičem. To pot ni šlo za jezik Janeza Svetokriškega ali za kakršno koli historično rekonstrukcijo, temveč za živ, prvič na ljubljanski oder presajen zahodni govor kraškega dialekta.

S temi živimi, duhovitimi odrskimi priredbami, s popularnimi pomenki o slovenskem jeziku v ljubljanskem Radiu, s predavanji na Akademiji za igralsko umetnost v prvih letih njenega dela, s posegi v javno polemiko ob vsaki priložnosti — z vsem tem je dr. Mirko Rupel pomagal oblikovati domači odrski jezik in s tem eno od bistvenih prvin domače gledališke kulture, pa čeprav je bilo težišče njegovega dela kajpada drugje.

dm





Jean Cocteau

11. oktobra lanskega leta je na svojem posestvu Milly-la-Forêt, nedaleč od Fontainebleauja umrl v starosti 74 let eden najbolj svojevrstnih sodobnih francoskih pesnikov in pisateljev Jean Cocteau. Bil je iniciator in priča vseh literarnih in umetniških gibanj XX. stoletja. Rodil se je sedem let pred sedmo umetnostjo in uvrščajo ga med največje francoske filmske delavce. Leta 1955 je bil izvoljen za člana Francoske akademije, kajti zahotelo se mu je — tako je rekel sam — »sesti končno med resne ljudi«.

Jean Cocteau se je rodil 3. julija 1889 v pariškem predmestju Maisons-Laffitte. Solanje je končal v Parizu. 1909 je objavil svoje prvo delo »Aladinova svetilka«, nato pa dve zbirki pesmi »Frvolni princ« (1910) in »Sofoklejev ples« (1912). Leta 1919 je izšlo njegovo prvo pomembnejše delo »Potomak« nekakšen esej v obliki romana. V tem času se je seznanil tudi s Picassom, ki je ilustriral večji del njegovega opusa, in z mladim književnikom Radiguetom. Zelo aktivno se je udeleževal tudi boja za priznanje glasbe svojega časa in bil v prijateljskih stikih z znamenito grupo šestih glasbenikov: Arthurjem Honeggerjem, Francisom Poulencom, Louisom Dureyem, Georgesom Auricom in Germaine Taillerferrovo, za katere je napisal delo »Petelin in Harlekin«.

Njegovo najpomembnejše pesniško delo »Plein Chant« je nastalo 1923. leta, najboljši roman »Strašni otroci« pa šest let pozneje. Leta 1927 je izšel »Orfej«, vendar segajo Cocteaujevi pravi dramski za-



četki v leto 1930, ko je napisal »Človeški glas«. Takoj po odkritju zvočnega filma je dal Cocteau filmski umetnosti eno svojih najboljših del »Pesnikovo kri«. Vsi njegovi poznejši filmi do »Orfejevega testamenta« pričajo o izredni avtorjevi iznajdljivosti in avantgardističnem duhu. V njih je uveljavil svoj talent ne samo kot avtor, temveč tudi kot režiser in igralec. V svojih dramskih in filmskih delih je Cocteau predvsem pesnik. To potrjujejo njegovi gledališki komadi z obnovljeno grško tematiko »Oedip kralj«, »Antigona«, »Peklenki stroj«, ki ga je 1934 uprizoril Louis Jouvet, kakor tudi obnovljene keltske legende »Vitezi okrogle mize« (v tem komadu je 1937 Jean Marais začel svojo igralsko kariero) in o Tristanu in Izoldi, iz katere je nastal film »Večni povratek« (Eternel retour).

Cocteaujev dramski in filmski opus od »Poročencev Eifflovega stolpa« do »Pisalnega stroja«, od »Orfeja« do »Strašnih staršev«, od »Človeškega glasu« do »Dragega lažnjivca«, ki ga je adaptiral za oder skupaj z Bernardom Shawom, je en sam in nepretrgan pesniški navdih z bleščečo besedo in živo idejo.

Cocteau je bil tudi slikar, zato je več svojih del sam ilustriral. Razen tega so znane njegove slike v vili Santo Sospir v Saint-Jean-Cap-Ferrat, v kapeli v Villefranche, v poročni dvorani občinske hiše v Mentonu, v cerkvah Milly-la-Forêt in v Frejusu.

Cocteaujeva želja je bila biti prisoten pri vseh stvareh, pri vseh poizkusih človeškega duha. Jasno je, da takšnim ambicijam ni bilo mogoče zadostiti brez »goljufanja«. Moral se je pretvarjati, ali bolje rečeno, moral je fascinirati, omamljati. Sicer mu pa nihče ni nasedal, saj so ga vsi imeli za čarodeja, iluzionista. In na koncu te dolge iluzije je bila smrt, njegova smrt. Smrt iluzionista ali smrt pesnika? Prva je vedno dvoumna: kaj naj postane iluzija? Smrt pesnika pa je zmerom žalostna. Toda v Cocteaujevi smrti je nekaj, kar se je izmaknilo žalosti, nekaj, kar je podobno melodični slavi Orfeja. In njegova smrt je kakor smrt bogov, je dozdevna, igrana za naivnost ljudi, v resnici pa določena za vstajenje, za neznane apoteoze.

Jean Cocteau se je v vsakem svojem delu tako prenovil, da je bil videti njegov današnji izraz čisto drugačen od včerajšnjega. Kajti ogrožal je ustaljeni red, ki je v literaturi red raznih struj s strogo izdelanim kanonom, ki odklanja sleherni stik z javnostjo. In pesniki, ki bi se hoteli uveljaviti v takšni literarni sferi, bi morali privoliti v sistematsko dehumanizacijo sveta ali pa oropati poezijo vsake vsebine. Od 1914. leta naprej je Cocteau sodeloval pri vseh novih umetniških prijemih, zato je seveda zavračal vse ustaljene formule, kajti bil je mnenja, da ima literarno iskanje lahko razne etape, nikdar pa končnega cilja. S tem, da se je v svojih delih neprestano prenavljal, je izpričal tudi svojo nenehno ustvarjalno moč. In v tem je etični nauk svobode, ki ga lahko povzamemo iz Cocteaujevega opusa.

Življenje pesnikov je tragedija in pri zadnjem dejanju je smrt tista, ki spusti zaveso. Zdaj, ko je za Cocteaujevim življenjem zavesa spuščena, se nam je ta pesnik s tisoč obrazi pokazal v resnejši luči, kajti dolgo se je zdelo, da uporablja paradoks zaradi paradoksa, v bistvu pa so Cocteaujevi paradoksi resnice.

Toda pesniki nikoli povsem ne umrjejo, kajti ko odidejo, nam zapuste svoje sanje. In teh svojih sanj Cocteau ni zaupal samo svojim verzom, svojim gledališkim komadom in svojim romanom, temveč jih je zaradi velikega vpliva, ki ga je imel na več generacij, dal tudi delu in življenju drugih.

Janez Negro



## Gustaf Gründgens

V hotelski sobi v Manili, na enem od postankov v svetovnem potovanju, kamor se je odpravil Gustaf Gründgens, potem ko je odložil vodstvo Državnega gledališča v Hamburgu, je veliki nemški igravec nenadoma preminil, star štiriinšestdeset let.

Med mnogimi velikani nemškega gledališča, ki so se oblikovali v düsseldorfskem gledališču pod vodstvom Louise Dumont, je bil Gustaf Gründgens eden tistih, ki so najbolj presenečali. V primerjavi s premočrtnim in doslednim Balserjem je bilo pri Gründgensu opaziti duhovno bizarnost in literarno načičkanost. Iz Düsseldorfa ga, kljub temu da je bila v njem utelešena v nasprotju z Balserjevo westfalsko težino lahkotnost sosednjega Porenja, ni vleklo v južni München, temveč v Hamburg. Tam, v intelektualnem vzdušju hanseatskega meščanstva, je Erich Ziegel ustanovil svoje tedaj še pionirsko avantgardistično komorno gledališče; v njem se je razvil Gründgens v izbrušeno, bleščečo igravsko osebnost, tam je pričel tudi režirati.

Za Nemce je bil Gründgens to, kar je bil za Angleže Leslie Howard: intelektualni bonvivant. Bonvivant s primesjo Hamleta in Mefista. V dandaj preoblečen značaj. Njegovo najintimnejšo izpoved pa predstavlja film, ki ga je tudi sam režiral: Debureaux — veliki francoski komedijant iz leta 1830, napol dandy, napol upornik, ki je z vsemi svojimi močmi pomagal pri strmoglavljenju monarhije. Te vloge pa Gründgens ni odigral samo na odru, ampak tudi na političnem prizorišču: bil je državni svetnik Tretjega Reicha, zvezdnik in intendant berlinskega Državnega gledališča in obenem upornik, ki je z vsako svojo besedo, da, z vsako svojo kretnjo, spodbijal in razgaljal to, čemur je navidez služil; bil je velik komedijant, ki je z gledališkega odra očitno spocujal Nemce k »notranji emigraciji«.

Za kulturno zgodovino je njegov igravski vzpon nekaj zares nenavadnega. V dvajsetih letih se je nemško gledališče ločilo v dve smeri: na eni strani revolucionarno, politično gledališče (Kaiser, Sternheim, Toller in sveda Bert Brecht), na drugi uradno, »nepolitično« gledališče. To meščansko gledališče, ki se je pred tem v glavnem posvetilo oblikovanju značajev (od Hebbela do Ibsena in Gerharta Hauptmanna), se je zdaj naenkrat preusmerilo h konverzijskim, družbenim dra-

mam, ki pa so bile brez socialnokritične osti. Po odru so hodili kot prikazni predstavniki »družbe«, ki je izumirala ali pa je že bila izumrla. Mnogi igralci, ki bi bili morali igrati karakterne vloge, so bili takrat šarže ali pa so se razvili v bravurozne salonske leve.

V tej svojevrstni situaciji sta samo dva igralca, ki pa sta bila oba izšla iz šole Louise Dumont, ustvarila svoj lasten stil: Victor de Kowa in Gustaf Gründgens. Če bi si bil Gründgens — kot npr. Curt Götz — dela, ki jih je igral, sam pisal, bi bil našel tudi pravo podobo svoje igravske osebnosti. Tako pa je kot igralec in režiser samega sebe (kar je bil, tudi če je stalo na programu ime drugega režiserja) mojstril najrazličnejše vloge z dvema osnovama — hamletovsko in mefistovsko; bil je pravi čarovnik in vsak izmed bleščečih se domislekov, ki so vreli iz njega, je bil živahen preklic učenjakarskih, pikolovskih razlag, v katere je uklenila meščanska literarna znanost tudi Hamleta in Mefista.

Ko je nacistična Nemčija, katere igravski demanti je bil, že začela razpadati, je postal generalni intendant hamburškega in düsseldorfškega gledališča. Tema teatroma je dal njun današnji intelektualni stil, ki ga zdaj nadaljuje v Hamburgu prof. Schuh. Nazadnje so ga videli na Dunaju, kjer je režiral Bernarda Shawa.

Težko si je predstavljati nemško gledališče brez Gründgensa. V času stiline dezorientacije je bil stil on sam: v njem sta se stapljala Harald Kreuzberg in Kainz, bil je plesavec in karakterni igralec obenem.

Avtor tega sestavka, ki se popolnoma zaveda, da ni mogoče v teh nekaj besedah zajeti celotne Gründgensove veličine, je odraščal v duhovnem območju preminulega, v Hamburgu. Nikoli ni govoril z njim, kajti preveč drzno bi bilo, pomisliti na kaj takega. O Gründgensu kot človeku so mu pripovedovali njegovi učenci Peter Gorski (mного obe-tajoč igralec), Will Quadflieg in Schomberg.

Včasih so govorili, da Gründgens ni bil zdrav človek. V resnici je imel več bolezní, ki so ga mučile. Toda Gründgens je bil človek, ki ni hotel biti zdrav. Potreboval je bolezen za nadaljnje življenje, kakor potrebujejo drugi ljudje za to zdravje. Bolezen, ki jo je delil in prenašal z mnogimi svojimi duhovnimi vrstniki, je bila zanj sredstvo, s čigar pomočjo se je umaknil in skrìl pred ljudmi, ki jim ni puščal do sebe.«

Bolezen je bila španska stena, ščit, za katerega se je skrival. Vse samo zato, da mu ne bi bilo treba govoriti. Noben gledališki direktor ni tako malo govoril s svojimi igralci — in kljub temu ni noben gledališki direktor vedel več o tem, kaj se dogaja v njegovem gledališču, kot on.

In zdaj ne bo mogoče nikdar več govoriti z njim ...

Bil je, kot smo že omenili, največji nemški igralec današnjega časa. Tako zelo je spoštoval svoj poklic, da mu je bilo gledališče edini kraj, edino svetišče, kjer se je le-ta smel izvajati. V privatnem življenju pa je bil preprost in naraven kot le malokateri igralec. Naj navedemo samo en primer: v nasprotju z ostalimi igralci ni nikdar skušal pred ljudmi zakriti obžalovanja vrednega dejstva, da je izgubil lase.

Na odru pa je bilo povsem drugače. Tam je bil prav neugnano nečimern, prav tako, kot zahteva to njegov poklic. In ko smo ravno pri laseh: ko je igral Julija Cezarja, ki je bil, kot je znano, plešast, je nosil lasuljo. Opozorili so ga na to, da se je dal plavolasi Werner Kraus prav za to vlogo ostriči, Gründgens pa se je samo nasmehnil. »Moja

pleša je moja privatna pleša,« je dejal; in s tem je namignil, da je bil v bistvu dvojna osebnost.

Ta dvojnost pa ga je tudi privedla v situacijo, ki smo jo omenili že zgoraj: da je zavoljo Goeringove naklonjenosti postal državni svetnik, kar mu je njegov nekdanji prijatelj Klaus Mann zelo zameril.

Klaus Mann nima prav. Gründgens je pokazal izreden pogum, ko je sprejel Georingovo ponudbo. Svet teh neljudi mu je bil neskončno tuj; prijatelji, ki jih je imel (mislim na tistih nekaj prijateljev), so bili skoraj vsi Židje. Da je postal intendant berlinskega Državnega gledališča namesto da bi ali emigriral (kot je najprej nameraval) ali pa da bi enostavno in brez posebnih obveznosti samo igral naprej, se je zgodilo zato, ker je vedel, da ima vsakdo, ki prevzame to mesto, neomejene možnosti, povzročiti nesrečo.

Pozneje, ko so huda leta minila, so mnogi Nemci izjavljali o sebi, da bi bili ostali in s tem preprečili najhujše. Vendar pa je to opravičilo upravičeno samo pri dveh ali treh umetnikih: pri Käthe Dorsch, ki je storila vse, kar je mogla, da bi reševala ljudi, pri Wilhelmu Furtwänglerju, ki se je vedno znova zavzemal za ogrožene in zatirane, in pri Reinhardtovem nasledniku v Nemškem gledališču, Heinzu Hilpertu. Za nikogar pa ne velja to v večji meri ko za Gustafa Gründgensa. Angažiral je vse, za katere je vedel, da so ogroženi. V njegovem gledališču so igrali igralci, ki so bili poročeni z Židinjami, in igravke, katerih možje so bili Židje, igrali so tudi tisti, ki so bili Židje samo napol ali četrt; vse to pa je lahko dosegel samo zato, ker je bil Goering na njegovi strani. In Goering je bil na njegovi strani le zavoljo tega, ker mu je Gründgens ob vsaki priložnosti, in to zares ob vsaki, vrgel svoj položaj pred noge.

In zdaj je vrgel Gustaf Gründgens življenju pred noge svoje lastno življenje. Zadnje besede, ki jih je napisal na pisemsko ovojnico v svoji hotelski sobi v Manili, se glasijo: »Mislim, da sem vzel preveč uspalvalnih praškov. Pustite me, da se končno naspim...«

»Lahko noč, moj knez...«

H. P. R. — (Prev. B. T.)

## Zapisek o skromnem igralcu

### Ob smrti Josipa Fišerja

Srečavali smo se z njim ob slehernem obisku v Trstu in ob slehernem gostovanju tržaškega ansambla v Ljubljani. Ponavadi je sedel sam v svojem kotu, naj je bilo že v garderobi ali pri obedu; nikomur ni hotel biti nadležen s svojo navzočnostjo, vselej pa je bil od srca vesel vsake pobude za pomenek o teatru, o knjigi, o Trstu. Skorajda na vsakem tržaškem letaku je bilo natisnjeno tudi njegovo ime, pa čeprav ponavadi med zadnjimi. Dano mu je bilo igrati sopotnike, vendar jih je igral z enako resnobo in zavzetostjo, kakor bi upodabljal tiste vloge, ki so mu bile vse življenje pred očmi. Kritiki so to njegovo, neke med zadnjimi natisnjeno ime, pogosto prezrli.

Prav ob zadnjem tržaškem gostovanju pri nas, v začetku decembra, slaba dva tedna po smrti, se je usoda še poslednjič poigrala z njim. Pri tržaški premieri »Othella« je še igral svojo poslednjo vlogo, enega od senatorjev. In tako so v Ljubljani kajpada še zmeraj prodajali programe z njegovim imenom, kritika pa, ki je to ime prej tako rada

Josip Fišer



prezrla, ga je prepisala v svoje poročilo z nenavadno opombo, da je bil pri predstavi — komaj prisoten.

Ne, to pot Josip Fišer ni bil več prisoten. Bil pa je velikokrat prej: kot Bartollini v »Krajnskih komedijantih«, Podkoljosinov sluga v »Zenitvi«, zapoljski župan v »Martinu Kačurju«. Za njegovo največjo vlogo velja Orgon v »Tartuffu«, v najbolj živem spominu pa nam je ostala duhovita, s tenkim posluhom za humor in rahlo grotesko zasnovana podoba cerkovnika v »Pohujšanju«.

Gledališču je dal vse. Od prvih deklamacij pri šolskih prireditvah in prvih nastopov na amaterskih odrih v tistem času, ko je v njegovem rodnem Trstu še živelo slovensko gledališko prizadevanje, je šla njegova pot v tržaško gledališko skupino »Carlo Fiorello«, potem ga srečujemo pri znamenitem komiku Cecchelinu, kjer je igral s psevdonom Pino Nelli, končno pa v igralski družini »Sain-Nelli«, ki sta jo vodila z igralcem Egidijem Sainom in nastopala po mnogih kinodvoranah tržaškega mesta. Šele osvoboditev mu je izpolnila življenjsko željo: da je mogel postati stalen, pa če še tako skromen član slovenskega poklicnega gledališča v Trstu.

Bil pa je tudi vsestransko razgledan mož, ki je prebral gore knjig, imel nenavaden dar za učenje vlog in izreden posluh za humor — tega ni izpričal samo kot igralec, temveč tudi s pisanjem skečev, parodij itd. Bil je, tako je povedal ob grobu njegov tovariš, prijatelj in sošolec Modest Sancin, svojim mlajšim in tudi starejšim tovarišem mnogokrat pravi mentor in svetovalec, vsem pa dober in ljubezniv kolega.

Tak bo živel v spominu tržaških Slovencev, ki so ga domala vsi poznali. Pa tudi tisti del ljubljanskih gledaliških obiskovalcev, ki jim niso mar samo imena prvakov, se bo rad spominjal stvaritev tega skromnega in tihega ustvarjalca.

dm



# „NAMESTNIK“ ROLFA HOCHHUTHA

V koncertnih dvoranah se začenja letošnja sezona v znamenju Richarda Straussa, precejšen del repertoarja dramskih odrov pa je posvečen spominu na štiristoletnico rojstva Williama Shakespeara. In če premislimo, da je letošnje leto jubilejno tudi za O'Neilla, Maxa Reinhardta in Georga Büchnerja (na opernih odrih bo moral Strauss tekmovali z Verdijem), nam bo jasno, da bo marsikatero gledališče odmerilo mladim avtorjem zelo skromen kotichek.

O enem samem mladem avtorju pa si vendarle upamo trditi, da bo s svojo dramo, ki je obogatila že prejšnjo sezono, požel tudi v prihodnjem letu dosti uspehov.

Ta pisec je Rolf Hochhuth.

Gre torej za prav tistega dvaintridesetletnega avtorja, čigar dramo »Namestnik« je — če verjamemo reporterju ameriškega časopisa »Life« — upravnik nekega jugoslovanskega gledališča odklonil iz »političnih ozirov«; tako se je baje izrazil v pogovoru s časnikarjem, ki pa nam ne pove ne njegovega imena ne kraja, kjer naj bi se bilo to primerilo.

No, »Namestnik« je v resnici pristna »politična drama«. Gre za poskus, da bi spet priklicali v življenje »politično gledališče dvajsetih let«, s katerim se je nekoč proslavil Erwin Piscator; in Rolf Hochhuth niti ni edini, ki je spet segel po tako imenovani »problemski dramii«.

Da je ta tendenca precej splošna, zlahka razberemo iz repertoarja letošnje pariške sezone.

Tudi tam zbuja spet največ zanimanja in žanjejo največ slave dramatik in igralci. Režiserji in scenografi ostajajo skromno v ozadju, a se kljub temu kar dobro odrežejo. Občinstvo ve, da bo moralo v gledališču misliti, ve, da ni vabljeno k predstavam, kjer bi se lahko le režalo in prebavljalo večerjo. Kaosu, ki ga je moderni film povzdignil v dogmo (tu mislim na Fellinijev film »8 1/2«, ki že mesece in mesece polni dvorane kinov po vsem svetu), stoje na pariških odrih nasproti jasni miselni procesi, ki so jih pisci zajeli v jasne besede in jih igralci jasno izražajo. (Novo navdušenje za Berta Brechta je pač tudi umljivo le na tej osnovi.)

V »Théâtre des Mathurins«, kjer igrajo Montherlantovo dramo »Fils de personne« (Sin nikogar), gre na primer za večni in zmeraj spet drugače zastavljeni problem razmerja med očetom in sinom. Očeta igra zdaj že precej postarani nekdanji filmski junak Fernand Gravey, nedoraslega sina mladi Gérard Riou, mater pa Arlette Merry; ta ponesrečena družinska ekipa — oče se z materjo namreč ni poročil in se je nje in otroka znebil z odpravnino — je pod vodstvom starega gledališkega lisjaka Henrija Rollana dosegla odrsko popolnost. Oče sreča že dvanajstletnega sina po naključju v metroju, ga vzame k sebi, a ga po dveh letih spet zavrže, ker ne ustreza njegovim predstavam o idealnem sinu. Kdo je kriv? Malomeščanska, intelektualno nerazvita mati? Oče, ki se je prepozno zavedel svoje odgovornosti? Ali pa lahkomiseln, lažnivi »mali«, ki si skuša pomagati iz težav s cene-nim šarmom in niti prav ne ve, s kom drži? Avtor sam se brani zaključkov: vsi so hkrati krivi in nekrivi. Drama, ki je doživela krstno izvedbo že leta 1943, se dogaja med vojno, torej v času, ko niso bile razdvojene le posamezne družine, ampak je bila razdvojena cela Fran-



cija. Te simbolične aktualnosti še zmeraj ni zgubila, in tako jo bodo letos igrali ne le v Parizu, ampak tudi v Švici, v Zahodni Nemčiji in Avstriji.

Navedli bomo še drug primer: v gledališču Saint-Georges, kjer je bila pred dvajsetimi leti krstna predstava Montherlantove drame, o kateri smo pravkar govorili, je na sporedu francoska prva izvedba psihološke drame Grahama Greena »Le paria« (Izobčenec) v prevodu in inscenaciji Jeana Mercura. Tu gre za vero in nevero: oče brezverec umre, ne da bi odpustil sinu, ki ga je zavrzel, ker se je še v otroških letih iz obupa obesil, a ga je neki duhovnik čudežno oživil. Duhovnik je plačal za čudež s tem, da je izgubil vero — taka je bila namreč njegova zaobljuba — in živi dalje kot propadel, zapit čudodelnik, ki le avtomatično opravlja svojo duhovsko službo ter se polagoma spreminja v nekakšnega veličastnega padlega angela.

A Rolf Hochhuth, ki ga imajo v Jugoslaviji (kot trdi »Life«) za »spotakljivega« pisca, se ne zadovoljuje s takšnimi simboli in alegorijami, temveč napada naravnost. In tako osrednja postava njegove drame ni morda neki »mojster«, temveč je to sam papež Pij XII.; in tam, kjer bi kdo drug morda rekel »težka industrija«, pravi Hochhuth »Krupp«.

A preden se začnemo ukvarjati z dramo samo, zastavimo še enkrat vprašanje: Kako je mogoče, da so Hochhutha v Jugoslaviji popolnoma prezrli, ko je bil »Namestnik« vendar prava pravcata senzacija lanske sezone in bo ostal senzacija najbrž tudi v letošnji?

Krstna predstava je bila v »Theater am Kurfürstendamm« v Zahodnem Berlinu pod vodstvom že omenjenega Erwina Piscatorja. Gledališče je bilo razprodano vseh šestdeset večerov, ko so dramo igrali. Potem so jo morali odstaviti s sporeda, čeprav so prepredajali vstopnice na črni borzi tudi po 100 mark; če igralci ne bi bili angažirani le za to kratko dobo, potem pa zasedeni drugje, bi »Namestnika« verjetno igrali še zdaj. Piscator se je 1. julija 1963 preselil z dramo v novo zgradbo zahodnoberlinske »Freie Volksbühne«, od tam pa jo je prevzel najprej Mestni oder v Frankfurtu, katerega upravnik Harry Buckwitz velja za najzvestejšega varuha Brechtovega izročila v Zahodni Nemčiji, potem pa sta jo uprizorili še gledališči v Giessenu in Hamburgu (»Thalia«). Medtem so se začeli zanimati za »Namestnika« tudi tuji odri: oglasili so se Peter Hall iz londonske »Royal Shakespeare Company«, Leon Epp iz dunajskega Volkstheatra, Lars Schmid v imenu Ingmarja Bergmana za stockholmski »Dramaton« in Max Brod za gledališče »Habimah« v Tel Avivu. Medtem sta tudi gledališči v Haagu in Baslu uvrstiti dramo v svoj spored; tu bi veljalo omeniti ogorčenje bazelske publike, ki se je skorajda prelevilo v politično afero, a o tem bomo govorili pozneje. Baselski škandal pa vendarle ni oplašil bernskega Mestnega gledališča, ki tudi želi izkoristiti konjunkturo za Hochhutha. Februarja 1964 bo v Zahodni Nemčiji deset odrov hkrati dajalo »Namestnika«, med njimi oder v Bremerhavnu, düsseldorfski »Kammerspiele«, Mestni oder v Essenu in gledališče v Bochumu — zadnja dva v skupni uprizoritvi pod vodstvom Hansa Schalle. V istem času bo šel Piscator z ansambлом berlinske Freie Volksbühne na večmesečno turnejo, tako da bodo tudi druga mesta Zahodne Nemčije imele priložnost videti »Namestnika«. Medtem pa bodo tisti člani njegove skupine, ki bodo ostali v Berlinu, že študirali drugo Hochhuthovo dramo (ki bo po nepotrjenih poročilih imela baje naslov »Občinska sestra«). Pa še marsikatero drugo gledališče ima »Namest-

nika« v načrtu: omenimo le pariški Athénée, kjer ga bo režiral Peter Brook, Finsko narodno gledališče v Helsinkih, pa oder v Tel Avivu, New Yorku in Odenseju (Danska).

Knjižna izdaja »Namestnika« pri Rowohltu v Hamburgu je medtem čakala enajsti natis in 120.000 izvodov.

Zanimivo je, da se je drama popolnoma uveljavila pravzaprav šele v drugi sezoni, kar pa ni čudno, če pomislimo, da je Hochhuth napisal problemsko dramo; a te se očitno boje samo jugoslovanski gledališki upravniki. Buckwitz iz Frankfurta je dramo takoj spočetka pozdravil in je po krstni predstavi izjavil:

»Hochhuthovega »Namestnika« igramo zato, ker ga imamo moji sodelavci in jaz za umetnino, za najbolj nadarjeno novo delo mladega nemškega avtorja, kar jih je zdaj najti.«

A Hans Schalla, ki namerava zdaj, v drugi sezoni, uprizoriti dramo na dveh odrih hkrati, je bil lani še čisto drugačnega mnenja:

»Zdi se mi, da igra po umetniški plati ni posrečena. Stihl so slabi in docela nesmiselni. Prinesla bi nam sicer blazen finančni uspeh, ampak mi smo tako in tako zmeraj razprodani.«

Tisto, česar Schalla ni hotel povedati, pa je povedal takrat vsaj vodja essenskih odrov Erich Schumacher:

»Pri uprizoritvi v našem mestu bi bil položaj posebno kočljiv. Essen je bil vendarle še pred nekaj leti škofovsko mesto. Pri Hochhuthu pa moramo razen tega misliti še na Kruppa. Zato moram sondirati reflekse mnogih Essenčanov, ki so navdušeni pristaši Kruppa.«

Tako je torej le strah pred določenimi zelo zelo posvetnimi silami Hochhuthu preprečil, da bi že v prvi sezoni zavzel prvo mesto na zahodnonemških odrih; bilo pa je seveda tudi nekaj stvarnih pomislekov zoper njegovo dramo, ki jih je novi upravnik Državnega hamburškega gledališča prof. Fritz Otto Schuh izrazil takole:

»Dandanes, ko ti prav površno delijo človeštvo v pristaše in nasprotnike Berta Brechta, je človek, ki noče uprizoriti »Namestnika«, v nevarnosti, da ga razglase za najhujšega reakcionarja. Ker pa sem vselej in povsod nasprotnik normiranega državljanskega poguma, dam na zapisnik: Vsakomur, ki bi rad igral »Namestnika«, naj bo to dovoljeno, ne da bi se moral bati kazni. Meni pa se zdi karakterizacija papeža res malo preveč preprosta. Zategadelj se trenutno ne morem odločiti za uprizoritev.«

Trenutno ...

Seveda pa bi bili profesorju Fritzu Ottu Schuhu, močno konservativnemu nasledniku za eksperimentiranje navdušenega Gustafa Gründgensa, krivični, če bi mu hoteli očitati osebno stališče. Hochhuthov »Namestnik« je dejansko še čez osem ur razvlečena drama, v kateri se idealistični patos meša z brutalno in sentimentalno kolportažo, besedilo pa je pretkano z naturalističnimi banalitetami in s cvetkami lažne poezije.

Po drugi plati pa kaže Hochhuth znatno nadarjenost za gradnjo prizorov in za dramatsko organizacijo svoje snovi. Če posežeš po neizbežnem rdečem svinčniku — kot so storili v vseh gledališčih, kjer so ga igrali — dobiš natanko tisto, kar je napravilo »Namestnika« za tisto, kar pač je: »senzacija sezone« (»Die Welt«, 2. 8. 63).

Rolf Hochhuth, ki se je rodil 1. aprila 1931 blizu sedanje meje med Vzhodno in Zahodno Nemčijo, v Eschwegeju pri Kasslu kot sin lastnika tovarne čevljev, in ki je po vojni napredoval brez mature do izučenega knjigarja, je prišel do svoje teme na malce nenavaden na-

čin. Ko je leta 1959 neka izdaja Wilhelma Buscha, za katere prodajo je bil odgovoren Hochhuth, dosegla milijonsko naklado, ga je nagradil založnik Mohn s tremi meseci izrednega dopusta, ki jih je prebil Hochhuth v Rimu, v senci Vatikana.

Izrabil je priložnost in skušal v pogovorih z Židi in visoko duhovščino (med drugim s člani papeškega državnega sekretariata) pridreti globlje v vprašanje, na katero sta ga že prej opozorili dve znanstveni knjigi (»Tretji rajh in Židi« in »Tretji rajh in njegovi sluge« Poliakov in Wolfa).

Kaj je storil papež, torej človek, ki je predstavljal tedaj najvišjo moralno avtoriteto Evrope, da bi obvaroval Žide, ki so jih hoteli fašisti iztrebiti?

Prišel je do več kot klavnih zaključkov:

Papež Pij XII. se je zadovoljil s tem, da je dvakrat nakazal precej denarja internacijskemu taborišču Ferramonti-Tarisa pri Cosenzi v južni Italiji, da je ponudil pomoč pri nabavi 50 kilogramov zlata, ki jih je zahteval Herbert Kappler, načelnik nemške policije v Rimu, od izraelske občine svetega mesta (Židje te ponudbe niso izkoristili), da je ob začetku nasilnega izseljevanja rimskih Židov v oktobru 1943 tem odprl vrata samostanov (8000 Židov se je tedaj zateklo v samostane, v vatikanska poslopja in v Castel Gandolfo, med tem ko so jih 1127 odvedli že pri prvi raciji), in da je končno brzojavno zahteval od Horthyja, naj takoj preneha s preganjanjem (a to je storil šele 25. junija 1944.).

V svoji drami »Namestnik« (namreč Kristusov namestnik na zemlji) je Hochhuth pripisal vso odgovornost za takšno nevtralnost stališče papežu. Vsebina je v kratkem naslednja:

Mladi jezuit Riccardo doživi v Berlinu pokol Židov. Ves pretresen prosi za pomoč Orseniga, papeškega nuncija v nemški prestolnici, a ta se očitno ne zanima za vprašanje. Riccardo se posreči, da po posredovanju visokega vatikanskega uradnika, ki je z njim v sorodu, prodre do papeža samega. A Pij XII. izjavi, da (vatikanski) »državni interesi prepovedujejo obtožiti gospoda Hitlerja kot bandita... Zahod naj mu odpušča, dokler je na vzvodu še koristen.« Riccardo si vpričo papeža demonstrativno pripne na prsi židovsko zvezdo in se pusti odpeljati z rimskimi Židi v Auschwitz, kjer z njimi vred pogine. (Ta motiv si je Hochhuth očitno sposodil iz življenja katoliškega župnika Kolbeja, ki je v Auschwitzu prostovoljno šel v smrt namesto nekega Žida.)

V režijskih navodilih k prizoru, v katerem se Riccardo pridruži Židom, piše Hochhuth takole:

»... Igralec, ki predstavlja Pacellija, naj pomisli, da Njegova Svetost ni toliko oseba kot institucija: zadostujejo torej široke geste, živahna igra njegovih izredno lepih rok, hladen aristokratski nasmeh in ledeni žar oči za zlatimi naočniki; vse ostalo naj prepusti nevsakdanji, vzneseni govorici najvišjega svečenika...«

... Kakor da ni nikoli nameraval kaj drugega, hoče papež zdaj vzbuditi videz, da javno ugovarja proti preganjanju Židov... Medtem ko tenkočutni benediktinec oblikuje predpisane tri pokleke v obred čisto posebne vrste in potem stopi k mizici ob steni ter vzame v roko pero, se namestnik Kristusov »zbira«. Hladnost in strogost njegovega obraza, ki ju cerkvena propaganda rada razglašča za »nadzemeljsko poduhovljenost«, sta dosegli ledišče — in papež gleda tako, kot se je dal rad fotografirati: tja daleč in visoko čez vse, ki stoje okrog...

... Medtem ko stopa proti papežu, ki sega skrajno razdražen po ponudeni pisalni mapi, si Riccardo... pripne na sutano židovsko zvezdo. Papež to vidi. A ne najde besede...

Medtem ko papež skrajno razburjen naglo podpiše, mu zdrzne pero izmed prstov, pri tem pa si umaže roko s črnilom in jo očitajoče pomoli od sebe, tako da jo vsi vidijo...

Papež se je toliko zbral, da lahko spet govori. Beseda mu sicer zastaja, vendar pa ne jeclja, kar se je kardinalu Pacelliju primerilo dostikrat, papežu pa le poredkoma...

Zdaj spet pogleda s črnilom popackano roko ter jo v dno duše užaljen — saj je drugače dlakocepsko snažen — pokaže prisotnim kot nekakšno rano...«

Take so torej režijske opazke k omenjenemu prizoru.

Hochhuth pa je o tem povedal še naslednje:

»Če naj tu navedem nekaj razlogov in virov, ki so pripomogli k temu, da sem papeža upodobil takega, kakršen je v drami, storim to zategadelj, ker tudi sam zdaj ne morem preprosto mimo Pija, kakršnega slika legenda. Zgodovinsko gradivo namreč nasprotuje možnosti, da bi bil papež kadar koli doživel konflikt, v kakršnem ga kaže ta prizor, konflikt, ki bi ga skoraj že opravičeval.

Vse, kar se bo zdelo gledalcem, ki poznajo papeža samo iz časnikov, v tem prizoru najmanj verjetno — vse to ni izmišljeno; tako na primer dejstvo, da so mu (celo malo pred smrtjo, ko je bil ves prevzet, ker se mu je baje prikazal Kristus) osebno izročali čeke. O tem je pisal kardinal Tardini. Ali pa Pacellijeva ocvetličena gostobesednost v slogu najslabše lirike za spominske knjige. Na primer: »Kot čakajo cvetke pod debelo snežno odejo na tople pomladne sapice, tako morajo znati Židje v molitvi in z zaupanjem pričakovati uro nebeške tolažbe.« To je dobeseden citat! LE DA PIJ XII. NI REKEL »ŽIDJE«, TEMVEČ »POLJAKI!»

Kar zadeva prizor z umivanjem rok, mi morate verjeti, da je bilo to dejanje napisano že zdavnaj preden so v Franciji izšli indiskretni spomini papeževega osebnega zdravnika Galeazzi-Lisija, v katerih je opisana Pacellijeva do skrajnosti pretirana skrb za higieno. Ideja, da si hoče Pij XII. v tej žalogrni (Hochhuth imenuje »Namestnika« stalno »krščansko žalogrno«, op. avtorja) umiti roke, potem ko je podpisal članek, sestavljen ob izselitvi Židov, se je vsilila spričo govora, ki ga je imel Sveti oče 2. junija 1945 pred kardinalskim kolegijem.

Ce torej njegov telesni zdravnik zdaj pripoveduje, da si je dal Pij XII. po vsaki avdienci razkužiti roke in da se je njegov telesni odpor do vsakdanjega stika z romarji izražal v pretirano strastni vne mi za higieno, je to le slikovito, približno enako slikovito kot dejstvo, da je imel tudi Hitler do prave manije zvišano potrebo po umivanju rok...

Psihologija zavede zlahka v pomanjkanje pietete — tako je dejal Thomas Mann. Vendar pa more naposled samo poznavanje osebnih potez introvertiranega mistika Pacellija pojasniti njegovo stališče do deportacij v smrt...

Razen tega pa je imel ta papež, ki se je dal celo našminkati, ko je nastopil v nekem anglo-ameriškem filmu o Vatikanu (Pacelli, to ti je Duse — je rekla Anne Kolb nemškemu kanclerju Brüningu), dosti pretenak čut za efekte, da bi se bal kakšnega nasilja zoper svojo osebo ali morda zoper Petrovo cerkev. »Kaj mislite, kako bi zaradi česa takega zrasel ugled Cerkve« mi je rekel neki hišni prelat Pija XII...

Ne, ni bil hudodelec zavoljo državnih koristi, bil je nevtrum, bil je le nadvse marljiv karierist, ki si je v poznejših letih dostikrat preganjal čas s čudaškim igračkanjem...»

Toliko je torej o tej stvari povedal Hochhuth sam.

A kdor bi v Hochhuthu videl zagrizenega nasprotnika katoliške cerkve ali papeštva, ta bi se zmotil. Ko sta zahodnonemška književnika Hans Werner Richter in Günther Grass prvikrat videla »Namestnika«, sta domnevala, da je Hochhuth katolik, in sicer pristaš katoliške levice, ki se razburja, ker je bila papeževa glavna skrb, kako bi Cerkev varno popeljal skozi vojno, in ne, kako bi izpolnjeval dolžnosti Kristusovega namestnika. (A Hochhuth je protestant.) Hochhuth očita, da papež v letih preganjanja niti enkrat samkrat ni izgovoril besede »Žid«, čeprav se je o drugih zločinih, na primer o strahovalnih napadih na nemško civilno prebivalstvo, izrazil s popolnoma nedvoumnimi besedami. Hochhuth očita, da je Pij XII. leta 1949 zbral dovolj »poguma« in »obtožil« vrsto socialističnih držav, medtem ko je vseh dvanajst rjavih let premolčal. In Hochhuth domneva, da papeža ni zapeljal v takšno nevtralnost le starokrščanski nauk o kolektivni krivdi Židov za Kristusovo smrt, temveč le tisti, vse prej kot sveti konkordat med Vatikanom in Hitlerjem. V tem smislu dobi prizor umivanja rok še drugačen pomen: papež, ki je hotel pokloniti 50 kg zlata, v vlogi Poncija Pilata!

Katoliška cerkev seveda ni molčala. Razgrajanja v Baslu niti ne štejemo, saj je izviralo iz švicarskega volilnega boja, ki se je prav takrat razvnel, a skoraj vsi evropski škofje so zavzeli do drame določeno stališče. Glavni urednik katoliške poročevalske agencije Konrad Kraemer je napisal:

»Ko je Rolf Hochhuth v Hessenu zagledal luč sveta, je imel Eugenio Pacelli za sabo že dvanajst dolgih let blagoslovljenega dela kot papeški nuncij v Nemčiji... Ko je papež Pij XII. zaupal patru Antonu Webru vodstvo obsežne akcije za pomoč in reševanje italijanskih Židov, je korakal Rolf Hochhuth v vrstah Hitlerjeve mladine.«

No, Hochhuth je bil star štirinajst let, ko je zadnjič korakal za Hitlerja, a papež Pij XII. je šest let opravljaj službo, ne da bi le enkrat protestiral!

Tehtnejši so drugi argumenti, na primer tisti, da bi papežev protest zoper preganjanje Židov njim samim le malo koristil, pač pa bi umiril Cerkev. Če že hočete, je to trditev možno podpreti celo z dokazom: ko so nizozemski škofje protestirali, so Nemci deportirali tudi tiste holandske Žide, ki so bili katoliške vere.

A Rolf Hochhuth ne verjame takim trditvam. Pa tudi če bi bilo res — tako pravi — bi bila Cerkev vsaj izpolnila svojo dolžnost.

Imamo torej dve nasprotujoči si hipotezi. A ne ene ne druge ne moremo dokazati: Ali bi papežev ugovor lahko zavrl ali končal preganjanje Židov, ali pa bi njegovo ugovarjanje le razrušilo Cerkev, koristi pa ne bi bilo nobene?

A tudi na katoliški strani je slišati uvidevne glasove, ki nočejo kar počez zvrniti in obsoditi najbolj sporne in najbolj uspešne igre dveh sezon. Neki jezuit je na primer zapisal:

»Po mojem prepričanju bi bilo zaradi naloge, ki nam jo je zaupal Kristus, pričevanje zoper hudodelstvo nujno tudi v primeru, ko ne bi bilo le brezuspešno in zaman, ampak bi Cerkev samo pahnilo v prelivanje krvi, ki bi bilo po posvetnih merilih nesmiselno... In spričo tega pričevanja, ki ga je čas terjal od nas, smo odpovedali... To



so nam govorili Reinhold Schneider in Friedrich Heer in Camus, in to ste nam poleg drugih povedali zdaj tudi vi. Namesto da se opravičujejo, bi se vam morali zahvaliti.«

Dominikanski pater Willehard Eckert iz Tomaževega inštituta na kölnski univerzi prav tako jemlje Hochhutha v zaščito pred »neopravičeno kritiko«. V »Kölnische Rundschau« piše:

»Drama je obtožba antisemitizma katerekoli vrste... Protesti so lahko tudi neprostovoljno opravičevanje... Rolf Hochhuth zasluži, da ga poslušamo.«

Rolf Hochhuth je hotel, naj bo njegova drama taka: stvarna, nepadalna in brezkompromisna. Lahko pa bi bil napisal tudi »splošno dramo« z naslednjo mauriacovsko temo:

Strašno je, če dovoljuješ hudodelstva. Strašna dolžnost je, če moraš z molkom preprečiti še hujše zlo. Kljub temu pa bodo vsa hudodelstva padla na vse priče, ki so molčale.

In če bi se v Jugoslaviji le kdaj pozanimali za to delo: poleg nemške izdaje pri Rowohltu je »Namestnik« Rolfa Hochhutha (ki je dobil zanj »Nagrado mlade generacije« in spodbujevalno premijo nagrade Gerharta Hauptmanna) medtem izšel tudi v založbi Grove Press, pri Methuenu v Angliji in pri Mondadoriju v Italiji...

(H. P. R. — Iz nemščine prevedla R. V.)

## SOVJETSKA GLEDALIŠKA SEZONA V MINULEM LETU

Kot je statistika na videz suhoparna in dolgočasna, pa vendar nudi, če jo znamo pravilno brati in tolmačiti, zanimive in naravnost presenetljive podatke in podobe kakršnegakoli stanja ali problematike na kateremkoli področju človekove dejavnosti. Tako nam tudi pred kratkim objavljena statistika repertoarja sovjetskih gledališč za 1962. leto, objavljena v septembrski številki osrednje sovjetske gledališke revije »Teatr«, marsikaj pove, opozarja in razodeva. Statistika, objavljena v prej omenjeni reviji, zajema podatke o repertoarju poklicnih in amaterskih gledališč za lansko leto. Vendar pa so v tej statistiki omenjena samo tista dramska dela, ki so bila igrana najmanj sto-krat. Tako je bilo lani na sovjetskih odrih uprizorjenih skupaj 285 gledaliških del, ki so doživela več kot sto repriz. Preko tisoč repriz (v večjem številu gledališč seveda) je doživelo kar dvajset del. Zato bo morda zanimivo, če navedemo vsaj teh dvajset del, ki so doživela tolikšno zanimanje sovjetskih gledaliških obiskovalcev.

Največ predstav, kar 2895 v 120 gledališčih je doživel dramski komad A. Uspenskega »Dekle s pegicami«. Sledi delo znanega sodobnega sovjetskega dramatika A. Arbuzova »Izgubljeni sin«, ki je doživelo 2607 predstav v 116 gledališčih. Tretji na tem seznamu je I. Štok z delom »Leningrajski prospekt«, ki so ga igrali 2582 krat na 88 odrih. »Levinja na orbiti« A. Makajonoka je doživela 2579 predstav kar v 129 gledališčih. Sledi delo A. Tura »Sonata v mesečini« z 2159 predstavami v 55 gledališčih. 2121 repriz v 113 gledališčih je doživela komedija A. Sofronova »Poročena kuharica«, L. Šejninovo delo »Igra brez pravil« pa so na 82 odrih zaigrali kar 2072 krat. A. Kolomic je doživel s svojim »Faraonom« v 71 gledališčih 1992 predstav, G. Mdivani pa s »Terezinim



rojstnim dnevom« na 88 odrih 1821 ponovitev. Brata Tur sta s »Severno Madono« doživela 1749 predstav v 62 gledališčih, medtem ko je dramska adaptacija »Kolegov« po istoimenskem romanu Aksjonova doživela kar 1603 predstave v 49 gledališčih. Dramatik A. Stein je z delom »Ocean« šel 1599 krat čez 86 odrov. Največ gledališč, kar 133, pa je uprizorilo 1597 krat tudi pri nas znano in igrano delo A. Arbuzova »Irkutska zgodba«. »Slovo belih noči«, dramsko delo znane sovjetske pisateljice Vere Panove, so igrali v 66 gledališčih kar 1430 krat. Prvi tuji avtor, Marcel Aymé, je v tej statistiki šele na petnajstem mestu. Njegovo delo »Glava drugega« so na 48 sovjetskih odrih odigrali kar 1379 krat. »Kovček z etiketami« D. Ugrjumova je 42 sovjetskih odrov uprizorilo, 1377 krat. V 76 gledališčih so 1344 krat uprizorili delo D. Medvedenka »Kamen na cesti, 33 gledališč pa je 1175 krat uprizorilo delo I. Račada »Ljudje v plaščih«. Predzadnje delo na seznamu dvajsetih del, ki so preseгла 1000 uprizoritev, je »Bobnarica« A. Salinskega, ki so jo v 109 gledališčih odigrali 1133 krat, medtem ko so delo V. Korostiljeva »Zaupam ti« uprizorili 1126 krat v 52 gledaliških hišah.

Zanimivo je, da med temi dvajsetimi deli, razen Arbuzova, Sofronova, priredbe po Aksjonovu in Marcela Ayméja, ni znanih gledaliških imen, niti klasikov svetovnega gledališča. Morda zato, ker so med te predstave vključene tudi amaterske skupine, ki jih v Sovjetski zvezi ni malo in se verjetno ne lotevajo uprizoritev starogrških dram in drugih velikih imen svetovne dramatike. Na prvem mestu med klasiki je priredba dela velikega ukrajinskega pesnika T. Ševčenka »Mati dninarica«, ki jo je 11 gledališč odigralo 704 krat. Ševčenku sledi priredba po Croninovem delu »Citadela«, ki je v 34 gledališčih doživela 683 predstav.

Med sovjetskimi klasiki je dosegel največ uprizoritev N. Pogodin, čigar »Črne ptice« je odigralo 22 gledališč 523 krat. Med tujimi modernimi dramatikami pa je doživel Tennessee Williams 484 ponovitev svoje drame »Orfej se spušča« v 23 gledališčih.

Klasik ruskega gledališča A. Ostrovski je z dramo »Ženitev Belugina« doživel v minuli sezoni 443 uprizoritev v 19 gledališčih, medtem ko je sodobni sovjetski dramatik E. Švarc s svojo »Snežno kraljico«, prirejeno po Andersenu, doživel 441 repriz v 28 gledališčih.

Schillerjeva drama »Kovarstvo in ljubezen« je doživela 42 ponovitev v 16 gledališčih. Španska klasična dramatika je z delom »Bistroumna zaljubljenka« Lope de Vege v 17 gledališčih doživela 334 predstav.

Zanimivo je, da je Shakespearov »Hamlet« na našem seznamu šele oseminšestdeseti s 322 predstavami v 16 gledališčih.

Tako bi lahko še dolgo brskali po tem dolgem repertoarnem seznamu, ki zajema kar 285 gledaliških del, ki so doživela nad sto repriz. Vendar pa lahko iz vsega tega, iz goliš števil in naslovov del ter imen avtorjev vendar potegnemo nekakšen zaključek:

Lanskoletni repertoar sovjetskih gledališč je bil pretežno sestavljen iz domačih avtorjev (ruskih klasikov, sovjetskih dramatikov in sodobnih dramskih piscev) in še v tem repertoarju imajo levji delež sodobni avtorji, kar je vsekakor hvalevredno in pravilno za repertoarno politiko nacionalnih gledališč. Med klasičnimi ruskimi avtorji so največ igrali A. Ostrovskega, Leva Tolstoja »Moč teme«, Gogolja (priredba njegove »Majske noči«), Lermontova (Maškarada), med sovjetskimi avtorji pa najdemo imena N. Pogodina, Maksima Gorkega, K. Simonova, A. Afinogenova, dramaturga »Vasilija Tjorkina« pesnika Tvardov-

skega, V. Majakovskega, S. Mihalkova, V. Rozova, Nazima Hikmeta, A. Kornejčuka, V. Ivanova, B. Lavrenjeva in drugih.

Med klasiki je v tej statistiki zabeležen Evripid z »Medejo« (125 predstav), Lope de Vega »Pes na senu« (287 predstav), Carlo Goldoni s »Slugom dveh gospodov« (248 predstav), Balzac z »Mačeho« (213 predstav), Schiller z »Marijo Stuart« (149 predstav), spet Goldoni s »Krčmarico« (130 predstav), Oscar Wilde s »Pahljačo lady Windermeere« (11 predstav) in spet Goldoni s komedijo »Zabavni primer« (116 predstav), sledi mu Ibsenova »Nora« (115 predstav) in končno Fieldingov »Razkrinkani čudodelec« s 104 predstavami.

Za konec naj navedemo še podatke o sodobni svetovni dramatici, ki je našla pot na sovjetske odre. Nekaj imen in predstav smo omenili že poprej in zato dopolnimo to podobo še s Cliffordom Odetsom (»Zlati fant« — 168 predstav), Eduardom de Filippom (Filumena Marturano — 167 predstav), A. Benedettijem (»Lahko noč, Patricija!« — 145 predstav) in končno z Arthurjem Millerjem (»Vsi moji sinovi« — 130 predstav).

To je torej samo bežen, vsekakor pa zanimiv izsek iz bogatega in obširnega repertoarja sovjetskih gledališč v minulem letu. Suhe številke so nam torej povedale marsikaj o bogatem, pestrem in vsekakor tudi zanimivem gledališkem življenju v Sovjetski zvezi danes. Zanimiva bo morda primerjava z letošnjo sezono, za katero pa bodo zbrani podatki šele prihodnje leto ob tem času. Škoda, da statistika ni navedla še števila gledališč, oziroma amaterskih skupin, ki so odigrale lanskoletni gledališki repertoar.

Dušan Željenzov

## SOVJETSKA TELEVIZIJA IN GLEDALIŠČE

Pred kratkim je sovjetska osrednja gledališka revija »Teatr« objavila v svoji rubriki »Televizijsko gledališče« nekakšen statistični pregled in statistiko televizijskih dram na ekranu sovjetske televizije v lanskem letu. Statistika pravi, da so sovjetski televizijski gledalci lani videli 57 televizijskih iger, izmed katerih je vsako gledalo približno 20 milijonov gledalcev. Preprosta računica torej pove, da je sovjetska televizija s svojimi teledramami kot podaljšanim in razširjenim gledališčem imela tako morda najimpozantnejši avditorij na svetu, nič manj kot milijardo sto štirideset milijonov gledalcev. Toda statistika ima tudi svojo drugo plat: ta pa nam spet neizprosno govori, da je bilo med 57 teledramami komaj sedem originalnih televizijskih iger, to je del, napisanih posebno za televizijo. Vse ostalo pa je pripadalo bodisi televizijskim adaptacijam dramskih del tako domačih kot tujih piscev in adaptacijam romanov, novel itd. ter tako imenovaneemu estradnemu ali zabavnemu žanru.

Poglejmo, katera dela so bila lani torej napisana izključno za televizijo in seveda tam tudi izvajana. To so: A. Galijev »Vitezi med nami«, N. Rumjanceva in M. Nezorov »Pet kratkih zgodb«, A. Prelovskij »Čas pomladnih nalivov«, L. Sinelnjkinov »Tri-ničla«, J. Apuškin »Dvanajsto leto«, G. Goldfeljd »Neizmišljena zgodba« in J. Edlis »Zgodaj zjutraj«.

Televizija je bila malo na boljšem glede režiserjev. Manj kot polovico (23 v danem primeru) televizijskih iger so zrežirali televizijski režiserji. Vse ostalo pa so prevzeli poklicni režiserji iz gledališč. Tu so sodelovali znani sodobni sovjetski gledališki režiserji kot V. Pluček, V. Dudin, A. Remizova, A. Gončarov, B. Zahava, A. Golubovski, I. Annenskij in drugi. A. Gončarova je celo ustvarila tako imenovani »paralelizem«, to je, da je dramska komada »Zakon prezimovanja« in »Barba« istočasno pripravila za gledališče in televizijo. E. Simonov in O. Solju pa sta posebej za televizijo pripravila drami »Dva gospoda iz Verone« in »Poročno potovanje«, ki sta ju že prej zrežirala za gledališče.

In igralci? V vseh televizijskih igrah je nastopalo zelo veliko število poklicnih dramskih umetnikov. Revija navaja njihov seznam, ki je zelo obsežen. Iz seznama lahko razberemo, da so na televiziji igrali številni igralci iz MHAT, Malega teatra, Gledališča Vahtangova, Majakovskega, Gledališča satire, moskovskega Dramskega gledališča, Gledališča Leninskega komsomola, Gledališča Mossoveta, Gledališča Jermolove, Puškinovega gledališča, Centralnega otroškega gledališča, Gledališča Stanislavskega, Gledališča drame in komedije, kujbiševskega Dramskega gledališča M. Gorkega, leningrajskega Gledališča komedije, leningrajskega Akademskega dramskega gledališča Puškina, leningrajskega Velikega dramskega gledališča Gorkega ter maloštevilni filmski igralci.

Zanimiva je tudi ugotovitev, da so na televiziji in samo tukaj, lahko lepo sodelovali igralci različnih šol, smeri in izraznih nazorov, ker je vsekakor pozitivno dejstvo.

Če ob koncu naše informacije pogledamo še dela, ki jih je televizija priredila po dramskih predlogah, moramo na prvem mestu omeniti našega Nušiča, saj je televizijsko predstavo njegovega »Nahoda« videlo kar dvajset milijonov gledalcev. Med dramskimi avtorji najdemo na lanskoletnem repertoarju Shakespeara (Dva gospoda iz Verone), N. Pogodina (Jantarna ogrlica), B. Lavrenjeva, dalje že omenjeno »Poročno potovanje« V. Dihovičnega in M. Slobodskega in »Barba« J. Maseviča, med klasičnimi imeni literature pa najdemo televizijske priredbe novel, oz. romanov L. Tolstoja, T. Dreiserja, J. Priestleya, E. Zolaja, N. Leskova in drugih.

Kakor torej vidimo, tudi sovjetska televizija tako kot naša precej niha med gledališčem in čisto televizijsko dramo, v glavnem se poslužuje dramskih tekstov, »paralelnih« režij, medtem ko ima gledališče sploh levji delež pri ekranizaciji teledram: saj so večino del zrežirali poklicni gledališki režiserji, medtem ko so igralske vloge skoraj izključna domena in področje poklicnih gledaliških igralcev. **D. Ž.**

## POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,  
čokolade  
in peciva  
v Ljubljani

# šumi

Nad kvaliteto naših proizvodov  
ne boste nikdar razočarani!

# 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).

**GRADBENO PODJETJE**

# **MEGRAD**

**LJUBLJANA**

**CELOVŠKA CESTA 134**

TELEFON: 30-512, 30-513

IZVAJA IN PROJEKTIRA VSA GRADBENA DELA.

# **SLOVENIJAŠPORT**

**TRGOVSKO PODJETJE  
NA MALO IN VELIKO  
V LJUBLJANI**

S POSLOVALNICAMI V MARIBORU, KRANJU, CELJU IN JESENICAH VAM NUDI V VELIKI IZBIRI ŠPORTNO IN TELOVADNO ORODJE, CAMPING OPREMO, SMUČARSKO OPREMO, OPREMO ZA PODVODNI RIBOLOV, DVOKOLESA, ŠPORTNO OBUTEV IN OBLAČILA TER DRUGE ŠPORTNE REKVIZITE

**Dobra kvaliteta  
— zmerne cene.**

**Oglejte si  
bogate zaloge  
v vseh  
poslovalnicah**

# TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTICNIH  
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.

# Saturnus

T O V A R N A  
K O V I N S K E  
E M B A L A Ž E  
L J U B L J A N A

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehrambno industrijo, gospodinj-sko embalažo, bonboniere za čokolado, kaka<sub>o</sub> in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjevi. Razen tega proizvajamo električne aparate za gospodinjstva kot npr. električne peči.

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače



# 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 svetov-  
no 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  $K_2SO_4 \times$   
 $Al_2(SO_4)_3 \cdot 24 H_2O$

Živosrebrov oksid  
 $HgO$

Kalomel  $Hg_2Cl_2$

Zahtevajte ponudbe in vzorce in prepričali se boste!

# JUGOTEHNIKA

- »ELEKTROVAL«, Ljubljana – Mestni trg 15
- »ELEKTROCENTER«, Ljubljana – Čopova 4
- »RADIOCENTER«, Ljubljana – Cankarjeva 3
- »BLISK«, Ljubljana, Titova 61
- »JUGOTEHNIKA«, Ljubljana – Dalmatinova 11
- »RADIOCENTER«, Domžale – Ljubljanska 2
- »RADIOCENTER«, Bled
- »RADIOCENTER«, Kranj – Koroška 9
- »RADIOCENTER«, Maribor – Partizanska 6



TOVARNA ELEKTRIČNIH APARATOV  
LJUBLJANA, Rimska c. 17

IZDELUJE: releje za zaščito, daljinska stikala zračna do 100 A in oljna do 15 A s termično zaščito, zaščito proti požaru, programska stikala vseh vrst, aparate s področja industrijske elektronike, merilne in specialne transformatorje, signalne naprave za elektrogospodarstvo in industrijo.

# 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

DOMA IN NA DELOVNEM MESTU ŠČITI VAŠE ROKE

PROIZVAJA:

*Farmis*

# ZAŠČITNA KREMA 48

Farmaceutsko-  
kemijski  
kombinat  
Slovenije

obrat



Lek — Ljubljana

Dobi se  
v lekarnah  
in drogerijah

# Kolinska

**tovarna hranil v LJUBLJANI**

proizvaja:

- »PROJO«, odličen kavni nadomestek
- »REGINO«, pecilni prašek in vanilin sladkor
- »METKO«, kakaove rezine in marmornati kolač
- »KA-BI«, posebno kakaovo mešanico
- »BEBI«, pšenični zdrob
- »KROKO«, specialno mešanico za krompirjevo testo
- »REX«, posebno začimbo
- »MIX«, snežni kolač

Naš cilj:

**Zdrava, krepilna in cenena hranila potrošniku!**

**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.

**GRADBENO  
PODJETJE**



**LJUBLJANA  
ZBAŠNIKOVA 26**

TEL. 22-078  
21-628  
22-393

**PROJEKTIRA IN IZVAJA VSA GRADBENA DELA**

**USNJE, USNJENO GALANTERIJO,  
ČEVLJARSKO-SEDLARSKO ORODJE  
IN POTREBŠČINE — AVTO GUME,  
TEHNIČNO GUMO — PLASTIČNE  
MASE, PLASTIČNO GALANTERIJO —  
TEHNIČNI TEKSTIL, VRVARKE  
IZDELKE — ZAŠČITNA SREDSTVA —  
KOVINSKO GALANTERIJO —  
DIŽUTERIJO — DOMAČE IN  
UVOŽENE IGRAČE — IZBERITE  
V SORTIRANIH ZALOGAH**

**VELETRGOVINE**

**ASTRA** LJUBLJANA  
BEŽIGRAD 6 — TELEFON: 32-394

Tkanine za večerna oblačila najlepše izberete v prodajalnah

## *Veletekstila v Kresiji*

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

### V PRODAJALNAH

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

### 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!

# TEOL - OLJARNA

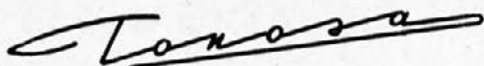
## LJUBLJANA, Zaloška cesta 54

proizvaja:

- pomožna sredstva za tekstilno, usnjarsko in čevljarstvo stroko
- ricinovo in laneno olje
- sredstva za gašenje požarov
- detergente
- lepila

**CENE KONKURENČNE, DOBAVA PROMPTNA**

ZA ZIMO IN ŠPORT HOLA - HOP,  
ZA VSAKO PRILOŽNOST  
PA NOGAVICE, IZDELEK  
TOVARNE NOGAVIC



LJUBLJANA

TRGOVSKO PODJETJE

# Petrol

LJUBLJANA — VOŠNJAKOVA ULICA 2

nudi potrošnikom vsa potrebna pogonska goriva in maziva  
v bencinskih servisih in skladiščih po vsej Sloveniji



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



# **NARTA FIX EXTRA**

skrbi in čuva, da so lasje  
lepi in zdravi



**POSLOVNO  
ZDRUŽENJE  
PREVOZNIŠKIH  
PODJETIJ  
LJUBLJANA,  
TITOVA CESTA  
ŠT. 48 (NA GR)**

Telefoni: direktor 33-676  
splošni sektor (pravna služba) 33-797  
komercialni sektor 33-797  
prometno-tehnični sektor 33-797  
gospodarsko-računski sektor 33-648  
nabavna služba 33-648

**PREKO SVOJE MREŽE POSLOVALNIC OSKRBUJE TOVORE  
ZA PREVOZ S TOVORNIMI AVTOMOBILI PO VSEM TERITORIJU  
SFR JUGOSLAVIJE**

Izstavlja prevozne in obračunske listine za izvršene prevoze. Vrší brezplačno kontrolo vseh prevoznih in ostalih tovornih listin.

Podjetja – člani poslovnega združenja SLOVENIJA TRANSPORT  
PREVOZNIŠTVO, Celje AVTOSERVIS, Jesenice na Gor.  
SLAVNIK, Koper TRANSPORT, Maribor  
PREVOZI, Ljubljana AGROTRANSPORT, Ptuj  
AVTOPREVOZ, Maribor TRANSTURIST, Skofja Loka  
MEHANIČNA DELAVNICA AVTOPREVOZ, Tolmin  
in AVTOPREVOZ, Medvode TRANSPORT, Videm-Krško  
TRANSAVTO, Postojna GLOBUS-SPEDICIJA, Ljubljana  
AVTOSPED, Rakek LJUBLJANA TRANSPORT,  
AVTOPREVOZ, Zagorje ob Savi Ljubljana  
AVTOUSLUGE, Celje G A P, Maribor  
AVTOPREVOZ, Dravograd AVTOPREVOZ, Podvelka  
AVTOPROMET, Idrija INTEREVROPA, Koper  
AVTOPREVOZ, Ivančna Gorica TRANSPORT, Cerkno  
AVTOPROMET, Kranj AVTOPREVOZ, Slovenj Gradec  
AVTOPROMET, Ljubljana

Vsi, ki žele koristiti usluge poslovnega združenja, naj se neposredno obračajo na poslovalnice v krajih:

CELJE, Kidričeva 19, tel. 20-80 in 31-56  
MARIBOR, Tržaška 54, tel. 27-49 in 24-16  
KRANJ, Skofjeloška 1, tel. 941 – 25-84 in 29-84  
LJUBLJANA, Šmartinska c. 26, tel. 32-943 in 30-548  
KOPER, Ulica JLA 6, tel. 239  
JESENICE, Kidričeva 36, tel. 956 – 298  
RAVNE NA KOROŠKEM, tel. 1 – int. 481  
NIS, Ulica 12. februar 33, tel. 37-22  
ZRENJANIN, Moša Pijade 32, tel. 13-99

V kratkem bodo pričele s poslovanjem še poslovalnice v Beogradu, Rijeki, Zagrebu, Osijeku, Smederevu in Novem Sadu, ki bodo z dotedanjno mrežo in s svojim kadrom zagotovile strokovne in solidne usluge.

# „SLOVENIJA AVTO“

LJUBLJANA, Prešernova cesta 40

TRGOVINA NA  
DEBELO IN  
DROBNO Z RE-  
ZERVNIMI DELI,  
AVTO-MOTO  
GUMAMI,  
SPLOSNIM IN  
ELEKTRIČNIM  
AVTOMATERIA-  
LOM, BICIKLI  
TER GRADBENIMI  
STROJI DOMAČE  
PROIZVODNJE

SERVIS IN REMONT ZA MOTORNA  
VOZILA

# MERCATOR

VELETRGOVINA

VAM V PROSTORIH  
SVOJIH POSLOVNIH ENOT  
»EMONA«, »GRMADA,  
»HRANA«, »JELKA« GORNJI  
GRAD, »LITIJA«, »LOGATEC«,  
»POLJE«, »ROŽNIK«, »STRAŽA«  
PRI NOVEM MESTU IN  
»SPECERIJA«  
NUDI VSE GOSPODINJSKE  
POTREBSČINE, GALANTERIJO  
IN KOLONIALNO BLAGO.

LJUBLJANA,  
AŠKERČEVA 3

# ELEKTRONABAVA

Podjetje za uvoz elektroopreme  
in elektromateriala, nakup in prodaja  
proizvodov elektroindustrije SFRJ

**LJUBLJANA, TITOVA 1**

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Crnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

# tiskarna toneta tomšiča

**LJUBLJANA**

**GREGORCIČEVA 25 a**

Telefoni: 20-552

22-990

22:940

# *Metalka*

**LJUBLJANA, TITOVA 24**

TRGOVINE:

TITOVA 24

GOSPOVETSKA 4

STRITARJEVA 7

DALMATINOVA 2

Tovarna

*Žima*

Tel. h. c.: 383-147

Direktor: 383-148

**FUŽINE št. 133**

# SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE



GROSUPLJE

projektiramo in  
izvajamo vsa  
gradbena dela

Telefon Grosuplje 13  
Tekoči račun  
pri Narodni banki  
Grosuplje 600-21

1-18

## COMMERCE

zastopstvo inozemskih tvrdk  
LJUBLJANA, TITOVA C. 3  
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.

## INTERTRANS-GLOBUS

Mednarodna špedicija, transporti in skladišča,  
Ljubljana, Šmartinska cesta št. 152/a.

Telefon - hišna centrala 33-662 - Teleprinter 03107

**opravlja:** vse špedicijske usluge v zvezi s tuzemsko in mednarodno blagovno menjavo, vse carinske posle pri uvozu in izvozu pošiljk, pregled blaga, prevoz blaga, sejemske usluge z lastno mehanizacijo, nakladanje, prekladanje, skladišči, hrani in zavaruje blago. Interesenti, zahtevajte informacije in ponudbe od centrale podjetja in podružnic: Beograd, Zagreb, Reka, Celje, Jesenice, Koper, Nova Gorica, Sežana, Novi Sad, Subotica.

O solidnosti opravljenih uslug se boste sami prepričali.

## **SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE**

# **SLOVENIJA CESTE**

prevzema in izvršuje  
vsa gradbena dela na objektih  
visoke in nizke gradnje

Specializirano podjetje  
za gradnjo cest z različnimi sistemi  
vozišč, predorov ter za asfaltna  
dela.

Lastna mehanizacija z obrati  
za popravilo in izdelavo  
gradbenih strojev.

Lastni projektivni biro.  
Dobava kmetijskih agregatov  
iz lastnih kamnolomov.

**LJUBLJANA**

**Pražakova 1**

## **SEMENARNA LJUBLJANA Gospodsvetska cesta 5**

Prodajamo na debelo in drobno vse vrste in sorte kakovostnih semen  
krmnih, vrtnih in cvetličnih rastlin.  
Cenjenim odjemalcem nudimo bogat izbor zelenjadnih in cvetličnih  
semen v originalnih zaprtih vrečkah.  
Zagotavljamo odjemalcem, da bodo v naših poslovalnicah  
v LJUBLJANI, Gospodsvetska 5, Vodnikov trg 4  
v MARIBORU, Dvoržakova 4  
v ZAGREBU, Kraševa 2.  
v BEOGRADU Prizrenska 5  
solidno postreženi po konkurenčnih cenah.

NAS NASLOV:

# **JUGOREKLAM**

LJUBLJANA, KIDRIČEVA 5

TELEFON 21-965

Izdelujemo vse vrste em-  
balaže v barvnem tisku.  
Lastna litografija. Za vse  
reklame se obračajte na  
nas. Tisk — časopisni  
oglasi, kino reklama. Na-  
ročila sprejemamo ZA CE-  
LOTEN TERITORIJ SFRJ



*Zavod za raziskavo  
materiala  
in konstrukcij*

*Ljubljana, Dimičeva 12*

*Telefon 32-677*

## **Restavracija KOPER**

- DNEVNO SVEŽE RIBE
- BOGATA IZBIRA JEDIL
- TOČIMO PRISTNA ISTRSKA VINA

**OBIŠČITE NAS!**

### **Novi DKW - Junior**

Vsa pojasnila

**Autocommerce**

Ljubljana, Trdinova ulica 4

741 ccm, 34 KS, tricilindrski dvotaktni motor, vse brzine sinhronizirane, hidravlične zavore, poraba goriva 7,3 l/100, mešanica 1:40, servisni pregledi na vsakih 7500 km.

V prostorni karoseriji so 4 udobni sedeži, obsežni prtljažni prostor. Naprava za gretje in hlajenje omogoča v vsakem letnem času prijetno vožnjo.

Vozlo je zelo ekonomično ter nudi izredno sigurnost pri vožnji.

Servisna služba in nadomestni deli zagotovljeni.

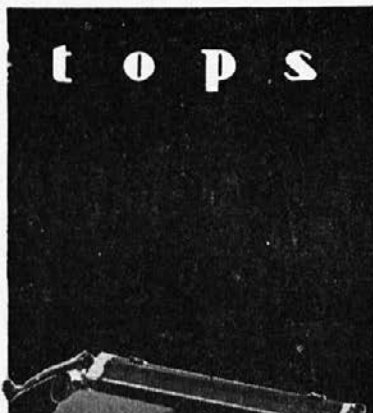
ZA VSE VRSTE ZAVAROVANJ  
SE PRIPOROČA

# Zavarovalnica Ljubljana

MIKLOŠIČEVA C. 17-19



**M-1**



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA



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

TRGOVSKO PODJETJE ZA IZVOZ IN UVOZ

## TEHNO-IMPEX

Telefon: 23-915

Teleprinter: 03-190

Ban. račun: 600-11-674

Ljubljana

Beethovnova 21/I



