

Desetletje Cirila Debeveca

1

Nenapisana in bržkone tudi še nezasnovana knjiga o Cirilu Debevcu bo morala opisati in oceniti samosvojo, razgibano in raznorodno umetniško osebnost, navzočo v slovenskem kulturnem življenju od zgodnjih let po prvi vojni pa domala do naših dni, se pravi le malo manj kakor pol stoletja:

razmišljajočega opazovalca, ki je imel že več let pred prvim odrskim nastopom trdno zgrajeno predstavo o tem, kakšno da je naše gledališče in kakšno naj bi bilo;

temperamentnega esejista in razgretoga, ne vselej do kraja strpnega in obzirnega polemika;

režiserja, ki se je zdel spočetka rojen zgolj zato, da premakne temelje naše dramske umetnosti, pa je namenil pozneje — najpoprej po svoji, pozneje pa tudi po tuji volji — razsežna obdobja svoje ustvarjalnosti opernim hišam;

poglobljenega, venomer iščočega, v uporabi zunanjih pomagal kar se da skopega, skorajda asketsko strogega, vselej navznoter obrnjenega igralca, pa tudi, kadar je vloga terjala tako, bridkega komedijanta;

pedagoga in predavatelja, ki se je zavedal širine svojega znanja in je to bogastvo radodarno odpiral mladim, nastopajočim rodovom;

ustvarjalca, ki je vse do zadnjega ohranil bistrino duha in iskrivo domiselnost ob srečanjih s prijatelji in sodelavci, pa se je žal vse prezgodaj začel umikati iz arene življenja — vsaj peresu, če že ne odru se je veliko prekmalu odrekel.

Domala ves razvoj slovenskega gledališča od Cankarjevega slovesa in nastopa Kosovelovega kroga pa do danes bi morala začrtati knjiga, ki bi govorila o Cirilu Debevcu. Vendar, eno poglavje v njej bi moralo biti posebej izrisano in to bi zasenčilo vsa umetnikova prizadevanja poznejših let — poglavje o desetletju, ko je dal umetnik kot dramski režiser in tudi kot igralec izjemen odtis prizadevanjem za drugačno podobo Drame Narodnega gledališča v Ljubljani.

Pričujoči splet spominskih zapisov in pričevanj gotovo nima in ne more imeti takih stremljenj; vse probleme lahko komaj nakaže in dá, ob prvi obletnici smrti, spodbudo za nadaljnje raziskave; vtisi mladostnika, ki so mu prva srečanja z Debevečo sugestivno odrsko podobo odstirala pota v skrivnostni svet dramske umetnosti, so prav gotovo lahko varljivi, pa na drugi strani spet kar se da pristni in enkratni; zato jih bomo sproti primerjali in preverjali s sodbami, ki so jih v drugi polovici dvajsetih in v prvi polovici tridesetih let pisala razgledana, že takrat zrela in veljavna peresa.

To večletni odsotnosti + tujini sem & omnil domov
 in začel proučevati naš gledališko razmerje. V šestih
 mesecih sem dosegel popolno neupodobnost sedanje
 uprave za gled. vodstvo. Ne gleda me popolno ne-
 pojmovanje teatra kot umetniškega govora,
 če vidim prodajna tujec (Rus, Čeh, Hrvat), ki
 sploh ne zna govoriti, docim domačo igralce
 zapostavlja. Jato imam netraj dohajov.
 Drugič se naša uprava za naš slovenski ustavni
 sploh ne zanima. Tretjič pa je prišel - iz Beograda
 menda - jednjedni bollok, da se prihodnje

Iz Debevčevega pisma Hinku Nučiču (1924)

Vendar, naj bodo odtisi predstav, rojenih v gledališkem letu 1931—32 in spremljanih z dijaškega stojišča ob nedeljskih popoldnevih in še posebej ob študentovskih petkih še tako varljivi, zatajiti jih ni mogoče: srečanja s Cirilom Debevčcem in z Milo Šaričevo tisti čas so bila moja prva gledališka doživetja. Bila so to neponovljiva leta vere in zaverovanosti v teater — doživetja, ki jih ni podpiral ne študij sive teorije ne tuj nasvet ne primerjanje z zgledi iz širokega sveta, zrasla so iz prvotnih, neposrednih srečanj s skrivnostnim svetom onkraj rampe. Nemara se sliši neresno, pa je vendarle tako: predstava Debevčeve — ne Rostandove — drame Vest mi živi v očeh bolj kakor prenekatera iz gledališkega leta 1973—74; vidim prizorišče, slišim Marcelovo izpoved v prologu, čutim omamno vzdusje, tisti skrivnostni odrski čar, v katerega že leta in leta ne verjamem več. Doživetje ob Vesti se je nemara še ponovilo v istem gledališkem letu: ob Frankovi drami Vzrok in ob Shawovi komediji Zdravnik na razpotju. Tisto leto je brzkonje začrtalo moje delovno pot, hkrati pa zavrlo ta prezgodnja srečanja s svetom odrskih luči in barv; doživetja tistega leta, prav gotovo tudi ta, so me zadržala dve leti v drugi in potem so se mi vrata skrivnostnega hrama v Gradišču zaprla vse do pete šole...

Res, vse to nemara ne sodi v pripoved o Cirilu Debevču — ali pa vendarle sodi: kako bi mogel bolj neposredno opisati opojni vpliv prvih srečanj z njim, srečanj, za katera sem vedel kajpada le sam. In vendar, ko prebiram vse to, kar je že bilo zapisanega, vidim, da le nisem bil edini. Ladko Korošec, zrasel

iz iste generacije, pripoveduje prav o predstavi Vesti, ki ga je, enajstletnega, za zmeraj pritegnila h gledališču. Pa tudi mladi kritik »Sodobnosti«: pozneje, ko nam je Bojan Stupica, že v slutnji velikih premikov na zemeljski obli, odstiral drugačne, nemara bolj sodobne in bolj življenjske poglede na vprašanja naših dni in v svet odrske umetnosti, se je, tako kakor mnogi, obračal od Debevčeve »mračne retorike« in vendar priznaval, da smo nekoč »čutili v njegovih intimnih, tihih režijah izpoved cele generacije« in se gnetli pri njegovih predstavah na stojišču »malone vsi, ki danes nekako odklanjamo tega režiserja, bodisi javno ali na tihem, vedé ali nevedé, delno ali pa kar v celoti.« (Kalan).

Zašli smo predaleč; kritik je mislil nemara na še bolj zgodnja srečanja z Debevcem, na prve impresije, ki so jih napravile njegove uprizoritve Maeterlincka in Strindberga, Stilmondskega župana ali Neveste s krono, Cankarjeve Lepe Vide, Klabundove prepesnitve stare kitajske igre o Krogu s kredo ali Sheriffove grozljive vojne drame Konec poti. Rostandova Vest in Cankarjev Kralj na Betajnovi začenjata pravzaprav drugo obdobje Debevčevih mladostnih, bolje rečeno že zrelih umetniških prizadevanj.* Med prvim in drugim je usodni premor, leto dni v vojaški suknji. Pa ne samo to: prav v tistem letu je prvikrat obiskal Ljubljano dr. Branko Gavella in seznanil ljubitelje in poznavalce s svojo interpretacijo Balzacovega Mercadeta in Krleževe drame Gospoda Glembajevi. Z dvema predstavama, ki sta dali ljubljanskemu gledališkemu življenju na prelomu dvajsetih in tridesetih let nič manjši odtis od Debevčevih, prinesli pa sta za mnoge širši utrip iz velikega sveta in neposrednejšo vez z živo družbeno problematiko, gledališče brez navdiha skrivnosti, »mističnosti« in retoričnosti, gledališče očarljive odrske resničnosti.

Takrat pa je bilo Debevčevo mladostno delo že opravljeno.

2

Začel je zelo zgodaj, premišljeno in načrtno. Ne brez trdnega teoretičnega znanja, ne brez zaverovanosti v poslanstvo gledališča in slovenskega posebej; z urejeno zavestjo, kakšno naj bi to gledališče, posebej še slovensko, bilo; z jasno zahtevo, da je treba naš oder pomesti; s trdno voljo, da pri tem delu odločilno

* *Predstave*, ki jih je Ciril Debevec režiral ali v njih igral in jih omenjamo na teh straneh, so se zvrstile v takem zaporedju:

1927—28: Kulundžić, Polnoč; Calderon, Sodnik Zalamejski; Gregorin-Tominec, INRI; Cerkvenc, Roka pravice; Maeterlinck, Stilmondski župan.

1928—29: Klabund, Krog s kredo; Cankar, Lepa Vida.

1929—30: Ibsen, Strahovi; Strindberg, Nevesta s krono; Raynal, Grob neznanega vojaka; Schiller, Don Carlos; Sheriff, Konec poti.

1930—31: Frank, Vzrok.

1931—32: Cankar, Kralj na Betajnovi; Rostand, Vest; Shaw, Zdravnik na razpotju; Shakespeare, Kar hočete.

1932—33: Shakespeare, Hamlet.

1933—34: Strindberg, Sonata strahov; Klabund, Praznik cvetočih češenj; Dostojevski-Debevec, Bratje Karamazovi.

1934—35: Goldoni, Sluga dveh gospodov.

1935—36: Wildgans, Dies irae.

1936—37: Werner, Na ledeni plošči; Hodge, Dež in vihar; Fodor, Matura; Merežkovskij, Carjevič Aleksej.

1937—38: Čapek, Bela bolezen; Župančič, Veronika Deseniška.

1938—39: Cajnkar, Potopljeni svet; Strindberg, Labodka; Cankar, Hlapci; Shakespeare, Othello.



Pa naj bo, kakor hoče. Življenje gre svojo pot. Zdaj se preizkušam sam, zdaj spet me preizkušajo drugi.

"Kurent", ta izgubljeni prikazen, pa je same najlepša slovenska povest.

Viriljebenež

Ljubljana, 2. decembra 1927.

Konec Debevčeve prve autobiografije (1927)

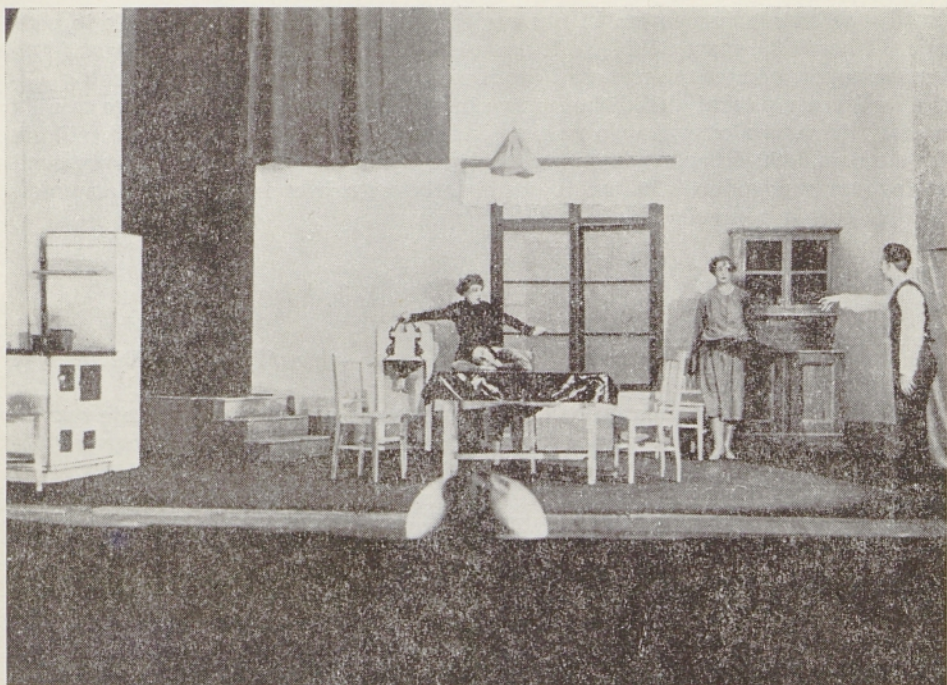
pomaga, da prestopi iz vloge opazovalca in kritičnega spremljevalca (Srečko Kosovel mu je tisti čas oponesel, da »kokodaka, a ne nese jajc«), glosatorja, ki je z ne prav obzirnim prstom kazal našega gledališča »smrad, temo in mraz«, v vlogo usmerjevalca vsega umetniškega dela v tem gledališču.

Začelo se je konec leta 1923, prve mesece zatem, ko se je vrnil nekaj več kakor dvajsetletni absolvent Nemške akademije za glasbo in igralsko umetnost iz razgibanega praškega mesta. Vpisal se je na filozofsko fakulteto, se brž uveljavil v Kidričevem in Prijateljovem seminarju, preživljal jezne večere v dramski gledališki hiši in se kaj hitro odločil za prve javne nastope. Že tisto leto so izhajali njegovi temperamentni kritični glasovi v domala vseh ljubljanskih dnevnikih in najavljali bližnji spopad razgledanega mladega moža z domačo, o tem je bil trdno prepričan, nerazumljivo in neopravičljivo zaostalostjo. V pismu Hinku Nučiču govori čisto naravnost: po vrnitvi domov je začel preučevati naše gledališke razmere in »v šestih mesecih dognal popolno nezmožnost sedanje uprave za gled. vodstvo«. Uprava sploh ne pojmuje teatra »kot umetniškega zavoda«, podpira tujce, ki sploh ne znajo slovensko in zapostavlja domače igralce, za naraščaj se ne briga, pripravljena je, zaradi pomanjkanja denarja in ukaza iz Beograda, opustiti samostojno dramsko hišo in prirejati vse predstave, kakor v starih časih, le v sedanjem opernem poslopju. Vse to »mi je dalo povod (vzrok je že davno tu), da nameravam priobčiti javen izpad proti upravi. Za vse pogoške imam svoje dokaze.«

Obljuba sicer ni bila izpolnjena prvi mesec, pozimi 1925—26 pa so res začeli izhajati odločni, brezobzirno kritični, domala revolucionarni članki v reviji

Kosovelovega kroga (v »moji Mladini«, tako me je v enem zadnjih razgovorov popravil Debevec, ko sem omenil »Kosovelovo Mladino«). Hkrati so imeli sodelavci revije, ko so članki že izhajali, »zanimive« konference z našo rodoljubarsko gled. upravo«, kakor je sporočal v novem pismu Nučiču in pripomnil »na vsak način ima gospoda silno slabo vest. — Sicer je v ljubljanskem gledališču skrajna mizerija. Stari z Župančičem vred so okoreli, Šest in Skrbinšek trpita, vsak po svoje, srednji generaciji manjka krvi in talenta, mladi naraščaj pa je brez hrbtenice. Praznota je obupna.« (Iz pisem Hinku Nučiču 29. aprila 1924 in 7. aprila 1926 v SGM.)

V Mladini, pa tudi v Ljubljanskem zvonu, na javnih predavanjih ali v razgovorih s predstavniki gledališke uprave je govoril Debevec zelo naravnost, samozavestno in ne prav obzirno. Brez ovinkov je pisal, da je vodstvo naše Drame brez vsake orientacije, da dela povsem brez sistema, da ne misli niti pet let naprej, da vlada v ansamblu duh diletantstva, brez ljubezni do dela — ansambel je truden, izčrpan, bolan — uradniki. V prvem članku Mladine, napisanem »namesto uvoda v zapiske o našem gledališču« in podpisanem 25. oktobra 1925, je videl Debevec tele poglobitve vzroke za bolezen domačega gledališča: Drama nujno pogrēša ravnatelja-strokovnjaka; glavne vloge igrajo člani ansambla, ki sploh ne obvladajo slovenskega jezika; domačega naraščaja ni, ker nikomur ni mar zanj; število dramskih režiserjev je »blazno previsoko«. Sledil je značilen »nekrolog« Dramatični šoli, članek o Cankarju, brez katerega da ni slovenskega teatra, z bridkim sklepom »Ko bi bile vse te drame vsaj malo manj resnične in manj aktualne!« Nikomur mladi Debevec ni prizanesel, vse je imenoval s pravimi imeni: »Ne čudim se, ko vidim, da vodita in lomita krmilo gospoda Matej Hubad in Pavel Golia. Čudim se pa, da jima Župančič pomaga. Jaz sem odkrito veroval v našega pesnika« — in ironično je sklenil to repliko z njegovim verzom »Mi gremo naprej!« Posebej je spregovoril o vprašanju tujih igralcev, ki jih naše gledališke uprave podpirajo — od davnih dni se ni v tem pogledu nič spremenilo, le namesto nekdanjih Čehov smo dobili zdaj še — Ruse (pri tem je spretno vpletel odgovor ravnatelja Golje odhajajočemu Nučiču: »Saj lahko greste, na mesto vas bomo že Rusa dobili!«). Ponovil je, da je vsak pogovor z našo gledališko upravo brezploden in čisto odveč — poskusil bo torej s pisanjem in »pisali bomo poljudno in domače, kajti članki so namenjeni upravi in nam je do tega, da jih bo razumela«. Pisal je v prvi osebi in z vznesenim poudarkom: »Obtožujem vodstvo slovenskega Narodnega gledališča — da se svoje naloge ne zaveda — da mu niso jasne naloge in dolžnosti«, te pa naj bi bile predvsem »ustanoviti pravo slovensko igralsko umetnost, pospeševati preko nje izvirna dramatična dela in jih poleg drugih dramskih del iz svetovne literature dostojno predstaviti slovenskemu narodu«. Še bolj naravnost je meril in s še bolj konkretnim namenom je bil napisan naslednji članek, Vprašanje režiserjev v ljubljanski Drami. Naštel jih je nič manj kakor deset — s Putjato, ki je malo prej umrl, bi jih bilo enajst — pri tem pa je poleg Šesta Skrbinšek »danes edini umetnik v našem gledališču, ki odgovarja večini zahtev dobrega in modernega režiserja«. Zelo bistra je njegova primerjava obeh režiserjev, ki se spopolnujeta: Skrbinšek razvija vsebino, Šest komponira obliko; Skrbinšek je realist in prozaik, Šest romantik in trubadur; Skrbinšek je intelekt, Šest fantazija; Skrbinšek posluša, preudarja in previdno postavlja, Šest gleda, pogrunta in živo poganja; Skrbinšek začčenja od znotraj na ven in se včasih na sredi pota ustavi, Šest pa začčenja od zunaj na noter in se tudi na



Kulundžić, Polnoč (1927—28)

sredi ustavi. Edina sta, ki lahko še danes rešita našo Dramo iz zadnjih vzdihljajev ... Predlog: uprava naj reducira število režiserjev na dva ali kvečjemu tri ...

Tisti čas je prišlo do spremembe v vodstvu Narodnega gledališča, ki je vznemirila domala vso slovensko javnost: politične oblasti so iz centra imenovale novega upravnika, ing. arch. Rada Kregarja. Debevec je spet potrkal na vrata gledališke uprave in poprosil novega šefa za intervju. Že objava tega razgovora je bila presenečenje v mnogih pogledih, še toliko bolj presenetljivo pa je bilo vse tisto, kar se je malo zatem zgodilo.

Kako prav so imeli vsi tisti, ki so ugovarjali visokemu in samovoljnemu imenovanju v gledališkem vodstvu, potrjujejo že sami odgovori, pa čeprav govori novi upravnik o reformah, ki naj bi jih izpeljal: dopisniku Mladine ni povedal brez sleherne zadrege samo tega, da nima vpogleda v notranje poslovanje obeh gledališč, dramskega in opernega, da še nima nobenega vpogleda v gledališke račune, ampak tudi to, da ni videl zadnjih predstav gledališča, ki mu je stopil na čelo, na primer nobene od Pugljevih režij, za katere je želel Debevec zvedeti njegovo sodbo. Debevec je spraševal vse tisto, o čemer je že prej pisal v Mladini in drugod, Kregar je odgovarjal kratko, večidel nedoločno. Ni čudno, če je zbudil intervju vtis, da Debevec in Mladina novega upravnika zagovarjata. Pisec razgovora se je branil in dal natisniti še Nekaj opazk k mojemu razgovoru z novim upravnikom, zatrjeval je, da se »z izvajanji upravnika v vseh posamez-

nostih« ne strinja in nemara bi mu verjeli, vendar — teh Nekaj opazk je podpisal Debevec 25. marca 1927, že 1. maja istega leta pa je podpisal Kregar Službeni dogovor, s katerim »uprava Narodnega gledališča v Ljubljani zaposli g. Cirila Debevca v pisarni gledališke uprave in sicer kot pomočnika glavnega tajnika in kot arhivarja z obveznostjo treh ur dnevnega pisarniškega dela« z mesečnim honorarjem 1200 dinarjev; že marca naslednjega leta je isti upravnik spremenil ta dogovor v pogodbo, s katero je postal Debevec režiser in arhivar, član umetniškega osebja z mesečno plačo 2500 dinarjev.

3

Dober mesec dni zatem je upravnik Kregar odstopil; režiser Debevec je ostal in njegova pot je šla strmo navzgor.

Vse to so kajpada zunanje reči, zanimive in značilne za razumevanje takratnih in prihodnjih dogodkov v razvoju slovenskega gledališča in v biografiji Cirila Debevca, vendar ne bistvene; pomembnejše, daleč pomembnejše od vsega povedanega je spoznanje, da Debevčevo prizadevanje za uveljavljanje v vodstvu in na odru Narodnega gledališča ni bilo jalovo, nasprotno, njegov prihod in delo zgodnjega obdobja, pa tudi posamezne predstave in nastopi poznejših let pomenijo novost, poglobitev dela našega gledališča in njegovo izrazito usmerjenost navznoter; mladi režiser je imel odločilen vpliv pri izbiranju repertoarja in možnost samostojne interpretacije izbranih del, od katerih so se prenekateri razrasle v gledališka doživetja in izrazite mejnike v razvoju naše odrske umetnosti.

Debevec je imel prav, ko se je pripravljajl na svoj vstop v gledališko areno: raven naših gledaliških prizadevanj je bila tisti čas vse prej kakor zavidljiva. Milanu Skrbinšku je bila redkokdaj dana priložnost, da bi se uveljavil kot režiser, posebej še ob izbranih dramskih delih (Debevec, ki je prej poudarjal tehtnost njegovih režij, ga je pozneje sicer postavil na pravo mesto kot igralca, režiser Skrbinšek pa je bil zdaj še bolj v senci kakor prej); zvezda drugega veljavnega režiserja, razgledanega in temperamentnega Osipa Šesta, ki nam je v prvih pojnih letih odprl okno v svet, pa je bila tisti čas v zatonu, njegovi lahkokrili muzi so se vse bolj upirali mladi — spomnimo samo na Kreftove in malo pozneje Ocvirkove ugovore v Ljubljanskem zvonu; Debevcu ni bilo treba, da bi z besedo spodbijal Šestovo veljavo — zasenčil ga je z delom, brž ko je stopil na ono stran dramske rampe; kaj lahko pa sta si ta dva tako v temeljih različna režiserja razmejila delovno področje.

Tako se je prav kmalu izpolnilo vse tisto, v kar Debevec ob pisanju mladostnih glos bržkone niti sam ni verjel: namesto osmih ali celo desetih režiserjev in »režiserjev« se je uveljavila na odru ljubljanske Drame ena sama trdna režiserska osebnost.

Devetnajstega oktobra 1927 je imel svojo prvo premiero: Kulundžičevo dramo Polnoč. Ta prvi korak na ljubljanski oder je bil hkrati, vsaj v tem prvem zaletu, prvi neuspeh. Še bolj Kulundžičev kakor Debevčev, saj so pisatelja odklonili domala vsi poročevalci: režiser je Koblarju »veliko oblikoval in izsiljeval«, vendar ni zapisal v poročilo niti njegovega imena; tudi Albreht, ki je pisal pozneje o »monumentalni enostavnosti« Debevčevih režij, je šele ob novi premieri omenil »hudi poraz« ob prvem nastopu; najprizanesljivejši je bil Borko



Cankar, Lepa Vida (1928—29)

— želel se je srečati z mladim režiserjem ob hvaležnejšem delu, saj »ima mnogo umevanja za moderna stremljenja v režiji in zasluži kaj drugega.«*

Ni bilo treba dolgo čakati — kaj hitro se je ponudila Cirilu Debevcu priložnost, da je mogel po lastnem okusu krojiti dober del dramskega sporeda v našem Narodnem gledališču. Kdor si je le malo želel »literarnega« gledališča, vsaj v prvem obdobju neobremenjenega z željami po teatralnih efektih, mu je moral biti hvaležen za prenekateri večer. France Koblar, ki je edini med našimi kritiki spremljal vse to desetletje, mu nikoli ni pisal hvalnic, vselej pa je s preudarno besedo delil pravično priznanje ob uspehih in obzirne opombe ob spodrsrljajih. Nikoli ni prezrl režiserjevih prizadevanj, da bi dal izbranim delom miselne poudarke, odobral je uporabo solidnih zunanjih pomagal, ustvarjanje odrskega vzdušja, »pristna, pretežno notranja sredstva«, ki jih je izbirala režija, pa čeprav mu ta kdajpakdaj »ni stonila še tistega zadnjega, pa bistvenega koraka

* *Kritike*, iz katerih navajamo sodbe na teh straneh, so pisali v naših dnevnikih in revijah:

France Koblar (Slovenec 1927—39); Božidar Borko (Jutro 1927); Karlo Kocjančič (Jutro 1928); Jože Kranjc (Jutro 1931—33); Ludvik Mrzel (Jutro 1933—38); Fran Govekar (Slovenski narod 1933); Fran Albreht (Ljubljanski zvon 1927—28); Bratko Kreft (Ljubljanski zvon 1929); Anton Ocvirk (Ljubljanski zvon 1930—32); Vladimir Pavšič (Ljubljanski zvon 1935—38); France Vodnik (Dom in svet 1932—33); Filip Kalan (Sodobnost 1936).

do svojskega občutja« in je zato pogrešal »tiste gledališke skrivnosti, ki ji pravimo občutje« (Stilmondski župan), vendar je rad pripisal opombo, da se ta skrivnost v našem gledališču redko razodene tudi pri lažjih igrmah. Dober korak naprej mu je pomenila uprizoritev Strindbergove Neveste s krono na začetku tretje Debevčeve sezone, oktobra 1929: solidnost, gotovost, jasnost in ubranost celote so bile tiste lastnosti, s katerimi je uprizoritev »presešla navadno višino dobrih predstav« in zbujala vero v prihodnjo zrelo gledališko umetnost na Slovenskem, saj »vse dejanje vre iz nevidnih vrelcev, omamlja in pretresa«. Vojna tematika, ki je Debevca, izrazitega pacifista, v njegovem mladostnem obdobju posebej vabila in je skušal ob njej reševati etične probleme človeka na usodnih življenjskih prelomnicah in njegove stiske v razrvanosti prvih povojnih let, je sklenila prizadevanja njegovih prvih treh gledaliških sezon: Sheriffova drama Konec poti je dosegla v njegovi interpretaciji »s svojo transcendentalno realitiko, lahko rečemo, grozoten uspeh« (Koblar).

Gotovo velja, da je bilo Debevčevo gledališče Koblarju ali Francetu Vodniku blizu in da je katoliški tisk njegova prizadevanja podpiral, vendar še zdaleč ne samo ta. Mladi režiser je imel oporo prav tako v liberalnem dnevniku kakor v svobodomiselnem Ljubljanskem zvonu, v vseh teh listih pa so poročali tisti čas in tudi pozneje bolj ali manj levo usmerjeni kulturni delavci — uprla sta se mu šele več let pozneje, ob zmagovitih nastopih Bojana Stupice, kritika Zvona in Sodobnosti. Tako je Bratku Kreftu izpričal režiserski talent že ob Stilmondskem županu in ga utrdil z uprizoritvijo Kroga s kredo; Anton Ocvirk je že ob Don Carlosu podčrtal notranjo režijo, ki da je vidna v komponiranju prizorov in je vplivala tudi na igralce in zunanjo podobo — Debevec je omejil igralsvo do minimuma in opustil mnogo scenskih učinkovitosti, zato se je zdela razlika med (Šestovim) Faustom in Don Carlosom neizmerna; istemu kritiku je bila tudi Nevesta s krono s svojo stilno ubranostjo in enotnostjo na višini, ki je izredna za našo Dramo, ob Raynalovem Grobu neznanega vojaka je dal priznanje vzdušju, ki ga je dosegel režiser z mirno igro — vse to zahteva veliko igralske moči in veliko znanja — pa tudi v Koncu poti je mojstrsko izvedel naraščanje prizorov in poskrbel za zaokroženost ansambla, kar je bilo tisti čas v tem stilu pri nas novost; Debevec kot zagovornik poglobljanja v notranjo dinamiko dela, oseb in vsebine, skrbi za »enotno igralsko ujemanje, za ritmično ubranost, sozvanjanje in stilno enotnost«, odmika se mrzli teatraličnosti — ta poteza pa je edinstvena pri nas in nas lahko privede do mogočnih igralskih stvaritev.

Gledališka sla pa ni dala mlademu Debevcu, da bi ostal le usmerjevalec in interpret dramskih umetnin, za zmeraj prikrit gledalčevim očem. Že pred koncem svoje prve sezone je stopil na oder — najprej kot oblastnik Arhelaj v pasijonski igri INRI (1. aprila 1928, takrat še s skrivnim imenom Prvin), le nekaj dni pozneje pa že neprikrito, kot prokurist v Cerkvenikovi drami Roka pravice. Spočetka se je ogibal nastopov pri predstavah, ki jim je bil sam režiser — pri prvem odrskem koraku ga je vodil režiser Šest, pri drugem Milan Skrbinšek — že na začetku druge sezone, v Krogu s kredo, pa si je zaupal vlogo revolucionarja Cang Linga, potem Mrvo v Cankarjevi Lepi Vidi in v poznejšem obdobju vrsto glavnih vlog. Radi pa so ga uporabljali kot igralca tudi drugi režiserji — prvo veliko priložnost mu je dala Marija Vera z Osvaldom v Strahovih, pozneje dr. Gavella z Norcem v komediji Kar hočete, pa tudi v kasnejših predstavah Bratka Krefta in Bojana Stupice ga neredko srečujemo. Za mnoge



*Čang-Ling v Klabundovem Krogu
s kredo (1928—29)*



*Stanhope v Sheriffovom Koncu poti
(1929—1930)*

so bili ti prvi nastopi Debeveca-igralca doživetje; njegova igra je bila sugestivna, četudi razumsko hladna, psihologija njegovih likov pretehtana in izostrena, skorajda omamen čar pa je imel njegov sonorni glas, ki je pogosto izzval zbrano tišino v avditoriju od prve do poslednje besede njegovega prizora. Že res, da je bil ta opoj bolj enkratnik kakor trajen in da je monotonost njegovih interpretacij od leta do leta bolj izgubljala strastne privrženca (razen v komedijah, kjer je pozneje uveljavljal svojstven, širok, pri dnu pa še zmeraj bridek humor). Vendar je Debevec z odra močnejše vplival na avditorij kakor na ocenjevalce, ki so domala vselej govorili o njegovih igralskih stvaritvah s pridržki in dajali vseskoz prednost njegovim režijam. Že prvi vidnejši nastop (v Roki pravice) se je zdel bolj študijsko zanimiv, tudi Mrva se je našel šele proti koncu prvega dejanja in ob Osvaidu je imel kritik občutek, da se Debevec kot igralec ne počuti dobro — raje ga je imel kot režiserja kakor pa v tej vlogi, podani »v zelo nazorni, estetsko pretežki mimiki, v točnem svojstvenem artikuliranem govoru«. (Koblar) Ocvirku je bila vloga zunanje preracionalno izdelana in njegovo samoanaliziranje v opreki s čustvenim patosom drugih igralcev; tudi zanj je bil Debevec-igralec znatno šibkejši od režiserja — pri njem prevladuje inteligenca nad ustvarjalno močjo. Vendar, tudi kadar je bila zapisana opomba o igralcu, ki da »uhaja v skoraj osebno enostavnost, v prav lasten dialekt, kar ni v prid igri« (Koblar ob Koncu poti), je nekajkrat pripisano opravičilo »toda ne vem, kdo drug bi pri nas to igral.«

S pisanjem si je utiral Ciril Debevec pot v gledališče, ki mu je bilo sredi dvajsetih let edini cilj in njegovo ostro pero mu je odprlo vrata, ki so se zdela tesno zapahnjena. Tega peresa tudi zdaj ni odložil, četudi ga spričo zaposlenosti na odru in predvsem za odrom ni mogel uporabljati tako pogosto, po naglih zmagah pa mu kot ofenzivno orožje tudi ni bilo več potrebno. Kadar ga je zdaj jemal v roko — posebno ob pripravljanju knjige Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928, ki sta jo zasnovala skupaj z bratom Pavlom — je uvajal z njim ob dramaturških razčlembah in režijskih pojasnilih novo, pri nas dotlej komaj znano esejistično zvrst: kratek, skorajda skop, iz skrbnega opazovanja in iz ostre analize porojen igralski portret. Nekaj jih je objavil že prej (npr. o Avgusti Danilovi ali Veli Nigrinovi), za novo knjigo pa je začrtal profile domala vseh, ki so v slovenskem teatru tisti čas kaj pomenili — od Marije Vere in Ivana Levarja prek mladega Slavka Jana vse do še neizoblikovanih začetnikov in šaržistov. Tisti čas je tudi že pripravljaj svoje bistre Gledališke zapiske, spet enkratno, pa če še tako drobno knjigo, zbirko tehtnih opazovanj, v katerih je zgostil in obogatil svoja razmišljanja še iz »predgledališke« ere Mladine — o gledališču sploh, o repertoarju, o gledališkem jeziku in govoru, o režiji in režiserjih, o igranju in igralskih, o inscenaciji, kritiki, publiki, o naraščaju, o propagandi, reklamami in drugem — skratka o vsem, kar poraja in spremlja gledališko umetnost. Ne glede na to, ali bomo pritrtili sleherni misli v tej knjižici, izvorni ali prevzeti — hoté je uporabil avtor mnoge že zapisane besede — je ohranila do danes za vsakega poznavalca ali ljubitelja gledališča čar vabljivega branja, mnoge besede v njej pa so veljavne prav tako kakor v letu 1933, ko je bila natisnjena.

Za knjigo Ljubljansko narodno gledališče v letu 1928 je želelo uredništvo, naj bi član ansambla napisal nekaj o svojem dotedanem življenju in delu. Mnogi so to storili — nekateri so sporočili le bolj skope podatke, drugi so napisali več, nekateri celo veliko, ne brez daru. Očitno se je uredniška zamisel pozneje spremenila — namesto faktografskih člančičev ali osebnih izpovedi je zarisal Debevec ostre in duhovite portrete. Že prej pa je sam, prav za to knjigo, zarisal svoj avtoportret. Bilo je to še zelo zgodaj — komaj pol leta zatem, ko je sklenil prvi dogovor z gledališko upravo; pripravljaj se je — po neuspelem debutu — šele na svojo drugo režijo; kot igralec še ni stopil na deske; povedal pa je s temi Podatki, kakor jih je imenoval, marsikaj o nadarjenem, pa nič manj svojeglavem mladeniču — marsikaj, kar nam pomaga razumevati tudi njegova poznejša pota; zato bo prav, če poznamo te vrstice v celoti:

Luč sveta sem zagledal ponoči v Ljubljani leta 1903. Zgodilo se je, in pri tem je ostalo. Jaz nisem kriv.

Za mojim hrbtom in brez moje vednosti so me spravili na noge. Dolgo in jako lepo so me vlekli za nos. Rezultat je bil nad vse razveseljiv. Nos se mi je še dosti ugodno razvil, jaz sam pa sem ostal še precej neugodno pri tleh.

V žlahti in šoli so pravili, da bom dragonec ali župnik ali pa vsaj advokat. Mene pa so mikali vse bolj romani in drame in posebej še morje in zemljepis. Ko sem bral v drugi realki prvokrat »Idiota« in pozneje še »Lepo Vido«, sem si vse skupaj premislil in niti šola me ni več veselila.

Ko mi je bilo šestnajst let, je prišel v goste Borštnik. On je moj prvi véliki, nepozabni gledališki dogodek. Borštniku smo postavili kamenit spomenik. Škoda, če samo tega. Zaslužil si je še drugega. Lepšega.



Frank, Vzrok (1930—31)

Po maturi sem odšel v Prago študirat. V Burgtheatru na Dunaju in v Comédie Française v Parizu sem se naučil ceniti in spoštovati »staro« umetnost. Reinhardt, Stanislavski, Bassermann, Moissi, Pallenberg, Kortner, Moskvín, Bohnen, Baklanov, Čehova, Massaryjeva in Bergnerjeva so bili zame odkritja. V tistih časih sem veliko presanjal in mislil na teater, ki ga ni in ki ga nikoli ne bo.

Po nekaterih semestrih filozofije in absolutoriju nemške igralske akademije sem se od Prage poslovil. Študije sem nadaljeval oz. jih še nadaljujem v Ljubljani. Upam, da jih bom dokončal, še predno bo univerza ukinjena.

Letos spomladi sem stopil na vabilo upravnika v službo pri gledališču. Nekateri so mnenja, da sem ga s tem polomil. Jaz pa delam tako, kakor mislim, da je prav. Nekateri seveda so mnenja, da mislim tudi narobe.

Pa naj bo, kakor hoče. Življenje gre svojo pot. Zdaj se preizkušam sam, zdaj spet me preizkušajo drugi.

»Kurent«, ta izgubljena prikazen, pa je zame najlepša slovenska povest.

Ljubljana, 2. dec. 1927.

Ta izpoved takrat ni bila natisnjena; namesto nje beremo v knjigi štiri vrstice o mladem umetniku, prvo oceno njegovega komaj začetega dela in napoved bližnjega uspeha:

»Kot tretji stalni režiser je nastopil letos mladi Ciril Debevec, ki je že v svojih prvih režijah (Sodnik Zalamejski, Stilmondski župan) pokazal toliko znanja in talenta, da smemo računati z najresnejšo pridobitvijo za naše gledališče.«

5

Tako kakor poslednja Debevčeva predstava pred služenjem vojaškega roka je tudi njegova prva po vrnitvi »izzvenela v tonu tistih težkih gledaliških večerov, ki so bili znak letošnjega sporeda in katerega vrh so bili Glembajevi« (Koblar) — prav to značilnost pa so imeli že tudi mnogi prejšnji Debevčevi večeri vse od 1927. leta dalje. Res, dr. Gavella je v tem premoru, sredi sezone 1930—31 dvakrat obiskal Ljubljano in zmagovito uspel, vendar Debevec ob tem še ni stopil v senco. Nasprotno, ta prva predstava, Vzrok Leonharda Franka, se je zdela sveža, močna in trdno izoblikovana, dejanje se je stopnjevalo in vsak prizor je bil globlji od prejšnjega. Tudi revialna kritika je priznavala, da je režiser iskal idejne globine in je zato zavrnil vse scenske efekte, vendar je ostajal vtis »nedomišljene in neizvršene, komaj nakazane harmoničnosti« in je »prečesto nadvladala misel čustveno osnovo, ideja igralsko stvaritev« (Ocvirk).

Ob Vzroku in Vesti, s katero smo začeli memoarski del tega zapisa, je namenil Ciril Debevec na začetku drugega obdobja dober del svoje odrske ustvarjalnosti Ivanu Cankarju. Po prizadevanjih krog Lepe Vide, ki so se zdeli jalovi že po krivdi avtorja, saj nima njegova pesnitev »nobenega dramatičnega razgiba«, še posebej pa režiserja, ki je njegovo »mehkobo spremenil v nemoč«, kakor sta sodila dnevna ocenjevalca v katoliškem in liberalnem jutranjiku, je bilo pri Kralju na Betajnovi vse drugače: tako preproste, naravne, jasne in tehtne uprizoritve brez slehernih zunanjih efektov Cankar še ni doživel, vse je bilo usmerjeno navznoter; Maks sam, ki ga je igral režiser navidez vsakdanje, je bil skladen z osnovno zamislijo in zato »močan v pravem pojmovanju drame« (Koblar); režiser je poudaril notranjo dinamiko drame, »opustil ves teatralični patos ter ga nadomestil z mirom, celo s tišino« (Vodnik) in izzval v avditoriju »pridušeni mir, da ni bilo slišati trdega koraka« (Kranjc). Prav tako vzdušje je bilo pri predstavi Vesti — v gledališču je bilo tiho kakor v grobu (Koblar) in zagovorniki Debevčevega intimnega teatra (to pa so bili tista leta domala vsi, ki so pisali o njem), so videli v tem stil in izrazito podobo mišljenja, ki si ga v Drami ustvarja mlada generacija, katere predstavnik je bil Debevec (pa tudi kritik Jože Kranjc), ustvarja na »intelektualni osnovi« in z »asketsko preprostimi zunanjimi sredstvi«. Podobno je bilo pri Shawovem Zdravniku na razpotju, le da se je ob tem pridružil Debevčevemu iskanju odrske intimnosti še dotlej pri njem manj znani komedijski element, vendar porabljen spet z vso diskrepcijo, saj je »hotel ohraniti dramo pred komedijo in rešiti pesem pred satiro, vse to pa je opravil jasno in mirno, satirični del »razgibal z rahlim temperamentom«, a vrh drame »privzdignil v prisrčno, vendar asketsko pretresljivost« (Koblar).

Ko se je Branko Gavella znova oglasil v Ljubljani, spomladi 1932. leta, je povabil Debevca k sodelovanju: v njegovi znameniti, za ljubljanski oder docela novi interpretaciji Shakespearove komedije Kar hočete je ta »problematično vlogo norca izdelal kot pevec in igralec s trpko veselostjo in lepo etično mehko- bo« (Koblar). Komaj leto dni zatem, spomladi 1933, pa se je Ciril Debevec, ki je



Rostand, Vest (1931—32)

začel svojo gledališko pot ob kar najsubtilnejših besedilih, skušal zatem prednotiti Cankarja, samosvoje interpretirati Strindberga ali pozneje Dostojevskega, privabiti širše kroge obiskovalcev s tragiko in z miselno globino, ne z eksotičnostjo stare vzhodne kulture ob Krogu s kredo in Prazniku cvetočih češenj — zdaj prvič spoprijel s Shakespearovo muzo; začel pa je prav pri vrhu, pri Hamletu. Oprt na študijsko pripravo in izsledke premnogih, žal nekoliko enostransko odbranih (večidel nemških) teoretikov, na drugi strani pa na najbolj neposredni vir, na Hamletove besede igralcem (ki jih dandanašnji režiserji kdaj pa kdaj celo hoté zatajé) je pripravil predstavo, preprosto v temeljih, spet navznoter obrnjeno, nemara v podrobnostih preveč približano retoričnemu teatru, vendar vseskoz v nasprotju z bleskom nekdanjih Šestovih uprizoritev. Zmagal je. Pred in po premieri so pisali o »velikem koraku do močne notranje igre« (Koblar), celo o »velikem, krasnem dogodku« (Govekar), o novem Hamletu, ki da je »premaknil in odprl nove razglede«, vendar se je hkrati zdelo, da ostaja dogajanje v isti razvojni ravnini, da »notranja dinamika ni bila tako izrazita, da bi nadomeščala skopo odmerjeno zunanjo barvitost« in je zato vsa igra ostala »statična in je vsak smehlaj ugasnil že na ustnicah« (Kranjc). Režiserja pa ni vabila samo drama o danskem kraljeviču, temveč tudi vloga: večere sta si delila z Emilom Kraljem in zapisana je bila sodba, da je imel ta več izrazne igralske sposobnosti v kretnji in govoru, Debevec pa je bil »silnejši v analizi« (Vodnik).

Tista leta se je Debevec rad vračal v svetove, ki jih je že preizkusil in se je počutil varnega v njih. Pridobival si je nova in nova priznanja ob tako različnih igrah kakor sta bili Strindbergova Sonata strahov ali Klabundova prepsnitev stare japonske igre Praznik cvetočih češenj. Takrat se je pridružil ocenjevalcem ljubljanske Drame nov zagovornik Debevčeve subtilne umetnosti, pisatelj in časnikar z občutljivim peresom, Ludvik Mrzel. V interpretaciji Strindbergove drame je videl dovršeno predstavo tankega, prefinjenega duha, mojstrski višek dotedanjega Debevčevega dela, ob drugem, »intimno lepem, nepozabnem večeru« z japonsko igro pa si je želel pisati knjige o takih predstavah . . . Še bolj vznesena je bila Mrzelova sodba, ki je tudi poslej ostal Debevcu zvest, ob njegovi dramatizaciji in odrski podobi romana Bratje Karamazovi F. M. Dostojevskega: predstava mu je pomenila v umetniškem pogledu ne le višek Debevčevega, ampak vsega dotedanjega gledališkega ustvarjanja pri nas.

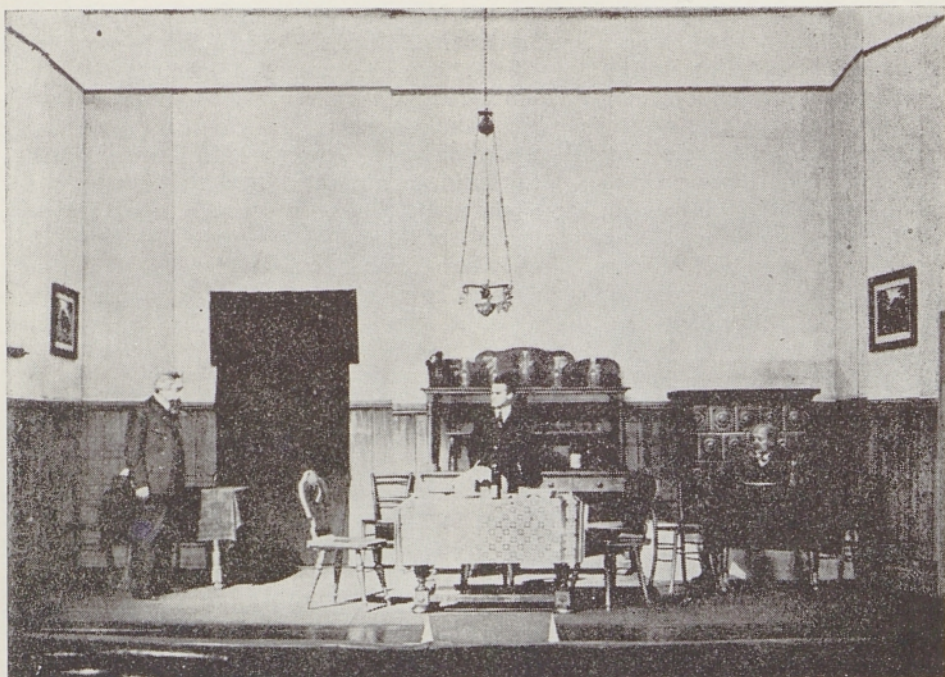
Vendar vse kaže, da se je prav ob tej predstavi zalomilo, da je prva sprožila, ob sami premieri in ob odmevih čez leto in dve, plaz ugovorov proti Debevčevemu (spremenjenemu) pojmovanju odrske umetnosti. Prvi, zelo obzirni ugovori so bili zapisani brž po premieri, ob istem času kakor Mrzelove vznesene besede pohvale; poznejši odmevi, veliko manj strpni, so šli že v korak s prvimi nastopi mladega Stupice in pisala so jih peresa nastopajoče generacije.

Temeljni problem pa je odprl že France Koblar v Slovincu: »Menda res še nismo imeli uprizoritve, kjer bi igralski razmah šel do takih skrajnosti — in sicer pri istem režiserju Debevcu, ki rajši miselno analizira in vsebinsko zajema, kakor sega po zunanji igri.« Kritiki je imel na mnogih mestih vtis, da je »polnost zunanje igre res šla preko mere in da bodo nekateri igralci šele polagoma našli v skladnost resnične notranje in zunanje igre«. Četudi lahko razlagamo te besede tudi le kot očitek ansamblu, ki da ga režiser ni držal dovolj trdno na uzdah, pa tudi kot opravičilo široko zasnovane, od literarne predloge odvisne dramatizacije in uprizoritve, saj »se veliki dogodki, ki jim Dostojevski ni dal skoraj nobenega zunanjeja sveta, temveč je vse zapletel v sam duševni boj, skoraj ne dajo drugače polno izraziti, kakor z veliko, nebrzdano silo.«

Očitno pa si je Debevec tiste čase želel postaviti ob svoj intimni, resnobni teater — če že ne temu nasproti — še drugačen, bolj razgiban, bolj odprt odrski svet. To se je pokazalo tudi ob nepričakovanem srečanju z Goldonijevo muzo, ob uprizoritvi komedije Sluga dveh gospodov; to pot je »skrajno sproščena igra« nudila sicer mnogo razvedrila, pa zbujala tudi »občutke, ki so vse kaj drugega kakor estetični« (Koblar) — takih besed pa ob Debevčevih predstavah skorajda še ni bilo mogoče brati, še celo pa jih ni že kdaj prej zapisalo to pero.

6

To je bilo v prvi pomladi 1935. leta; zgodaj jeseni, na pragu sezone 1935—36 pa je vznemiril ljubljansko gledališko občinstvo režiser s komaj znanim imenom, pa z neizčrpnimi energijami, z neprikritim darom za žlahtno, sodobno, radoživo, iz živega življenja zraslo in kar najbolj širokemu krogu obiskovalcev namenjeno improvizacijo — Bojan Stupica. V prvem zaletu, od oktobra do januarja, je v temeljih premaknil nekdanje ideale o liričnem, poglobljenem, samo navznoter obrnjenem gledališču. Ni čudno — pomagale so mu družbene razmere v svetu in doma, pomagale srečno izbrane igre od Škvarkinovega Tujega deteta prek



Cankar, Kralj na Betajnovi (1931—32)

Shawove Kako zabogaš do žive, četudi literarno nepretenciozne Pesmi s ceste, pomagala mu je domiselna odrska podoba teh del — ni čudno, da je imel prav kmalu domala vso mladost, ne samo levo usmerjeno, na svoji strani.

Kritiki njegove generacije, ki so se prav tedaj uveljavljali, so se prav tako kaj lahko odločili. Debevec je pripravil ob istem času Wildgansovo dramo *Dies irae* in Vladimir Pavšič je zapisal, da temu režiserju, ki napravi celo »iz povsem realistične snovi ‚Traumspiel‘, pri tej drami ni bilo treba skopariti s ‚čarovniškimi triki‘«. S pravo naslado je opisoval Debevčev odrski mrak, negibnost njegovih igralcev in neskončne premore; priznaval mu je sicer, da iskreno teži za poduhovljenjem in poglobitvijo notranjega dogajanja, toda namesto vsega tega »doseže le prevečkrat hysterijo, ki je po svojem bistvu tuja umetnosti«. Sklepne besede tega kritičnega poročila po zbujejo vtis, da so jih narekovala prav prva srečanja s Stupičevim, v temeljih drugačnim teatrom: »Usodno za Debevčovo režijo je, da mu primanjkuje tistega preprostega, neposrednega življenjskega občutja«, iz katerega raste »resnična močna umetnost« (Pavšič). Ludviku Mrzlu je bila sicer tudi ta, v človekovo notranjost in globino usmerjena predstava praznik, vendar je celo ta občudovalec Debevčevega pojmovanja gledališke umetnosti zapisal, da »pleonazem v mističnih sredstvih moti in odtujaše«.

In res, je bilo takrat in tudi še pozneje tako, kakor je malo zatem spet zapisal Pavšič: ista publika ploska Debevčevemu misticizmu in na primer Stupičevi preprosti življenjski neposrednosti . . . Mladi kritik pa je šel še naprej: spodko-

paval je ne le veljavo Debevčevega odrskega in miselnega sveta, ampak celo najpreprostejšo vsebinsko razlago uprizorjenih del, kakor nam jih je posredoval Debevec. Tako je ob uprizoritvi Wernerjeve komedije Na ledeni plošči, ki je po Mrzelovi presoji »odgrnila globino socialne in osebne tragike vsega miljeja in njegovo lahkotno-smešno stran« pisal o Debevčevi »mračni elegični resnobi«, s kakršno režira ta celo komedije; tako da je iz Wernerjeve komedije resnobni Debevec posnel tisto prikupno avtoironijo, ki morda v vsem delu največ velja in se postavil popolnoma na stran starega, dobrega, poštenega, a od življenja oddaljenega profesorja Juneka in tako »pokazal figo osnovni ideji komedije«, kajti »Werner le bolj zaupa mladini kakor Junek«. Režiser je vrgel po kritikovi sodbi delo iz tečajev in zbudil vtis, da ni hotel pripraviti ljudi k smehu in premišljanju, kakor je bila avtorjeva želja, ampak v obup (Pavšič).

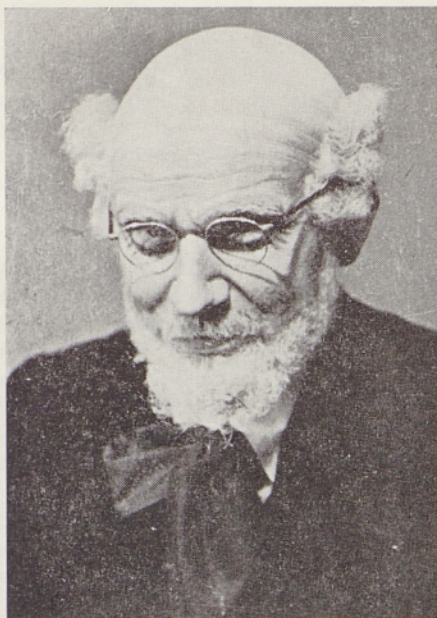
Mladi kritiki, ki so ob istem času kakor Stupica dramski oder osvajali vodilne kulturne mesečnike, so porabili sleherni priložnost, da bi dali nadarjenemu in razboritemu predstavniku svojega rodu kar največ podpore in da bi kar najbolj zasenčili ugled in vpliv Cirila Debevc. Vladimir Pavšič, ki je imel na voljo Ljubljanski zvon, je na primer ob Brnčičevi drami in Stupičevi režiji pozdravljal pisatelja in režiserja, zrasla iz generacije, ki »je s Kreftom in Stupico prekinila z idealističnim artizmom in patetično obrednostjo v gledališču«; Debevčeva obnovev Merežkovskega drame Carjevič Aleksej mu je pomenila »naravnost katastrofalno oddaljitev od življenja in resničnosti«; z novimi uprizoritvami v drugi Stupičevi sezoni mu Debevec »ni šel dalj ne globlje od svojih prejšnjih režij«; ta režiser ne pozna razlike med »grozotnim in veličastnim, med vzvišenim in smešnim, med lažno demoničnostjo in sugestivnostjo, ki izvira iz umetniške moči«; v njegovih predstavah so se mu zdele omembe vredne samo nekatere igralske kreacije — nekaj več priznanja je dal le režiji igre Dež in vihar, ki je bila preprostejša, brez običajnega režiserjevega »poduhovljanja«, med odrskimi stvaritvami tega »eminentno retoričnega igralca« pa komedijskemu liku profesorja Čebule v Maturi.

Vladimir Pavšič je pisal tisti čas sproti, od predstave do predstave; ob koncu prve sezone Bojana Stupice pa se je oglasil v Sodobnosti še mladi Filip Kalan z esejem o »dveh antipodih«: vse sile je zastavil, da bi dvignil Stupico (četudi mu ni pozabil mladostnih zaletavosti) v središče sodobnega slovenskega teatra, hkrati pa je želel do kraja razvrednotiti Debevc (čeprav ni tajil svoje mladostne zaverovanosti vanj). Metoda, ki jo je uporabljalo Kalanovo pero, je bila daleč od strpnega pisanja Franceta Koblarja, čeprav se njune sodbe na primer ob predstavi Bratov Karamazovih v temeljih ne razhajajo. »Mračni retorik« in »najizrazitejši artist«, ki je kmalu po vojni »precej svojeglavo zavladal« v Ljubljanski Drami, je spočetka sicer »ustvaril močan ter upravičen odpor proti površnemu naturalizmu in nesmotrni odrski improvizaciji« in opravil tako v našem gledališkem življenju »nekako zgodovinsko vlogo, ki mu je nihče ne more utajiti«, vendar se je pozneje »odločil za zunanji blesk svojega talenta in po krivici zanemaril svoj pravi razvoj«, njegove režije so bile zmerom manj premišljene, zmerom površnejše, zmerom več je bilo »ropota in žurnalistične slave, zmerom manj ustvarjalnega napona, iznajditeljske strasti in živega stika z igralci in publiko« — vse do »njegovega najhрупnejšega uspeha v javnosti«, dramatizacije in uprizoritve romana F. M. Dostojevskega.

Kalanove karakteristike so vse prej kakor obzirne, pa tudi če bi bile do zadnje besede veljavne: Debevec je začel »simulirati osebnost«, »izumil je trik,



*Dr. Duhamel (Hodge, Dež in vihar,
1936—37)*



*Prof. Čebula (Fodor, Matura,
1936—37)*

kako omamiš in prestrašiš gledalca«, se začel »vrteti v začaranem krogu brezupnega žonglerstva«, postajal je glasnejši in nasilnejši, »vsebina prve izpovedi je splahnela in nove vsebine še ni bilo; stopnjevala se je samo oblika, samo glas in zunanji blesk sta naraščala«; očital mu je »odrsko napoleonstvo«, »vero v režiserski absolutizem in odrski l'art pour l'art«, skratka, njegovi nazori so postajali »kar se da konzervativni — da ne rečem: reakcionarni«; znašel se je na »velikem razpotju med umetništvom in simulantstvom«, zašel je v slepo ulico, prišla se ga je strast, da zabava svoje gledalce »z vsakovrstnimi coprnijami« in ti so »vsi zbegani in zastrašeni« — prav nasprotno pa je vse pri Bojanu Stupici, tem »zelo naprednem, revolucionarno razpoloženem intelektualcu«.

7

Res je, da se tista leta študentje nismo več »gnetli na galeriji tako vneto in tako vztrajno« kakor svoj čas; bolj natančno: še zmeraj smo vztrajno spremljali Debevčeve predstave in nastope, vendar ne več samo teh in ne več z enako zaverovanostjo. Res je, da smo s tistih najobčutljivejših in najzanesljivejših tribun, ki so jih naši teatri že zdavnaj odpravili, kaj hitro zapazili nove, obe-tajoče in vznemirljive tokove pri Gavelli, pozneje pri Stupici in še prej pri Kreftu, četudi je imel ta veliko manj pogosto kakor kateri koli od njegovih tekmecev priložnost, da bi mogel uveljaviti svoj repertoar in svoje zamisli in je

opravil tista leta na našem odru največ tlake »po službeni dolžnosti«, saj je bil vselej z eno nogo v teatru in z drugo zunaj.

Nekdanji omamni vpliv Cirila Debevcja je pojenjavjal, še zmeraj pa je bil prisoten, še zmeraj je imel veliko zagovornikov in občudovalcev in, to je treba posebej podčrtati, še zmeraj je ustvarjal režiser tudi dobre predstave. Ni mogoče pozabiti ganljivo razigrane študentske Mature z Nab'ocko, mlado Ančko Levarjevo in z režiserjem v eni njegovih ne prepogostih komedijskih vlog; ne Veronike Deseniške, obnovljene ob Župančičevi šestdesetletnici — celo VI. Pavšič je zapisal, da je bila uprizoritev sicer precej daleč od pesnikove zamisli, pa vendar »ne samo odrsko, marveč tudi idejno in formalno nekoliko enotnejša, razumljivejša, če hočete, sodobnejša«; ne Cajnkjarjevega Potopljenega sveta — ob tej predstavi je France Koblar, ki je priznaval predvsem Debevcja-režiserja zapisal, da »sta se igralca in režiser morda prvič organsko in do polnosti našla, morda prav iz bistva dela samega«; ne skrivnostnolepe Strindbergove Labodke, ob kateri se je nemara poslednjič vrnil v svet svojih mladostnih stvaritev.

Pa ne samo to. Tako kakor Stupico sta tudi Debevcja podpirala čas in grozljiva vizija bližajočega se svetovnega spopada; nekatere njegove predstave so dobile v tej svetlobi nove razsežnosti. Taka je bila (že s takim namenom in iz takega občutja napisana) Čapkova Bela bolezen — tiste večere je gledališče spet, kakor nekdanj, v negibni tišini prisluhnilo Debevcju: fantastiko Čapkove zasnove je približal realističnemu doživetju in »zgodba, kakršne bo naša družba morda še v resnici kdaj deležna, se je zdelo kakor privid iz našega miljeja in iz naših dni« (Mrzel).

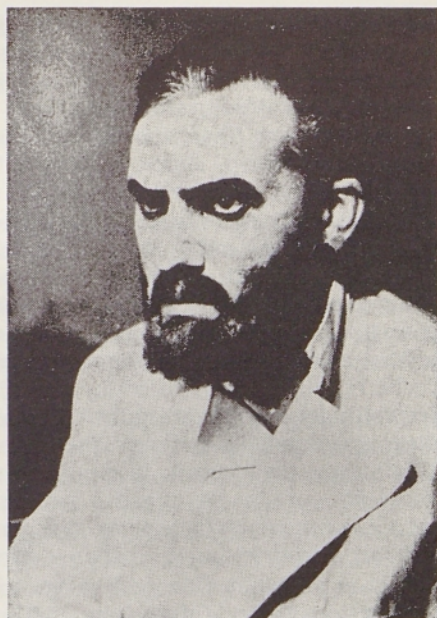
Čapek je pisal svojo preroško vizijo za tisti čas in iz dogodkov tistega časa; Cankarjevi Hlapci, ki jih je Debevc v začetku leta 1939, tri desetletja po rojstvu, znova posredoval z odra, pa so dobivali nove poudarke, večjo neposrednost, celo preroški pomen — in napovedi v njih, pred tridesetimi leti še tako daljnje, so se zdele kakor napisane danes za jutri. Zato se ni mogoče prav nič čuditi, če je predstava budila ne le z umetniško silo, ampak tudi z živo aktualnostjo spontane odmeve, tako glasne in viharne, da je dejanje zastajalo in je morala oblast poseči vmes s cenzurnimi ukrepi. Krivičen je očitek, da je bila predstava s tem »vržena iz višin čiste umetnosti v dnevni krohot« (Koblar). Kaj bi moglo biti bolj naravno, kakor da se je avditorij v mračnem letu 1939 zganil ob Jermanovih besedah »čast učiteljeva zahteva, da bodi danes bel in jutri črn«, ob izpovedi župniku »pokazali ste mi, kaj je moj posel — iz hlapcev napraviti ljudi«, ob Jermanovi oporoki kovaču Kalandru »ta roka bo kovala svet« in menda še ob osemnajstih ali koliko že replikah Cankarjeve drame.

V občutljivo tkivo Cankarjeve drame pa takrat ni posegla samo cenzura, ampak tudi — kar je veliko bolj presenetljivo — pisatelj veliki občudovalec, režiser Ciril Debevc sam. Primer je zelo jasen in preprost — nobena Cankarjeva beseda ni bila izpuščena, nobena dodana, nobena spremenjena, in vendar, spremenjena je bila misel, ena od tistih, na katerih je zgrajeno idejno jedro te Cankarjeve drame:

Ob koncu četrtega dejanja, ko čaše žvenkečejo in leté proti Jermanu, ko ta omahne s stola, ko glasovi v ozadju kriče »Ubijte ga!« — takrat nastopi (v Cankarjevem besedilu) župnik, visok in zdravnan med durmi v ozadju z besedami »Vade in pace!« — za njim pa stopi kovač pred duri, prime stol v roko, pove in vpraša: »Jaz sem Kalandar, kovač; kdo bi rad še kaj vedel?« — in ljudje se umaknejo.



Norec (Shakespeare, *Kralj Lear*,
1936—37)



Dr. Galen (Čapek, *Bela bolezen*,
1937—38)

Ničesar drugega ni napravil režiser v letu 1939, samo poslednji dve repliki je zamenjal, pa je spremenil misel: najprej je vprašal Kalandar (tisti Kalandar, čigar roka bo kovala svet), kdo da bi rad še kaj vedel — za njim je nastopil župnik in njegove tri kratke, množici na odru in v parterju večidel nerazumljive besede so zazvenele kot odločen odgovor Kalandru — pojdi v miru, jaz sem tisti, ki bi rad še kaj vedel, meni gre poslednja beseda!

Nadvse zanimivo je: tiste dni so veliko pisali o tej predstavi, posebej še o odzivu publike in o posegih cenzure, o tem pa nikjer, ne v meščanskem dnevnem tisku, ne v levo usmerjenih revijah ni mogoče zaslediti besede. Takrat mi je bilo osemnajst let in strastno sem prebiral Cankarja, posebej še Hlapce in Narodov blagor, zato mi Debevčev premik ni ušel in v moje spoštovanje njegovega dela je padla grenka kaplja razočaranja — ta njegova odločitev, ki je bila — hoté ali nehoté — lepa usluga vladajočim, četudi bržkone nezapažena, mi je bolj omajala vero vanj kakor vsi njegovi artizmi, vsa mračna retorika, odrsko napoleonstvo, žonglerstvo in vsi tisti »triki«, ki so jih nekaj let prej imenovali konzervativne in reakcionarne.

Ko sem ob petdesetletnici Cankarjeve smrti prvikrat pisal o tem, me je obšel strah, da me nemara spomin iz mladih dni ne vara. Zato sem poprašal Cirila samega, kako je bilo s to rečjo. Pritrdil je in ni iskal opravičila, le pojasnil je: da je ravnal tako, ker je videl v takem koncu bolj smotno dramaturško poanto, pa tudi zato, ker v pripeki tistih razgretih dni, vdan svojemu pacifističnemu nazoru, ni hotel poudarjati že tako poudarjene Cankarjeve napovedi revolucionarnega boja.

Prav malo pred usodno odločitvijo, da dá dramskemu odru slovo — že veliko let prej je zapisal, da Opera brezpogojno pograša posebnega in strokovno izšolanega režiserja, saj je v tem pogledu pod vsako kritiko in že jeseni 1930 se je ob Bravničarjevem Pohujšanju prvikrat poskusil na opernem odru — je odigral Debevec Shakespearovega Jaga, spomladi 1939, ob Levarjevem Othellu in v Sestovi režiji. Zlepa ni bila katera od Debevcêvih vlog toliko podrobno opisana, četudi ne v celoti priznana:

»C. Debevec je skušal Jagovo mnogoobraznost združiti v enotno, svojstveno osebnost, ki naj kaže čim več verjetnih, celo zelo preprostih potez. Pri tem ni ušel nevarnosti, da mu je mnogokrat zdrknila iz celote v vsakdanjost. — Debevcêv Jago celo nekoliko spominja na Mefista, njegova nagla govorica iz zlega uma podajanih misli pa na recitativ spletkarja v stari operi. Ta sicer odlični zamisel zlobe ne doseže pravega učinka in se izgubi v nerazumljivosti. Treba bi bilo zastavljeni način temeljito pregledati in mu poiskati jasnosti, sicer gre velik del besedila v izgubo. Zato bi bilo prav, da se Jago iz okretnega razumskega spletkarja in mefistovskega temnovidca vse bolj približa podčastniški preprostosti in prešernosti, in da bi ne trpel slog, ki ga mora imeti tudi Jago, bi bilo treba predvsem opustiti vsakršne glasove, ki niso v besedilu. Debevcêv Jago ima mnogo izvirnega, svojega, smiselnega, ni pa igralsko poln in zaokrožen; je dobro usmerjen, a ni dognan.« (Koblar.)

Ta pozna, skorajda poslovilna predstava na dramskem odru je bila gotovo svojevrsten vzpon, četudi brez tistih značilnosti, ki so nas opajale svoj čas ob njegovih mladostnih igralskih likih in ne brez iskanja odrskih poudarkov, ki so zanikali temelje njegove nekdanje intimne igre. Med vsemi prizori se mi je, tako kakor svojčas Marcelova izpoved 1931. leta, vtisnil v spomin znameniti, tolikokrat citirani stavek »Jaz nisem nič, če nisem zabavljajč...« Nekajkrat sem umetnika v razgovorih zadnjih let, ko je živel odmaknjen mestnemu in teatrskemu hrupu, pa je vendar ohranil mnoge značilnosti svojih najboljših let, spomnil na to stvaritev in še posebej na poudarke, tudi na sam ta stavek. Vedel je, da ga bom nekoč še porabil in ne morem si kaj, da bi ga ne porabil — ne ves, pa vendar dober del starega Cirila Debevca je bil v tisti izpovedi in nemara ne se motim, da je dal Jagovim besedam hoté bolj oseben poudarek, kakor bi bilo nujno potrebno.

Nekaj tednov zatem je zapustil hišo, ki ji je dal v polnem desetletju strnjene delo izjemen odtis. Kar je zapisal svoj čas o Skrbinski, velja tudi zanj: bil je kljub vsem napakam močna gledališka osebnost, zanimiv tudi tam, kjer se človek z njegovim pojmovanjem ne strinja. Prišel je — načrtno in zavestno, ne po naključju — o pravem trenutku, ko je bilo naše gledališče v slepi ulici, neurejeno v organizacijskem, finančnem in personalnem, predvsem pa v repertoarnem in uprizoritvenem pogledu in je bolj kakor kdajkoli potrebovalo osebnosti. Stari, zaslužni mojster Hušad se je poslovil, politična rešitev krize z novim upravnikom, arhitektom Kregarjem, ki so mu bili globlji problemi gledališča tuji, se je izjalovila; režiser Šest je že opravil svoje zgodovinsko poslanstvo in pripeljal ljubljansko Dramo, posebej še s svojim Shakespearom, do tiste meje, ki mu je bila dosegljiva; Oton Župančič je imel izostren estetski okus in je dobro vedel, kaj da bi bilo treba, pa je vodil teater s premeško roko; mesto dramskega ravnatelja je bilo nezasedeno in po prvih uspehih so že razmišljali o Debevcu, ko se še ni približal tridesetemu letu. Skratka, laže kakor v urejenem gledališču s trdno začrtano smerjo je bilo v ljubljanski Drami po 1927. letu uveljaviti ho-

tenje in uresničiti želje, ki so dozorevale že leta prej ob skrbnih teoretičnih razmislekih in dobro izbranih, četudi nemara preenostranskih zgledih iz širokega sveta. Vse je bilo urejeno tako, da je mladi Debevec mogel in moral uspeti.

8

Ne bi hoteli — in tudi ne bi bilo mogoče — zmanjševati pomen vsega obširnega, temeljitega, v mnogočem novega in domala vselej uspešnega dela, ki ga je opravil Ciril Debevec po letu 1939; če pa vendarle zapišemo na prvi pogled nemara nenavadno sodbo, da je bilo vse to delo le še epilog k izjemnemu, enkratnemu opusu, rojenemu neposredno po letu 1927, bi želeli s tem le še bolj poudarjati težo, globino in novost njegovega takratnega prispevka k razvoju slovenske dramske umetnosti.

Gotovo, za ljubljansko Opero je bil njegov vstop nadvse dragocen; bil je eden maloštevilnih režiserjev, posebej še tisti čas in pri nas, ki so prav pojmovali potrebe operne režije in so znali približati pogosto togo operno pozo razgibani igri; s tem je uveljavil ob glasbenem tudi igralski element operne predstave in jo dvignil višje — ni se zadovoljil »zgolj z urejanjem scene in kostumov ter določanjem prihodov in odhodov, temveč je od pevca zahteval tudi psihološko in glasbeno utemeljeno igro« (S. Samec) ali, kot je to povedal Vilko Ukmar, »v slovensko operno režijo je prinesel novega duha, preskočil je površno beganje za zunanjo učinkovitostjo lepega petja in omamnega videza« ter se »z vso vnemo lotil vsebinsko bogatih umetnin in v njih s posebno, sveto slastjo izoblikoval človeško najvrednejše prizore«.

V mračni jeseni 1943. leta se je Ciril Debevec iznenada vrnil v dramsko hišo. Ob nepravem času se mu je izpolnila želja, ki zdaj nemara že ni bila več želja, prej varljiv občutek dolžnosti, čeprav je ob »visokem zaupanju«, ki ga je bil »delež s strani svojih nadrejenih oblasti, ob nastopu pa tudi s strani javnega mnenja«, čutil tudi »zlato zrno časti«: šef Pokrajinske uprave ga je imenoval za ravnatelja Drame Državnega gledališča v Ljubljani. Poprijel se je dela z vso resnobo, trdno prepričan, da »nam bodi geslo samo eno: služba Lepoti in Resnici«, tako da nekoč, ko »bo naš človek iz te krvave zmede vstal«, tudi naša Muza »ne bo zardela od sramu«, kakor je povedal v svojem nastopnem govoru. Kako je bilo mogoče, da se je odločil za tako delo in za tak položaj v tako usodnem, vse prej kakor primernem trenutku? Iz ambicije? Iz strahu? Zaradi svoje »nepolitičnosti«? Nemara bolj kakor vse to iz podzavestnega prepričanja, da rešuje slovensko gledališče in, kakor je povedal pozneje v zagovor, ker je bil prepričan, da bi tega dela nihče ne mogel toliko dobro opraviti.

Opravil ga je z neutrudno prizadevnostjo ustvarjalca; korektno, z obzirnim odnosom do sodelavcev; ne brez sporazumevanj s tujimi oblastmi, to kajpada ni bilo mogoče.

Velika škoda je, pa naj presojamo Debevečovo tedanjo vlogo bolj ali manj strpno, da je v takem trenutku stopil na čelo ljubljanske Drame; posebej škoda, ker so mu tisti meseci po osvobojenju zaprli pot na dramski oder, ki mu je bil pravi dom in po katerem se je vselej oziral z domotožjem desetega brata. Znova je zaživel v Operi, jo obogatil z novimi, prizadevnimi, domiselnimi stvaritvami, vendar pravega zadovoljstva ni našel. Leta in leta ni stopil v Dramo — niti kot obiskovalec. Z začudenjem, z upanjem in skorajda s hvaležnostjo je sprejel sredi

petdesetih let spodbudo Jožeta Tirana, naj bi sodeloval v novem Mestnem gledališču ljubljanskem: pripravil je tri zgledne predstave zapored, pa se znova umaknil — Fryjevo poetično igro, dotlej neznano slovenskemu odru; Anouilhovo komedijo iz gledališkega sveta, ob kateri ga je bilo spočetka »sram za svoj stan«; Gogoljevo Ženitev, s katero se je srečal že pred poldrugim desetletjem in je dal takrat Danešu igrati Podkoljosa — zdaj pa nam je zaupal, ko je bila komedija že odigrana, kako si je želel vsaj pri eni od ponovitev sam stopiti v tej vlogi na oder. Gotovo, to je bila samo želja — zadržki pa so bili močnejši od želja. Ko smo pripravljali v jubilejnem letu 1964 program za popoldanska srečanja na razstavi Shakespeare pri Slovencih, smo vabili ob Nablocki in še nekaterih tudi njega; sprejel je, celo rad sprejel in obljubljal nastop do zadnjega dne — nastopil pa ni nikoli.

Vnema, s kakršno je stopil nekoč mladi absolvent praške akademije v domačo gledališko areno in prizadevnost, s kakršno se je sredi vojne vihre vrnil na dramski oder, trdno prepričan, da ga rešuje zla, se nista več ponovila. Vsa zadnja leta je z živim zanimanjem spremljal to, kar se je dogajalo v naši kulturi, z zanimanjem, s skrbjo, s priznanjem, z ugovori, tudi z ironijo, to tako nepogrešljivo črto v njegovem značaju; brez upa zmage pa so bili vsi poskusi, da bi ga nagovorili k ustvarjalnemu delu, ko je dal še Operi slovo. Na knjigo o Borštniku je mislil že v Prijateljevem seminarju (nedavno tega smo brali, kako ga je Srečko Kosovel sredi leta 1925 spodbujal, naj že opravi to delo) in tudi še v zadnjem desetletju — ostala je nenapisana. Eno samo dragoceno pričevanje — svoje vtise šestnajstlenika ob poslednjih Borštnikovih nastopih — je objavil prav na straneh te naše revije.

Zdi se, da je bilo to, spomladi 1969, eno njegovih poslednjih srečanj z javnostjo. Eno poslednjih dejanj ustvarjalca, katerega vstop v slovensko gledališko življenje je dal svoj čas tako trden odtis, da prvo desetletje njegovega dela z vso pravico ohranja njegovo ime.

Dušan Moravec: La décennie de Ciril Debevec

A l'occasion du premier anniversaire de la mort de Ciril Debevec, une des personnalités les plus marquantes de la vie théâtrale slovène, l'auteur de cette étude nous trace le portrait de l'artiste qui fut metteur en scène de théâtre et d'opéra, acteur, essayiste, polémiste et pédagogue. Il englobe toute son activité mais décrit en détail et évalue l'apport de Debevec surtout dans les années 1927—1939, qui forment le sommet de ses activités. Il se base en partie sur ses impressions de jeunesse et en partie sur les échos de la critique et le matériel dont dispose le Musée du théâtre. A cette époque Ciril Debevec apporte un nouvel esprit dans la vie théâtrale slovène par ses mises en scène et par ses interprétations intimes, introverties des pièces des symbolistes européens (Maeterlinck), des pièces de Strindberg et Cankar, des pièces aux sujets de guerre, très actuelles à l'époque (Rostand: L'homme que j'ai tué, Raynal: Le tombeau du soldat inconnu, Sheriff: Fin de voyage) et des adaptations de Klabund de vieilles pièces japonaises et chinoises, etc. En donnant à l'appui de nombreuses citations, l'auteur nous montre qu'au début le jeune metteur en scène était accueilli avec sympathie par la presque totalité des critiques, mais que plus tard, surtout après la représentation des »Frères Karamazov« de Dostoïevski et après l'apparition du metteur en scène de la jeune génération, Bojan Stupica, les jeunes critiques se sont tournés contre lui. L'étoile de Debevec commença à ternir, cependant Debevec garda beaucoup de ses qualités dans les représentations ultérieures au théâtre aussi bien qu'à l'opéra.