



✓
GLEDALIŠKI LIST
DRAME SNG

1960-61

7

Dopisniki »Gledališkega lista« Drame SNG v tujini: Mikolajtis Ziemovit, Warszawa, za Poljsko; — dr. Miroslav Pavlovsky, Brno, za Češkoslovaško; — Ossia Trilling, London, za Anglijo in Francijo; — dr. Friedrich Langer, Wien, za Avstrijo; — Fred Alten, Basel, za Švico; — dr. Paul Herbert Appel, Hamburg, za Zvezno republiko Nemčijo in Gerhard Wolfram, Berlin, za Demokratično republiko Nemčijo.

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. — Urednik Lojze Filipič. — Osnutek za naslovno stran: Vladimir Rijavec. — 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 7, letnik XL., sezona 1960—1961.

GLEDALIŠKI LIST
DRAME
SLOVENSKEGA
NARODNEGA GLEDALIŠČA
LJUBLJANA
SEZONA 1960/61 — ŠTEV. 7
ŠTIRIDESETI LETNIK

EUGÈNE IONESCO
NOSOROGI

EUGÈNE IONESCO

NOSOROGI

(Izvirni naslov: »RHINOCÉROS«)

Drama v treh dejanjih in štirih slikah.

Prevedel JOŽE JAVORŠEK

Režiser: FRANCE JAMNIK

Scena: VLADIMIR RIJAVEC

Glasba: BORUT LESJAK

Kostumi: akademska slikarka ALENKA BARTLOVA

Lektor: prof. MIRKO MAHNIČ

Osebe

po vrstnem redu — kot pridejo na oder:

Gospodinja	VIKA GRILOVA
Stacunarica	HELENA ERJAVČEVA
Jean	ANDREJ KURENT
Bérenger	DRAGO MAKUC
Natakarica	IVANKA MEŽANOVA
Stacunar	ANTON HOMAR
Stari gospod	ALEKSANDER VALIČ
Logik	BRANKO MIKLAVC
Kavarnar	RUDI KOSMAČ
Daisy	MAJDA POTOKARJEVA
Gospod Papillon	JOŽE ZUPAN
Dudard	LOJZE ROZMAN
Botard	JANEZ ROHAČEK
Gospa Boeuf	MILA KAČIČEVA
Gasilec	STANE ČESNIK

Sceno in kostume izdelale gledališke delavnice pod vodstvom ravnatelja ing. arch. ERNESTA FRANZA

Inspicent: VINKO PODGORŠEK

Sepetalka: HILDA BENEDIČIČEVA

Odrski mojster: VINKO ROTAR

Masker in lasuljar: ANTON CECIČ

Razsvetljava: LOJZE VENE, VILI LAVRENCIČ



Eugène Ionesco

KONFORMIZEM JE DEHUMANIZACIJA

Kam vodi ta čudna, vijugava, nejasna pot? Pot, po kateri hodi bitje, ki se imenuje človek. Pot, po kateri hodi to bitje od trenutka, ko se je v džungli pradavnine v neki divji živali — še vsej krvavi po uspešnem lovu in obilnem obroku — prižgala iskra duha in človeškega razuma, pot, po kateri tava in išče to bitje danes in včeraj, ko desetine posameznikov pripravljajo množično smrt, milijarde pa to mirno gledajo, odhajajo v pokole, in ko se besede resnično človeškega, dobrega, lepega in svobodnega utapljuje v rjovenju atomskih strojev, namenjenih množičnemu uničevanju? Ali ne vodi ta pot nazaj v džunglo, grozljivejšo in strašnejšo kot so vse resnične džungle na vseh planetih osončja? Ali ne vodi nekam, ali ne vodi na neko usodno točko, kjer bo bitje, ki se imenuje človek, prenehalo biti človek in bo uničilo ne le vse okoli sebe, marveč tudi samo sebe? Ali ni to pot brez perspektive, ali ni to pot, ki se vrti v krogu, iz nič v nič?

Cas, ki v njem živimo, je bolan. Progressivna dehumanizacija se imenuje njegova bolezen. Atmosfera, ki jo dihamo, je polna kužnih klic, ves svet zajema epidemija. Človeško v bitjih, ki se imenujejo ljudje, odмира in umira, a bitja biološko vegetirajo naprej kot zmehanizirane živali, osvobodjene vesti, dvomov, strahu in bojazni, žalosti in obupa, ljubezni, lepote in misli, — vsega človeškega.

»Težko je biti človek in še težje je vztrajati v tem, da ostane človek res človek« izpoveduje in sporoča Eugène Ionesco v svoji igri »Nosorogi«.

Resnično: neudobno je, boleče, utrudljivo — toda nikakor ne brezupno. Krčevito in trdno, omahovaje, a vendar dosledno, slepo, a vendar z odprtimi očmi — z odprtimi očmi, v katerih se zrcali groza spričo vsega hudega, kar morajo gledati — verjame človek — Ionescov Bérenger in z njim vsi mi —, da ni brezupno in da nikoli ne bo brezupno, čeravno je kuga konformizma zajela vse okoli nas in preštevila človeška bitja že izpremenila, še več pa jih dan za dnem izpreminja v topoumne debelokožce, v anonimno množico, v čredo topoglavcev, v amorfno gmoto konformistov.

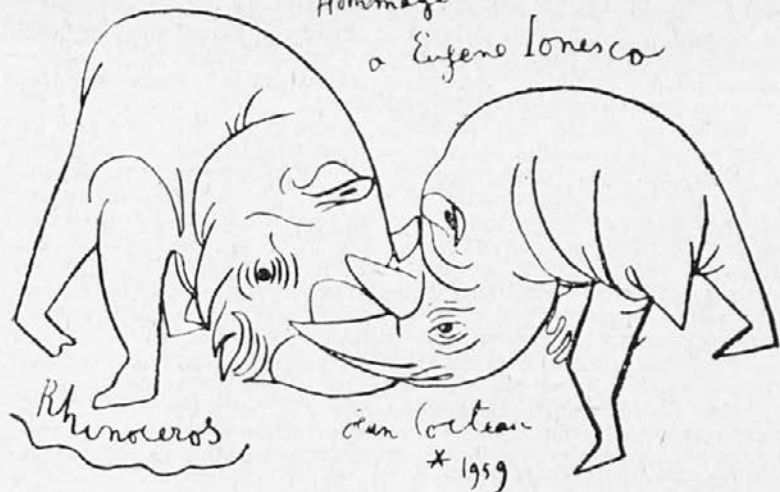
Ni brezupno, čeravno je nevarnost velika: tako udobno, ugodno, prijetno, brez bolečin, dvomov in skrbi je bitje, ki se uvrsti v čredo konformistov. Drugi mislijo zanj, vse je jasno, vse to preljubo življenje je brez problemov. Miselna lenobnost je sicer prijetna, toda tudi nezadržno strma in neizbežna pot v miselno uniformiranost, ta pa je identična z odsotnostjo misli in končno z nesposobnostjo za sleherno samostojno misel. Do množične obsedenosti in množičnega terorja je samo še mikroskopsko majhen korak.

Kajti konformizem je dehumanizacija.

In prav to je bistveno jedro Ionescovega umetniškega sporočila v »Nosorogih«.

Z metodo simbolističnega slovstvenega upodabljanja in izpovedovanja — simbol nosoroga mu je sinonim za bivšega človeka, za dehumaniziranega konformista, izpreminjanje v nosoroga pa sinonim za proces konformizacije in dehumanizacije — slika Eugène

Hommage
à Eugène Ionesco



Ionesco v »Nosorogih« degeneracijo človeške skupnosti v čredo topounnih živali. Posegel je po večtisočletnem literarnem izročilu, po živalski zgodbi, z njo in po njej sporočil strahotne resnice o današnjem človeku in s sredstvi živalske zgodbe ustvaril brez-kompromisno družbeno kritično umetnino – družbeno kritično v najvišjem in najglobljem smislu.

Ne da bi se spuščali v primerjavo med dramsko verzijo Ionescovih »Nosorogov« in novelo z istim naslovom istega avtorja (prevedeno imamo v »Novi sodobnosti«), kot tudi ne v primerjavo med obema variantama Ionescovih »Nosorogov« in novelo Franza Kafke »Izpreminjanje«, moramo vendarle ugotoviti bistveno različnost izpovedi svojemu času o svojem času v Ionescovem in Kafkovem delu.

Kafka prikazuje izpreminjanje enega samega človeka v odurno, odvratno žuželko, v bitje, ki je sredi med ljudmi nemogoče, tuje, in ki ga svet izloči, izreže iz svojega telesa, uniči. V Ionescovem delu se izpremene v živali vsi ljudje razen enega samega, ki ostane človek z vestjo, odgovornostjo, bolečinami, duhom in razumom. Ta edini človek sam samcat v svetu, ki je postal absurden, vztraja z besedami »Ne vdam se!«, s katerimi se drama zaključí.

Temni, pesimistični Kafka je v svojem svetu še vedno kljub vsemu videl dovolj tvornega, aktivnega humanizma, ki je dehumanizacijo zavrl, uničil in pregnal, kakor hitro se je kot bolezen pojavila, a Ionesco je moral spoznati, da so stvari veliko hujše in da je resnica veliko strašnejša.

Zato je tudi vrgel svojemu času v obraz ostrejšo in brutalnejšo umetniško sporočilo kot kdajkoli katerikoli umetnik, umetniško sporočilo, ki je kljub simbolističnemu izhodišču, kljub elementom surrealizma in groteske (Logik, Stari gospod itd.) bolj direktna in brez-kompromisna obtožba sodobnega sveta kot katerikoli drugo sodobno dramsko delo.

Docela odveč so vsa ugibanja, obtožbe in trditve, da naj bi Ionesco z »Nosorogi« »izdal« avantgardo in prešel v tabor dra-

matike, ki ji je doslej odrekal upravičenost, proti kateri se je boril in jo deval v nič. Se bolj slaboumne so trditve, da naj bi gledališče Ionesca s tem, da ga je priznalo in mu odprlo vrata velikih nacionalnih hiš, korumpiralo, a nič manj trditve, da je z »Nosorogi« triumfalno in dokončno zmagala avantgarda.

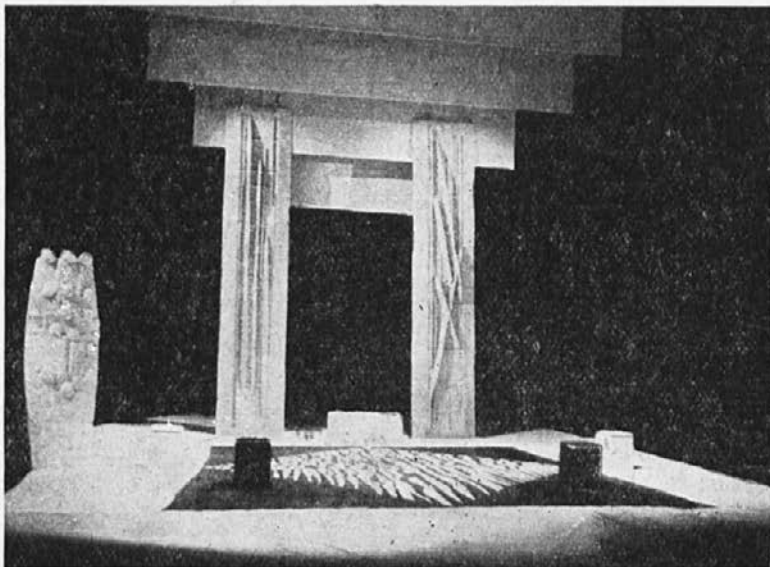
Nekdo je zmagal, res, ali nekaj je zmagalo! In to je edino in samo resnična umetnina, to je jasna umetniška resnica, ki vedno je, je bila in bo zmagoslavna. Večina ljudi, ki so žejni in željni lepote in resnice, se ne meni za to, ali je nekaj avantgardno ali ne, se ne meni za »borbo« antidramatikov in dramatikov. Če je bil Ionesco do »Nosorogov« dramatik manjšine in je z »Nosorogi« postal dramatik večine, potem se je to zgodilo zgolj zategadelj, ker je v »Nosorogih« z umetniškimi sredstvi jasno izpovedal nekaj tako tehtnega, velikega in pomembnega, da je mogla in morala večina temu prisluhni in njegovo umetniško sporočilo sprejeti.

Svetovno gledališče – izvajalci in gledalci, tudi tista večina, ki je Ionesca v prvi fazi, ko se je v spontanem protestu proti konvencionalnemu iz gledališča, kot sam pravi, hotel norčevati, ko je bil nejasen in, četudi nov in izviren, vendarle rebusoiden in nerazumljiv, zavračala – ga je po »Nosorogih« sprejelo in pozdravilo kot svojega velikega umetnika.

Predvsem, ker so »Nosorogi« vseobsežna, globoka umetnina, ki obravnava esencialne probleme človeškega in nečloveškega, ker so velika humanistična poslanica, ki je v svoji ogorčeni kritični ostrini zdravilna.

Ker so krik človeškega, ki se utaplja v poplavi konformistične dehumanizacije.

L. F.



S Sterijino nagrado 1961 nagrajena scena Draga Tršarja za Smolstovo »Antigono«.

AVANTGARDISTIČNO GLEDALIŠČE

Ko je Eugène Ionesco na VII. kongresu I. T. I. v Helsinkih slovesno otvoril debato o gledališču avantgarde, smo vsi pričakovali, da bo njegov govor izviren in izzivalen — kakor je tudi bil. Toda redkokdo je pričakoval, da bo govoril hkrati tako jasno in naravnost. Pred poslušalstvom vsega sveta, vseh ras, katerega izobrazba in okusi so bili do skrajnosti različni, in ki je čisto imelo diametralno nasprotne nazore, je Eugène Ionesco takoj zadel pravi ton.

Poudaril je, da izraža samo svoje lastne misli in povedal naravnost, kaj misli o gledališču in avantgardi. Njegov namen je bil, da sproži živahno diskusijo. V tem je popolnoma uspel. Govori, ki so tri dni sledili njegovemu, so bili na splošno kratki, a strastni. Nekateri so bili kar precej grobi. Ionesco je odgovarjal govornikom mirno, vendar ni popustil.

Objavljamo uvodno predavanje E. Ionesca. Bralci bodo razumeli, da je za misli, ki jih je izrazil ta izredni dramatik, odgovoren le on sam.

»Podoba je, da sem avantgardističen dramatik, ker sem prisoten pri diskusijah o avantgardističnem gledališču kot njegov predstavnik. To je vse popolnoma uradno.

Toda kaj pomeni izraz »avantgarda«? Nisem ne doktor gledaliških ved, ne filozofije, ne umetnosti: niti nisem tisto, kar navadno imenujemo »gledališčnik«. Morda sem nekakšen zidar, ki pozna določene zakone dramske zgradbe, a le po izkušnjah in nagonu.

Če sem si ustvaril določene ideje o dramatik in gledališču, zadevajo te predvsem mojo dramatiko, ker so nastale iz mojih lastnih izkušenj v ustvarjanju: ne morejo služiti za smernice, temveč imajo samo opisni značaj. Upam seveda, da pravila, ki veljajo zame, veljajo tudi za druge, kajti vsakdo od nas vsebuje tudi druge.

V vsakem primeru so zakoni dramatike, ki jih bom morda odkril, začasni in spremenljivi; pridejo za — ne pred — umetniškimi ustvarjanjem. Kadar pišem novo igro, se lahko moje stališče zelo spremeni. Lahko sem primoran, da nasprotujem samemu sebi in da ne vem več, ali še misli, kar mislim.

Vendar upam, da bodo ostala neka osnovna načela, na katera se bom lahko naslonil zavestno in nagonsko. Tudi tu lahko delim z vami samo popolnoma osebne izkušnje.

Da ne bi napravil kake resne napake, sem si pred prihodom sem oglel besedo »avant-garde« v La Rousseovem slovarju. Našel sem, da »avant garde« ali »van-garde« pomeni »predstražo suhozemne, pomorske ali letalske vojske, ki pripravi pot glavnini armade«.

Tako bi, po analogiji, v dramatik in gledališču »avantgarde« pomenila majhno silo dramatikov in včasih režiserjev, ki jim v določeni razdalji sledi večina igralcev, dramatikov in režiserjev.

Ta analogija morda velja, ko vidimo, kaj je napisal Albères v knjigi »Le Avantage Intellectuelle du XX. siècle«: »Po pojavu, ki se ga nihče ni potrudil razložiti (kar bi bilo tudi težko), je literarni čut (in seveda umetniški) v našem stoletju vedno prehitel zgodovinske dogodke, ki so ga pozneje potrdili.« Beaudelaira, Kafka, Pirandella in Dostojevskega so po pravici imeli za pisatelje-preroke.

Tako bi se zdelo, da je avantgarda umetniški in kulturni pojav predhodne narave, kar je v skladu z dobesednim pomenom te besede. Bila bi nekak »pred-stil«, ki nakazuje in kaže smer spremembe, ki bo na koncu zmagala, sprememba, ki bo resnično vse izpremenila. To dejansko pomeni, da je avantgarda lahko splošno priznana šele potem, ko se to zgodi, se pravi takrat, ko so si avantgardistični pisatelji in umetniki pridobili pristaše, ko so ustanovili prevladujočo šolo, kulturni stil, ki je priznan in ki bo zavzel neko obdobje. Kot posledico lahko opazimo, da je bila avantgarda šele potem, ko kot taka ne obstaja več, ko je dejansko postala zadnja straža, ko se ji je glavnina armade priključila in jo celo prehitela. Toda kam gre ta armada?

Raje bi opisal avantgardo v izrazih nasprotja in preloma. Medtem ko večina pisateljev, umetnikov, mislecev, verjame, da pripada svojemu času, čuti revolucionarni dramatik, da je v nasprotju s svojim časom. Dejstvo je, da misleci, umetniki in dramatik po določenem času uporabljajo le še okamenele oblike; čutijo, da postajajo bolj in bolj trdno zasidrani v določenem ideološkem, umetniškem ali socialnem redu, ki se jim zdi moderen, ki pa se v resnici že maje in v katerem zijajo neslutene razpoke. Pod silo razmer je vsak sistem v istem hipu, ko je utrjen, hkrati že zastarel. Takoj, ko postane oblika izražanja priznana, je že tudi obrabljena. Enkrat izgovorjena stvar je že mrtva, resničnost leži nekje onkraj nje in misel je okamenela. Način govorjenja — in torej način obstoja — ki je enkrat sprejet, ni več sprejemljiv. Član avantgarde je kot sovražnik v mestu, ki ga je sklenil uničiti in proti kateremu se upira, zakaj kakor vsaka oblika vladavine je tudi oblika izražanja hkrati oblika prisiljevanja. Član avantgarde je nasprotnik obstoječega reda. Je kritik, ne branilec tistega, kar je. Lahko je kritizirati preteklost, posebno če te obstoječi družbeni red k temu spodbuja; toda to pomeni posvetiti okostenelost in se klanjati tiraniji ali konvenciji.

Zavedam se, da nisem razjasnil problema. Beseda avantgarda se dejansko uporablja v različnih pomenih. Lahko pomeni kratkoročno »umetniško gledališče«, t. j. gledališče, ki je bolj literarno, zahtevno in drzno kot gledališče, znano v Franciji kot »théâtre de boulevard«. Zdi se, da je tako mislil tudi Georges Pillement v svoji »Antologiji gledališča«, ko je razdelil dramatike v dve kategoriji: pisatelje bulvarske komedije, med katere spadata Robert de Flers in Francois de Curel; in dramatike avantgarde, med katere je štel pisatelje Clauda Andreja Pugeta, Passeurja, Jeana Anouilha in Giraudouxa. To se zdi čudno, ker so dela teh pisateljev danes že skoraj klasična. Toda nekoč sta Maurice Donnay in Bataille tudi bila pisatelja avantgarde, ker sta izražala prelom, nov odklon in nasprotujočo silo. Končno sta se zlila z gledališko tradicijo, kar se mora zgoditi vsakemu dobremu avantgardistu. Vsekakor sta bila predstavnika protesta, kar dokazuje dejstvo, da sta bila v začetku slabo sprejeta od kritikov, ki so ugovarjali njunim protestom. Pro-

test avangardističnega dramatika je lahko reakcija na realizem, kadar je to prevladujoča in zlorabljena oblika izražanja v gledališču; lahko je protest proti določenemu simbolizmu, kadar je postal ta zlorabljen, tiranski in ne izraža več resničnosti. V vsakem primeru se zdi tisto, kar imenujemo avangardistično gledališče, kar eksistira skupaj s konvencionalnim, zaradi njegovega izražanja, iskanja in zahtevnosti več vredno. Že zaradi tega, ker je zahtevno in mu je težko slediti, je jasno, da je to lahko samo gledališče manjšine, preden postane splošno sprejeto. Gledališče avantgarde — in dejansko vsa nova umetnost in gledališče — morata biti nepopularna.

Gotovo je, da se bo vsak poizkus vpeljati nove ideje srečal na vseh straneh z nesoglasjem in duševno apatijo. Očitno ni bistveno hotenje dramatika, da ne bi bil popularen, prav tako pa ni bistvena želja biti popularen. Njegovi napori in njegovo ustvarjanje so nad takimi željami. Ali bo ta dramatika vedno ostala nepopularna, ne bo nikoli priznana in torej ne bo nikoli obstajala kot dramatika, ali pa bo sčasoma naravno in pod težo razmer postala popularna in splošno priznana.

Danes vsakdo razume osnovne zakone fizike in geometrije, ki so jih najprej gotovo razumeli le učenjaki, ki niso nikoli mislili na to, da bi občinstvu nudili popularno geometrijo in fiziko. Niso izražali resnic določenega ozkega kroga, ampak resnice, ki so bile brez dvoma objektivne. Vprašanje podobnosti, ki morda obstaja med znanostjo in umetnostjo, ne spada v moje področje. Vsi vemo, da so razlike med tema domenama razuma mnogo večje kot pa podobnosti. Kakor koli, vsak nov avtor se trudi, da bi se boril v imenu resnice. Boileau je želel izraziti resnico. V predgovoru h »Cromwellu« je Victor Hugo menil, da romantična umetnost vsebuje več resnice in je bolj zamotana kakor klasična. Tudi realizem in naturalizem sta nameravala raztegniti polja resničnosti ali odkriti nove in še neznane poglede nanjo. Simbolizem in kasnejši surrealizem sta bila nadaljnja poskusa odkriti in izraziti skrite resničnosti.

Vprašanje je torej preprosto: avtor mora odkriti resnice in jih izraziti. Način, kako jih izrazi, je neznan, kajti ta izraz sam je za avtorja resnica. Pove jo lahko le zase. Prav s tem, da jo odkrije sebi, jo pove tudi drugim in ne narobe. Ko bi se oziral na popularno gledališče, bi tvegaj, da povem resnice, ki jih nisem odkril jaz, ampak so mi jih povedali drugi in bi jih samo posredoval. Umetnik ni pedagog, a tudi ne demagog. Dramsko ustvarjanje zadovoljuje duševno potrebo. Ta potreba sama mora zadostovati. Drevo je drevo, ne potrebuje mojega določene vrste, zato da bo priznano za drevo. Ni mu treba biti nedvomno. Obstaja in je jasno zaradi samega obstoja. Ne trudi se, da bi ga razumeli. Ne zavzame bolj razumljive oblike; drugače ne bi bilo več drevo, ampak samo razlaga drevesa. Prav tako lahko tudi umetnina zadostuje sama sebi in lahko si predstavljamo gledališče brez občinstva. Občinstvo bo prišlo samo in bo priznalo to gledališče kot prepozna drevo za drevo.

Berangerjeve pesmi so bile mnogo bolj popularne kot pesmi Rimbauda, ki je bil sodobnikom popolnoma nerazumljiv. Ali bi morali izločiti Rimbaudovo poezijo? Evgen Sue je bil izredno znan,

medtem ko Proust ni bil in ga niso razumeli. Ni bil razumljiv vsakomur. Prispeval je svojo vrsto resnice k razvoju literature in duha. Ali naj izključimo Prousta in priporočamo Sueja? Danes je Proust tisti, ki daje bogastvo resnice, Evgen Sue pa se zdi prazen. Kolikšna sreča, da oblasti niso prepovedale Proustu pisati v njegovem jeziku!

Ustvarjalna misel se da izraziti le na način, ki ustreza, in to tako, da sta ideja in način izražanja eno in isto.

Je popularno gledališče in popularno gledališče. Popolnoma zgrešeno je misliti, da mora biti popularno gledališče gledališče za tiste, ki jim manjka intelekta: poznamo tudi gledališče, ki ima namen, da nas uči, izobražuje, ki je orodje politične vere ali kake ideologije, katere posnetek je — neuporabna in »soglasna« po-novitev.

Umetniško in dramsko delo mora biti torej prvobiten nagon, globok in obširen, odvisno od talenta ali genija umetnika, toda resnično prvobiten nagon, ki ne dolguje ničesar ničemur razen samemu sebi. Toda zato, da se lahko dvigne in oblikuje, moramo pustiti domišljiji prosto pot nad zunanjimi in drugotnimi pomisleki, kot so: kakšna bo njegova prihodnost, ali bo popularno, ali bo moglo izraziti neko ideologijo in tako dalje. V tem razcvetu domišljije se misli pojavljajo same in so nekaterim bolj, drugim manj razumljive. Kar se mene tiče, ne morem razumeti, da se more kdo truditi, da bi ugajal vsakomur in bi imel enodušno podporo publike, ko imajo n. pr. v isti vrsti ljudje eni raje jagode, drugi sir, nekateri aspirin, kadar jih boli glava in drugi bizmut, kadar jih boli želodec. Vsekakor, mene ne skrbi podpora občinstva. Morda me, toda šele ko je igra napisana in premišljuje, kako bi jo uprizoril. Podpora pride, ali pa ne, čisto naravno. Gotovo je, da nikoli ne moremo govoriti vsem. Lahko govorimo veliki večini in v tem primeru lahko proizvajamo le demagoške drame, ali »dramo za široko potrošnjo«. Če želiš govoriti vsakomur, ne boš v resnici govoril nikomur: stvari, ki zanimajo ljudi na splošno, so prav malo zanimive za vsakega posameznika. Razen tega je ustvarjeno umetniško delo že zaradi novosti spontano napadalno; udari občinstvo in nasprotuje večini; vzbuja ogorčenje s svojo nenavadnostjo, ki je sama pravzaprav oblika ogorčenja. To je neizbežno, ker se ne drži izhojene poti, temveč hodi čez drn in strn. To je smisel, v katerem je neko umetniško delo nepopularno. Toda nova umetnost je le navidez nepopularna; v bistvu pa je nepopularna samo zato, ker je nepoznana. Tako imenovano popularno gledališče je dejansko mnogo bolj nepopularno. To je gledališče, ki ga je občinstvu predrzno vrinila vladajoča aristokracija, poseben razred posvečenih, ki vedo ali mislijo, da vedo vnaprej, kaj občinstvo potrebuje. Občinstvu celo naravnost povedo: »Ti smeš potrebovati samo tisto, kar hočemo mi, in smeš misliti samo na isti način kot mi.« Samo svobodno umetniško delo s svojim individualističnim značajem kljub svoji nenavadni obliki edino izvira iz človeških src skozi srce enega človeka; edino to resnično izraža ljudstvo.

Pravijo, da je gledališče v nevarnosti, v kritičnem stanju. Za to je mnogo razlogov. Kmalu bodo iz dramatikov napravili apostole vseh mogočih verskih nauk; postali bodo nesvobodni; povedali jim bodo, da naj branijo, napadajo, ali hvalijo to ali ono. Če niso apostoli, so talci. Drugje je gledališče ujetnik ne ideologij, temveč

običajev, tabujev, otrdelih duševnih navad in določb. Medtem ko bi lahko bilo gledališče kraj največje svobode, najbolj divjih domislekov, je postalo kraj največjega pritiska, trdega in ustaljenega sistema navad, ki jih lahko imenujemo »realistične« ali kako drugače. Bojimo se preveč humorja (in humor je svoboda). Bojimo se svobode mišljenja, igre, ki je preveč tragična ali preveč brezupna. Optimizem in upanje sta nujna — pod kaznijo smrti. In kar je včasih označeno kot nesmiselno, je samo denunciacija smešnega jezika, ki je brez bistva, sterilen, sestavljen iz klišejev in gesel; »gledališče-ki-je-znano-že-vnaprej«. Jaz osebno bi rad prinesel na oder želvo, jo spremenil v dirkalnega konja, nato v klubuk, v pesem, v dragonca in v vodomet. V gledališču, kjer bi si dejansko lahko upali karkoli, si pravzaprav upamo najmanj.

Sem proti omejitvam razen proti tehnični omejitvi odra. Ljudje bodo rekli, da so moje igre glasbene komedije ali cirkus. Toliko bolje: pa pripeljimo cirkus! Lahko obtožijo dramatika, da je samovoljen, toda gledališče je kraj, kjer si to lahko dovoliš. Pravzaprav to ni samovoljno, kajti domišljija ni samovolja, temveč odkriva. Brez zagotovila popolne svobode dramatik ne bo sam svoj, povedal ne bo ničesar razen tistega, kar je že bilo povedano: moja namera je bila ne priznavati nobenih zakonov, razen zakonov svoje domišljije in ker ima ta zakone, je to dokaz, da ni samovoljna.

Pravijo, da loči človeka od drugih živali to, da je žival, ki se smeje; predvsem pa je žival, ki ustvarja. Vnaša v svet stvari, ki jih prej tam ni bilo: svetišče, zajčje hišice, samokolnice, lokomotive, simfonije, pesmi, katedrale in cigarete. Koristnost vseh teh stvari je čisto le pretveza. Kaj je korist obstoja? Obstoj. Kaj je uporabnost cvetlice? Cvetlica. Čemu nam koristi svetišče ali katedrala? Za zbirališče vernikov? Dvomim, kajti svetišče ne uporabljamo več, a jih še vedno občudujemo. Odkrivajo nam zakone arhitekture in morda zgradbe sveta, ki se očitno odražajo v našem razumu, saj razum odkriva te zakone v sebi. Toda gledališče umira zaradi pomanjkanja poguma. Zdi se, da ne razumemo več, da svet, ki ga iznajdemo, ne more biti lažen. Lažen je lahko le, če hočem ustvariti neko resnico, če posnemam resnico in s tem ustvarim lažno resnico. Zavedam se, da govorim resnico, kadar si izmišljam in predstavljam. Nič ni bolj razumsko kot domišljija. Lahko bi celo rekel, da se mi zdi svet nespameten ali da postaja nespameten in ga ne morem več doumeti. Zakone, katerim ga stalno skušam prilagoditi in podvreči, najdem v lastnem razumu. Toda ni naš namen govoriti o tem. Kadar pisatelj nekaj piše, na primer igro, ima, kakor sem rekel, jasno ali nejasno predstavo, da bojuje bitko, ker hoče nekaj povedati, zato, ker drugi te stvari niso pravilno povedali ali ker ne vedo več, kako bi jo povedali. Povedati želim nekaj novega, zakaj bi drugače pisal? Povedati, kar čutiš, vsiliti svoj svet drugim, je že samo po sebi bitka. Drevo mora premagati odpor snovi, da lahko raste. Za avtorja je ta snov tisto, »kar-je-že-bilo-storjeno«, kar je že bilo povedano. Piše ne za ali proti nečemu, ampak nečemu naključno. V tem smislu je vsak umetnik do neke mere, ustrezno svoji moči, upornik. Če prepisuje, reproducira, če kopira, je nič. Pesnik se bori proti tradiciji, toda v večini primerov nehote, že s svojim obstojem.

Kolikor pesnik čuti, da jezik ne ustreza več resničnosti, da ne izraža več resnice, se mora potruditi, da zajame resničnost in jo

izrazi bolje, na način, ki je ostrejši, bolj zgovoren, jasnejši, bolj natančen in ji bolj ustreza. Na ta način oživi in modernizira živo tradicijo, ki se je izgubila. Dramatik avantgardist si želi uspešneje izraziti resnico kot drugi okrog njega. Resnično se poizkuša vrniti k izvoru. Toda h kakšnemu izvoru? Izvoru gledališča. Povratek k notranjemu idealu gledališča; kajti v samem sebi odkrivamo globoke in stalne temelje gledališča.

Pascal je odkril v samem sebi načela geometrije, Mozart je kot otrok odkril v sebi začetke svoje glasbe. Seveda je zelo malo tako velikih umetnikov. Vendar se mi zdi gotovo, da ne more nihče imeti tistega, kar tako primerno imenujejo »gledališče v krvi«, če ne more odkrivati resnice v samem sebi. Ko bi vse knjižnice in muzeji ob kaki katastrofi izginili, sem prepričan, da bi tisti, ki bi se rešili, prej ali slej sami odkrili slikarstvo, glasbo in gledališče, ki so, kot telesne funkcije, prav tako naravni, potrebni in nagonski kot dihanje. Tisti, ki nima vsaj do najmanjše stopnje v sebi funkcije gledališča, ni gledališki človek. Da to odkrije, mora biti do neke mere neveden, naiven, smel zaradi svoje naivnosti, naivnosti, ki ni preproščina duha, in nevednosti, ki ne izključuje znanja, ampak ga zbira in pomlaja. Umetniško delo ni brez idej. Ker je življenje samo ali njegov izraz, izvirajo ideje iz umetniškega dela, ne umetniško delo iz ideologije. Novi dramatik se trudi dohiteti tisto, kar je najstarejše: nov jezik in temo v dramski kompoziciji, ki hoče biti jasnejša, prosta vsega nevažnega in bolj popolnoma gledališka. Zavračanje tradicionalizma zato, da se na novo odkrije tradicija; sinteza znanja in iznajdljivosti, resničnega in domišljivega, posameznega in splošnega, ali kakor pravijo sedaj, individualnega in skupnega; izraz tistega, kar je nad razredi. Z izražanjem najglobljih čustev izrazim najglobljo človečnost. Zlijem se z drugimi — spontano, preko in nad vsemi zaprekami razredov in različnih psihologij. Izrazim svojo samoto in se zlijem z vsemi drugimi samotami; moje veselje, da živim, ali moje presenečenje, da sem, sta veselje in presenečenje vsakogar, tudi če trenutno nihče tega ne priznava. Igra irskega pisatelja Brendana Behana »The Quare Fellow« je bila sad njegovih lastnih izkušenj: ječe. Vendar smo ob njej prizadeti vsi, ker predstavlja ta ječa katerokoli ječo, postane svet in vsi razredi ljudi. V tej angleški ječi so seveda jetniki in ječarji. To je sužnji in gospodarji, vladarji in podložniki. Vse obdajajo iste stene. Jetniki sovražijo ječarje, ječarji zaničujejo jetnike. Toda jetniki mrzijo tudi drug drugega in tudi ječarji si niso edini. Ko bi bil samo preprost konflikt med ječarji na eni in jetniki na drugi strani, ko bi se igra omejila na ta očitni konflikt, ne bi bilo ničesar novega, globokega, odkrivajočega, razen srove in okorno očrtane resničnosti. Toda ta igra kaže, da je resničnost mnogo bolj zapletena. Neki človek v tej ječi bo usmrčen. Obsojenec ne pride na oder. Pa vendar je vedno prisoten in nas stalno preganja. On je nosilec glavne vloge. Ali bolje rečeno: glavno vlogo ima smrt. Oboji, ječarji in jetniki, čutijo prisotnost smrti. Globoka človečnost te igre se skriva v strašni skupnosti te vedno prisotne misli, tega trpljenja, ki je nad razliko med ječarji in jetniki. To je skupnost, ki sega preko razlik, skoraj nezaveden občutek tovarištvu, ki nam ga dá dramatik čutiti. Odkrije se nam enakost ljudi. To bi lahko zedinilo oba sovražna tabora. Zares se nam pokažejo jetniki in ječarji nenadoma kot smrtniki, ki jih združuje in jim vlada isti problem, ki presega vse ostale. To je resnično popularno

gledališče, gledališče skupnosti v istem trpljenju. Igra je stara, saj obravnava osnovni in prastar problem, hkrati pa je tudi nova in omejena, saj obravnava ječo v določenem trenutku in določeni deželi.

V začetku stoletja in še posebno v dvajsetih letih smo čutili splošno avantgardistično gibanje v vseh predelih razuma in človeškega dela. Prevrta naših duševnih navad. Moderno slikarstvo od Kleeja do Picassoa, od Matissea do Mondriana, od kubizma do abstraktnega slikarstva izraža ta prevrat, revolucijo. Zasedimo jo v glasbi, v filmih, vplivala je tudi na arhitekturo. Filozofija in psihologija sta se preoblikovali. Znanost (a nimam potrebnega znanja, da bi o tem govoril) nam je dala novo predstavo sveta. Nastal je in še nastaja nov slog. Doba se odlikuje po enotnosti stila, sintezi različnih slogov in tako so očitne podobnosti med arhitekturo in poezijo, matematiko in glasbo. Med versajsko palačo in miselnostjo kartuzijancev je n. pr. neka bistvena enotnost. Literatura in drama od Andreja Bretona do Majakovskega, od Marinettija do Tristana Tzara ali Appollinairea, od ekspresionistične drame do surrealizma pa do najnovejših romanov Faulknerja in Dos Passosa in zadnjih romanov Natalie Sarraut in Michela Butorja so vsi bili deležni tega toka novega življenja. Toda vsa literatura ni sledila temu gibanju in kot je videti se je dramatika ustavila v tridesetih letih. Dramatika je najbolj zaostala. Čeprav se je avantgarda razvijala v literaturi, temu ni bilo tako v dramatici.

Vojne, revolucije, nacizem in druge oblike tiranije, dogmatizem in v nekaterih deželah meščanska lenobnost so začasno ustavili njen razvoj. Tem bolj potrebno je, da začnemo znova. Upam, da bom eden izmed skromnih rokodelcev, ki bodo nemara znova zbudili to gibanje. Tega opuščenega avantgardističnega gibanja ni prehitela, ampak pokopala reakcionarna vrnitev starih dramskih formul, ki včasih drzno hlinijo, da so nove. Dramatika ne ustreza našemu času: kaže omejeno psihologijo, lahek komedijski slog, meščansko previdnost in realizem, ki se trudi, da bi ga ne imenovali konvencionalnega, čeprav to v resnici je; hkrati je podložna dogmatizmu, ki je umetniku nevaren.

Mlada generacija francoskih filmskih režiserjev je mnogo bolj napredna kot gledaliških. Mladi filmski režiserji so se učili v filmskih knjižnicah in klubih. Tam so marsikaj pridobili, videli umetniške filme, velike klasike filma, nekomercialne in nepopularne filme avantgarde, od katerih jih mnogo sploh niso prikazovali v velikih kinematografskih dvoranah, ali pa so jih zaradi nekomercialnosti prikazovali le kratek čas. Čeprav je mnogo težje za gledališče, potrebuje tudi to kraje za poizkuse, laboratorije, zavarovane pred površnostjo splošnega občinstva. Nevarnost v nekaterih deželah in na žalost še vedno potrebno zlo je producent. V tej domeni je tiran. Gledališče mora prinašati dobiček; da to doseže, mora odpraviti vso smelost in ustvarjalnost, da se ne bi kdo vznemiril. Producent, ki je moj prijatelj, me je nekoč prosil, naj spremenim v svojih igrah vse in jih napravim razumljive. Vrašal sem ga, s kakšno pravico se vtika v probleme dramske strukture, ki zadevajo le mene in režiserja: zdelo se mi je namreč, da to, da bo na svoje stroške uprizoril delo, ni zadosten razlog za narekovanje pogojev in spreminjanje moje igre. Odgovoril je, da predstavlja publiko. Odvrnil sem, da se moramo boriti proti publiko in njemu, producentu. Bojevati se proti njima ali pa se ne meniti zanj.

Potrebujemo napredno državo, ki podpira misel in umetnost ter veruje, da sta potrebni in da so potrebni laboratoriji. Preden znanstveniki oznanijo neko odkritje ali znanstveno teorijo, jo dolgo pripravljajo, preizkušajo in premišlujejo o njej v laboratorijih. Zahtevam, da morajo imeti dramatik enake možnosti za poizkuse kot znanstveniki. Ne morem reči, da bi bila znanstvena odkritja zato nepopularna. Ne verjamem, da so resničnosti duha, ki prihajajo iz globine mojega bitja, nepopularne. To, da imaš pristaše, še ne pomeni, da si popularen. Pesniška aristokracija ni lažna, medtem ko je razredna aristokracija zlagana. V Franciji imamo nekaj zanimivih novih dramatikov: Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Schéhadé, Audiberti, Ghelderode, ki nadaljujejo tradicijo Giraudoux, Anouilha, Jean Jeaques Bernarda in mnogih drugih s tem, da ji nasprotujejo. So samo izhodiščne točke možnega razvoja svobodnega in živega gledališča.

Kajti avantgarda pomeni svobodo.

Prev. B. G.



» ANTIGONA « Dominika Smoleta na VI. Sterijinem pozorju 1961

Dne 25. maja je na VI. jugoslovanskih gledaliških igrah v Novem Sadu nastopila Drama SNG z »ANTIGONO« Dominika SMOLETA v režiji Slavka JANA, sceni Draga TRŠARJA in v kostumski opremi Mije JARČEVE.

Umetniška komisija VI. Sterijinega pozorja je ustvarjalcem predstave podelila naslednje nagrade:

avtorju DOMINIKU SMOLETU Sterijino nagrado za najboljše dramsko delo;

igralcu JURIJU SOUČKU Sterijino nagrado za vlogo Kreona;

scenografu akademskemu kiparju DRAGU TRŠARJU Sterijino nagrado za sceno.

Poleg teh treh Sterijinih nagrad je prejel ALI RANER za vlogo Paža v Smoletovi »Antigoni« posebno nagrado novosadske Tribune mladih za najboljšo vlogo mladega igralca.

V radijskem delu Sterijinega pozorja je prejel Sterijino nagrado za vlogo Trlepa v Ocvirkovi radijski drami »KO BI PADLI OŽIVELI«, igralec Drame SNG STANE POTOKAR.

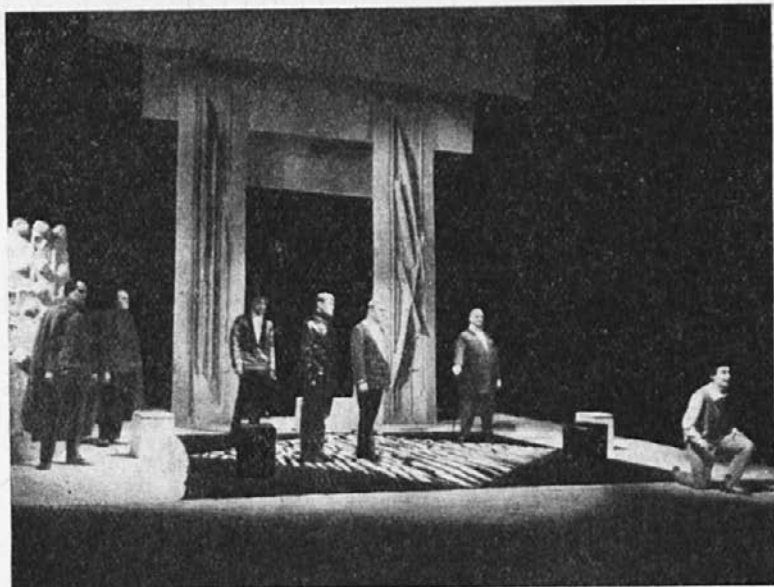
Danes objavljamo novosadske, beograjske in zagrebške kritike naše predstave; v list smo uvrstili vse ob zaključku redakcije dosegljive samostojne kritike »Antigone«, dočim bomo odlomke preglednih analiz VI. Sterijinega pozorja, ki obravnavajo našo predstavo, objavili v eni prihodnjih števil. Vsa kritična besedila so objavljena v celoti.

Uredništvo Gledališkega lista Drame SNG ne soglaša z nekaterimi stališči kritika S. Selenića, vendar v spoštovanju načel enakopravnosti in svobodne kritike ter pravice do izpovedovanja nasprotnih mnenj objavlja Selenićevo besedilo v celoti.

MODEREN DUH, MODEREN IZRAZ

Z »Antigono« Dominika Smoleta v režiji Slavka Jana in interpretaciji igralcev Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane je na šeste Jugoslovanske gledališke igre v Novem Sadu, kjer smo doslej videli samo standardne ali stároverske predstave, končno prodrli moderen duh in moderen izraz. In to na način, ki nikakor ni previden in kolebajoč, — odločno, pogumno, iz polnih pljuč in v vseh aspektih. V tem trenutku, ko na kratko fiksiram samo osnovne vtise, moram predvsem poudariti tisto, s čimer bi v racionalni analizi impresivnega doživetja pravzaprav moral zaključiti: da nam je predstava »Antigone« tako po svojem duhu kot po svojem odrskem izrazu, kot hotenje in kot rezultat vrnila vero, da je tudi naša odrska umetnost vendarle krenila nekam naprej, v iskanje in eksperiment.

Samo besedilo je nenavadno zanimivo po pogumu in po odločnosti, s katerima mladi avtor preoblikuje in sublimira legendarne antične motive in jim daje smisel. Kot ustvarjalec z izrazitimi poetskimi preokupacijami, ki more svoj lik najti samo v tesni zvezi z duhom in ritmom časa, mu očitno ni bilo niti malo do tega —, kot toliko drugim dramatikom, ki so napisali svojo verzijo Antigone usode, — da bi se vrnil v trdno začrtani krog antičnega mita kot v obljubljeno deželo idej in motivov, s strastjo raziskovalca, ki odkriva samo neke nove barve in neopazene poudarke v že dobro znanih arabeskah in podobah. Ko je razglabljal o Antigonini usodi iz perspektive ptice, ki se je v smelem poletu dvignila nad zgrbančeni relief življenja, je Dominik Smole v uporniškem in fanatičnem liku antičnega dekleta, ki je bila dovolj hrabra, da postavi svojo ljubezen nasproti zakonu in sili, da jo ponese čisto, kljub grožnjam življenja in smrti, samo v osnovnih obrisih, v njenem najbolj bistvenem bistvu, izven časa in prostora, skoraj abstraktno, spoznal simbol širše vrednosti, globlji in polnejši od konkretnega pomena tistih elementov, ki ga sestavljajo, simbol poetskih vrednot človeškega bitja v mrzličnih tišinah in v oglušujočih zmedah življenja, simbol zvezdnega prometejstva med ljudmi. Ta in taka Antigona, Antigona z zvrhano človeško mero humanosti in lepote, ki s svojim obstojem daje smisel vsej človeški eksistenci, torej bolj sončni žarek kot človeška senca, je v tej drami dosledno zamišljena in upodobljena samo kot človeški ideal, kot nevidna sila, ki se postavlja nasproti klobčiču navad in trivialnosti, konvencije in rutine, ki se spopada z zlimi silami nasilja in oblasti, družbe in države. Za svojo idejo Antigone kot posebljenja humanosti in lepote je Dominik Smole našel ingeniozno dramsko rešitev: medtem ko se nenavadno raznoliki predstavniki sil reda in »zakonitosti«, družbenih in državnih funkcij, ki se imenujejo Kreon, Teirezias, Stražnik, Ismena in Haimon, neprestano gibljejo pred našimi očmi ter nam odkrivajo logiko svojega obstoja, s tem da izpovedujejo misel svoje načete, okrnjene in pohabljene človečnosti, se Antigona na odru sploh ne pojavi, vendar pa vsako njeno besedo ali vsako njeno dejanje, prav zato, ker jih po negativnih interpretacijah in po razburjenih reakcijah tistih, ki njenega ravnanja ne razumejo, ne morejo razumeti ali nočejo razumeti, samo slutimo, — spreje-



D. Smole: »Antigona«. Režija: S. Jan, scena: D. Tršar, glasba: U. Krek, scena: M. Jarčeva. Od leve proti desni: A. Kurent kot Zbor, D. Škedl kot Glasnik, B. Kralj kot Haimon, L. Rozman kot Stražnik, J. Souček kot Kreon, S. Sever kot Teiresias in A. Raner kot Paž.

mamo s polno emocionalno privrženostjo kot čisti, s humanizmom ožarjeni, v svoji sublimnosti idealni človeški akt.

Čas je že, da povem tisto, kar sem v površni interpretaciji samo nakazal: »Antigona« Dominika Smoleta je logično in emocionalno trdno izoblikovana dramska poema modernega duha in moderne poetske fakture. Pisana v svobodnem stihu, ki je svoboden tudi po tem, da je razumno osvobojen vsega odvečnega in ornamentalnega, kar se izrazno popolnoma sklada z emocionalnimi težnjami in miselnimi hotenji, »Antigona« oblikuje vse dramsko bogastvo materije, tako variabilno v statičnih prerezih, in ga ostvarja v zapletenih poetskih intenzivnostih ter precizno kondenziranih pretežno lirskih izrazih.

Za to dramsko materijo v plamenečih in fluidnih poetskih kristalizacijah nikakor ni bilo lahko najti prepričevalno odrsko formo. V tradicionalnih obrazcih interpretacije, recimo v stiliziranem realističnem izpovedovanju težko da bi bilo moč jasneje občutiti posplošeni, skoraj abstraktni smisel tega humanističnega ideala Dominika Smoleta, ki, prikrit v celi vrsti sublimacij, leži v osnovi njegove spiritualne, z moderno senzibilnostjo preoblikovane verzije antičnega mita. Režiser Slavko Jan s skupino nadarjenih in discipliniranih umetnikov je šel po povsem drugi poti pogumno v eksperiment, za katerega ni bilo moč vnaprej vedeti, kako se bo končal. Kajti rezultat ni bil odvisen samo od inventivnosti in solidnosti dela v posameznih odrskih aspektih predstave, pač pa še bolj od tega,

ali bo uspelo uglasiti vizualne in bistvene elemente, od stilnega zlitja vsebine in forme v vseh njenih niansah smisla in pomena, v organsko celoto.

Ta edinstveni stil je Slavko Jan našel v neki vrsti odske interpretacije, ki bi jo po analogiji iz drugih umetniških disciplin rad imenoval *abstraktno*, če bi le bil prepričan, da v dramski umetnosti ta terminus more kaj pomeniti.

Temu abstraktnemu stilu interpretacije, ki sta mu tudi scenograf Drago Tršar, kipar s tako izrazito modernimi preokupacijami in kostumografka Mija Jarčeva, umetnica z živo fantazijo in z negovanim okusom, našla ustrezne rešitve, je bilo najteže podrediti igro, ker je igra najbolj vezana na neposredno človeško izkustvo. Upoštevaje to pogojenost besede in govora kot človeškega fenomena, se je Slavko Jan trudil, da bi igralskemu izpovedovanju odvzel vsakršno psihološko obarvanost, odvisno od temperamenta in karakterja tistega, ki izpoveduje, da pa bi besedi sami, uporabljajoč vse njene poetske možnosti, omogočil kar najbolj popolno, kar najbolj jedrnato, kar najbolj samostojno miselno in emocionalno intenzivnost. Igralci so govorili precizno, cerebralno, zvočno, ne zaradi nepremagljive potrebe svojega psihološkega stanja in razpoloženja, marveč po zakonih samega miselnega poleta, ki se izoblikuje šele v neki določeni ritmični urejenosti. Če pomislimo, kako skopo so bila na voljo vsa ostala izrazna sredstva (mimika, kretnja, gibanje), ni težko razumeti, zakaj je bilo mogoče na trenutke kljub polifonjskemu karakterju v glasovnem orkestriranju teksta dobiti vtis komornega, koncertnega izvajanja. V skladu s tem sublimiranim stilom glasovne interpretacije tudi mizanscena, ki se običajno podreja psihološkimi stanjem junakov in karakterju njihovih medsebojnih odnosov v konkretni situaciji, ni imela običajne realistične verodostojnosti. Igralci so se gibalj in hodili drug mimo drugega, se postavljali drug drugemu nasproti in se odvrčali drug od drugega, grupirali in ustavljali po linijah, ki tvorijo čvrste geometrijske oblike, kot v nekakem preciznem kozmičnem sistemu, katerega vizualna lepota nam je docela očitna, skrivnost funkcioniranja mehanizma pa nam ostaja nerazumljiva. Posamezni glasovni parti so bili v rokah zanesljivih mojstrov odra. Jurij Souček (Kreon) kot iz kamna izklesan, in Štefka Drolčeva (Ismena) sta se znala do kraja podrediti režiserjevim intencijam. Stane Sever v interpretaciji Teirezija kot prebrisanega lahkoživca, in Andrej Kurent kot epikurejski razposajeni Haimon sta, čeravno sta bila igralsko izredno sugestivna, vnašala v diskretnih nakazovanjih nekaj realističnih mimično-izraznih detajlov. Vsi skupaj so i kot posamezniki s svojimi individualnimi posebnostmi i kot discipliniran ter vigran kolektiv pokazali tako stopnjo odrske kulture, v prvi vrsti kulture jezika, da more to za sedaj in še dogleden čas biti samo sen ostalih gledaliških kolektivov.

ELI FINCI

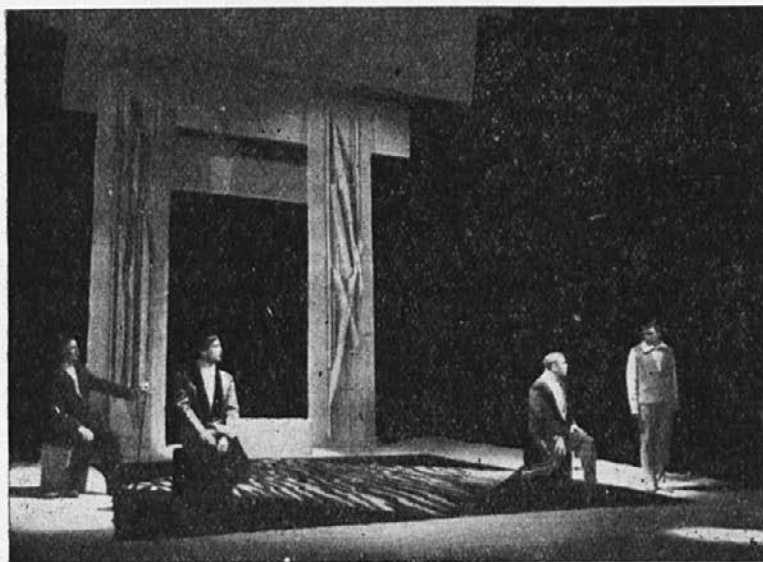
»Politika«, Beograd, 27. maj 1961
stran 10

KANDIDAT ZA NAGRADO

Predzadnjo predstavo festivala lahko uvrstimo med najresnejše kandidate za Sterijino nagrado. Na teh Igrah, ki odražajo soliden prerez, logično izveden iz tistega, kar danes delajo naša gledališča, predstavlja »Antigona« enega od vrhuncev. Dominik Smole ni vzel klasičnega mita, da bi prikazal svoje bolj ali manj smeje ekshibicije, poznavanje literature ali smisel za nepričakovane rešitve, za paradokse. Nasprotno, mit mu je v polnem pomenu besede služil za to, da kot ustvarjalec spregovori o problemih današnjega človeka. Smole ni imitator, Smole išče novo, razpravlja o bistvu oblasti – o problemu, ki danes in še kako okupira misel intelektualca – in o odnosih posameznika do oblasti in do družbe ter o pravih življenjske igre, ki jih je družba uzakonila. Pisatelj »Antigone« ni za kompromis, preoblečen v ogrinjalo »človek se mora zavedati svojih meja« in priznati neizogibnost gesla »ubij, da ne boš ubit« kot najvišje pravilo v življenjski igri. Smole postavlja ideal nekako izven življenja, njegov ideal je nedosegljiv, čeravno je na dosegu roke in vsakdo se mu mora sam približevati.

Kar v »Antigoni« izredno impresionira, je visok umetniški nivo drame, napisane v svobodnem stihu. Če kateri tekst na tem festivalu zasluži najvišje priznanje – Sterijino nagrado, potem je to »Antigona« pred »Čistimi rokami« ali katerim koli drugim tekstom s tega Pozorja.

V sinočnji predstavi ne moremo prezreti tudi izredne igre članov Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane. V režiji Slavka



S. Sever kot Teiresias, B. Kralj kot Halmon, J. Souček kot Paž v »Antigoni«
D. Smoleta.

Jana, ki je bila po svoji koncepciji skoraj komorna, vsa v nervoznem, krčevitem ritmu, smo morda prvič zaslišali na odru stih, govoren brez prepevanja in okornosti, ki ju nosimo s sabo iz časov deseterca v narodni pesmi. V ekipi sijajnih igralcev, tehnikov in resničnih ustvarjalcev na odru bomo posebej izdvojili Jurija Součka v vlogi Kreonta, Staneta Severja kot Teirezija, Alija Ranerja v vlogi Paža in Andreja Kurenta kot Hajmona. V ostalih vlogah so nastopili: Štefka Drolčeva (Ismena), Rudi Kosmač (Zbor), Lojze Rozman (Stražnik) in Dušan Škedl (Glasnik).

Predstava je bila odigrana v zelo impresivni sceni scenografa akademskega kiparja Draga Tršarja in v zanimivo koncipiranih kostumih Mije Jarčeve.

LJ. KRELIUS

»Vjesnik«, Zagreb, 27. maj 1961, stran 5

»ANTIGONA« BREZ ANTIGONE

Nova »Antigona« Dominika Smoleta prinaša varianto znane klasične (a tudi moderno uporabljene) teme sestrskе ljubezni do brata — v kateri Smole tretira v antičnih okvirih probleme, ki mučijo sodobnega človeka.

Dilema je: biti ali ne biti človek v pogojih pritiska na zavest, na človečnost, na določene etične norme.

Antigona se na odru sploh ne pojavi, zato je Kreon, novi kralj, ki je pobil njena brata, sedaj tukaj edini pravi nosilec akcije in profiakiije. Odmeve Antigoninih misli, njenih dejanj prinašata sestra Ismena in paž, ki prevzame plamenico odpora proti tistim, ki želijo zadušiti človečnost, ko Antigono ubijejo.

Smole je mlad dramski pisatelj, kar je moč razbrati iz njegove dramaturške nedoslednosti in naivnosti. Toda obenem je to izredno poetično delo, vznemirjajoče, pred nami je sodobna varianta nepredajanja zlu — etika, ki je naša, pred nami so človeške podobe, ki precizno in natanko opredeljujejo človeka našega časa.

Slavko Jan, odlični mojster režije interpretira Smoleta z nekim stiliziranim odrskim tretmanom z določenim ritmičnim pospeševanjem. Kljub nekaterim dramaturškim pomanjkljivostim doseže Janova odrska invencija vrhunec v tretjem dejanju, kjer mizanscena skoraj samostojno kreira Smoletovo misel o človeškem v drami.

Ansambel Drame Slovenskega narodnega gledališča — izenačen, igralsko perfekten, z Jurijem Součkom v vlogi Kreonta.

Souček je verjetno najzanesljivejši igralski kandidat za novo Sterijino nagrado.

Scena Draga Tršarja in kostumi Mije Jarčeve bodo verjetno tudi tema razgovora umetniške komisije.

J. MAKSIMOVIČ

POLNI OBČUDOVANJA, TODA NE NAVDUŠENI

Bilo je kot brezhibno napisan sonet: vsak stih smiseln, vsa pesem tekoča, s pravilnimi dvanajsterci, s pravilnimi cezurami, z nezmotljivimi rimami, da mora bralec biti poln občudovanja. Poln občudovanja, da, toda ne tudi navdušen. Plamen navdušenja se ne prižiga samo z iskro razuma, marveč tudi z žarom čustva. A tega žara v tej predstavi kljub vsemu ni bilo dovolj. Režiser Slavko Jan in izvrstni ansambel Slovenskega narodnega gledališča so ustvarili predstavo, ki je bila popolnoma adekvatna razumskemu besedilu Dominika Smoleta, in vzorno so pokazali, kaj je brezhibna uvežbanost, pokazali so — kot nas prepričujejo poznavalci slovenskega jezika —, kaj je dikcijska čistost. V dobrem gledališču, v tistem najboljšem, mislimo, mora biti poleg roke zanesljivega režiserja in poleg intenzivne ter disciplinirane igre igralcev tudi nekaj temperamentne neobrzanosti, tudi nekaj ustvarjalne improvizacije. Tega drugega pa v tej predstavi ni bilo. Zato še enkrat: bili smo polni občudovanja, toda ne tudi navdušeni.

Antična zgodba o Antigoni je tu podana v novem ogrinjalu. Dejansko je to zgodba o strahu pred Antigono, ki je »nepisani zakon sestrskе ljubezni« do padlega brata Polineika imela za močnejšega od prepovedi kralja Kreonta, ki je ukazal, naj pokojnika ne pokopljejo. Od trenutka, ko Antigona odide iskat truplo padlega brata, njena odločenost postane simbol upora proti volji vladarja



S. Drolčeva kot Ismena, S. Sever kot Teiresias, J. Souček kot Kreon, L. Rozman kot Stražnik in A. Raner kot Paž v Smoletovi »Antigoni«.

samodržca. In ne samo proti njegovi volji: istočasno je to upor proti vsemu avtokratskemu redu, proti vsemu »državnemu aparatu«, ki ga v tej drami simbolizirajo iz antične literature prevzeti liki. Tako mitološke osebe postanejo še enkrat simboli, novi simboli, katerih odnos do sodobnega sveta ne izgubi aktualnosti. Poenostavljeno: Kreon in njegov dvor — simbol zla, Antigona in njena nepokornost — simbol upora, so v spopadu, v katerem upornica postane moralni zmagovalec, čeravno je na koncu obsojena na fizično uničenje.

Smole je svojo dramo napisal v svobodnem stihu. Dramaturško je zelo spretno komponirana in nikakor ne dopušča srednjega izvajaškega ansambla. V izvedbi ansambla, kakršen je ta ljubljanski, je dobila svojega gotovo najboljšega interpreta. Z nekim samozavestnim dostojanstvom, v strogem vertikalizmu, brez gest, brez trohice patetike so se gibali igralci po odru in oblikovali svoje vloge predvsem na zanesljivih temeljih svojega brezhibnega govora.

Zopet so bili tu igralci, ki smo jih že nekajkrat aplavdirali: Stane Sever (Teirezias), Jurij Souček (Kreon) in Štefka Drolčeva (Ismena), ki je dvakrat nastopila na Pozorju kot članica tržaškega gledališča. Skupaj z njimi je bil tu Lojze Rozman, ki ga poznamo po izredni kreaciji v filmu »Pet minut raja«, za tem pa tudi ostali: izredni mladi Ali Raner (Paž), Andrej Kurent (Haimon), Rudi Kosmač (ki je kot solist imel vlogo antičnega zbora, pa tudi priče in komentatorja) in Dušan Škedl (Glasnik).

Scena akademskega kiparja Draga Tršarja je svojevrstna mala mojstrovina: enostavna, a zelo izrazita, koloristično nevsiljiva, moderna po koncepciji, smotrna po funkciji. Kostumi Mije Jarčeve zelo slikoviti, a po svoji preprostosti v skladu s strogim vertikalizmom režiserjeve koncepcije celotne predstave.

MIODRAG KUJUNDŽIČ

»Dnevnik«, Novi Sad, 27. maj 1961, stran 8

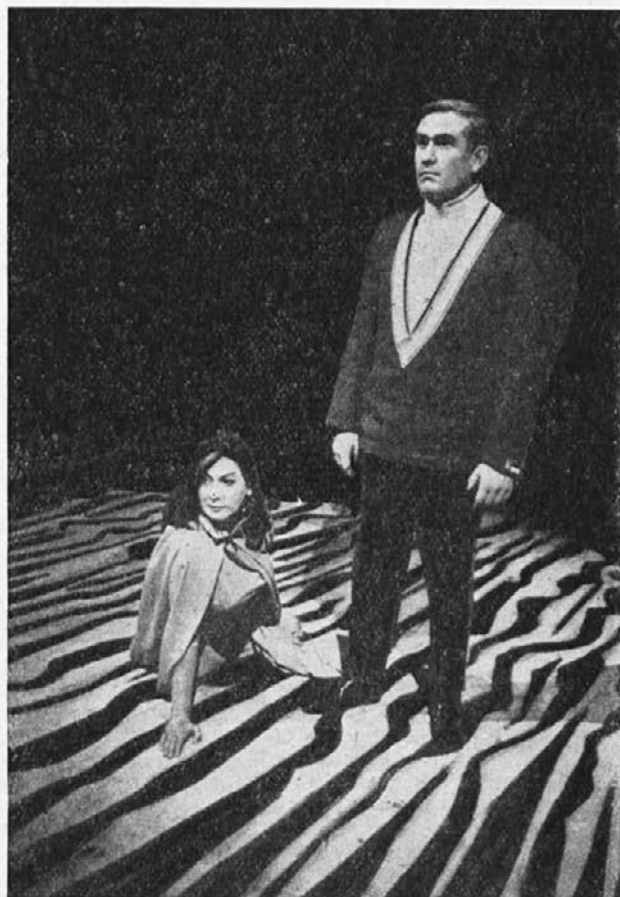
DOMINIK SMOLE:

ANTIGONA

Danes je že docela gotovo, da je stari, znani mit kot baza sodobne drame z izzivalno aktualnimi prizvoki — veliko bolj moda kot potreba. Ko je kot neoklasicistična novost šla preko francoskih in svetovnih odrov, ko je pri nas z veliko zamudo postajala avantgarda, je ta oblika drame skrivala v sebi neke neznane izrazne možnosti. Mikavnost novosti se je izgubila, a potreba po indirektni komunikaciji z gledalci je prenehala biti potreba. Mislim, da je mitološka formula drame postala danes pri nas formula hipokrizije nekega dela naše dramatike, podtalni poskus nepogumnih avtorjev, da sporoče svoje ideje izza mitološkega zaščitnega paravana, ki so ga tu postavili izključno zaradi razloga osebne varnosti avtorja, ki je netrden v lastnih kriterijih in v lastno lojalnost do samega sebe.

Smole je — zanesljivo zavedajoč se deformacij, ki jih je mitološka sodobna drama pri nas pretrpela v zadnjem času, zavedajoč se odpora, ki ga publika začneja čutiti proti tej obliki dramskega izpovedovanja, in zanesljivo seznanjen z mnogimi Antigonami iz svetovne pa tudi naše domače literature — pokazal, da izjemno

zaupa sam vase, ko se je lotil mita, prav »Antigone«, kot sheme, v katero bo vključil svoja razmišljanja. Če bi ne bilo stvarne (a ne šolske) filozofske obveščeni D. Smoleta, če bi v njegovem poskusu ne bilo smelosti in globoke nepotvorjene objektivnosti v ocenjevanju resnice, če bi ne bilo formalno jezikovnih kvalitet njego-



S. Drolčeva kot Ismena in J. Souček kot Kreon v »Antigoni« D. Smoleta.
Režija: S. Jan, scena: D. Tršar.

vega teksta, kvalitet, ki jih zaradi neznanja jezika sami vidimo manj, a se bolj naslanjamo na nedeljeno priznanje slovenskih poznavalcev literature in jezika — bi bila Smoletova »Antigona« nedopustna in bi je danes v tej obliki ne bilo moč gledati. Pretirano smelo in samovoljno bi bilo trditi, da je eden od motivov, ki je odvedel avtorjeva razmišljanja v mitološko dramsko obliko, — hipo-

kritske narave, toda docela zanesljivo je, da bi mu bolj verjali, če bi asociacije na klasično Antigono ne meglile kontakta s tistim, kar avtor v resnici želi povedati. Ker nismo mi izbirali in ker niti za trenutek ne mislimo, da nam je dovoljeno, da bi izbirali obliko, v kateri naj bi Smole ali kdo drug pisal drame, bomo ocenjevali njegovo »Antigono« v relacijah znanega žanra pogojno soglasni z mnenjem, da je oblika mitološke drame Smole izbral samo zato, da bi bolj celostno izrazil svoje filozofske variacije na etične probleme naše sodobnosti.

Po izkušnjah v gledanju filozofskih dramskih tekstov je bralec teksta ali gledalec v dvorani pripravljen v vsakem stavku te drame iskati popoln simbolični in preneseni smisel. Zato bo imel vtis, da je v delu skoncentrirano preveč divergentnih in kaotično nanizanih idej, iz katerih je težko izločiti osnovno, izpovedovano dosledno od prvega do zadnjega stiha »Antigone«. Mislim, da bi analizo bilo treba začeti od fiksiranja osebnosti, od katerih je vsaka filozofske opredeljeni simbol. V določeni meri poenostavljeno: Kreon je vladar, ki svojo vladarsko doslednost razume kot dolžnost in jo identificira z interesi države. Svojo osebno svobodo nezavedno žrtvuje državnikiškim dolžnostim. Dolžnosti izpolnjuje in to ga dela samega. Njegov antipod, »Antigona«, postavlja pravico do svoje osebne svobode pred vse, vključno tudi osebno eksistenco. — »Antigona« ne išče Polinejka, svojega brata, pač pa Polinejka, ki je simbol, etični ideal, do katerega pridemo samo skozi nonkonformistične žrtve. Med Kreontom in Antigono predstavljajo Teirezias, Haimon, pozneje Ismena — etični parter stvarnosti, zavestne ali nezavestne konformiste, ki smisla življenja ne znajo iskati ali ga iščejo v bazični osebni eksistenci. Vsakega od teh likov je moč na osnovi analize teksta brez vsakršnih predsodkov interpretirati na nekoliko načinov, rekel bi celo — na nesmiselno mnogo načinov, kar je obenem prednost in defekt tega besedila in kar je gotovo vzrok mnogih nesporazumov. Meni se zdi, da so navedene karakteristike nasproti stoječih si simbolov tekstu najbližje.

Kreon, se pravi vladar in oblast, dopušča Antigoni, da išče svojega Polineika vse dotlej, dokler ne ogrozi splošnih interesov. Namesto »splošni interesi« je moč reči okamenela birokratska načela, toda to bi vendarle bilo proti tistemu, kar govori tekst. Kreon ni birokrat, ko dopušča sestrama, da iščeta brata, marveč dela liberalen kompromis z neizprosni in strogimi, težkimi obveznostmi svoje dolžnosti. Kreon je končno tisti, ki ubije Antigono, toda tudi ko to stori, žrtvuje del svojega privatnega življenja in osebnih simpatij. Kreon torej ni avtokrat in birokrat, marveč realist, ki vidi posledice mladostnih eksaltacij moralnosti. Misli celo, da so za razvoj svobodne človekove misli neobhodne, toda za razliko od Antigone ve, da se svoboda posameznika mora podrediti interesom družbe, ve, da posameznik ne more najti svobode v sebi, marveč v osvoboditvi odnosov okoli sebe. Da bi se ti odnosi osvobajali, so neobhodne Antigone in stvarni etični ideali, toda do njih ne bomo prišli čez noč, marveč v procesu, ki se ga Kreon zaveda in je zato rigorozen šele tedaj, ko je k temu prisiljen.

Tako Kreon kot Antigona sta človeka ideje in akcije, človeka, ki ne samo, da imata življenjski princip, ampak se tudi ravnata po njem. V tem je edina njuna medsebojna podobnost. Od tod vtis, da je Smoletova »Antigona« predvsem spopad vzvišenega, principalnega, emancipirano človeškega s parternimi, konformističnimi

ekstencijami Haimona, Teirezija in Ismene. Ti trije defetisti pred zahtevami življenja predstavljajo temno amoralno ozadje, na katerem se odražata čista in opredeljena lika dveh nasprotnih, toda v bistvu podobnih junakov, Kreonta in Antigone.

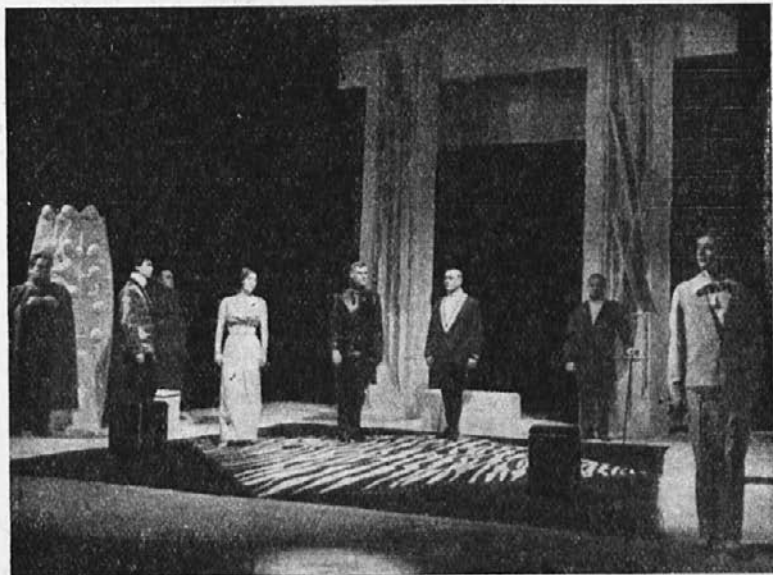
Upošteva je klasično statičnost dogajanja, nedinamičnost tistega, kar se dogaja na odru, režiser Slavko Jan ni skušal destatizirati tempa, čeravno ga je mizanscensko dinamiziral. Izvrstna scenografska rešitev Draga Tršarja in izredno izenačena igra ansambla sta pripomogli, da je predstava dosegla vtis popolne akademske solidnosti — vtis, že dobro znan s predstav Slovenskega narodnega gledališča.

Največja vrednost igre v tem načinu igranja je njena izenačenost. Zato je dokaj težko koga izločiti in trditi, da je njegova kreacija doprinesla predstavi več kot ostale. Režijsko odlično preračunana igra v predstavi točno opravlja svojo funkcijo. Jurij Souček je kot Kreon, zanesljivo v smislu režiserjevega namena, iz vladarja Teb ustvarjal, kadarkoli mu je tekst to dopuščal, avtokrata in plutokrata za vsako ceno pogosto tudi tam, kjer je bilo to po smislu neumestno.

Cisto igralsko je Souček ustvaril najboljšo kreacijo v predstavi in jo okrasil z nekaj briljantno govorjenimi monologi. V težki vlogi Ismene je Štefka Drolčeva pokazala dokajšnjo igralsko elastičnost in popolno obvladovanje obrti. To velja tudi za Teirezija Staneta Severja, ki mu je uspelo diskretno nakazati malomeščansko zadovoljstvo tega gospoda. Lepo in neposredno je odigral svojo vlogo Raner (Paž), ki je tako dopolnjeval izvrstno izenačen in inteligenten igralski ansambel.

SLOBODAN SELENIČ

»Berba«, Beograd in Zagreb, 27. maj 1961, str. 7.



D. Smole: »Antigona«. Režija: S. Jan, scena: D. Tršar.

ILIJA ERENBURG:

SPOMINI NA ALEKSANDRA J. TAIROVA

(ODLOMEK IZ ERENBURGOVIH
SPOMINOV »LETA, LJUDJE,
ŽIVLJENJE«)

Kadar se spomnim Aleksandra Jakovljeviča Tairova, mi pridejo na misel Puškinovi verzi: »Bil nekoč ubog je vitez, — ves preprost in tih je bil, — mrk in bled mu bil je videz, — duh odkrit in nezmagljiv.« (Prepesnil Mile Klopčič.) Življenje Tairova je bilo preprosto kot pregovor. Mladenič je vzljubil gledališče, postal igralec v podeželski igralski družini, prišel v Peterburg, se seznanil z naprednimi pesniki in umetniki, v Majerholdovi predstavi Blokovega »Komedijanta« nastopil kot Sinja krinka; takrat Tairov še ni bil znan.

Leta 1914 je ustanovil Komorni teater, ki je postal smoter, vsebina in strast njegovega življenja. Ob njem je bila znamenita igralka Alisa Georgijevna Koonen. Tairov je bil pri tridesetih. Boril se je za gledališče, ki se mu je zdelo najnaprednejše.

Ni bil brezbrizen do velikih sprememb, ki so se dogajale v Rusiji. Z veseljem se je odpovedoval zablodam; iskal je, neutrudno garal od jutra v pozno noč. Komorni teater je imel mnogo prijateljev, pa tudi mnogo neprijateljev; če se spet povrnemo k Puškinovi pesnitvi, lahko rečemo, da so le-ti desetletja ponavljali: »Češ da ni boga priznaval, — češ da postaja ni gojil...«

Leta 1949 so sovražniki zmagali: Komorni teater so zaprli. Aleksandru Jakovljeviču je bilo 64 let. Leto pozneje je umrl.

Tisto zimo, o kateri pišem, je uprizoril Tairov »Princeso Brambillo«, ki je imela velik uspeh. Začel je pripravljati »Fedro«. Izdal je knjigo »Režiserske opombe«, s katero je zagovarjal svoje nazore pred privrženci naturalističnega teatra in tudi pred Majerholdom. Bil je v poletu. Celó žalostna srečanja konec štiridesetih let ne morejo v mojem spominu zastreti veselega in srečnega Tairova v prvih revolucijskih letih.

Moskva se je navdušila za veseli karneval na odru. Uprizoritve Jakulova so bile bleščeče, pravljične. Igralci so se ves čas spakovali in šalili, skakali in plesali. Prav tako je Moskva dobro razumela muke Adrienne Lecouvreur. Scribeovo sentimentalno melodramo je Tairov spreminil v tragedijo. Igra Alise Koonen je pretresla gledalce. To je občudovanja vredno: takrat ganiti ljudi je bilo težko, bili so smrti prveč navajeni. Adriennina smrt jih je ganila verjetno zato, ker ni bila naravno dejstvo kot v Scribeovem delu, ampak prežeto z umetnostjo; — ne kot smrt na kliniki, ampak s koncem Evridike ali Ofelije.

Tairov je dobro razumel dve obliki gledališke predstave: harlekinado in tragedijo. V letih, o katerih pripovedujem, so ljudje živeli brez vmesnih razpoloženj med veseljem in obupom; le kot jamsko bitje ali v projektih enainvajsetega stoletja.

Tairov ni bil skromen samo v življenju, ampak je tudi v umetnosti podrejal svoje sanje najstrožji disciplini. Pravijo, da čut za



J. Vandot – M. Stante: »Kekec in Mojca«. Režija: M. Korun, scena: ing. E. Franz.

mero spodrezuje krila romantiki; drži, če gre za življenjski obračun ali meščansko razsodnost. Toda spomnimo se: celo umetniki divje romantike so dobro vedeli, kaj je to čut za mero, — brez tega se umetnost spremeni v izumetničenost, v lažni patos, v hysterijo.

Aleksander Jakovljevič je večkrat govoril z menoj o svojem pojmovanju gledališča. Bežal je od vsakdanjosti, od prikazovanja z odra, kako igralci naravno pijejo čaj ali tiho pozehevajo. Zelo rad je omenil dogodivščino, ki jo je pripovedoval znameniti francoski igralec prejšnjega stoletja C. B. Coquelin. Potepuški komedijant je na semnju kazal, kako odirajo prašiča. Vsi so navdušeno ploskali. Neki normandijski kmet pa je predlagal stavo: nič slabše ne bo tega napravil kot igralec. Premeteni kmet je skrtil pod obleko živega pujska in ga začel ščipati. Prašiček se je drl, prisotni so pa žvižgali — spoznali so, da kmet ne zna posnemati cviljenja.

Tairov je vedel, kaj je umetnost, zato ni priznaval gledališča, ki bi mu bilo smoter posnemanje življenja. Mnogokrat je rekel: »Gledališče mora postati gledališko.« Na prvi pogled nesmisel kakor: »voda naj bo vodena«. In vendar so bila tedaj gledališča, ki so se odpovedovala pojmu »teatrskе predstave«. Tairov ni verjel ne v opisno poezijo ne v literarno slikovitost, niti ne v gledališče, ki bi spominjalo na sobo, kateri so brez pravega razloga podrli četrto steno.

Tairov ni odrekal pomena ne dramatik ne vlogi igralcev, hotel je le, da bi vsi elementi na odru bili podvrženi enemu — gledališču.

V začetku je plačal davek tudi dekadenci: pripravil je »Salomo«. Za ta tekst se ni navdušil samo on. Tairov jo je uprizoril leta sedemnajst, Mardžanov leta devetnajst. Nihče ni kasneje ničesar več zameril Mardžanovu, a Tairovu njegove »Salome« niso nikoli odpu-

stili. Medtem so dekadenco preboleli mnogi. Slišal sem A. V. Lunačarskega, ko je leta 1909 vznemirjen recitiral najbolj dekadentne stihe Baljmontova. Brjusov ne samo da je pisal v mladosti dekadentne erotične verze, ne samo da se je obešal na Ropsa, temveč je bil navdušen nad pesnikovanjem Igorja Severjanina, ki je, čeprav se je imel za »egofuturista«, bil dekadent za brivce in nezahtevne gizdaline. Na odru Hudožestvenega teatra so igrali dekadentno delo »Nekdo v sivem« in kot sejmski govornik iz trebuha oznanjali: »Rodil se je človek«. Tudi v Malem teatru so imeli na sporedu nesrečno »Salomo«. Vse to je bilo hitro pozabljeno. Toda so ljudje, ki se, kot vidimo, rodijo pod nesrečno zvezdo. Tairov je prehodil veliko in zapleteno pot, a ko je ležal v grobu, je nekdo še na sedmini spominjal na njegove nekdanje zablode.

Ko so ga zaprosili, naj kaj pove ali napiše o svojem življenju, je začel naštevati uprizoritve: bil je človek, ki je živel za eno samo strast. Ni moč govoriti o Tairovu brez pripovedi o Komornem teatru. To je bilo čudovito gledališče, a rojeno pod nesrečno zvezdo. Dali so mu že nesrečno ime. (Srečal sem mnoge ljudi, ki so trpeli zato, ker so jim starši dali pretenciozno ali neblagoglasno ime: nežen mladenič — Tit, eksperimentalni inženir — Kaj, koketno deklo — Konstitucija.) Leta 1914 je beseda »komorni« zvenela kot »studio«, kar je pomenilo, da je to mlado gledališče prepojeno z drznostjo in da ne računa na komercialni uspeh. Ime je ostalo in tri desetletja so ga zlohotneži obirali: »Komorno — to pomeni intimno, domače gledališče za izvedene in sladokusce...« (Mnogi tega imena niso razumeli. Aleksander Jakovljevič je pripovedoval, da so ga v nekem kraju ob gostovanju spraševali pred začetkom predstave: »Ali nastopajo samo priporniki ali tudi svobodni člani?«; mislili so, da jih je obiskal amaterski krožek iz jetnišnice.)

Tairova so mnogi cenili in branili — Lunačarski, stari igralci Malega teatra, Koljcov v »Pravdi« in preprosta publika. Lunačarski je bil navdušen nad uprizoritvijo »Fedre« in je napisal, da se je Komorni teater v marsičem približal staremu gledališču iz srede XIX. stoletja, sijajnemu Kartiginu. Povedal sem že, kako me je spravil v smeh stari francoski igralec Mounet-Sully, ki je gotovo igral kakor včasih Kartigin. Kot pobič, ki nisem razumel, kaj je umetnost, sem se norčeval iz igranja Mounet-Sullyja. Minila so leta in glej, videl sem Aliso Koonen v »Fedri«. Nisem se smejal, spoznal sem tisto popolnost v umetnosti, od katere ti je lahko in nekam strašno obenem. Verjetno nekaj podobnega začetijo ljudje, ko se prvič povzpno nad sfero privlačnosti zemlje.

Na gostovanjih Komornega teatra v Parizu in Berlinu sem videl navdušenje gledalcev. Tairov se je drznil v Franciji pokazati raciovsko »Fedro« in je zmagal. Antoine in Picasso, Gémier, Cocteau in J. R. Blok so se navdušeno izražali o predstavah Komornega teatra. Japonski igralci gledališča Kabuki se še danes spominjajo Tairova. Tako so nekateri umetniki ogromno storili za tisto, kar se v časopisnem jeziku imenuje »razvoj kulturnih vezi«.

Komornega teatra si ne smemo predstavljati brez Alise Koonen. Ta dobra in prisrčna ženska je z odra trgala srca gledalcem; kdor jo je enkrat videl, se spominja njenih oči, rok in glasu. Ta igralka je prišla v gledališče tako rekoč iz drugega stoletja, ni poznala ne preteklega ne prihodnjega. Velike ljudi v velikih delih so v tisočeri gledaliških predstavljali prvi ljubimci, naivke, komični starci in rezonerji s prizadevnim otepanjem vseh udov. In nenadoma je prišla

igralka-tragedinja, prišla je v dobo, ki je nihče ne opredeljuje za dobo komedije nravi ali dobo družinskih dram.

Aleksander Jakovljevič v življenju nikakor ni bil podoben igralcu, pogovarjal se je preprosto in zadržano, vedno se je obvladal. Videl sem ga, kako je v dneh, ko je preživljal veliko gorje, točno prihajal na skušnje; pred igralci je bil spokojen, čisto izbrit, — mirni in zbrani Tairov.

Po pravici povedano nisem ljubitelj gledališča; toda ne morem pozabiti mnogih predstav Komornega teatra — od davne »Princese Brambille« do »Gospe Bovary«, ki je bila uprizorjena leta 1940. Zanje sem hvaležen Tairovu in Koonenovi; pogosto sta me podpirala s svojim mojstrstvom. Pomagala sta mi tudi s svojo družbo; poznal sem tudi zadnji vhod v Komorni teater — v stanovanje, kjer sta živela. Vse preljube tegobe sta omiljevala s svojo prisotnostjo in ljubeznijo.

Leta 1945 so Tairova poslali na delo v drugo gledališče. Bil je človek velike discipline, čakal je dela, a se ni mogel izkazati.

V neki knjigi, spominjajoč se začetka svoje gledališke dejavnosti, je Tairov pisal: »Ko so se končno po moskovskih ulicah pojavili prvi lepaki z napisom »Komorni teater«, smo prosili mimooidoče, naj jih bero naglas, da bi se prepričali, da je to resnica in ne pri-vid.« V zadnjih dneh svojega življenja je bolni Aleksander Jakovljevič skrivaj odhajal z doma. Ker so bili v skrbeh zanj, so mu domači sledili. Prišel je navadno do zidu, kjer so bili nalepljeni gledališki lepaki in jih je pozorno ogledoval. Lepaka Komornega teatra ni bilo.

Prev. Z. K.



Kekec (Jerajeva) in Mojca (Prezljeva) v »Kekecu in Mojci«.

CLIVE GOODWIN

IN

TOM MILNE:

REŽISERKA JOAN LITTLEWOODOVA

Nenavadni pojav, ki ga predstavlja Joan Littlewoodova, bi bilo ob prvem srečanju težko razložiti. Njena neopazna pojava, njen navihani obraz in široko razprte oči pač ne dajejo slutiti, da se v njej skriva eden najbolj presenetljivih talentov sočasnega gledališča. Če pa govoriš z njo pet minut, spoznaš, da njena navihanost skriva močno voljo, strastno prepričanje in silno fantazijo, kar ji je omogočilo, da si je izoblikovala oseben slog in kljub malone uničujoči brezbriznosti gledaliških obiskovalcev ustvarila novo gledališče. Joan Littlewoodova je po petnajstih letih divjine spremeni la gledališki obraz londonskega West Enda in ga prisilila, da je sprejel njene pogoje.

Leta 1945 se je v Manchestru Joan (nihče ji ne pravi gospodična Littlewoodova) srečala z nekaj igralci, ki so zložili svoje soldaške prihranke — in Gledališka delavnica je bila porojena. Njen namen — spraviti gledališče nazaj k ljudem in ljudi h gledališču. Nato je sledilo osem let narnornih gostovanj po industrijskem severu — brez denarja, na tovarnjakih, po delavskih klubih, majčkenih gledališčih in po naključju tudi skok na edinburški festival. Slednjič se je leta 1953 skupina ustavila v Kraljevskem gledališču, Stratford-atte-Bow, trideset minut vožnje s podzemsko od Piccadilyja in globoko sredi delavskega East Enda v Londonu.

Sledila je vrsta odličnih uprizoritev, ki jih je obiskovalo izredno malo ljudi, kritiki s svojim nezmotljivim občutkom za nebstveno pa so se spotikali ob pomanjkljive kostume in slabo igro v epizodnih vlogah Aristofana, Shakespeara, Marlowa, Jonsona, Molièra, Webstra, Marstona, Lope de Vege, Ibsena, Čehova, Pirandella, O'Caseya, Syngea, Shawa, Gogolja in Brechta. Priznanje je prišlo šele iz tujine — s pariškega festivala 1955, kjer so jim navdušeno vzklikali. Čeprav so se angleški kritiki rogali francoski trditvi, da je bila »Delavnica« boljša od gledališča Old Vic, je to le napotilo nekatere k razmišljanju. Resničen predor se je začel z uspehom Behanove igre PREPIRLJIVEC (The Quare Fellow) in pridobljeni temelji so se še utrdili z zmagoslavno potjo ŽIVLJENJA V ZAGATI (A Taste of Honey). Naposled je London zbudilo spoznanje, da doma rojeni in dorasli genij sedi na stopnicah pred vrati.

Občinstvo je bilo osuplo nad izbrušenim okusom predstav in nad živo verodostojnostjo značajev. Ljudje so pričeli razpravljati o njenem neposrednem in grobem slogu. Kako neki to naredi? Kakšen je njen način dela? Med gledališkimi ljudmi se je razpasla radovednost. Igralci, ki so prej prebledevali, če je kdo omenil Joan Littlewoodovo, so pričeli razmišljati, kako bi prišli do avdicije. Bajka je rasla kakor snežena kepa: »Ko jo поблиže spoznaš, te vse mine!« »Saj je brezúpnó, igralce obrača kakor lutke.« Ze same avdicije so odvrnile nekaj ljudi. Za druge pa so bile presenetljivo poučne:

„Ko sem prišel na avdicijo, mi je dala tekst in rekla: »Berj vse po vrsti — igray vse vloge.« Rekel sem: »Tega pa ne znam,« pa je rekla: »Zberi se in začni. Ali si igralec, ali ne?« No, sem pač bral. Ženske vloge, otroke, starce, mladeniče; vem, da je bilo strašno slabo in počutil sem se kot velik cepec. Rekla je: »No torej, če drugega ne, se ti vsaj ne zdi zamalo, delati norca iz samega sebe — in vsakdo, ki je dovolj pogumen, da si upa na odru delati norca iz samega sebe, more dejansko postati dober igralec.« Ostal sem pri Joan, in čeravno še zdaj ne vem ali sem dober igralec, igram v njeni uprizoritvi v West Endu glavno vlogo.»

Joan zahteva, da se njeni igralci povsem predajo igri in občinstvu. Že leta 1951 so edinburški kritiki opazili — čeprav MacCollu delu URANIUM 235 niso priznali ne vem kakšnega uspeha —, kako so se igralci vrgli v igro in se ji popolnoma predali. To je bilo nekaj čisto drugega kot pa uglajena zadržanost, kakršne so bili dotlej vajeni. Igralci so bili videti drugačni in so tudi drugače govorili. Značilnosti običajne angleške igre — vzvišena drža, lepo oblikovani profili, umerjeni toni — so izgini. Igralci niso bili več podobni igralcem, marveč ljudem.

Razumljivo, če se skriva v igralcu večji talent, more Joan tudi več narediti iz njega. Kar resnično prezira, je izdelana tehnika — izumetničenost in privajene kretnje, ki jih ima »verziran« igralec stalno na zalogi. Kot mnogi veliki režiserji preteklih dni je Joan spoznala, da mora — če hoče doseči, kar želi — začeti pri osnovi. Ve, da igralec ne more pri priči rešiti problemov, ki se pokažejo pri določeni uprizoritvi. Zahtevala bo od njega, da si bo pomagal z notranjimi podobami, ki se jih morda ni nikdar zavedal. Iskanje stila, ki ga dramsko delo zahteva, je dejansko raziskovalna ekspedicija za režiserja in za igralce (včasih celo tudi za pisca).

„Mnogo igralcev je ugotovilo, da pri prvih dveh ali treh predstavah v njeni režiji niso razumeli, kaj pravzaprav hoče. Potem pa se jim je nenadoma odprlo: da so njene ideje dobre, da ima dostikrat prav — in jaz bi rekel, da ima, kar zadeva igralca, zmerom prav. Njena največja sposobnost je, da pozna zmožnosti vsakega igralca: kaj zmore in — kar je še važnejše — česa ne zmore. Strašansko rada ima igralce in resnično se zanima zanje — za druge režiserje pa smo samo najeta delovna sila. Ko pride na prvo vajo, ne zna odgovoriti na vsa vprašanja. Očitno je precej delala na tekstu, toda meni se zdi, da je v resnici radovedna, do kakšnih spoznanj bo ansambel prišel v kateri koli smeri.»

Joan nasprotuje načinu igranja, ki ustvari prijazno, polizano in gibko osebnost ter jo ponavlja od uprizoritve do uprizoritve. Izvirni greh, ki je rodil gledališča z vsakotedenskimi premierami, se te uglajene tradicije zvesto drži. Natanko ista cenena igra je prisilila Stanislavskega, da se je pričel ukvarjati z osnovnimi problemi prave, nezlagane dramske igre. In precej Joaninega dela temelji na sistemu Stanislavskega. Prisvojitev njegovih principov kajpak ne pomeni zanjo suženjske vdanosti železnim načelom. Prevzela je pač tisto, kar je bilo po njeni sodbi dobro in smotrno.

Drugi, ki je močno vplival na njeno delo, je bil Rudolf Laban; marsikdaj ga imenujejo »očeta modernega plesa«. Madžarski aristokrat, ki je na prelomu stoletja v Parizu študiral balet, je ostrmel nad nerazvitimi možnostmi za gibanje in ples v človeškem

telesu. Izvedel je celo revolucijo proti utrjeni in formalni rutini klasičnega baleta in se bojeval za naravnejšo in bolj sproščeno obliko izražanja. V njegovem delu ležijo osnove najmodernejših koreografov od Joossa do Jeroma Robinsa. Prav kombinacija Stanislavskega in Labana je dala Joaninemu delu največ svojevrstnega obeležja.

(Nadaljevanje prihodnjič)

LETOŠNJI FESTIVALSKI PROGRAM

Ljubljanske festivalne prireditve dobivajo svoj programski obraz. Stilno enoten je ta obraz in specialen. Že lani smo se odmaknili od šablonskega obrazca dotlej mešanih festivalnih programov s splošnim umetniškim težiščem. Koncertne prireditve smo zadnja leta polagoma opuščali. Tehnih razlogov za to je bilo precej. Lani se je odločil Upravni odbor zavoda Ljubljanski festival za prelomno programsko operacijo. Poskus: stalni baletni program v izvedbi jugoslovanskih opernih baletnih ansamblov glavnih mest. Tako se je VIII. Ljubljanski festival programsko razrasel v I. Baletni festival Jugoslavije in I. tekmovalno revijo opernih baletov glavnih mest Jugoslavije.

Vzporedni, spremljevalni pobudi sta krepili festivalno stilno programsko sklenjenost. Sočasni posvet jugoslovanskih baletnih umetnikov, koreografov in baletnih pedagogov je pomenil njihov prvi dramilni vzgib na organizacijskem in strokovnem področju. Pomemben sklep: Ljubljana naj bo festivalno mesto jugoslovanskega opernega baleta. Žirija se je spričo tekmovalnega značaja baletnih nastopov znašla pred nelahko preizkušnjo. Tako, verjetno, ne bo več. Metoda matematičnih ulomkovnih in decimalnih točkovanj ni mogla osvetliti realne slike v splošnem občutku izpričanih dosežkov. Izpodbuden nauk za prvo reprizo 1962. Razen tega je bila uspešno izvedena tudi pobuda I. razstave jugoslovanskega opernega baleta. Jasno spoznanje: nedvomno očitne, prepričljive so prednosti stilno zaključene, specializirane festivalne programske smeri. Pozornost Ljubljanici se je v festivalnih dneh stopnjevala. Jugoslovanska publiciteta se ji je lepo oddolžila. Festivalna zamisel je zbrala v Križankah vodilne osebnosti jugoslovanske baletne umetnosti, koreografije, pedagogike, kritike in publicitete. Ljubljanski festival je nedvomno pridobil na ugledu in pomenu. Lepa priložnost za etapni odskok na stopnjo mednarodne pozornosti in veljave.

Ob razmišljanju o letošnjem festivalnem programu v okviru IX. Ljubljanskega festivala je Upravni odbor Ljubljanskega festivala vztrajno ubral svojo pot po lanskem zgledu. Uveljavil je načelo, obdržati stilno enotno programsko smer ter jo še dalje razvijati. Raztegniti jo od baleta na opero. Tako se je iz temeljitih

pregovorov in razprav izcimilo jasno, dognano programsko geslo za izvedbo IX. Ljubljanskega festivala — moderna opera. Končno se je le zasvitalo na ljubljanskem festivalnem programskem obzorju. Perspektiva: bienalno zaporedje moderni balet, moderna opera. Glede na 20-letnico vstaje naših narodov pa se je to programsko težišče prevesilo k jugoslovanskemu poudarku. Letos torej jugoslovanska opera. Topla, vabljliva misel.

Lelošnje sodelovanje jugoslovanskih opernih gledališč v okviru IX. Ljubljanskega festivala kaže značaj revije jugoslovanskih opernih ansamblov. Razen tega bodo skušale vodilne osebnosti jugoslovanske opere po vsaki predstavi opredeliti svoje stališče k posameznim opernim delom in k njihovi izvedbi z diskusijo in s splošnimi sklepnimi ugotovitvami konec festivalnih predstav; neke vrste operni simpozij posebnega značaja. Ljubljanska festivalna tradicija prehaja torej v nove oblike.

„ELEKTRONABAVA“

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

Ljubljana, Resljeva 18-II

Telefon: 31-058, 31-059, telegram: Elektronabava Ljubljana
Skladišče: Crnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH
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.

PRED IN PO PREDSTAVI
OBIŠČITE

Tavčarjev hram

KJER BOSTE SOLIDNO POSTREŽENI



Nasta-Fix

KREMA ZA LASE
 poleže mehke, stričoče
 lase ter zmehča trdo.
 Lase postanejo mehki
 in se svetijo. Fix krema
 las ne zamaati in jih
 tudi ne zlepi.



trgovsko izvozno
 podjetje za domačo
 in umetno obrt,
 Ljubljana,
 Mestni trg 24

odkupiše in prodaja
 izdelke domače
 in umetne obrti Slovenije
 in Jugoslavije.

ENGRO - DETAJL -
 IZVOZ - UVOZ

Komunalna banka - Ljubljana

MIKLOŠIČEVA CESTA 8

IN NJENE PODRUŽNICE:

LJUBLJANA: BEETHOVNOVA UL. 13
 CELOVŠKA CESTA 99
 MESTNI TRG 23
 PARMOVA ULICA 27
 SMARTINSKA CESTA 22
 EKSPozITURE:
 POLJE in ŠENTVID

opravljajo vse bančne posle hitro in
 kulantno, sprejemajo vloge na hranilne
 knjižice in jih obrestujejo brez odpo-
 vednega roka po 5%, z odpovednim
 rokom po 5% do 6% letno.

Varnost in tajnost vlog zagotovljena

COMMERCE

Zastopstvo inozemskih tvrdk
LJUBLJANA, Dolničarjeva 1

tel. št. 32-802
32-803
32-804
32-805

Zastopamo renomirane inozemske 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.

»COSMOS«

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

Ljubljana, Celovška c. 34 tel.33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

NOVI DKW-JUNIOR

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.

Vozilo je zelo ekonomično ter nudi izredno sigurnost pri vožnji.

Servisna služba in nadomestni deli zagotovljeni.

Vsa pojasnila

»Autocommerce«-Ljubljana,

Trdinova ulica 4.

TRGOVSKO PODJETJE

Svila

(BIVŠI URBANC)

v Ljubljani

*pri Prešernovem
spomeniku*

*priporoča
obiskovalcem
gledališča
svoje bogate
zaloge svile
in drugih
tkanin!*

POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,
čokolade
in peciva
v Ljubljani

ŠUMI

Nad kvaliteto naših proizvodov
ne boste nikdar razočarani!



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.

Ob deseti obletnici ustanovitve podjetja prireja

TURISTIČNO PODJETJE

R O M P A S

LJUBLJANA, TITOVA CESTA 12

12-dnevno krožno potovanje z luksuzno motorno ladjo »Jugoslavija«

2500 milj po Sredozemlju

Udeleženci potovanja si bodo ogledali ATENE in KAIRO, glavni mesti prijateljske Grčije in ZAR, Korint, Pirej, Krf in Heraklion (otok Kreta) v Grčiji, Aleksandrijo in Gize v Egiptovski pokrajini ZAR, Bari v Italiji in na povratku Dubrovnik.

Odhod iz Ljubljane **15. OKTOBRA 1961** in še istega dne nadaljevanje potovanja z Reke.

Dvanajstdnevno krožno potovanje 2500 MILJ PO SREDOZEMLJU je za vsakogar samo enkratna prilžnost za PRIJETNE IN NEPOZABNE POČITNICE! Prihranite letni oddih za to edinstveno potovanje.

Prijave sprejemajo vse naše poslovalnice, kjer zahtevajte tudi programe potovanja in ostale informacije!

Moderni roman

SERIJA 1961

Mihail Šolohov: ZORANA LEDINA I. II.

Hans Helmut Kirst:
TOVARNA OFICIRJEV

James Jones:
PRITEKLI SO NEKATERI I. II.

Erst Glaeser: BLIŠČ IN BEDA NEMCEV

Prednaročila sprejema

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

LJUBLJANA, Mestni trg 26

IZ SERIJE 1960 IMAMO ŠE V PRODAJI
V VSEH KNJIGARNAH:

Joyce Cary: NA MILOST IN NEMILOST

Merwood Anderson: UBOGI BELEC

Louis Aragon: VELIKI TEDEN

Marija Dabrowska:
NOČI IN DNEVI I. II. (v tisku)