

lepšem redu, da ni nikakršnih posebnih problemov in težav; skratka, da vse teče gladko, saj res teče, vendar kako in v katero smer: na kakršno koli namreč platno projiciramo to našo, vsem skupno slovensko zamejsko panoramo, ni mogoče mimo (že pred leti poudarjenega, brž ko smo pač zvedeli za rezultate) šokirajočega etničnega minusa, ko naj bi se v pičlem razdobju dobrih desetih let statistično izgubilo malone 38 tisoč slovenskih duš (kolikor se opremo na oceno ZVU iz leta 1949 — 63 tisoč v primerjavi z 25.582 preštetimi leta 1961) in da je celo v vzporeditvi z italijansko uradno verzijo leta 1950 zmanjkalo 13.563 »alloglottov« slovenskega jezika. Razumljivo je, da se je nad tem, vsaj na papirju tako naglim procesom narodnega usihanja zamislila tudi slovenska zamejska publicistika, saj skuša bolj ali manj otipljivo razčleniti, diagnozirati nekatere s tem povezane pojave, situacije, ki naj bi sprožile te premike. Tisti, ki so vsakdanja priča, subjekt ali objekt teh sprememb, imajo pač bolj izostren posluš za razloge, spodbude teh metamorfoz, bolj ali manj tegobnih vsakdanjih »plebiscitov« in omahovanj med slovensko domovino in italijansko, latinsko »večinsko« razsežnostjo, ki zapljuskuje od vsepovsod. Poglobljeni razgovor, dialog če hočete, o tej žgoči aktualnosti na dobronamerni in stvarni podlagi, je torej le dobrodošel, pozitiven, pri čemer taka z vso resnostjo zastavljena konfrontacija nikakor pač ne more biti monopol »maziljenih in posvečenih«, kakor aludira tržaški pisec, ampak vseh, ki jim je iskreno pri srcu slovenska nacionalna usoda, prihodnost ob naši zahodni meji. To pa že a priori izključuje morebitna prestižnostna strankarska in druga licitiranja ter farizejstva, saj je stvarno enotni, operativno prodorni in učinkoviti skupni jezik o vprašanih, ki so življenjsko pomenljiva za narodnostno ohranitev in rast slovenske manjšine nezamenljiv prvi pogoj tudi za morebitni kasnejši dialog s predstavniki italijanske »večine« o teh razpotjih.

(Se nadaljuje)

Dr. Janko Jeri

RAZGLEDI

OB ZADNJI UPRIZORITVI MICKIEWICZEVIH »DZIADOV«

Poezija poljskega romantika Adama Mickiewicza sodi v tisto vrsto leposlovnega ustvarjanja, ki mu pravimo angažirana literatura. Posegala je v življenjska vprašanja tedaj razkovanega in zaslužjenega poljskega naroda, v njegovo družbeno in narodnostno problematiko. Angažirana, zavestno tendenčna literatura je že zaradi moči umetniške besede prepričljivejša od političnih programov, zato ni čudno, da je imel Mickiewicz mogočen vpliv na sodobnike in je njegova beseda zaradi več kot sto let trajajočega narodnega trpljenja močno odmevala tudi pri poznejših rodovih. Hkrati pa so Mickiewiczovi nazori o demokraciji in patriotizmu, kot odsevajo iz njegovih del, zbujali spore in boje že za njegovega življenja, zlasti pa po njegovi smrti, in to ne samo zaradi včasih nejasnih filozofskih izhodišč, temveč tudi zaradi posebnih izraznih sredstev. To velja za nekatere lirske in epske pesmi, še posebno pa za dramo *Dziady III*, (Praznik mrtvih, tretji del), ki je prvič izšla v Parizu 1832.

Ob izidu te drame je imel Mickiewicz za seboj že dolgo razvojno pot, na kateri se je izredno naglo razvil iz provincialnega, na skrajnem robu poljskega kulturnega prostora živečega pesnika v velikega vsepolskega poeta, znanega in priznanega v vsej Evropi. Z vihariško *Odo na mladost*, še polno razsvetljenske patetike, a tudi že nove, romantične čustvenosti, je na začetku te poti osvojil svoje mlade sodobnike, ki so njegov protest zoper stari svet, zoper racionalistične okove sprejeli kot klic na osvobodilni boj. Kot prisposodo za politično revolucijo je *Odo* razumela tudi ruska cenzura, zato pesem ni izšla v Mickiewiczovi prvi zbirki (Vilno, 1822), temveč je dolga leta v predpisih krožila med mladino. Razvnela je domoljubna čustva ne samo mladih Poljakov, temveč tudi drugih narodov, zlasti Slovakov. Verzi iz *Ode* so se pojavili na varšavskih ulicah med vstajo 1830, z letaki so jih razširjali bojevniki za svobodo v letih 1846, 1848 in 1863. Njeni splošni osvobodilni tendenci so dajali konkretno vsebino tudi še po obnovitvi poljske države: »Iz Ode na mladost smo, večno mlade Ode!« je leta 1935 zaklical pesnik Julijan Tuwim. Med drugo svetovno vojno so njeni verzi postali gesla za boj proti nacistom.

Baladam in romancam iz prve zbirke, ki jo je mladi poljski rod sprejel prav tako navdušeno kot *Odo*, je sledila fragmentarna drama *Dziady* (Vilno, 1823), sestojeca iz prologa, II. in IV. dela, medtem ko je I. del pesnik umaknil iz tiska in so ga objavili šele po njegovi smrti. Za okvir te drame je vzel Mickiewicz praznovanje v spomin umrlih prednikov (*dziady* prvotno pomeni *dedi*), kakor se je ohranilo v njegovi ožji domovini Litvi še iz poganskih časov. V tem okviru je izpovedal svojo bolečino zaradi neuslišane ljubezni in ob motivu okrutnega graščaka tudi svoje demokratično čustvovanje. Ti dve knjigi in še tretja, *Soneti* (Moskva, 1826), so napravile z motivi iz ljudske pesmi, s svojo fantastiko in eksotiko pravi preobrat v poljski poeziji. Naleteli so na hud odpor varšavskih klasicističnih kritikov, mladi Poljaki pa so iskali tudi v njih »žive resnice« v duhu novega časa, posnemali balade in tožbe nesrečnega Gustava iz *Dziadov* ter tako pomagali spreminjati literarni okus v prid romantiki. Cenzuri se ta lirika ni zdela nevarna, prav tako je spregledala v zgodovinski pesnitvi *Grazyna* (Vilno, 1823) domoljubno tendenco in obsodbo vsakršnega sodelovanja z narodnimi sovražniki. Poseganje po srednjeveški zgodovinski snovi je sicer sodilo v romantični program, vendar so gotovo tudi izkušnje z *Odo* vzpodbudile Mickiewicza k temu, da je za sodobno narodnostno problematiko iskal primerjave v odnosih med Litvanci in nemškimi križarji. Zgodovinsko preobleko je uporabil še v znameniti pesnitvi *Konrad Wallenrod* (Peterburg, 1828), kjer opisuje boj poganske Litve proti nemškemu viteškemu redu, a ne le z orožjem, temveč tudi z zvijačo. Na idejo te pesnitve je vplivala usoda ilegalne študentske organizacije tako imenovanih filomatov, ki je zaradi sodelovanja v njej moral tudi sam v pregnanstvo. Neuspeh ruske dekabristične vstaje pa ga je še bolj utrdil v prepričanju, da je odkrit boj s carsko tiranijo brezupen, »treba je biti lisjak in lev«, kakor pravi motto iz Macchiavellijevega *Vladarja*. S spretno kompozicijo in s predgovorom o razmerah v 14. stoletju je pesnik preslepil uradno cenzuro, da ni opazila osvobodilnega zanosa, ki daje osnovni podton tej romantični pesnitvi in je iz njega mladi rod črpal vero in pogum za boj — za varšavsko vstajo 1830. Politični pomen *Konrada Wallenroda* pa je, takoj ko je izšel, doumel ruski senator Novosilcev, kurator vilenske univerze in pregnanec zavednih poljskih študentov, in ovaduško opozoril nanj velikega kneza Konstantina v pismu, kjer

med drugim pravi: »Ko slavi izmišljenega Wallenroda, mogoče upa, da bo zbudil resničnega in vtelesil v prihodnosti junaka, ki je nastal v njegovi domišljiji.« Kljub taki »recenziji« je ta pesnitev že naslednje leto ponovno izšla v Peterburgu v zbranem delu, ki je Mickiewiczu gmotno omogočilo, da je odšel v zahodno Evropo, potem ko se mu je s pomočjo vplivnih znancev posrečilo dobiti potni list za tujino.

Odmev na *Konrada Wallenroda*, ki so ga ponatisnili v Lvovu celo brez pesnikovega dovoljenja, je bil izreden ne samo pri Poljaki, temveč tudi pri drugih narodih. Puškin je še iz rokopisa prevedel del uvoda v ruščino, angleški prevod himne ljudski poeziji, ki jo je prevedel tudi Prešeren, žal, v nemščino, je izšel 1831, deset let kasneje pa celoten prevod, medtem ko so Francozi dobili že 1830 kar dva prevoda, v verzih in v prozi. Tudi nemški prevod je izšel razmeroma zgodaj, le šest let za prvo poljsko izdajo. Mickiewiczova poezija je imela prav zaradi tega, ker je poljski narod živel v treh tujih državah, velik resonančni prostor, njen glas se je hitro širil v tuja kulturna središča, med Nemce in Ruse, zlasti pa med avstrijske Slovane. To nam potrjuje tudi leta 1848 v Danici Ilirski objavljeni odlomek iz *Konrada Wallenroda*, Letopis Matice Srpske pa je že 1837 priobčil prevod *Ode na mladost*. V slovenščino je ta manifest mladih prvi prevedel Josip Murn-Aleksandrov.

Po prihodu na Zahod se Mickiewiczu ni bilo več treba »plaziti v sponah in varati despota« — takó je sam označil svoje vedenje pod carizmom — lahko je opustil historizem in stilizacijo ter naravnost in odkrito spregovoril. Prve čase, v Rimu, je bil še ves pod vtisom sovražnikove moči in zato v globoki depresiji, ki odseva tudi v njegovi takó imenovani rimski liriki, zlasti v pesmi *Materi Poljakinji*. Zato tudi na novico o varšavski vstaji ni pohitel v domovino, temveč je po ovinkih prispel v okolico Poznanja šele malo pred njenim tragičnim porazom. Potem se je pridružil emigrantom in odšel z njimi v Dresden, kjer je napisal že omenjeni *Tretji del Dziadov*, imenovan tudi *dresdenski Dziady*, v nasprotju z istoimensko, v Vilnu objavljeno dramo. V novi drami je upodobil trpljenje preganjanih poljskih študentov v Litvi pod ruskim okupatorjem, hoteč prikazati sebe in svoje tovariše kot predhodnike oboroženega upora in se tako oddolžiti junakom varšavske vstaje.

Tretji del Dziadov je enodejanka v devetih prizorih s prologom, polna simbolične fantastike pa tudi bogatih realij. Z *vilenskimi Dziady* jo veže le prolog, kjer nastopa v zarotnika Konrada spremenjeni nekdanji nesrečni zaljubljenec Gustav, in pa zadnji prizor z vaškim pokopališčem na praznik mrtvih. Pretežno realistični so prvi, četrti, sedmi in osmi prizor, dramatično razgibani, polni čustvene napetosti in dekabristične atmosfere. Realizem je tu tako dosleden, da so resnični celo priimki nastopajočih, tedaj še živčih oseb — študentov in satirično upodobljenih preganjalcev. Kakor že prej v *Konradu Wallenrodu* je tudi tu podčrtana romantična ideja, da je pesnik vodnik svojega naroda: v drugem prizoru, v takó imenovani véliki improvizaciji, se Konrad — podoba pesnika samega — bojuje z Bogom za oblast, da bi mogel rešiti in osrečiti svoj trpeči narod. V pesnikov notranji boj pa posega nerealni svet duhov — angelov in vragov. Tudi druge osebe v drami imajo mistične privide, zlasti močan pa je mesianizem, izražen v viziji duhovnika Piotra o Poljski, mučeni in križani, ki pa bo nekoč poveljučana. Tej enodejanki je dodan epilog z naslovom *Odlomek*. Sestavlja ga šest epskih pesmi, v katerih opisuje svojo pot v pregnanstvo iz Vilna v Peterburg in vtise iz carske prestolnice. Pesmi

izzvene v ostro satiro na absolutizem, v kritiko fevdalne tiranije in v usmiljenje z ruskim ljudstvom. Epski epilog končuje Mickiewiczova poslanica Ruskim prijateljem, ki se dotika posledic dekabristične in poljske vstaje in je hkrati odgovor na znano Puškinovo pesem *Obrekovalcem Rusije*. V tej pesmi je Puškin odklonil varšavsko vstajo, češ da se zaradi nje zahodnoevropske države vmešavajo v ruske razmere ter s tem podprl reakcionarno politiko carske vlade do Poljakov. Mickiewicz je prav zveza z dekabrističnim gibanjem rešila ozkega nacionalizma in sovraštva do vse Rusije, spoznal je, da je carizem skupni sovražnik obeh narodov. Mickiewiczova poslanica obsoja oportunistično prilagajanje carski politiki in izraža prepričanje, da bo njegov ideološki boj pomagal streti verige tudi ruskim prijateljem.

Tretji del Dziadov je izšel v Parizu, kamor je pesnik prišel iz Prusije z večino emigrantov. S to dramo si je za vselej onemogočil povratek v domovino, še več: od 1835—1858 so bila v Rusiji prepovedana vse njegova dela, tudi tista iz let pred vstajo, njegovo ime je bilo izbrisano iz poljske književnosti, da so morali Poljaki vtihotapljati njegove pesmi v šolske učbenike anonimno ali le pod začetnicami. Mickiewiczovo poezijo so ponatiskovali v tujini in jo nato razširjali doma kot ilegalno literaturo. »Evropski žandar«, kot so imenovali senatorja Novosilcova, je v imenu svete alijanse zasledoval tudi v tujini izdana dela in svaril pred njimi vladi Avstrije in Prusije.

Poleg *Praznika mrtvih III* je Mickiewicz izdal v Parizu anonimno v slogu biblijske proze napisano knjižico *Knjige poljskega naroda in poljskega romarstva* (1835), ter svojo največjo in najznamenitejšo pesnitev — edini moderni evropski ep — *Gospod Tadej* (1834). Medtem ko je elegični in obenem humoristični *Gospod Tadej* zbudil s svojo preprosto, realistično lepoto predvsem literarne polemike, so pa *Knjige* imele velik političen odmev zaradi svoje protifevdalne in protikapitalistične kritike ter zaradi ideje o mesianističnem poslanstvu Poljske. Papež jih je takoj dal na indeks prepovedanih spisov in tudi senatorju Novosilcovu so se zdele posebno nevarne zaradi navidezno nabožne vsebine. Prepovedali so jih tudi v Prusiji in v Avstriji, njihovo ilegalno širjenje pa so oblasti strogo kaznovale, kot dokazuje primer mladega gališkega Poljaka Emila Korytka, ki je bil zaradi tega interniran v Ljubljani. *Knjige* so takoj prevedli v več tujih jezikov: odlomki iz tega proznega dela so prvi hrvaški prevod iz Mickiewicza (1835), istega leta ko prvič v poljščini so izšle tudi v angleščini in francoščini; leto kasneje je izšel v francoščini tudi *Tretji del Dziadov* v prozni priredbi. Po julijski revoluciji je bila namreč vsa napredna Evropa na strani varšavskih vstajnikov, podpirala je boj zoper caristično nasilje in prav zato z zanimanjem sprejemala Mickiewiczova z osvobodilno idejo prepojena dela. George Sand je v svojem Eseju o Goetheju, Byronu in Mickiewiczzu leta 1839 napisala o drami *Dziady*, da je to »v svetovni literaturi najmogočnejši pesniški protest zoper narodno zatiranje«.

Vlogo Mickiewiczove poezije v poljskem družbenem življenju je še za Mickiewiczovega življenja dobro označil poljski publicist in revolucionar Edward Dembowski v svojem pregledu poljske književnosti (Poznanj, 1845), kjer pravi, da »razume potrebe in prizadevanja dobe, jih izpoveduje z zanosom in tako razgibava ves narod«. Medtem ko je napredna kritika poudarjala mobilizirajočo vlogo Mickiewiczove poezije, ji je poljska reakcija odrekala moralno vrednost in ji pripisovala poguben vpliv na narod. Po Mickiewiczovi

smrti so si ti krogi prizadevali, da bi si ga prisvojili in ga razglasili za katoliškega pesnika. Posebno žolčne so bile polemike ob raznih slovesnostih, tako leta 1877, ko so Mickiewiczzu kot ustanovitelju poljske legije v revolucionarnem letu 1848 odkrili poprsje v senatorski dvorani na rimskem Kapitolu, ali leta 1890, ko so prepeljali njegove posmrtne ostanke iz Pariza v Krakov in jih položili v kraljevsko grobnico na Wawel, in še leta 1898, ko so mu v Varšavi odkrili spomenik.

Zatiranje Poljakov je namreč v drugi polovici 19. stoletja nekoliko popustilo, v Avstriji že v letu »pomladi narodov«, v Rusiji pa šele po neuspeli krimski vojni. Tedaj so po treh desetletjih spet odprli poljsko univerzo v Varšavi in dovolili novo izdajo Mickiewiczzevih del (1858), ki je bila sicer zaradi cenzure okrnjena, a je vendar bila za Poljake velik dogodek. Najbolj sporna je ostala drama *Dziady*, ki so jo prvič uprizorili šele na pragu novega stoletja, leta 1901, in to ne v ruski Varšavi, temveč v avstrijskem Krakovu. S to uprizoritvijo se je odprlo novo žarišče sporov o Mickiewiczzu: o načinu odrske interpretacije njegovih *Dziadov*. Mladopoljski dramatik Stanisław Wyspiański je na željo gledališkega ravnatelja priredil za oder skrajšano verzijo drugega, tretjega in četrtega dela *Dziadov*, ker te drame v celoti zaradi njene dolžine ni mogoče uprizoriti v enem večeru, vendar je zaradi krajšav doživel hudo kritiko. V osvobojeni Poljski je ob stoletnici *Dziadov* znani poljski režiser Leon Schiller pripravil v Lvovu novo uprizoritev, ki so jo s sodelovanjem scenografa Andrzeja Pronaszke uprizorili nato v nekoliko spremenjeni verziji tudi v Varšavi. Schiller je bil nasprotnik iluzionističnega realizma in je uvajal v poljsko gledališče novosti kot vsi tedanji veliki gledališki novatorji — Craig, Meyerhold, Brecht. Njegova režija je znana zlasti po treh križih, ki so se dvigali nad prizoriščem kot simbol trpljenja treh zaslužjenih delov Poljske. Waclaw Kubacki sodi o tej odrski realizaciji, da se Schiller kot interpret besedila ni povzpel nad zastareli koncept o mučniškem in žrtvujočem se značaju poljske romantike, in da je bilo prav v tem — spričo oblikovnega novatorstva — notranje protislovje Schillerjeve uprizoritve.

Čas neposredno po drugi svetovni vojni ni bil naklonjen romantiki — vse zanimanje je bilo tedaj usmerjeno v realizem — vendar je bila za obletnico Mickiewiczzevega rojstva 1848 v načrtu ponovna uprizoritev Schillerjevih *Dziadov*, ki pa se ni uresničila, ker so bili udeleženci uradnega posveta zoper to, da bi ponovili njegov »pasijon o poljskem martiriju«. Šele za stoletnico Mickiewiczzeve smrti, jeseni 1955, so za veliko mednarodno slovesnost končno postavili na oder *Dziade* v režiji Aleksandra Bardinija. O tej uprizoritvi piše Waclaw Kubacki (Teatr 1956/4): »Tako v začetku je treba povedati, da smo v političnem pogledu dobili pošteno uprizoritev. Mickiewiczevi politični verzi, kitice ogorčenja in narodne bolečine, so zveneli brez najmanjšega krajšanja.« V dveh letih je bilo dvestopetindeset ponovitev te drame, vendar je zaradi strokovne gledališke in literarnozgodovinske kritike niso poslali na pariški festival Gledališča narodov, kar je Kubacki pojasnil s tem, da Bardinijevi *Dziady* niso prinesli novega koncepta, brez tega pa ni resnično nove uprizoritve. Vsaka doba se mora po novem dokopati do svoje uprizoritve velikih romantičnih dram.

V letih 1961 do 1967 je bilo v poljskih gledališčih petnajst odrskih uprizoritev *Dziadov* z različno montažo teksta, v različni režijski interpretaciji in scenografski obdelavi. »Nasprotujoči si pogledi na Mickiewiczza so se v teh

uprizoritvah v gledališčih ljudske Poljske večkrat — in to včasih kar občutno — oddaljevali od filozofsko-idejne miselnosti Mickiewicza in od družbeno-narodnega pomena njegove poezije«, pravi generalni direktor ministrstva za kulturo in umetnost Stanislaw Witold Balicki v svojem obširnem poročilu, ki ga je prebral na izrednem občnem zboru varšavske sekcije Zveze poljskih književnikov dne 29. febr. t.l. (Objavljeno v dnevniku *Życie Warszawy* 18. 3. 1968 pod naslovom O predstavi *Dziadov* v Narodnem gledališču). Po poročilu posnemamo, da je ministrstvo organiziralo spomladi 1966 prikaz nekaterih domačih uprizoritev *Dziadov* in simpozij na témo: Sodobne uprizoritve romantične drame v luči gledališke tradicije. Diskusija je ugotovila, da »prikazovanje *Dziadov* v sodobnem gledališkem stilu, kakršnega predlaga avantgardna dramatika, sili režiserje, da hlastajo po vsej sili za oblikovnimi efekti, ki jim je treba tekst *Dziadov* prilagoditi. Takó nastajajo predstave, ki se idejno in umetniško vse bolj oddaljujejo od duha Mickiewiczovega teksta. V diskusiji je bila izražena želja — izrekli so jo zlasti polonisti, ki so pripomnili, da so *Dziady* obvezno šolsko berilo in predmet vsestranske analize — po bolj ‚prazničnih‘ *Dziadih*, po uskladitvi gledaliških interpretacij s polnim, resničnim Mickiewiczem.«

Govornik je nato poudaril, »da niti ministrstvo niti druge nadzorne instance vsa leta od 1955 niso preverjale izbora teksta niti režijskih konceptov *Dziadov*, niso usmerjale dela režiserjev niti niso posegale v to, kako je režiser izbral pesnikov tekst« in da je ministrstvo enako ravnalo v primeru Kazimierza Dejmka. Govornik je nadaljeval:

»Gledališki umetnik je obremenjen z večjo mero neposredne družbene odgovornosti za svoje delo kot njegov kolega v drugih umetniških disciplinah, ker je sam sebi urednik in izdajatelj. Prav zato mora biti tembolj delikatno, a tudi tembolj pozorno sodelovanje političnega nadzora z gledališčem, katerega umetnina dobiva dokončno obliko in pomen šele v vsakokratnem stiku s publiko. In zato moreta šele premiera in popremierski potek soočenja predstave z občinstvom — zlasti če gre za delo ali za izkoriščenje dela, ki je emocionalna lastnina vse družbe — odločiti o družbeni presoji, kakor se je izkristalizirala po določenem času iz vročičnih, nasprotujočih se ocen in sporov. S tem pa tudi odločiti o obsegu in načinu popularizacije uprizorjenega dela.«

Direktor Balicki je nato omenil prejšnjo uprizoritev *Dziadov* v Narodnem gledališču in nadaljeval:

»V začetku preteklega leta je Dejmek sporočil ministrstvu za kulturo in umetnost, da namerava uprizoriti *Dziade* v pozni jeseni 1967... V razgovoru z Dejmkom sem se prepričal, da se zavzema za *dresdenske Dziade*, in obravnavala sva možnost, da bi se osredotočil predvsem na politični, narodni in univerzalni drami, ki je med drugim tudi dokument o bratstvu in skupnem boju poljskih in ruskih revolucionarjev zoper carizem. Obravnavala sva zamisel, da bi poleg teksta, ki ga je za oder napisal pesnik, vključil v politično dramo tudi odrsko priredbo končnih epskih fragmentov *Dziadov*, takó imenovani *Odlomek*, in sklepno posvetilo *Ruskim prijateljem*. Ta pesem v svojem čustvu in v počastitvi izenačuje pesniku najbližje predstavnike bojujočega se in trpečega ruskega naroda z žrtvami iz vrst poljskih zarotnikov. Tako očrtana zamisel se nam je zdela prava v odnosu do Mickiewicza ter pomembna glede na poprejšnja prizadevanja ministrstva za kulturo in umetnost in na razgovore v Moskvi, ki so dali sugestijo, naj bi eno od moskovskih gledališč na bliž-

njem festivalu poljske dramatike uprizorilo prav dresdenske *Dziade*. Ministrstvo za kulturo in umetnost je v dopisu z dne 7. avgusta 1967 uradno predlagalo sovjetski strani Kazimierza Dejmka za režiserja tega dela.

Toda Dejmek je realiziral v Narodnem gledališču drugačen koncept, kot sva ga začrtala v najinem edinem razgovoru o tej stvari pred letom dni, docela svoj koncept, le s tem pridržkom, da ima velik delež v Dejmkovih uprizoritvah ideja in fantazija Andrzeja Stopka. Premiera Dejmkovih *Dziadov* je bila 25. novembra 1967. Prinesla je umetniško presenečenje v Dejmkovih naporih obvladati romantični repertoar, po dvakratnem neuspehu v zadnjih dveh letih s samostojno verzijo *Kordiana* so Dejmkovi in Stopkovi *Dziady* fascinirali z odrskim stilom, zajetim iz estetskega občutja poljskega ljudstva. Predstavi, ki je zbudila močno čustveno razgibanost, pa manjka intelektualna disciplina, nujno potrebna v politični drami, v drami moralnih stališč. Potrebna najbolj, če hoče režiser zgraditi jasno miselno strukturo iz takšne snovi, kakršno dajejo *Dziady*, kjer fragmenti nakopičene vsebine niso med sabo popolnoma spojeni. Dejmek, ki se je gotovo trudil, da bi obvladal in poenotil razgibani Mickiewiczev pesniški stil ter bi ga vkomponiral v svoj model narodnega oziroma ljudskega gledališkega stila, ni dovolj pazil na to, da je nujno uskladiti najvišjo napetost v družbeno politični pesnitvi in v odrskem delu, zato ni uporabil pravih okvirov in arhitektonskih zaključkov. Da bi dal dejanju zgodovinsko perspektivo, je sicer vključil uvodno v Goslačeva usta vloženo posvetilo Sobolewskemu, Daszkiewiczu, Kołakowskemu, „součencem, sojetnikom, soizgnancem“, opustil pa je drugi element tega okvira, namreč posvetilo *Ruskim prijateljem*, ki imajo „državljsansko pravico“ v pesnikovih razmišljanjih in v njegovem revolucionarnem, v imenu Poljakov in Rusov izraženem ogorčenju na carja — kar je gledališče dolžno prikazati. Če ne stori tega, je lahko — celo neupravičeno — osumljeno nacionalističnih nagibov pri realizaciji univerzalnega umetniškega dela.

Pri Mickiewiczu je junak dresdenskih *Dziadov* skupnost. V Narodnem gledališču je bil na primer prizor v ječi osiromašen za vso revolucionarnost mladih zaročnikov. Prizor v varšavskem salonu ni mel tiste jedkosti pamfleta, kakršno je imel pri Leonu Schillerju, ki je stališče mladih demokratov in bodočih vstajnikov s Piotrom Wysockim na čelu še poudaril z melodijo *Varšavjanke* in odsevom požara na oblakih. Pri Dejmku in Stopki je med estetskimi odrskimi vtisi najmočnejši razširjeni prizor z duhovnikom Piotrom. Iz zakulisnih poročil vemo, da je režiserja mučila navzočnost tega katoliškega vizionarja v politični drami, da ga je za nekaj časa že izločil iz gledališke partiture. Pozneje ga je spet vključil in, glejte paradoks: te sekvence so v obdelavi obeh uprizoriteljev postale v strogo umetniškem pomenu najlepše. Pri Dejmku so se *Dziady*, potem ko so se razkropili plesalci pri Senatorju, končali takó, da je iz mraka v ozadju, obsijan od skrivnostne svetlobe, prihajal Konrad, vklejnen v težke verige, in nemo korakal naravnost proti občinstvu, ob spremljavi nevidnega obrednega zbora, prosečega milosti božje. Ta grotterjevski simbolizem je takó lahko nehote dobil pomen nekakšnega nosilca problemov, ki jih zgodovina dozdevno ni uredila... Navajanje teh primerov ima namen prikazati, zakaj je Dejmkova predstava takoj vznemirila in razburila del publike. Medtem ko se je resna in nadrobna javna diskusija z gledališčem o njegovi režiji odlagala, so bili Dejmku nekajkrat sporočeni politični pomisleki glede njegove zamisli celote in posameznih režijskih rešitev. Ni bilo in tudi ni moglo biti

govora o reviziji ali adaptaciji Mickiewiczzevega besedila. Tudi niso bile ukazane Dejmku nikakršne konkretne spremembe. Poudarjam: to je bilo samo razpravljanje o njegovi režiji. Dejmek je čez mesec dni sam priznal, da so nekatere kritične pripombe upravičene, druge je zavrnil. Odstranil je tedaj v sklepnem prizoru Konrada v verigah in opravil nekaj drobnih retuš v razporeditvi nekaterih odrskih likov.

Ministrstvo za kulturo in umetnost je priporočilo Narodnemu gledališču, naj od 1. januarja t.l. omeji uprizarjanje *Dziadov* na eno predstavo v tednu in naj se vzdrži širše popularizacije takó sporne igre, zlasti še med poljsko mladino. Gledališče je te želje upoštevalo...

Dejmek je težak in uporen umetnik. Morda je dobro tako. Po daljšem premisleku in potem, ko je napravil zaključke iz družbene ocene, je sam revidiriral svoje zamisli. To potrjujejo dejstva. Tako je po svoji lastni odločitvi ustvaril po dve režijski verziji odrskih del: *Jožefovo življenje*, *Zgodba o hvalevrednem Vstajenju*, *Novembrska noč*, *Kordian*. Računali smo, računal je na to precejšnji del gledalcev, da se bo po vsestranskem obravnavanju te teme v mirnem ozračju prav tako zgodilo tudi z *Dziady*.

Taka je resnica o problemu Dejmkovih *Dziadov*. Njeno dokončno rešitev, koristno za umetnika in za družbeno funkcijo gledališča, so torej zavrle demonstracije, koristno tudi za širšo publiko.

Rozka Štefanova

KRONIKA

GLEDALIŠČE

KAJ OSTANE OD POZORJA?

I

V tematsko idejni podobi letošnjega, trinajstega Sterijinega Pozorja v Novem Sadu, se uveljavljajo tako različna, že skrajnostna gledališka hotenja, da jim velja pripisati določene polemične ostrine. Izmed desetih predstav, ki so sestavljale repertoar Pozorja, bi dve lahko označili kot aktualni, idejno politični dramski deli (Duško Roksandić, Ptiči brez jat in Primož Kozak, Kongres), dve od njih sta v zgodovinski preobleki govorili o sodobnih idejnih in moralnih nasprotjih (Miroslav Jančić, Bosenski kralj in Nedjeljko Fabio, Reformatorji), nadaljni dve predstavi sta bili moralno politični alegoriji, nekakšni drami za vse čase (Kole Čašule, Vrtinec in dramatisacija romana Derviš in smrt Meše Selimovića), potem sta dve predstavi, ki po tematiki in miselnosti ne sodita skupaj, pač pa bi ju po dramski in gledališki kompoziciji lahko uvrstili v skupino meščanskega gledališča (Đorđe Lebović, Viktorija in Josip Kulundžić, Klara Dombrovska) in potem sta še predstavi, ki se s svojimi izraznimi hotenji navdihujeta pri prvinskem obrednem, čistem gledališču in v podobah izpovedujeta razsežnejše »večne« življenjske resnice (Ahmet Čirezi, Erveheja in Gregor Strniša, Samorog). Takšna sistematizacija se ponuja kar sama,