

drama

SLOVENSKEGA
NARODNEGA
GLEDALIŠČA



2

gledališki list

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. — Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. — Urednik **J a n e z N e g r o** — Osnutek za naslovno stran: ing. arh. Uroš Vagaja. — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana, Drama SNG, poštni predal 27 — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. — Številka 2., let. XLIV., sezona 1964-65.

IZ VSEBINE:

Arnold Wesker, predstavnik idejne angleške drame (Mirko Jurak), str. 68
— J. R. Taylor: Arnold Wesker (prevod), str. 71 — G. W. Knight: Kitchen
sink (prevod), str. 85 — Razmišljanje o govorjenju na odru (Mirko
Mahnič), str. 97 — Troje Župančičevih pisem, str. 99.

ARNOLD WESKER —
KORENINE

KOMORNI ODER

ARNOLD WESKER

KORENINE

(The Roots)

Prevedla: MAILA GOLOBOVA

Režiser: MIRAN HERZOG

Kostumograf: ANJA DOLENČEVA

Scenograf: ing. arh. UROŠ VAGAJA

Uglasbitev (rudarska pesem):

Lektor: MAJDA KRIZAJEVA

LOJZE LEBIČ

O s e b e:

(po vrstnem redu govornih nastopov)

Jenny Beales	VIKA GRILOVA
Otrokov glas	ASTRA PREZLJEVA
Jimmy Beales, Jennyn mož	JANEZ ROHACEK
Beatie Bryant, Jennyna sestra	IVANKA MEŽANOVA
Stan Mann	FRANCE PRESETNIK
Mati Bryantova	MILA KAČIČEVA
Oče Bryant	JOŽE ZUPAN
Healey, upravitelj kmetije	IVAN JERMAN
Frankie Bryant, Jennyn in Beatien brat	DUŠAN ŠKEDL
Pearl Bryant, njegova žena	HELENA ERJAVČEVA
Poštar	MARJAN BENEDIČIČ

Prvo dejanje: samotna hiša v Norfolku, ki v njej živijo Bealesovi

Drugo dejanje — prvi prizor: dva dni kasneje v hiši, kjer živita stara Bryantova

Drugo dejanje — drugi prizor: prav tam, nekaj ur kasneje

Tretje dejanje: dva tedna kasneje, pri Bryantovih

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ravnatelja
ing. arh. Ernesta Franza

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom
Staneta Tancka in Eli Rističeve

Vodja predstave:

Masker in lasuljar: ANTE CECIČ

MARJAN BENEDIČIČ

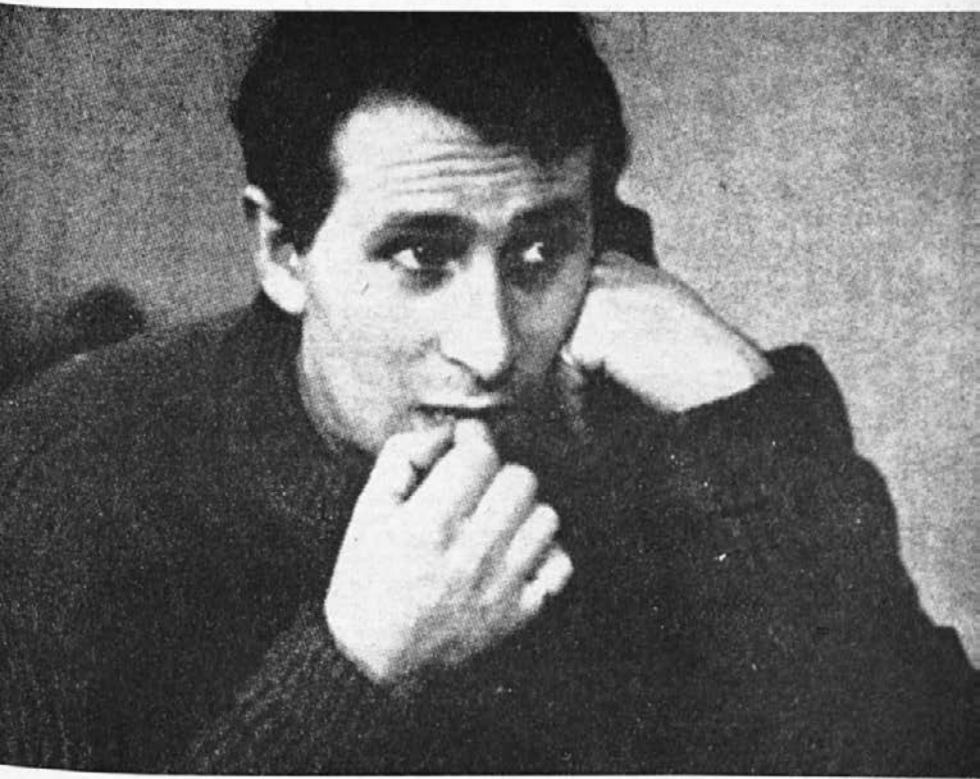
Frizerka: ANDREJA KAMBIČEVA

Šepetalka: ASTRA PREZLJEVA

Razsvetljava: LOJZE VENE,

Odrski mojster: ANTON AHACIČ

VLADIMIR ŠKRABANJA



ARNOLD WESKER - PREDSTAVNIK IDEJNE ANGLEŠKE DRAME

V generacijo mladih angleških dramatikov, ki je poznana pod imenom »jezni mladeniči« spada tudi dvaintridesetletni Arnold Wesker. Mimo del Osborna, Ardena, Pinterja in Delaneyeve so prav gotovo Weskerjeve drame vzbudile največ nasprotujočih si mnenj, ki se često razhajajo ne samo v oceni umetniške vrednosti njegovega dela nasploh, temveč so bile tudi posamezne drame deležne najrazličnejših ocen. Wesker je zaslovel z dramo »Korenine« (Roots), ki skupaj z deloma »Kokošja juha z ječmenom« (Chicken Soup With Barley) in »Pripovedujem o Jeruzalemu« (I'm Talking About Jerusalem) tvori trilogijo. Vse tri drame so bile prvič uprizorjene v gledališču »Belgrade« v Coventryju, celotna trilogija pa junija 1960 v londonskem gledališču »Royal Court« z Joan Plowright v glavni vlogi. Omenjeno gledališče je doslej opravilo važno vlogo pri predstavitvi del mladih angleških dramatikov, saj je bilo v njem izvedenih več pomembnejših dram omenjene generacije. V zadnjem času se je sicer njegova vloga nekoliko zmanjšala, in sicer ne samo glede tega, da gledališče ni pripravilo uprizoritve, ki bi bila enakovredna omenjenim, temveč tudi s tem, da je več odličnih igralcev prešlo k lansko leto ustanovljenemu »Narodnemu gledališču«.

V imenovani trilogiji je Wesker upodobil življenje delavske, židovske družine. V prvem delu trilogije je zajel obdobje dvajsetih let — od oktobra 1936 do decembra 1956 — čas, ki se zlasti v zadnjem delu trilogije spet deloma ponovi. V tridesetih letih se je v Angliji politično napredni delavski razred spopadal s pristihi fašizma, se pripravljal na socialno revolucijo, se udeleževal demonstracij, barikad itn. Organizatorica političnega dela v družini Kahn je mati Sara, ki ne izgubi vere v svoj boj skozi vsa leta, ki jih Wesker prikaže v dramah. Njen mož Harry pa je predstavljen ne samo v duševnem, temveč tudi v stalnem telesnem zastoju in propadu, čeprav je na začetku življenjske zgodbe, ki jo spoznavamo, njegova krivda le ta, da je pasiven. Generacijo mladih, ki je v tistih letih doraščala, pa to »sopotništvo« v nekaterih primerih ravno tako močno prizadene kot njihove starše, da tudi oni izgube zaupanje in vero v svoje smotre.

Wesker je razvil individualne usode teh borcev in somišljenikov skozi prizmo prvih povojnih let laburistične in kasneje konservativne vlade, ko tem ljudem smotri niso bili več tako jasni in jih je boj utrudil ter je pri tem nekatere zapeljala v individualno utopično graditev novega socialnega reda.

Glavni konflikt je zlasti v prvem in zadnjem delu trilogije dvojne narave: jasno je postavljeno vprašanje družbene preobrazbe in razumske izbire ter utemeljitve individualne poti. Družbena in individualna življenjska sfera se tako v dramah prepletata, čeprav ne vedno v umetniško zadovoljivi kreaciji. Bivši španski borec Dave Simmonds, ki je poročen z Ado, hčerko komunistke Sare, skuša v letih po vojni za svojo družino ustvariti tak socialni položaj, da bo neodvisen od zmehanizirane družbe in da bo živel ustvarjalno življenje, dobesedno od rok svojega mizarskega dela. Toda to mu ne uspe, sčasoma ne zdrži konkurence industrijske proizvodnje in tako njemu in Adi ostane od tega načrta le nekaj let lepih spominov. Njegova zamisel o izoliranem,

družinskem boju za »socializem«, kot Simmonds svoje nazore imenuje, se konča s preselitvijo družine nazaj v mesto. Zavestno, vendar negotovo iskanje poti do novih družbenih odnosov in še posebej razmerja med delom in človekovo ustvarjalno težnjo, med človekovim izražanjem samega sebe v delu, rodi rezultate, ki so podobni utopičnim prizadevanjem najrazličnejših Simmondsovih predhodnikov in ki so v širokem, družbenem pogledu, obšojeni na neuspeh.

V osrednjem delu svoje trilogije, v »Koreninah«, je Wesker najbolj jasno izpovedal svoje sporočilo, čeprav je pri tem dogajanje nepotrebno raztegnil na trodejanko. Človek mora znati izraziti svoj »jaz«, osvoboditi se mora klišejev, ki ga priklepajo in utesnjujejo v duševni rasti. Govor, besede, pa tvorijo tisto bistveno družbeno vez za izražanje svojih teženj, ki naj človeku pomaga premostiti fizične in duševne spono.

V vseh teh dramah je Wesker prikazal okolje in problematiko angleškega delavskega razreda kateremu je dela tudi namenil. Ideje so skoraj vedno direktno izražene in slaba gledališka realizacija jih lahko prikaže še bolj izrazito, kot pa je nameraval dramatik. Tako lahko ustvari iz njih pretirano in izolirano propagandistično sekvenco, ki v sicer tradicionalno grajenih trodejkah razbija enotnost realističnega podajanja. Temu načinu se je Wesker sicer v svoji zadnji drami deloma odtujil, ko je v delo »Ocvrt krompir z vsako rečjo« (Chips With Everything) vnesel iluzijo in simboliko, poenostavil značaje in osebe predstavil kot figure različnih družbenih razredov, kar pa se ne sklada z realistično zasnovano dramo kot celote.

O Weskerju se v Angliji često piše in govori z upanjem, da bo morda on tisti »pesnik«, ki ga realistična idejna drama v Angliji že tako dolgo pričakuje.

* * *

Majhen, čokat, toda gibčen, z bistrimi očmi, v športnem suknjiču in v puloverju z visokim ovratnikom, daje prej videz mladega fizikurnika — rokoborca, kot pa angleškega »gentlemana«, direktorja »Centra 42«. Je živahen, vendar se nenavadno hitro umiri in potem skoraj raje posluša, kot pa sam govori. Dejal bi, da bo najbolje, da se usede kar v sosednjo grško restavracijo, bo bolj prijetno.

Ali mu mimo organizatorskega dela ostane še kaj časa za pisanje? — Doslej je bilo veliko dela in ga tudi še ne bo kmalu zmanjkalo, vendar je kljub temu v grobem končal novo dramo. Naslov — precej dolg: »Njihovo lastno in zlato mesto« (Their Very Own Golden City). Govori

* 1960. leta so na zasedanju angleških sindikatov sprejeli resolucijo, v kateri je izražena težnja, naj bi prihodnji sindikalni svet »zagotovil večjo udeležbo sindikalnega gibanja v vseh kulturnih dejavnostih«. To je bila 42. točka resolucije, ki je bila (vsaj zunanji) povod za ustanovitev »Centra 42«. Ta naj bi v skupnem središču združeval umetnike in organiziral razne vrste kulturnih dejavnosti v angleških industrijskih središčih, kamor naj bi umetnike povabili ali občinski sveti ali pa sindikalne zveze. Skratka, namen »Centra 42« je približati kulturo najširšim slojem. Kljub finančnim težavam je »Center 42« organiziral 1962. leta enotedenske festivale v šestih angleških industrijskih mestih: Wellingboroughu, Nottinghamu, Leicesteru, Birminghamu, Bristolu in Hayesu. Mimo gledališke skupine, ki je posebej za to priložnost naštudirala novo

o arhitektu, ki hoče zgraditi dvanajst modernih mest in v njih ustvariti novega človeka. Pa se mu to le deloma posreči. Sicer pa, drame še ni oddal.

Potem pripoveduje o delu »Centra 42« in meni, da bo teže dobiti res odlične umetnike, ki bodo pripravljeni na gostovanja po deželi, kot pa finančna sredstva za zgraditev centra.

Pogovor skušam navezati na sodobno angleško dramo in vpliv Ionesca ter »drame absurda«, kar je mogoče opaziti v nekaterih novejših delih. Nič kaj rad ne odgovarja o sodobnikih, vendar mi kljub temu zatrjuje, da ne verjame, da bi angleški dramatik tu lahko prispevali kaj bistvenega. Pomembnejša dramatika, ki sta vključila v svoje delo nekatere elemente te smeri, Pinter in Simpson, tako v glavnem nakazujeta vsak svojo pot in je sedaj še težko opredeliti, kam bosta krenila.

Ali je torej sodobna angleška dramatika trenutno v krizi ter bi on dejal, da se je skrhala ostrina »jeznih mladeničev« in izčrpala njihova tematika? Na prvi del vprašanja mi Wesker sicer ne odgovori naravnost, misli pa, da tako kot on, tudi ostali mlajši dramatik trenutno dela še pripravljajo, nekateri pa pišejo scenarije za filme in televizijo (Arden, Pinter). Z oznako »jezne generacije« se sploh ne strinja. Saj so že bili in še bodo »jezni« mladeniči.

Iz kratkega povzetka njegovega novega dela je že mogoče videti, da je Wesker izbral novo okolje, kot se je v zadnjih letih širilo njegovo spoznavanje družbe. Ko je končal šolo je bil najprej kleparski delavec, kasneje kuharski vajenec, se izučil in delal v hotelih v Londonu in Parizu [njegova prva drama ima naslov »Kuhinja« (The Kitchen)], dokler se ni odločil za obisk šole za filmske delavce v Londonu. Vendar, pravi Wesker, ga kljub spremenjeni tematiki (doslej so ga kritiki pogosto označevali kot »dramatika delavskega razreda«), še vedno močneje zanima peščica problemov, ki jih je deloma že nakazal v svojih dramah. — Če je uspel te približati gledalcem in bralcem? Misli, da vsaj deloma je. Če mladina danes v šolah diskutira o dramah, prav gotovo ne more mimo problemov. Stilno mu še vedno najbolj ustreza realizem.

Pogovarjava se še o gledališču, o poetični drami, Centru 42 in njegovem delu. Wesker prav nič ne kaže tiste neodločnosti in nejasnosti pogledov, ki včasih premagata osebe v njegovih dramah, temveč gleda na življenjske probleme jasno in s prepričanjem v zmago.

Mirko Jurak

dramo mladega pesnika in dramatika Bernarda Kopsa »Vstopi Solly Gold« (Enter Solly Gold), je »Center 42« v vseh teh mestih pripravil nastope mladinskega gledališča, pevcev narodnih pesmi, recitacijo poezije (tudi s spremljavo jazz) po tovarnah in šolah, slikarske in kiparske razstave itn. Zanimanje za prireditve je bilo veliko, finančno breme so pomagali nositi sindikati in razne druge organizacije. Kljub temu, da je »Center 42« najprej nameraval organizirati delo v skupnem središču v Londonu, se je odzval povabilom omenjenih mest, tako, da je nastanek središča deloma zavrla tudi ta turneja in ne samo pomanjkanje finančnih sredstev. Od novembra 1961. leta vodi »Center 42« dramatik Arnold Wesker.

ARNOLD WESKER

Arnold Wesker si je s sorazmerno manjšim opusom pridobil večji ugled kot katerikoli drugi dramatik njegove generacije — z morebitno izjemo Shelagh Delaney (ki so jo pač nekoliko prenaplajeno proglasili za genija na osnovi ene same igre). Doslej obsega njegovo delo štiri gledališka dela — to je drama *The Kitchen* (Kuhinja) in Weskerjeva trilogija —, nerealiziran filmski scenarij *Pools*, iz katerega je izšlo nekaj odlomkov v tisku ter nekaj zgodb in političnih sestavkov. In vendar ga že pozdravljajo kot »najbolj obetajočega in vznemirljivega mladega dramatika, kar se jih je pojavilo v angleškem gledališču po vojni; ko je leta 1960 končno prišla kompletna Weskerjeva trilogija zapovrstjo na oder Royal Court Theatre, se kritiki — skoraj brez izjeme — niso obotavljali uporabiti najbolj nedvoumno navdušenih pridevnikov in so pozdravili delo kot dejanje, ki je brez primere. V še bolj praktični obliki je izrazila svoje zaupanje National Film Finance Corporation, ko je snemala igro *The Kitchen*: ponudila je, da bo vložila vse proizvodne stroške za film in ne samo odstotka, ki je običajen pri poslovanju s samostojnimi producenti.

Najbolj presenetljiva pri Weskerju je seveda — še preden si podrobneje ogledaš posamezne igre — drznost njegovih konceptov. Že sama zamisel trilogije, ki naj bi povzela današnji položaj delavskega razreda (in tu pa tam segla po prvotne vzroke za sedanjo situacijo nazaj v leto 1936), je za moderno gledališče dovolj nenavadna, prav osupljivo pa je, da jo je Wesker izvedel in so prišle igre na program ne samo vsaka zase, marveč vse skupaj, v enem od gledališč v West Endu, in da je večina vodilnih gledaliških kritikov označila vse skupaj za uspeh. Toda če pogledamo dalje od splošnega videza, če podrobno pretehtamo, kaj je v Weskerjevem delu takega, da bo preživelo, zdaj ko se je poglelo prvo modno navdušenje, se ne moremo ubraniti vrsti dvomov. Le-tem se pridružuje tudi misel, da je Weskerjevo delo navsezadnje take narave, da naredi na človeka vtis ob prvem stiku iz čisto drugih, ne pa zgolj dramatskih razlogov. Da bi izvedeli, kako je prišlo do tega, lahko za začetek premerimo lok njegove gledališke kariere in reputacije nasploh.

Wesker je popoln primer novega delavskega dramatika. Rodil se je leta 1932 v East Endu židovsko-madžarskemu očetu in ruski materi in človek bi mu bil prisodil prej vse kaj drugega, kakor da se bo proslavil v literarnem svetu: njegov oče je bil krojač in ko je Wesker sam končal šolo, je najprej delal v kleparstvu, nato pa pomagal v neki kuhinji, kjer se je tudi začel učiti poklica. Postal je slaščičar in je v tem poklicu delal štiri leta v Norwichu (kjer je spoznal ženo), Londonu in Parizu, preden se je odločil, da bo za pol leta pustil delo in se udeležil kratkega tečaja pri Londonski šoli za filmsko tehniko. V teh šestih mesecih je tudi napisal svojo prvo igro, *Chicken Soup With Barley* (Kurja juha z ječmenom), kmalu po tečaju pa je v grobem izdelal tudi *Pools in The Kitchen*. *Pools* je predložil odboru Britanskega filmskega instituta (fond za eksperimentalni film), ki se je načeloma strinjal, vendar je preračunanih 3000 funtov, ki bi bili potrebni za snemanje, presegalo

njihova sredstva. The Kitchen, kratko igro v dveh dejanjih, pri kateri je avtor mislil nekoliko na televizijo, je poslal, kakor nam sam pripoveduje, vsem televizijskim družbam, a brez uspeha (pozneje, ko je Wesker postal »ime«, so jo seveda želele dobiti vse družbe in je avtor čutil elementarno zadoščenje, da je lahko zavrnil vse ponudbe). Na srečo pa se je ravno nekako v tistem času odločil Svet za umetnost, da bo začel spodbujati delo za gledališča po vsej deželi in ponudil poleg posameznih nagrad še posebno nagrado ob petdesetletnici otvoritve Gaiety v Manchesteru. Za nagrado se je lahko potegovala vsaka gledališka družba, ki je postavila na oder novo igro; v odgovoru s Svetom za umetnost je gledališče Royal Court obljubilo, da bo posodilo svoj oder za mesec dni podeželskim gledališkim skupinam, ki lahko nastopijo z ustreznimi novimi igrami. Ker je bil splošni nivo predloženih gledaliških del nizek, je gledališče Royal Court, ki je želelo vsaj eno gledalno vredno igro v sezoni, poslalo Weskerjevo Kurjo juho z ječmenom (o tej so ravno premišljevali, da bi jo uprizorili v okviru nedeljskih predstav brez dekora) pred kratkim odprtemu Belgrade Theatreu v Coventryju z garancijo, da jo bodo lahko teden dni igrali v Londonu. V ta namen jim je tudi posodilo enega od svojih režiserjev, Johna Dexterja. Delo je bilo prvič uprizorjeno v Coventryju 7. julija 1958 in je doživelo prvo od celotedenskih uprizoritev v Royal Courtu 14. julija istega leta.

Zanimivo si je v luči poznejših dogodkov ogledati prve kritike, s katerimi so to delo sprejeli. Čez dve leti, ko so ga v Royal Courtu znova postavili na oder kot prvo v Weskerjevem triptihu o delavskem razredu, je bil eden od kritikov pripravljen videti v delu njegovo najboljšo igro in radodarno se je ponavljala beseda »mojstrovina«. Ob prvi uprizoritvi l. 1958 je bilo navdušenje odločno skromnejše. V splošnem je igra zbudila sočutje, niso ji pa prisojali posebnih kvalitiet. Weskerjeva slika židovskega življenja v East Endu se je po mnenju kritike odlikovala s treznim realizmom, očitno je bila odkritosrčna, in čeprav je bil morda izraz malce okoren, si je avtor zaslužil spodbude. In kljub zelo razširjenim kasnejšim sodbam o tej zadevi se zdi ta povzetek popolnoma pravičen.

Kurja juha z ječmenom obravnava dvajset let iz življenja Kahnovih, židovske družine v East Endu, od oktobra 1936 do decembra 1956. Odvija se v dveh smereh, ki se morda popolnoma ne skladata in lahko da se celo izključujeta glede na to, kaj je avtor hotel povedati z vsako od teh smeri. Osebnost se zdi, da igra obravnava oblike ponašanja, kakor se ponavljajo iz generacije v generacijo; socialno gledano, govori o tem, kako je delavski razred z vzpostavitvijo socialistične vlade in s splošno blaginjo izgubil svojo vlogo, izgubil vse tiste velike in jasne cilje iz let boja. Konflikt je na dlani: na osebni ravni se odvija krožno, na socialni pa po vsem videzu poteka v ravni črti; potreba, da bi združili ta dva nasprotujoča si tokova, je nedvomno glavni vzrok, da stopiš iz gledališča z občutkom, kako je končni učinek čudno moten in neizostren.

Osebnost argument je preprost. Ko se prvič seznanimo s Kahnovimi, je Sara že gospodovalna figura v hiši; politično je aktivna, pomaga organizirati demonstracije in ureja življenje ljudi, ki jo obdajajo, po načelih marksizma-leninizma. Harry, njen soprog, ima šibko voljo in se

Arnold Wesker: »Korenine«. Režija: Miran Herzog, scena: ing. arh. Uroš Vagaja, kostumi: Anja Dolenčeva. Beatie Bryant (Ivanka Mežanova), Jenny Beales (Vika Grilova), Jimmy Beales (Janez Rohaček).



niti najmanj ne meni za politiko; ne želi si drugega kakor mirno življenje brez skrbi, toda Sara mu kar naprej potiska razne transparente v roke in ga pošilja demonstrirat. Navadno zbeži in se skrije, dokler ni vsega konec, ali pa kar spi. V drugem dejanju, leta 1946, spi skoraj ves čas, ker je kar naprej brez dela, tudi ko je vsa dežela v konjunkturi; v tretjem dejanju pa je zares paraliziran, potem ko ga je drugi zadela kap, in čisto senilen. Sara ostaja vsa tri dejanja trdna v svojih prepričanjih in sklepu, da bo nekaj naredila, toda otroci začenjajo polagoma stopati, kakor kaže, po očetovi poti. Najprej se Ada, mlada vročeglavka, razočara nad politiko in odide na deželo, da bi začela novo življenje z enako razočaranim možem Davom, potem, leta 1956, v tretjem dejanju, izgubi vse iluzije tudi Ronnie, ki je bil v drugem dejanju še prav vnet: »Izgubil sem vero in izgubil sem ambicije... Stvari ne vidim nič več v jasnih obrisih. Misli se mi razblinjajo — kakor milni mehurčki. Tako je zdaj moje življenje — veš? — kup majhnih mehurčkov, ki se razblinjajo.« Zdaj razume Harryja in na koncu igre je videti čisto tak, da bo iz njega nastal drugi Harry — brez cilja, ki bi ga držal pokonci. Za nič mu ni. Zadnje besede v igri spregovori Sara, ki je na robu obupa: »Ronnie, če ti za nič ni, boš umrl.«

Toliko o shemi osebnih odnosov v igri. Toda poglobiten pri teh značajih je pomen, ki ga imajo v njihovem življenju socialni odnosi, socialne odgovornosti. Naučeni so živeti za druge in tragedija njihovega življenja se začne, ko jih bridka izkušnja izuči, da njihove usluge niso zaželenne in da pri vsem tem drugi morda sploh niso vredni, da si delajo sitnosti z njimi. Življenje ni tako preprosto in določno v svojih rezultatih, kakor so vsi verjeli, ko so bile barikade po ulicah, ko je bilo treba organizirati stavke za boljše življenjske razmere in ko »je bil ves svet en sam komunist«. Najprej obide oseбно razočaranje Ado in Dava; Ada ga takole izrazi:

»Trudna sem, mati. Osemnajst mesecev sem čakala Dava, da se bo vrnil iz Španije, in zdaj sem čakala šest let, da se je vrnil iz vojne proti fašizmu pa sem trudna. Šest let iz pisarne v pisarno, pregledovati računске knjige in delati z mladimi dekleti, ki so vsa prismuknjena — našminkane, hihitave prismode. In Davove izkušnje so prav take — boril se je z možmi, ki niso vedeli, kakor je rekel, za kaj pravzaprav v tej vojni gre. Ločeni od žena so se obnašali kot živali. In pravzaprav so sami hoteli stran od žena, da bi se obnašali kot živali. Daj jim še eno vojno, pa bodo stekli spet nazaj. O da, vojaščina je v Davu ubila vse iluzije, ki jih je morda kdaj imel o sijajnem in herojskem delavskem razredu.«

Toda tedaj nastopi še filozofska deziluzija, in ta je še hujša. Dave in Ada še verujeta v svoje ideale, vendar polagoma spoznata, da svet ni vreden njunega truda in se namesto tega umakneta v slonokoščeni stolp umetne obrti v Cotswold. Toda Ronnieju odprejo oči dogodki še z večjo krutostjo. Medtem ko je delal v kuhinji, je v splošnem prišel namreč ne samo do takega spoznanja o ljudeh kot Ada, marveč mu je tudi Madžarska podrla vero v ideale, ki so prej bili v njegovem življenju: »Nisi mi povedala, da so kakšni dvomi,« je jezno zavpil na svojo mater, ko ni hotela razumeti, o čem govori. Za Saro je bilo preprosto; njena vera je bila stanovitna:

»Vse svoje življenje sem delala s partijo, ki je pomenila slavo in svobodo in bratstvo. Ali hočeš, da se zdaj temu odrečem? Hočeš, da se

preselim v Hendon in pozabim, kdo sem? Če električar, ki pride popraviti varovavko, varovavko razbije — ali naj si potem neham svetiti z elektriko? Naj se ji odpovem? Socializem je moja luč, ali lahko to razumeš? Način življenja. Človek je lahko lep. Sovražim grde ljudi — ne prenesem umazanosti in spopadov in ljubosumnosti — imeti moram luč. Preprost človek sem, Ronnie, in imeti moram luč in ljubezen.«

Toda ne ta ne ona ne pomenita ničesar več, odgovarja Ronnie.

»Pa kaj, če vse skupaj nič ne pomeni? Če veš, da lahko začneš od kraja?«

Za Saro je vse tako preprosto, zakaj njena vera se je oblikovala v herojskem času in Sare ni mogoče ukrotiti. Toda kaj pa je z mladimi socialisti? Ali si lahko ponovno pridobijo to odkrito vero, če nimajo več ničesar, za kar bi se borili? Če se igra na osebni ravni konča s quod erat demonstrandum (kakršen oče, takšen sin), najdemo na ravni družbenega dokaza samo vprašaj. Kako uspevata Ada in Dave na deželi, in če je mogoče začeti znova, kako bo uspelo Ronniju, da bo storil isto? To so vprašanja, ki se jih lotita druga in tretja igra v trilogiji in tako bomo za trenutek preskočili The Kitchen (k tej parentezi bi se lahko zatekli, da bi pokazali, kakšne so izkušnje, ki jih je Ronnie doživljal zdoma), ker moramo seči naprej, da bomo videli, kakšne odgovore nam dajeta — če nam jih sploh dajeta — ti dve igri.

Odgovor, ki nam ga ponujajo **Roots** (Korenine, 1959), je čisto oseben. Namesto velike časovne ploskve in vrste spreminjajočih se, razvijajočih se značajev, ki jih srečamo v Kurji juhi z ječmenom, obsegajo **Korenine** samo štirinajst dni in se koncentrirajo skoraj v celoti samo na eno osebo, na Beatie Bryantovo. Beatie je dekle, ki jo je Ronnie spoznal in se z njo zaročil v Londonu. Toda njen dom je daleč v Norfolku in njeni domači so kmetje. Beatie se vrne domov sama, Ronnie pa naj bi prišel za njo, in medtem ima čas, da razloži domačim

»Korenine« — mati Bryantova (Mila Kačičeva), Stan Mann (France Presetnik).



vse o njem in o njegovih idejah in da na koncu tudi spozna, kako daleč so njeni svojci od njiju dveh. Toda tudi sama je še zmerom v procesu preobražanja. Čeprav poslušno slika abstraktne slike in se je naučila povedati o tem vse pravilne stavke, čeprav je povzela vse Ronniejeve misli o klasični glasbi, ljudski kulturi in človeških odnosih, ne more nič več, kakor da jih papagajsko ponavlja. V resnici jih ne razume, dasi je patetično pripravljena učiti se. Res, kolikor se da ugotoviti, privlačujejo Ronnieja pri Beatie predvsem možnosti, ki so v njej. »Požar se bo razbuhtel v plamenih,« je rekel Ronnie, »toda prekleto bom poskrbel, da bom imel kaj od nje.«

Tako pride Beatie domov polna na pol prebavljenih idej in sprebrnjevske gorečnosti, naleti pa na golo steno ravnodušnosti. Njena mati ima nekaj površnih potez, ki so skupne s konvencionalnimi gledališkimi kmeticami: Zemlja-mati, nespremenljiva, a polna preproste modrosti. Todaokrat se iluzija podre zaradi hladnega sunka realnosti, zakaj ženska je nepopravljivo zabita: njena pregovorna modrost je lahek nadomestek za razmišljanje, njena nečvorna toplina in dobrodušnost plitko pokrivalo begajoči primitivnosti, ki leži tik pod površjem, pripravljena, da plane na dan, kadar pride v stik z novimi idejami ali kadar čuti, da bi kdorkoli gledal zviška nanjo. V zadnjem dejanju se povzpne do uničujočega učinka, ko pride novica, da Ronnieja ne bo in da je premislil, da se zakon med njim in Beatie ne bi obnesel. Bryantovki ni mar, da njena hči trpi; zanima jo samo to, da se je izkazalo, da je ona imela prav, njena hči pa ne, da navsezadnje »jabolko ne pade daleč od drevesa« in da Beatie, čeprav si je morebiti umišljala, da je boljša od svojih domačih, v resnici ne more iz tega sveta.

Toda v tem se moti, zakaj Beatie — delno je to reakcija na novico, da jo je Ronnie zapustil — začne misliti s svojo glavo, govoriti svoje besede: sprevidi, kako zgrešene so bile Ronniejeve ideje o delavcih na deželi, živečih v mistični povezanosti z naravo, hkrati pa vidi tudi to, da so svojega sedanjega slabega položaja sami krivi: »Ves usmrajeni trgovski svet nas žali in nam je prekleto malo mar. Da, Ronnie ima prav — sami smo krivi. Hočemo revščino — pa jo imejmo!« Na krilih svoje nepričakovane zgovornosti vzklikne, ko pada zavesa: »Sveta nebesa, Ronnie! Posrečilo se mi je, zgodilo se je, čutim, da se je. Vsak čas se bom postavila na svoje noge — vsak čas...« Zadnje odrsko navodilo nam zagotavlja, da bo njena družina ne glede na karkoli, kar bo Beatie naredila, živila naprej kakor dotlej, Beatie sama pa »stoji sama zase — in končno osveščena«.

Z drugimi besedami, Korenine so nekakšna ilustracija idej, ki jih je izrazila Ada v Chicken Soup With Barley: čeprav komajda na isti morrisovski način (Beatie bi se posmehovala Adinim idejam o življenju na deželi), se je Beatie sama po svoji lastni ovinkasti poti prebila k neke vrste osebni odrešitvi, ne da bi se bila zatekala k dvomljivi panaceji pretapljanja v veliko »stvar« in žrtvovanja posameznih interesov meglenim idejam o splošnem blagru. Kot ilustracija dodaja ta slika svoje k prvemu delu v trilogiji: pove nam na primer to, da Ronnie, tudi če je podedoval očetovo kronično inertnost in neodločnost, ni nujno popolnoma nekoristen — da lahko pomaga drugim ali drugemu k uredničenju samega sebe in potem lahko drugi nadaljujejo boj, tudi če sam obleži ob cesti.



»Korenine« — Healey (Ivan Jerman), oče Bryant (Jože Zupan).

V bolj praktični, zunanji obliki dodaja svoje tudi k prvemu delu trilogije: kritično priznanje. Ob premieri v Coventryju so bile kritike izrazito mešane; vsi so se strinjali samo v eni točki, da je bila Joan Plowright v osrednji vlogi bleščeča. Ko je prišla igra v London, so jo že spremljali glasovi, da pomeni velik gledališki doživljaj in tako so bile tokrat ocene skoraj brez izjeme ugodne. Znano je, da je zmerom težko ločiti kvaliteto uprizoritve od kvalitete dela samega, toda zdaj ko gledamo nazaj, si ne moremo kaj, da se ne bi začudili nad tem, kako daleč je lahko kritike zapeljala sijajna igra Joan Plowrightove v vlogi Beatie. Poznejše izvedbe z drugimi igravkami so si opazno prizadevale znižati format dela; posebno prizor konec drugega dejanja, v katerem navdaja Beatie vesela neprisiljenost, ko skuša razložiti materi, kaj ji

je vseč v klasični glasbi, spravlja človeka na moč v zadrego, kadar ga igra kdorkoli razen Joan Plowrightove.

Po treznem premisleku **Korenine** vsekakor odločno zaostajajo za Kurjo juho z ječmenom v dveh poglavitnih rečeh: zgradbi in verodostojnosti. Ne da bi bila prva igra posebno spretno grajena — razraščala se čez dolgo vrsto let v življenju družine in osebe so izbrane in vstavljene dokaj samovoljno — toda če je v malhi vsa mogoča šara, je malha vsaj polna; vsak prizor, vsak govor je na svojem mestu z določenim namenom. **Korenine** pa imajo vse značilnosti enodejanke (po vsej verjetnosti sijajne enodejanke), ki so jo zahteve modernega gledališča raztegnile v igro s tremi dejanji. Prvo dejanje se v drugem skoraj ponovi, kar zadeva idejo, zakaj poglavitna stvar, ki jo želi dramatik pokazati, je skoraj neverjetna omejenost Bryantovih: kar naprej se ponavljajo isti klišeji, isti nadomestki za samostojne misli, znova si sledijo iste nesmiselne zgodbe, ki jih premlevamo v nedogled. Toda ali potrebuje avtor dve celi dejanji — dejansko skoraj dve in pol, vse do trenutka, ko pride Ronniejevo pismo —, da bi dosegel ta edini cilj, je drugo vprašanje. Zakaj Bryantovi so puščobe. Za cilj, ki ga želi doseči Wesker, je nujno, da so puščobe, vendar mu nekako ne gre od rok, da bi rešil večni gledališki problem, kako prikazati puščobne v gledališkem delu, ne da bi bil sam dolgočasen. Pravo dejanje se v igri začne šele s tretjim dejanjem, v času, ki mine dotlej, pa bi se občinstvo dosti manj nagibalo k dolgočasju, ko bi bila situacija Beatie v odnosu do domačih in situacija domačih do nje očrtana bolj ekonomično, kakor dovoljuje standardna oblika igre s tremi dejanji.

Kar zadeva verodostojnost pa je treba priznati, da se ob njej vzbujajo v vseh Weskerjevih igrah najbolj kritični pomisleki. Naturalizem, njegovo nepolepšano resnico mu je kritika v splošnem priznala za poglavitno odliko, ki opravičuje napake v zgradbi in nekoliko v nemarnosti v posameznostih, odliko, ki celo opravičuje nekatere trenutke dolgočasje, zakaj s tem je igro približal življenju in tako obravnavo je moral tvegati, če je hotel naslikati življenje neizrazitih posameznikov s popolno zvestobo. Walter Allen je povzel sodbo vrste kritikov, ko je zapisal o Koreninah. »To je daleč najboljša in najverodostojnejša igra o britanskem delavskem razredu, kar smo jih videli.« Toda ali je to, kar piše Wesker, v tem najosnovnejšem smislu sploh »resnično«? Življenje britanskega delavskega razreda je navsezadnje predmet, o katerem črpa večina kritikov informacije iz iger, ki jih vidijo, ne pa toliko iz življenja samega, in poglavitna vzroka, da so Weskerjeve igre učinkovale nanje kot posebej verodostojne, bosta prejkone a) da se opazno ločijo od konvencionalne podobe in b) da se gibljejo razločki skoraj v celoti v smeri večje umazanije in surovosti, zlasti v Koreninah, ki so malone zolajevska razprava o degradaciji podeželskega življenja.

Dokaz je tedaj preprost: če se to poročilo loči od tistega, kot smo navajeni, in je slabše od tistega, kar navadno želimo slišati (za Weskerja ni herojskih delavcev), potemtakem je vzrok za to deviacijo od standardnega in sprejemljivega prav gotovo nič drugega kot večja avtorjeva zavzetost za resnico. K temu dodajmo seveda Weskerjevo lastno zaledje — dejstvo, da izhaja iz židovske družine v East Endu, da je delal kot težak v kuhinjah, da prihaja njegova žena iz Norfolk in se lahko zanesemo, da pozna življenje v Vzhodni Angliji iz prve roke — vse to

govori njemu v prid, zakaj očitno je, sklepajo kritiki, da mora vedeti, o čem govori. Toda če si igre podrobneje ogledamo s tega stališča, se nemudoma pojavi vrsta dvomov. Tako na primer ne bi zanikali, da so Kahnovi in njihova zgodba načeloma možni, toda tipični kljub spoštovanju, ki ga čutimo do kritikov, niso. Sara in Harry sta, kakor je povedano čisto jasno, priseljence prve generacije, in če je bilo pri židovskih priseljencah v East Endu zadnjih sto let kaj posebej opaziti, je bila to prav gotovo njihova politična neaktivnost. Pogostoma so prišli iz držav, kjer je bila politična aktivnost v britanskem smislu nemogoča in tudi ni ničesar pomenila; ne da bi bilo to nujno tudi v našem primeru, so običajno pribežali pred preganjanjem in vse, kar so si želeli, je bilo, živeti v miru naprej, se preživljati in ostati čimbolj neopaženi. Čeprav je seveda res, da je mnogo komunistov v East Endu židovskega porekla, se skoraj brez izjeme izkaže, da so to židje v drugem ali tretjem kolenu, ki so se že dovolj ustalili v tej državi, da so šli skozi »predmetno« osnovnošolsko vzgojo, a so se odločili, da ostanejo v East Endu in se vključili v krajevno politiko, pogostoma v prepadenost domačih, ki so še preveč nagnjeni k temu, da gledajo nanje kot na falirance, ker so tako ravnali, namesto da bi bili izkoristili svojo izobrazbo za to, da bi si izboljšali življenjski položaj in se preselili.

Morda to ni najpomembnejša opazka o tej igri — ni pravila, po katerem bi morale biti osebe v gledališkem delu tipične — vendar nam lahko pokaže v precej drugačni luči stališča nekaterih njenih kritikov. Bolj važno je to vprašanje vendarle pri Koreninah, zakaj če se že moramo dolgočasiti, hočemo imeti zagotovilo, da nas dolgočasijo z dobrim namenom. »Weskerjevo uho ... je nenavadno tanko in mu omogoča, da zapisuje govor svojih oseb s silno prepričljivostjo,« piše Bernard Levin v svojem uvodu v natisnjeni tekst Korenin, toda ali je norfološki govor

»Korenine« — Beatie (Ivanka Mežanova), mati Bryantova (Mila Kačičeva).



res tako natančno zapisan? Vsekakor v gledališču ne poslušamo standardne govorice, toda zato to še ni nič bolj — kot samo po prav površnih podobnostih — jezik, ki ga zares govorijo domačini v Norfolku, in ugovore poslušalcev, osnovane na teh pomislekih, so vse prenehajno zavrnili. Tako so storili morda tudi z njihovim ugovorom, namenjenim splošni sliki kmečkega življenja, ki ga igra predstavlja — ah, kajpada, seveda jim ni všeč, dokazujejo kritiki: preveč resnično je, da bi se dobro počutili. Toda Bryantovi bi bili izjemni tudi v najbolj zaostalem kmečkem področju; tudi tokrat ne nemogoči, vendar izjemni po nenehni bridkosti svojega življenja in očitni odrezanosti od kakršnegakoli družabnega življenja, pa četudi vsaj od vaškega plesa, ženskega društva in vaše trgovine. Kakor Kahnovi, pomenijo tudi ti poseben primer, zamišljen, da bo dosegel poseben dramatičen učinek, in kot take jih moramo ocenjevati: če nas igra tu pa tam dolgočasi, če se tisto, kar se dogaja, zazdi zdaj pa zdaj neverjetno, potem je avtor tisti, ki si zasluži očitke, ne pa samo življenje, ki ga podaja v odsevu.

Vse to je posebno važno v tretjem delu trilogije *I'm Talking About Jerusalem* (1960), zakaj tukaj je nenavadnost oseb še veliko izrazitejša. V tej igri spet povzamemo zgodbo o Adi in Davu, ki sta se bila v drugem dejanju Kurje juhe z ječmenom odpravila v Cotswolds, da bi živila življenje morrisovske predanosti domači obrti, lastnemu delu, v katerem je lahko človek sam svoj gospodar daleč od gospodstva industrijca in stroja. Zamisel, da se židovska zakonca-intelektualca odločita za kaj takega v letu 1946, je vsekakor nenavadna, celo neverjetna, zadosti, da nas opomni, da avtorjev namen tokrat nikakor ne more biti naslikati preprost odsev življenja, kakršno ljudje običajno živijo — že v samem naslovu je parabola. In tako je brez čvoma treba tudi soditi to igro. Po soglasnem mnenju ta del trilogije najmanj zadovoljuje — preveč je treba razlagati, preveč povezovati raztrgane konce drugih dveh iger, preden se lahko zadovoljivo »postavi na lastne noge« — *I'm Talking About Jerusalem* se začena, ko prispeta Ada in Dave v svojo hišico v Norfolku (prav nenavadno, da ne v Cotswolds, kakor nam pove Ronnie v Kurji juhi), kjer jima Sara in Ronnie pomagata pospravljati prtljago. To prvo dejanje je skrajni primer Weskerjeve malobrižnosti v zgradbi: k igri ne prispeva ničesar takega, kar se ne bi dalo povedati v nekaj vrsticah kje v drugem dejanju; izvemo samo to, da Dave začasno dela kot najet pomočnik, dokler ne bo mogel začeti kot samostojen umetni mizar z lastno delavnico.

Igra se prav začne v drugem dejanju, ko Dava požene njegov delodajavec čez prag (ta je precej neverjeten »gospod« stare šole), ker mu je bil zmaknil neko malenkost in se potem celo še lagal o tem. Tu je že svarilo: Ada obdolžuje Dava, da je prinesel s seboj »tovarniške navade«, polkovnik pa vpraša v odkritem začudenju, zakaj sta sploh prišla na deželo. Tuda za zdaj jima je še dovoljeno, da nadaljujeta morrisovske sanje o življenju, v katerem je delavec umetnik in sam svoj gospod, družina pa prva in najpomembnejša življenjska celica. In spet se začne uveljavljati ponavljajoča se shema: če je Ronnie morda ponovitev svojega očeta, se za Ado na koncu izkaže, da je skoraj čista ponovitev svoje matere (na nekem mestu, potem ko se je bila vrnila iz Londona z novico, da se je Harryju zmešalo, reče: »Praviš, da sem taka kakor ona [Sara]? Prav imaš. Preživela bom pa tudi vsako bitko, ki me čaka, in ker ta kraj pomeni zame obstanek, se ne ganeva od



»Korenine« — Jenny Beales (Vika Grilova), Frankie Bryant (Dušan Skedl), Pearl Bryant (Helena Erjavčeva).

tod!«). Toda tudi njena odločitev ne zadošča, da bi rešila položaj: izdelava pohištva v obsegu, ki ga ima v mislih Dave, ni ekonomična, poskus, da bi spremenili hišo v penzion, privabi samo tete, in ko nazadnje laburistična vlada propade pri volitvah, pobereta svoje stvari in se vrneta v London. Njun poskus se je ponesrečil in Davov trenutek jasnovidnosti, v katerem je sam sebe spoznal za preroka, je obledel hkrati z njim. Zdaj ko je poražen, sprejme poraz in žalostno, dasi ne obupava, joče, prizna, da ni pomemben.

»Vse kaže, da so zdaj edine reči, ki so zame važne, vsakdanji problemi moje žene, moji otroci in moje delo. Razumi to — kot bistven člen družbe v resnici nisem važen. Ne pravim, da sem nekoristen, toda prišlo je tako, da so me stroji in moderna tehnika naredili drugačnega, kot so drugi. Tukaj, tovariši državljani, sem ponudil svojo žrtev, in svet jo je zavrnil. Nisem važen, Ronnie, in če mene to ne žalosti, tudi tebe ne sme. Mogoče ima Sara prav, mogoče ne moreš graditi na svojo roko.«

Ali sta razen nekaj let sreče izvlekla še kaj iz svojega življenja? »Morda si se s tem, ko si prišel sem, očistil kakor Jezus v puščavi,« je omenil Ronnie, toda noben od navzočih mu ni odgovoril ne pritrdilno ne zanikajoče. Toda morda je nekakšen odgovor že v nenavadnem prizoru konec drugega dejanja, v katerem — kakor s plesom Beatie na ekvivalentnem mestu v Roots — poskuša igra spremeniti register, ko gradi prizor na prvenstveno razumski način (Beatie je bila razlagala svoji materi glasbo, Ada je skušala analizirati odnose s svojimi starši), in sega potem po čisto emocionalni rešitvi. Na tem mestu se nenadni prehod v gledališču ne obnese ali se vsaj ni obnesel doslej, toda zaključni prizor, v katerem starši in otrok odigrajo stvarjenje človekovo, nosi v sebi ravno tiste visoke tone obrednega očiščenja, doseženega z zanikanjem samega sebe v zelo dobesedni »vrnitvi k naravi«, ki bi se skladalo z Ronniejevo pripombo. Velikega preobrata ni bilo, Ada in Dave pa prav gotovo tudi nista storila, da bi ga približala, toda morda sta delala v pravilni smeri. Vendar nam igra ne odgovori na vprašanje, ko nam prikljče v spomin življenjsko razočaranje Židov, kakor ga je izrazil Harry, ki je pravil: »Očistilo se bo,« a je bil prepričan, da sami tega preobrata ne bodo učakali.

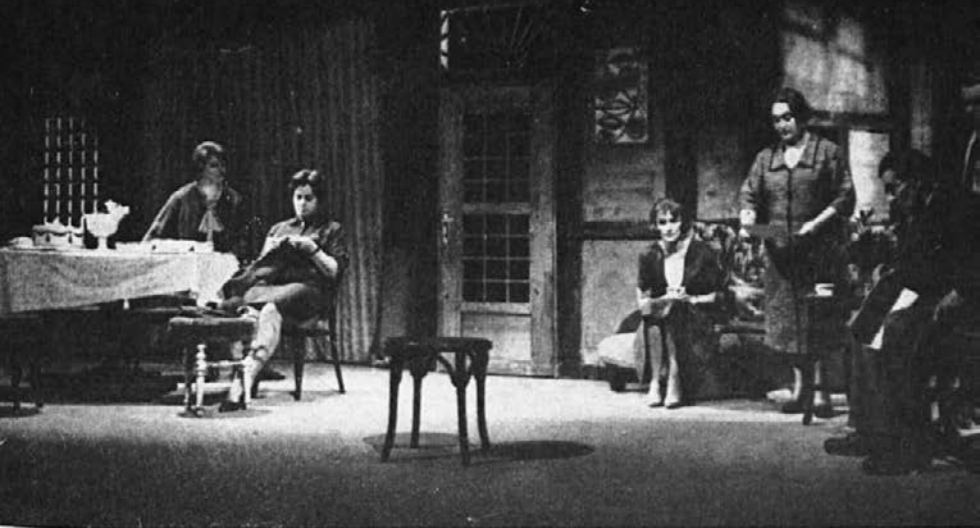
Igra *I'm Talking About Jerusalem* pa pušča za sabo tudi še drugačen vprašaj: ne odgovori nam na vprašanje, po kateri poti bo šel Arnold Wesker naprej. Čeprav so napovedane v neposredni prihodnosti tri nove igre, *Chips With Everything*, neki musical (brez naslova) in *Stand Up, Stand Up*, ki je morda — ali pa tudi ne — igra o Jezusu, za katero je rekel Wesker, da jo namerava napisati, je trenutno edina Weskerjeva dejavnost, ki je zagledala beli dan, njegova filmska adaptacija lastne igre *The Kitchen* (v sodelovanju).

To je drobno delo o enem dnevu iz življenja tistih, ki delajo v kuhinjah velike restavracije. Dan je natrpan s prepovedano ljubeznijo med zajemavkami, s spopadom z nožem, poparjenjem, splavom in hrupnim klimaksom, toda vse skupaj ima svoj namen: pokazati hoče, kaj se zgodi, kadar so ljudje vsi zaprti na kupu, ves čas frustrirani in omejeni zgolj na najbolj puščobno, najmanj povzljajoče delo. Na koncu pravi Marengo, lastnik restavracije: »Ne vem, kaj naj bi še dal človeku. Dela, já, dajem mu denar. To je življenje, ali ne? Saj nisem naredil narobe, kajne da ne? Saj živim v pravem svetu, kajne? ... Kaj pa je še več od tega, kar je? Kaj je?« No, avtor nam zagotavlja v enem od svojih nekoliko begajočih navodil za uprizoritev: »Videli smo, da mora biti nekaj več,« toda morda bi bilo ocenjevalcu oproščeno, če bi vprašal, kaj natanko je tisto »več«, kar naj bi dal ubogi Marengo, če gledamo na vprašanje popolnoma realistično; če ni v življenjih njegovih nameščenec ničesar več kot samo to, kako lahko potem pričakujemo od njega, da bo tisto vložil vanje? Potemtakem kaže, kakor da je ton vse igre usmerjen k temu, da bi podčrtal splošno razočaranje nad svetom **samo po sebi**, kakor sta ga naravnost izrazila Ada in Dave v Kurji juhi, kajti s čim je še mogoče odgovoriti na upor kuhinjskega osebja, razen s kakšno megleno morrisovsko vrnitvijo posameznika k naravi? Nedvomno je to dostavek k obtožbi, ki je vsebovana v igri, da je namreč oblast (ki jo v igri zastopa Marengo) na nekaj skrivnosten način ropala delavce česarkoli že, in to v časih, ko je bil posameznik lahko ponosen na svojo obrt, tako da je bilo res vredno živeti.

Pri tem pa nikakor ne smemo pozabiti na to, da je *The Kitchen* zgodnje pisateljevo delo in da morda prav zategadelj predstavlja neko stališče ali vsaj nostalgijo, katere nemožnost je Wesker spoznal, ko je začel pisati *I'm Talking About Jerusalem*. Toda poglobljena pomanjkljivost sedanje igre ni njena »filozofija« (želja po rešitvi je upravičena tema za dramo in ni zakona, ki bi zahteval, da morajo biti sanje, ki so predlagane kot alternativa k realnosti, res tudi izvedljive), marveč zgolj tehnični problem korelacije obeh plasti v igri, realistične in alegorične. Na več mestih je nedvoumno povedano, da je s »kuhinjo« mišljena vsa umazanija sodobnega življenja: najbolj jasno je to razvidno iz Dimitrovih besed v prvem dejanju:

»Ta smrdljiva kuhinja je kakor svet — veš, kaj mislim? Prehitro vse gre, da bi vedel, kaj se dogaja. Ljudje prihajajo in odhajajo, samo razburjenje, sam hrup. Zakaj? Pride konec — in koga poznaš? Sprijateljši se, misliš ostati prijatelj vse življenje, ko pa odideš od tod — fuč! pa pozabiš! Zakaj zganjaš hrup zaradi te kuhinje?«

Da bi dokazali veljavnost take paralele, bi morala biti realistična plast v igri sama po sebi resnična in verjetna; nikakega dokaza ne bi smelo biti, da je resnica nekoliko prikrojena zato, da bi lahko podprla dokaz. Če si pa ogledamo notranji ustroj v *The Kitchen*, opazi tudi bežen, neinformiran gledavec, da se je tukaj zgodilo prav to. Kritike je takó prevzelo dejstvo, da je Wesker res delal nekaj časa v kuhinji, da



»Korenine« — Jimmy Beales (Janez Rohaček), Pearl Bryant (Helena Erjavčeva), Jenny Beales (Vika Grilva), Beatie Bryant (Ivanka Mežanova), mati Bryantova (Mila Kačičeva), Frankie Bryant (Dušan Skedi), oče Bryant (Jože Zupan).

so predpostavljali, da gotovo ve najbolje, kakšno je življenje v njej, toda če malo premislimo — katera restavracijska kuhinja bi sploh lahko bila taka? Pregreški zoper realizem bijejo v oči že z odra, kjer je pač treba upoštevati, da zahteva koncepcija nekatere modifikacije, toda v filmu, ki so ga naredili v celoti pod Weskerjevim nadzorstvom, ti pregreški ne le da niso odpravljeni, marveč so morda celo še hujši. Katera londonska restavracija postreže na primer vsak dan v dveh urah 1500 kosil, z natakarsko postrežbo in s kapaciteto okrog petsto stolov? Če je pa takšna restavracija res kdaj bila in ni obratovala po principu samopostrežbe, si je nemogoče predstavljati vsaj to, da bi bila mogla imeti menu, kakršnega vidimo tukaj, saj obsega pečenega fazana in (v filmu) svežega jastoga, pri tem pa še zrezke, zarebrnice in vse mogoče posameznosti, ki jih pripravljajo v unerjenem tipu boljše restavracije (to se pravi take, kjer bi bilo verjetno, da se bodo gostje pritožili šefu, da je bila juha kislja). Kar pa zadeva omembo, da se vsa hrana pripravi zares po naročilu, ko je najhujši naval in skušajo kuharji v besni naglici streči naročilom natakaric, je jasno, da je kaj takega nemogoče; večino hrane je gotovo treba pripraviti prej in pustiti na toplem, kakor je pač že ustaljena praksa v ljudskih restavracijah.

Če bi kuhinjo vodili zares tako, kakor je v tej igri prikazano, bi bilo pekel živeti v njej; zato se zdi osnova za igro precej majava, če postavi avtor tako tezo za objektivno resnico in skuša potem na podlagi domnevnega dejstva, da taka kuhinja obstoji, sklepati o svetu nasploh. Igra doseže neko stopnjo zunanjega učinka s svojo skrbno zgradbo (»Kuhinja« je najtrdnjeje in najbolje grajena od vseh Weskerjevih iger) in s tem, da se melodramatično obrača na naša čustva, posebno če je mogoče, da eksotično prizorišče prepriča kultivirano poslušavstvo, da to ni samo melodrama, marveč življenje, kakršno v resnici živi druga polovica človeštva. Toda o tem, da imamo opraviti z melodramo, ni

nikakega dvoma, in to z melodramo, ki je tu in tam tako nepolikana, da se neprijetno daleč spušča v področje burke.

Kakorkoli že, *The Kitchen* ima v Weskerjevem poglavitnem opusu prav posebno mesto in njegov povratak k njej (za tem pa tudi prva kompletna izvedba) po končani trilogiji je zgolj ena od tistih brezpomembnih okoliščin v komercialni umetnosti, ki nas ne pripelje nič bliže k odgovoru na vprašanje: Kam zdaj? Zakaj *I'm Talking About Jerusalem* je mešanica Weskerjevih najboljših in najslabših kvalitet, ki spravlja človeka v bes. Ideje so že v redu, toda njihov izraz se zapleta sam v sebi in ga osnovne tehnične napake v zgradbi samo še bolj zameglijo. Po drugi strani pa je ta igra potrdilo za odmik od striktnega naturalizma, ki so ga v nekem smislu naznanile Korenine: osebe so očitneje in bolj pretehtano izjemne kakor prej in nekateri prizori, ki so videti v igri poglavitni — mit o stvarjenju, trenutek, ko Dave prekriva Ado z rožami in namiznim prtom, ko sta se pobotala po prepiru... — so daleč od normalnih konvencij naturalistične ali celo realistične drame. Značilno je, da je ta dva prizora poudaril tudi Wesker sam v svojem nedavnem intervjuju za *The Twentieth Century* kot — morebiti — značilna za pot, po kateri bo šel; naveličan je realizma in črta kulise in rekvizite in celo dialog v svoji novi igri *Chips With Everything*, da bi jo prilagodil svojemu novemu spoznanju, da »je gledališče kraj, v katerem človek želi videti, kako se stvari dogajajo«. Zatorej so v novi igri, ki obravnava izkušnje mladeniča iz bogatega in kultiviranega okolja, odločenega, da bo ostal v vojski v obdobju ne ravno milega režima, »veliki kosi«, ki so »prav nerealistični«, in cel prizor, v katerem sploh ne spregovorijo besede.

Na nekem drugem mestu je Wesker bolj na široko razložil svoj odmik od realizma:

»Odkril sem, da je izraz realistična umetnost kontradiktoren sam v sebi. Umetnost je ponovno ustvarjanje doživetega, ne pa prepisovanje. Nekateri pisatelji uporabljajo za ponovno ustvarjanje naturalistična sredstva, drugi nenaturalistična. Jaz uporabljam na primer naturalistična sredstva; toda vse moje izjave so mišljene gledališko. Realnost je prav tako varljiva kakor resnica; realistična umetnost je nesmisel. Če se bom razvijal, se bom nemara stran od naturalizma. Odkril sem, da so ovire tudi na tej poti — toda ne glede na to bom še zmerom skušal ponovno ustvarjati realnost svojih izkušenj. Nič bolj ne bom nenaturalističen zgolj zaradi nenaturalizma, kakor nisem bil naturalističen zgolj zaradi naturalizma. Ta in ona oblika me zanimata samo toliko, da posredujem tisto, kar mi je pomenila izkušnja.«

Čprav je izjava v posameznostih dokaj zapletena, je splošni tok vendarle dovolj jasen: stil je važen, tudi če je za Weskerja še zmerom bolj važno tisto, kar govori, in najnatančnejši posnetek realnosti ni najboljša pot, kako posredovati svoje mnenje. Danes bi bilo še zgodaj soditi, toda če bo nadaljeval v smeri igre *I'm Talking About Jerusalem* (in njegove poznejše izjave bržkone kažejo, da bo tako) in če bo lahko hkrati s tem discipliniral svoje neenakomerno razvite talente (kar je velik »če«), bo Arnold Wesker, ki je bil doslej hote in načeloma najbolj prozaičen med našimi mladimi dramatikami, morda postal celo tisti pesnik, ki ga naše gledališče že toliko časa pričakuje. Vsekakor ne more biti popolnoma brez pomena, da je končal svoje misli v intervjuju za *The Twentieth Century* z malce gnomično izjavo: »Res bi rad napisal igro, ki bi se začela „Nekoč je živel...“

Prev. J. F.

G. Wilson Knight:

KITCHEN SINK*

O novejšem razvoju drame

G. Wilson Knight, pred kratkim upokojeni profesor za angleško književnost na univerzi v Leedsu, znameniti raziskovalec in interpret Shakespeara, razpravlja o najnovejši angleški dramatikvi v pričujočem članku, ki ga navajamo v nekoliko skrajšani obliki.

Pravimo, da dramatična vitalnost prihaja od spodaj. Ta »spodaj« je lahko tisto, kar imenujemo »instinkt« ali »podzavest«; ali pa je lahko neka nižja socialna plast, ki prodira navzgor; zmerom je »dionizičen« in uveljavlja to, kar je neizumetničeno in necivilizirano in hkrati izziva vse, kar je ortodoksno in spoštovano. Jeza je dramatična. Jezik v drami je lahko najbolj učinkovit tedaj, če ga črpamo iz kakšnega dialekta, ki ga moderna kultiviranost še ni razredčila in izsušila, tako na primer pri irskih dramatikih, pri gloucestershireskem dialektu Masfieldove *Nan*, pri amerikanizirani črnski govorici O'Neillove drame *The Emperor Jones*. Medtem ko je spodobnost srednjega stanu po navadi lovišče za komedijo, vidi drama s tragičnimi tendencami globlje in je naravna sovražnica slabokrvne kultiviranosti.

Naše moderne drame so orale ledino. Osbornova drama *Look Back in Anger* (Ozri se v gnevu) je močna študija o okrutnosti, o samorasli besnosti, ki brez zunanjih vplivov, brez vzroka in motiva vstaja iz skrivnostnih vzgibov človeške duševnosti. Napad je izveden s presenetljivo iznajdljivostjo napol žargonskih, intenzivno modernih besednih obratov; je neke vrste poezija, ki prihaja čisto naravno iz ust izobraženega mladega moža nizkega stanu, in meša uporniško proletarsko zavest z akademsko tradicijo, kajti Jimmy Porter ima razsežen razpon referenc. Tu in tam se vzdigne do jedrnatega blišča »neke vrste ženske Emily Brontë«. Drugod najdemo bolj očitno idiom nižjih plasti. Kaže, da irščina izgublja monopol nad živo govorico. Dialog je severnjaški v Shelagh Delaneyjevi drami *A Taste of Honey* (Okus po medu), londonsko-židovski v Arnolda Weskerja drami *Chicken Soup with Barley* in vzhodno-anglijski v *Roots* (Korenine), cigansko-nomadski v Johna Ardena drami *Live Like Pigs* in huliganski v Ann Jellicoe drami *The Sport of My Mad Mother*. V drami Willisala Halla *The Long and the Short and the Tall* razpolaga londonski vojak Bamforth z neizčrpno zalogo kljubovalne duhovitosti, ki ni brez podobnosti z duhovitostjo Jimmyja Porterja, in tako zasenči velščino in škotsčino drugih oseb. Pogovore črpajo iz mirnodobnega življenja, tako na primer v *Journey's End*, toda življenja v socialnih nižinah, ki je prav zaradi te nižine tembolj živo. Duhovitost, dramatična moč in učinkovitost izvirajo iz nekega načina življenja, ki ga ni oslabila zadržanost socialnih predsodkov in njihovega najnižjega skupnega faktorja, izobražene govornice.

Shelagh Delaney kaže, kaj se da doseči s predmestno govorico. Njeni ljudje se izražajo rezko in znajo označiti drug drugega živo in močno. Začnemo se spraševati, če je naš meščanski jezik sploh resnična govorica: manjka mu sok, celovitost zaznavanja, okus in vonj neposrednega življenja.

* Pomivalno korito.

Ne opažamo pa dosti kakšnega posebnega prizadevanja po bogastvu dialekta, ki bi ga mogli primerjati z dialektom Synga ali O'Caseya, pač pa bolj neštete miselne obrate, ki so posebnost govorečih in njihovega načina življenja. Ti ljudje so nadvse blizu osnovam fizične eksistence. Hrana je tema, ki se pojavlja vedno znova: izraz »kitchen sink« je daleč od tega, da bi bil neprimeren, saj je značilno, koliko izmed teh iger vsebuje pomivalno korito ali kaj temu enakovrednega, in povsod naletimo na ostanke jedi. Omenjanje rojstva, seksualnih odnosov in telesne smrti se pojavlja brez distance, ki je mnogim izmed nas prešla v navado. Ljudje so v bolj neposrednem odnosu do lastnega življenja, ki ga ne slabijo konvencije. Helen v drami **A Taste of Honey** in Kit v **The Lion in Love** sta pustolovki, ki živita iz dneva v dan brez socialne funkcije in odgovornosti. Ciganski nomadi v drami Johna Ardena **Live like Pigs** so užaljeni, ker so jih prisilili iz ciganskega vozu — ali njegovega ekvivalenta — v spodobne hiše. Pogostokrat se znajdemo v družbi deplasiranih oseb, težnja, ki doseže višek v jetniških scenah Brendana Behama drame **The Quare Fellow**. Potepuh Davies v drami Harolda Pinterja **The Caretaker** izžareva moč in celo dostojanstvo iz svoje vagabundske osebnosti. Ni slučaj, da je Colin Wilson, pisatelj, katerega vzpon do splošnega priznanja je sovpadal z vzponom Johna Osborna, začel svojo pot s knjigo, naslovljeno **The Outsider**. Večina naših dramatikov piše o »outsiderjih«; torej o ljudeh, ki so »izven« naših konvencionalnih, kar tu pomeni meščanskih, vrednotenj. Niso pa izven življenja samega; po navadi so mu bliže, kot smo mu mi.

Socialne kategorije so očitno upoštevane, vendar takih dram ne moremo do kraja opredeliti samo v socialnem pogledu. To, kar jim daje dramatično življenje, je njihova vitalnost, bližina življenju, sok in korenine ljudi v vsej izprijenosti, humorju, pogumu in preprostosti. Kljub prevladujoči tezi Weskerjeve drame **Roots** je celo neki čar v tem, kako se Mrs. Bryant vsako uro znova zanima za avtobus, ki vozi mimo, in je pri tem priča počasnejšemu ritmu podeželskega življenja v nasprotju z mrzlično naglico mesta. Na tako preprostost ne moremo gledati zviška; od nje se lahko učimo; učimo o skrivnosti človeške eksistence, kakršna je pri nas vseh, a je bolj živo vidna in dostikrat bolj glasna pri neizumetničenih ljudeh kot pa pri nas.

Hkrati z mnogimi našimi primeri ekspresivnega jezika pa opazimo tudi nasprotno težnjo v neekspresivno ponavljanje, kot ga je uporabljal T. S. Eliot v **Sweeney Agonistes**, skupno z občutkom o nemožnosti komunikacije, ki izhaja od Čehova. Ljudje pri Haroldu Pinterju se ponavadi križajo v namenih drug z drugim in so včasih zamotani v svet zmedene objektivnosti. Duševne motnje so v ravnovesju z objektivno absurdnostjo, tako da zbujaajo sum in občutek ogroženosti, ki meji na blaznost, kot na primer v drami **The Dumb Waiter**, v kateri skrivnostna naročila za komplicirane obede prihajajo po dvigalu od tam, kjer je bila nekoč restavracija, navzdol v kuhinjo v pritličju, kjer vidimo dva malopridneža v pogovoru, ki je hkrati medel in zlosluten; pri tem morda čutimo lucidno simboliko, ki se razcveta na površini absurdnosti. Pinterjev dialog izvira navadno iz normalnih spodnjih meščanskih plasti, in teme, ki nas begajo, prihajajo iz življenja mesta in človeške proizvodnje. V drami **The Caretaker** Mick odmotava govor o londonskih okrajih in njih različnih avtobusnih progah in nato še enega o pravnih in finančnih zapuščinskih postopkih na tak način, da se človeku zvrči v glavi. Vprašanja morda ostanejo brez odgovorov: kdo je črnc v drami **The Room**, ki pride iz pritličja in razširja grozo okrog sebe?



Joseph Kesselring: »Arzenik in stare šipke«. Režija: Zarko Petan, scena: Vladimir Rijavec, kostumi: Mija Jarčeva, Martha Brewster (Vida Juvanova), Abby Brewster (Elvira Kraljeva), Prečastiti dr. Harper (Ivan Jerman).



Elaine Harper (Marija Benkova) in Mortimer Brewster (Ali Raner).

Mnogo od tega je v maniri Eugèna Ionesca. Čudno pa je to, da dandanes doživljamo skoraj nadnaravno móro ne v govorici hudičev ali strahov, ampak v vsakdanjih, materialnih predmetih in stvarih; in v ljudeh, katerih nameni se med seboj križajo v paradoksalnem in nevarnem svetu. Te dramatične kvalitete očitno nasprotujejo, čeprav se obojne lahko pojavijo v eni sami igri, tistim, ki smo jih obravnavali prej, in jih moramo pripisovati v glavnem življenju v mestu in zapletenosti meščanske civilizacije. Kjer je življenje manj izumetničeno, tam je več varnosti. Jetniki v drami Brendana Behana *The Quare Fellow* vedo, kdo so in kaj hočejo; in kar se tiče komunikacije, osebe Shelagh Delaney ne kažejo, da bi jim je primanjkovalo.

Ta dva dramatična svetova sta postavljena drug ob drugega v Weskerjevih *Koreninah*. Dekle Beatie je prav tako nezadovoljna s preprostim kmečkim življenjem svoje družine kakor z masovnimi zabavami, ki jih nudi moderna tehnika. Avtor hoče verjetno v nižjih plasteh zbuditi iskren impulz k napredku; zbuditi in črpati vitalnost iz zemlje, da bi ustvarila nekaj boljšega in globlje zakoreninjenega — spomniti se moramo naslova *Korenine* — kot nudijo tisti, ki imajo v oblasti kulturo.

Pinterjeva drama *The Caretaker* je prodorna na podoben način. Oba brata, Aston in Mick, sta inteligentna mlada moža z nekaj izobrazbe, toda eden je bil v umobolnici in drugemu je videti, da je skoraj kandidat zanjo. Oba, posebno Aston, in splošna atmosfera in načrti v njuni nenavadni sobi se zdijo čudno statični: ne vodijo in verjetno ne bodo vodili nikamor. Nasprotno pa je potepuh Davies dinamičen; in naravno je, da ga mentalno paralizirani Aston z veseljem sprejme v svojem nesmiselnem razmetanem domu. Davies, ki je na slabem glasu, je v primerjavi s tem posebljena moč in zdravje. Komunikacija je težavna; Davies je prepaden spričo ropotlje, boji se peči in preprih skozi razbito okno ga vznemirja bolj kot cesta pod milim nebom. Dva svetova si nasprotujeta, svet žilavega outsiderja in svet preživele civilizacije.

Lahko se vprašamo, kaj ima povedati sodobna drama o takih bolj splošnih dramatičnih temah kot so okultizem in smrt, junaštvo, religija? Odgovorimo lahko, da veliko. V vsakem prebujenju spodaj, naj bo že ta »spodaj« socialen ali psihološki, je verjetno prisoten Dioniz. Ne samo to; negotovost in strah, ki ju povzročajo paradokсна duševna stanja, predmeti in situacije ter iracionalnost, imata numinozen učinek, tako na primer v Pinterjevi drami *The Birthday Party*, ko preprosti najemnik sprejme boben, ki so mu ga podarili, in ga nosi okrog kot otrok, medtem ko bobna, dokler udarci ne postajajo bolj in bolj divji in njegov obraz obseden. To, kar imenujemo »okultno«, kar pomeni »skrito«, dandanes pritiska na nas z otipljivih predmetov in iz paradoksnih duševnih stanj; toda nič ni manj zastrašujočega, kot so bajke o strahovih v starejših dramah. Strah pred blaznostjo je pomešan v *A Taste of Honey*; prav tako spomini na smrt. Spričo obeh so junaki Shelagh Delaneyeve pogumni. Junakinja Jo in njena mati sta obe nepremagljivi; in prav taka je Kit v drami *A Lion in Love*.

Colin Wilson, ki ga imamo pogosto za filozofski glas našega dramatičnega gibanja, se je v *The Age of Defeat* zavzel za novi čut za junaštvo v smislu modernega sprejemanja in odklanjanja; junaštvo, ki se razvija iz tega, kar Wilson imenuje »outsiderska« zavest, ki je tako izrazito v moderni drami. Kot sam pravi, bo to očitno junaštvo, podobno Hamletovemu.



J. Kesselring: »Arzenik in stare čipke«. Slika zgoraj: Elaine Harper (Marija Benkova), Mortimer Brewster (Ali Raner). Slika spodaj: Mortimer Brewster (Ali Raner), Abby Brewster (Elvira Kraljeva), Martha Brewster (Vida Juvanova).



Junak v Osbornovi drami **Ozri se v gnevu** je reinkarnacija Hamleta. Jimmy Porter je, kot Hamlet, mladenič z zastrašujočo duševno energijo, neusmiljen v napadu, toda brez jasnega smotra in brez izhodišča za svojo dejavnost. Kot mnogi v naših protokolih genijev, je podobno kot Hamlet seksualno neprilagojen; prav tako grenko kot Wycherley obsoja seksualno nenasitnost in kačjo gospodovalnost žensk. Tu je več kot samo namigovanje na homoseksualnost. Na pol zavida temu, kar imenuje »Michelangelova brigada«, ki pomeni olajšanje spricho heteroseksualnega poželenja in »potrošnje duha« — izrek, ki ga citira po Shakespeareovih sonetih. Mati njegove žene ga je sumničila homoseksualnih nagnenj in je najela zasebnega detektiva, da bi ga pred poroko opazoval. Kar zadeva Ojdipov kompleks, ki bi ga lahko označili kot prezgodnje seznanjanje s tragičnimi čustvi zrelih let, v kontaktu s starši — in prav zato je tako pogosto povezan z genialnostjo — je Jimmy izkusil natančno tako seznanjanje, ko je kot deček stregel umirajočemu očetu, čigar smrt teži njegovega duha, kot je Hamletu težila očetova smrt. Kot v Hamletovih, tako tudi v njegovih razmišljanjih prevladuje smrt. Kako močno ga smrt žene malodane v blaznost, je očitno, ko v stilu Hamletovih besed Klavdiju namenoma muči svojo ženo z namišljenim opisom, kako bo telo njene matere izročeno grozotam razpadanja. Njegova okrutnost je druga stran zatrite in izprevržene genialnosti za sočutje, in popolnoma v skladu z njegovim značajem je to, da, kakor hitro izve, da prijateljeva mati umira in potrebuje pomoči, postane nenadoma aktiven in odhiti k njeni postelji. Njegovi najgloblji instinkti so taki kot pri bolniški strežnici; potem, ko izve, da je njegova žena izgubila otroka, se končno omehča. Jimmy Porter je študija o ljubezni, toda naj se ji vdaja še tako svobodno, se seksualno ne počuti niti lagodno niti zadovoljeno. Tega se zaveda: »Misli, da ima neke vrste genialnost za ljubezen in prijateljstvo — na svoj posebni način.« V njem je »žgoča močnatost duha in misli, ki išče nečesa prav tako močnega, kot je sama«. Cliff je njegov Horatio. Osbornova študija ni nevredna svojega velikega prototipa; tudi ni čudno, da je Jimmyja Porterja, čigar jazzovska trobenta kljubuje cerkvenim zvonovom, Osborne pozneje razvil v verskega revolucionarja Martina Lutra.

V knjigi **Anger and After Mr. John Russell Taylor** ugotavlja, da kaže Osborne tako v **Ozri se v gnevu** kakor tudi v drami **The Entertainer** nostalgичno čustvo do edwardijanskega obdobja. Toda od mnogih standardov te dobe nas loči spomin na dve svetovni vojni. Vojno junaštvo, tako dolgo temeljna vrednota vseh nacionalnih skupnosti, se je razkrojila pred našimi očmi. Willisa Halla drama **The Long and the Short and the Tall** nam približa resničnost vojne tako nazorno kot **Journey's End** in to še tem močneje, ker zoži njene grozote na en sam osebni problem; in Johna Ardena **Serjeant Musgrave's Dance** stopnjuje napad na imperialistično vojno do močnega viška, ko izpostavi okostje fanta, ki je umrl v službi imperija. Kljub temu pa sodobna drama nudi manj eksplicitne protivojne propagande, kot bi pričakovali. Arnolda Weskerja drama **Chips with Everything** se v odločilnem trenutku pomeri z militaristično oficialnostjo v dionizični moči balade, ki jo poje zbor postrojenih vojakov; toda domnevno razsvetljeni junak, potem ko so mu

J. Kesselring: »Arzenik in stare čipke«. Slika zgoraj: Martha Brewster (Vida Juvanova), Mr. Gibbs (Pavle Kovič), Abby Brewster (Elvira Kraljeva). Slika spodaj: Dr. Einstein (Janez Rohaček), Elaine Harper (Marija Benkova), Jonathan Brewster (Lojze Rozman).



dokazali, da se je hotel polastiti oblasti na prav tak način kot junak v Ardenovi drami *Ascent of F 6*, v praksi le sprejme bajonet, ki ga nima več pravice zavračati; in vse se konča s paradno ceremonijo, ki dramatično potrjuje neki namen onkraj meja tiste ideje, ki konstruira to dramo. Kaže, da je v Weskerjevi dramatični konstrukciji misel, ki prešača njegove deklarirane nazore.

Herojski poskusi Johna Whitinga obravnavajo v različnih variantah »outsiderja«, tradicionalno vojskovanje in religijo. Junak v *Saint's Day* je literarni genij, ki je sprt z družbo; *Penny for a Song* se dobrodušno norčuje iz vojne in kaže pri tem dramatično, čeprav burkavo simpatijo do junakovih vojaških dogodivščin; in tehtnejši *Marching Song* si drzne prepoznati močno osebnost v generalu, ki se je po službeni dolžnosti zapletel v strašen vojni zločin. Whitingova moč je v tem, da je brez sodobnih predsodkov; vsaj zmožen je, da se zanima za vojno, in to brez mrznje. V drami *The Devils* stopi v območje okultizma in religije. Čeprav razume obsedenost redovnic v smislu psihologije in kot prevaro, je dramatično zasnovan stik z okultizmom; in junaški Grandier je študija religioznega mučeništva, ki je globoko pretresljiva in jo lahko primerjamo z Osbornovim Lutrom in z delom Roberta Bolta *A Man for all Seasons*. Zanj je smrt »smisel« in »namen« eksistence, ki vodi v večno življenje.

Smrt, osnovni problem vsake resne drame, visi z vso težo nad našo sodobno skupino; primere smo že opazili. Videli smo tudi težnjo, ki žene celo satiro v drami Nigela Denisa *The Making of Moo* k rešitvam metafizične ali religiozne narave, in naravno je, da pričakujemo več stika s spiritualnostjo. Nekatere slovite nebritanske drame so v tem pogledu posebno relevantne.

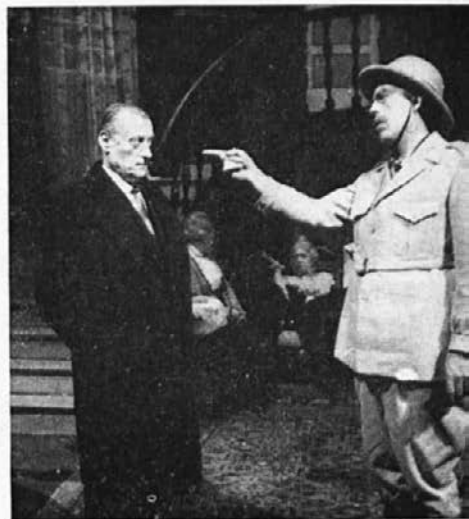
Arthurja Millerja drama *Smrt trgovskega potnika* je več kot samo kritika ameriškega poslovnega življenja in na njenem dnu najdemo spiritualno dejstvo. Ko se dejanje zgoščuje, se junak osvеща in se pogovarja z bratom Benom, ki je pred kratkim umrl in odtlej deluje kot avtoritativen vir nasvetov. V okviru modernistične tehnike te drame je njegova prisotnost prepričljiva in pomembna in konstituira enega izmed poglavitnih elementov v njeni zgradbi.

Prav tako relevantna je drama Samuela Becketta *V pričakovanju Godota*. Tukaj sta oba potepuha naravna predstavnika človeške norme, če govorimo z izrazi »kitchen sink« ali »outsiderja«. Eden izmed obeh nenehno govori o Kristusu in sploh prevladuje religiozna atmosfera. Potepuha opazujeta Pozza, tiranskega gospodarja, in Luckyja, njegovega sužnja, ki skupno v dramatičnem stenogramu povzemata človeško zgodovino. To, da Pozzo končno oslepi in Lucky onemi, nakazuje istočasno izgubo aristokratske vizije in revolucionarne afirmacije, ki povzročata trpljenje našega sveta, kakor tudi ta pesimistična igra. Potepuha »čakata na Godota«; ime neizogibno sugerira Boga (angleško: God). Čeprav Beckett ustvarja v francoščini, je njegov materin jezik angleščina, in v igri imata tako Bog kakor tudi Godot, na katera se sklicuje, belo brado.

Na nekem mestu so obsežna razmišljanja o glasovih mrtvih. Deček, ki prihaja od Godota, je očitno zasnovan v stoletja dolgi tradiciji, ki izhaja od Platona, v kateri deček ali mladenič predstavlja, kakor sem dokazoval v *The Golden Labyrinth*, nekakšnega angela ali povezavo z duhovi. To, da njega, ki pase koze, Godot ne tepe, medtem ko tepe njegovega brata, ki pase ovce, podaja spreten komentar k etičnim



J. Kesselring: »Arzenik in stare čipke«. Stražnik O'Hara (Marijan Hlastec), Dr. Einstein (Janez Rohaček), Jonathan Brewster (Lojze Rozman), Mortimer Brewster (Ali Raner).



J. Kesselring: »Arzenik in stare čipke«. M. Whitterspoon (Maks Furijan), Teddy Brewster (Aleksander Vallč).

prevrednotenjem, za katera so si že stoletja prizadevale okultne in dionizične, ali pa faustične moči naše dramatične tradicije. Kaže, da je bil deček tukaj že nekoč prej, vendar se tega ne spominja; ko se pojavi vdrugič, je videti kot drugi brat. Zdi se, da te dvoumnosti pomenijo tako problematično naravo dionizičnih prevrednotenj — dečkova izjava, da ima Godot belo brado in ne črne, dobi primeren odgovor: »Kristus se nas usmili!« — kakor tudi nedoločena in včasih zmedena protislovja spiritualnega razodetja; zaskrbljenost nad obojim je ob izviru renesančne faustične drame zgoščeno povzel Hamlet v besedah: »Duh, ki sem ga videl, je morda zli duh.« Ne da bi skušali to dramo preveč natančno interpretirati, lahko rečemo, da v pričakovanju Godota odseva dobo, ki je socialno in metafizično slabo prilagojena, ki čaka na neko novo razodetje, a za sedaj še ni dobila drugega kot nedoločne spodbude v smislu spiritualne komunikacije ali faustičnega navdiha.

Najširšega priznanja med našimi naprednimi dramatikami je bil morda deležen Eugène Ionesco, po rodu Romun, ki piše v francoščini. Njegove drame, ki so najbrž vplivale na Pinterja, se zabavajo s tem, da nas vlečejo za nos s svojo nelogičnostjo in absurdnostjo. Dejanje in dogodek sta lahko očitno absurda. Materialni svet občutimo kot nekaj tujega, včasih komičnega, včasih grozljivega in grozečega, v splošnem pa paradoksnega. S smrtjo je naravnost obseden: vse življenje, vse vrednote spreminja v nesmisel. Toda v nasprotju s tem imamo neko eterično stanje bivanja in razodetja poveličane narave, čisto luč in jasne barve, kot jih zahtevajo odrska navodila v drugem dejanju Ibsenove drame **Ko se mrtvi prebudimo**, ki so podobne doživetjem mistikov ali romantični poeziji, Aldousa Huxleya zagovoru meskalina in drugih mamil, ki provocirajo vizije, in opisom višjih planov, kakršne dandanes posredujejo spiritualne substance, ki govorijo po medijih, kadar so ti v transu, ali pa z »neposrednim glasom«. V drami **Zrtve dolžnosti** se giblujemo od nekakšne psihoanalize preko pogovora z mrtvimi, ki je izveden z dobro posnetim »neposrednim glasom« (po avtorjevi prvotni zamisli so očetove besede breztelesne) do mističnega doživetja, ki vključuje plavanje po zraku, in se končno vrnemo k blazni mučnosti požiranja hrane. Ionesco zatrjuje, da vse njegove igre črpajo iz prelivanja teh dveh pglavitnih stanj zavesti, spiritualne in materialne. Drugič ju je v dramatični obliki jasno izpovedal v **Ubijalcu**, kjer junak doživi ne navaden kraj ali sfero, ki je deloma vizionarna, deloma pa se stika s človeško sfero, in vsebuje vse atribute ezoterične poletne pokrajine ali eterične sfere. Blaženost pa uniči zavest o umoru in smrti, kot drugi raj, ki ga je oskrnil izvirni greh, in sicer se to zgodi v ozračju zapletenega uradovanja in mestnih komplikacij. Taka je Ionescova mōra.

Miller, Beckett in Ionesco torej pišejo v okviru tega, kar bi lahko imenovali ezoterično tradicijo zapadne drame, in ne moremo jih razumeti, če ne priznamo njihovih spiritualnih afinitet. Dandanes verjetno mōrasti ali numinozni efekti izhajajo iz materialnih predmetov, iz človeških izumov, iz fizično oprijemljive smrti, ali iz mentalnih nevroz. Ne pa od strahov ali demonov. Komplikacije materialne civilizacije v vsej svoji paradoksnosti in metafizični neadekvatnosti ustvarjajo našo grozo. Zdi se, da dandanes strahovi, ali sploh kakršnakoli zveza z nekim manj obremenjenim načinom bivanja, prinašajo svež zrak in zdravje. Tako daleč smo prišli.

V Angliji so naše »kitchen sink« drame kljub mnogim pomanjkljivostim verjetno najmočnejše posamezno gibanje v sodobni književnosti.

Ker so cvetetele iz naravnega soka, so možate in udarne. Razbile so veliko tabujev. Naj bo to že dobro ali slabo, — pogledale so v oči fizični realnosti in spregovorile o instinktih svobodno in na način, ki pri starejših dramatikih ne bi bil mogoč. Homoseksualna nagnjenja, ki so bila stoletja strah družbenih skupnosti, so se dramatično uveljavila. V Ameriki Miller v drami **Pogled z mostu** s simpatijo obravnava pomehkuženega fanta, in Edwarda Albeeja drami **Zgodba iz živalskega vrta** in **Ameriški sen** kažeta podobne težnje. Doma najdemo napol priznana nagnjenja Jimmyja Porterja. Geoffrey, ki so ga nekoč klicali »bolniška sestra«, je najpametnejša oseba v drami **Okus po medu**; in princ Henry de Condé, zagovornik pravičnega sodstva v **The Devils**, je »odličen in lep sodomit«, ki ga spremlja jata dečkov, ki se igrajo okrog njega »kot metuljčki«. Take teme — Petra Shafferja **Five Finger Exercise** predstavlja še en primer — so eno izmed vlaken v tkanini, ki nadvse poudarja mladost.

Mladost so v naši dramatični preteklosti uporabljali v različne namene: za konvencionalne ljubavne zveze; bolj subtilno z biseksualno in serafično poanto; ali pa tragično, da bi, kot Ibsen, poudarili grehe zrelih ljudi. Le redko so ji zaupali čast protagonistove vloge, kot pri Hamletu. Danes bi lahko njeno dramatično uveljavljanje primerjali z dramatičnim povišanjem ženskih protagonistov pri Ibsenu in Shawu. Pred seboj imamo zanimiv poskus, ne samo, da bi mladino razumeli, ampak da bi pri njej zajemali moč in modrost; in ne mladino preprosto kot ideal, ampak kot zastrašujočo realnost, včasih groznjo. Med našimi avtorji, čeprav nekateri niso jezni in drugi ne možje, je izraz »jezni mladi možje« še zmerom aktualen. Izraz »teenager« so skovali, da bi označili intuicijo mladine kot eminentno aktivno, kot agens. To, da občudujejo mlade moške pevce še mlajši oboževalci, je prav tako simptomatično za naš čas, kot je bil kult ženskih filmskih zvezd za preteklo obdobje. Toda v huliganstvu in sorodnih gibanjih so tudi temnejši elementi, ki jih je dramatizirala Ann Jellicoe v **The Sport of My Mad Mother** ter koreografija, mim in glasba v **West Side Story**, kjer je zgodba Romea in Julije dobila moderno in dionizično poanto. Zdi se, kot je naša dramska tradicija že dolgo nakazovala s številnimi figurami serafične mladosti, da je tu neka esenca, neki čarobni napoj, in da si moramo prizadevati, da ga bomo asimilirali. Naše nove drame mu izkazujejo tem več časti, ker se mu približujejo realistično in nesentimentalno, tako, kot obravnava svoje mlade junake Shelagh Delaney. Celo na najslabše, na nevarne teddy boys, lahko gledamo kot na negativ neke dobre esence, kar je morda nakazano z njihovo izredno milo upodobitvijo in njihovo prav tako nenavadno izbiro edwardijske obleke, kakršno nosi Geoffrey v **Okusu po medu**, in ko se vračajo podobno kot Osborne k temu, kar je vsaj na zunaj videti višja stopnja civilizacije, kot je naša.

Precejšen del našega razpravljanja bo zajela Bernarda Kopsa drama **The Hamlet of Stepney Green**. Dejanje je postavljeno v židovsko naselbino v vzhodnem delu Londona. Tema je vseskozi smrt; verjetno razen Slehernika ni bila napisana še nobena drama, ki bi se tako koncentrirano ukvarjala s smrtjo. Obdaja jo ozračje nagrobnikov in spiritističnih sej in v dveh tretjinah igre deluje kot oseba na odru mrtvi oče mladega Davida, Sam Levy, ki s sinom govori neposredno, enkrat pa komunicira tudi z drugimi v teku spiritistične seje, in to napol komično.

David je »nevrotičen mladenič«, ki se obotavlja, da bi sprejel delo v ribarnici, in misli samo na svoj lepi glas, ker želi postati popularen

pevec. Zasnovan je kot živahen in očarljiv fant. Pred smrtjo ga oče Sam, ki ga je prej zmerjal, imenuje »del lepih sanj, ki so se mi izmuznile med prsti«, in mu daje poguma pri njegovih stremljenjih, branju in »čudnih prijateljih«. Umirajoči Sam je starost, ki opazuje mladost v vsej njeni antisocialni divjosti in v tem, ko oznanja eksistenco onkraj konvencij, celo onkraj zemeljskega življenja:

SAM: Vse hočem spremeniti. Hočem, da bi se zgodilo nekaj novega. Izgubiti hočem ves smisel za red, tako da bom pripravljen za svojo novo eksistenco, če sploh je kakšna! Tam, kamor odhajam, je morda vsakdo takšen kot ti.

DAVID: Poslušajte vsi; poslušajte, ljudje. Zdaj govori David Levy, vaš mojster ceremoniala, vaš princ pesmi, ujetnik letnih časov, učenec prahu. Padel sem z neba in neko ime je padlo name, in imenovali so me Levy, in zdaj za nekaj časa slišim na to ime.

Človek je spiritualno bitje, ki je začasno oblečeno v čas in meso, in v mladosti je ta duh očiten in glasen. Tukaj, kot že tolikokrat v naši dramatični tradiciji, je mladost serafični ekvivalent: »Tam, kamor odhajam, je morda vsakdo takšen kot ti.«

Oče umre in se vrne kot duh, neviden drugim, ki pa vendar svobodno govori z Davidom, podobno kot duh v delu; T. L. Beddoesa *Death's Jest-Book*. David misli, da sta mati in njen prijatelj vdovec zastupila očeta. Nadene si obleko, ki je mešanica oprave teddy boya, a v podrobnostih spominja na Hamleta — verbalne reminiscence iz Hamleta najdemo vseskozi — in z očetom poleg sebe postopa kot blaznež. David predstavlja sodobno mladino kot Jimmy Porter, ki je v nasprotju z družino ali družbo, in se obnaša divje kot junak v *Billy Liar* (avtorjev Keitha Waterhousa in Willisa Halla) in kot Hamlet.

Najprej govori z očetom neprijazno in pravi, da so duhovi »deplisirana bitja«, vendar se dobro razumeta:

DAVID: Kako se človek počuti, če je mrtev?

SAM: Na to vprašanje ti ne morem odgovoriti. Nesmiselno je. Prav tako bi lahko rekel slepcu, naj ti popiše zeleno barvo.

In spet:

SAM: Samo nekateri ljudje vidijo duhove, samo nekateri ljudje želijo videti duhove. Človek ne išče letečih ptic v žlebu.

Prizadeva si, da bi Davida odvrnil od maščevalnih misli, ga pripravil do tega, da bi na mesto lastnega egoizma sprejel ljubezen dobrega dekleta, in da bi ga prepričal, naj se zadovolji z ribarnico. Toda, in ta »toda« je važen, David bo zdaj »prodajal arnike in popeval« hkrati, kot »prvi pojoči prodajalec arnikov v zgodovini«, z zlatim srcem, ki je zdaj »kralj« in ljubimec. Upoštevaty moramo torej tri stopnje: David kot pojoči mladenič, ki predstavlja serafično sfero in ki ga starejši grajajo; David kot antisocialen, napol blazen hamletovski teddy boy; in David, ki prinaša pesmi in zlato srce v nepompozen poklic in v resničen zakon. Ta razvoj vodi njegov »mrtvi« oče, ki deluje kot pevčev »drugi jaz«. Psihološki, socialni in spiritualni zapleti so številni.

Naše »kitchen sink« drame, ki poganjajo iz najnižjih plasti, iz prsti sodobne družbe, eksistirajo zato, da bi prinesle novo zdravje v nezdrave paradokse razpadajoče kulture. Naše drame absurda eksistirajo, da bi pomagale prodreti substancam, ki jih sicer ne moremo asimilirati s svojo sterilno kultiviranostjo. Šele kadar se bodo prve izkazale samo kot umazane in druge samo kot absurdne, se nam ne bodo zdele več vredne pozornosti.

(ENCOUNTER Vol. XXI/1963, No. 6.)

Prevod: K. B.

RAZMIŠLJANJE O GOVORJENJU NA ODRU

IV.

(Nadaljevanje.)

7. Odprimo ga torej — namreč poglavje o intonaciji, ki ni samo — kot je bilo zadnjič zapisano — najodličnejše, ampak tudi najtežje poglavje govorne slovenščine.

Ko sva se v juliju srečala s profesorjem Ukmarjem, mi je povedal, da bo jeseni začel predavati o slogu v glasbi. Rekel mi je, da stoji pred eno najboljčutljivejših nalog in mi to skušal razložiti z naslednjim pojasnilom: bistvo melodije in njenega sloga ni v tonih, ki stojita drug ob drugem, ampak v tistem, kar je med obema tonoma.

V podobno stisko nas spravljajo pri nas še malo obravnavana vprašanja intonacije, posebej še intonacije v odrskem izjavljanju. Kajti kako jih strniti v vsaj približno pregledno in razumljivo podobo ali sestav? In kako to storiti z zelo gibko in krhko »snovjo«, ki se sproti izmika običajnemu raziskovalnemu lečju? Kako odkriti zakonitosti napevov, ki se ne porajajo zmeraj od luči zavesti in razuma, ampak pod pritiskom samosvojih ali komaj na pol znanih bodril, skritih v zamotanih hodnikih človeške duševnosti? Kako priti od načelnih slovniških opredelitev, ki poteše komaj šolarja, do toplih oznak, ah, do odkritij, ki bi vznemirila gledališkega oblikovavca, doslej v glavnem tako slabo poučenega ali celo porazno brezbriznega do zakonite, po naravni poti in ne po volji slovničarjev se razvijajoče, še vedno veljavne, ker še vedno živó obstajajoče melodične lestvice govorne slovenščine?

8. Kaj je pravzaprav intonacija? Slovenski pravopis 1962 nam zgoščeno pove, da je intonacija »način poudarjanja po višini in moči«. Glas (v knjižni slovenščini samo dolgi samoglasnik) torej lahko poudarimo tako, da mu v teku trajanja menjavamo višino (nizko — visoko) in jakost (tiho — glasno), ga torej razširimo in razvežemo v neko melodijo oz. napev. To menjavanje gre v slovenščini — kot nam pove Slovnica 1956 — v dve smeri:

a) moč zračnega pritiska in višina glasu od začetka proti koncu samoglasnika raste — rastoča intonacija (označujemo jo z ostrivcem);

b) obe zgoraj omenjeni vrednoti od začetka proti koncu samoglasnika padata — padajoča intonacija (označujemo jo s polkrogom).

Primerjaj ob izrekovanju:

rádost — mást

gláva — kâzen

métla — pêsem

z goró — gorô gledam

jokála sta — jokála je.

Prepevanje, kakor je prikazano v zgornjih primerih, je skupno za vsa tako imenovana osrednja slovenska narečja, zato v skladu s kulturno zgodovinskim razvojem vseskozi smatrano — seveda očiščeno vseh melodičnih in jakostnih silovitosti živih govorov in narečij — tudi kot intonacija knjižne slovenščine.

Ta intonacija — da povemo še enkrat — ni v nekem času umetno izmišljena ali izsiljena, ni od danes do jutri, ne more biti orodje in žrtev kakršnekoli samovolje, ker je vseskoz vezana in utemeljena z zgodovinskim razvojem našega jezika.

9. Valentin Vodnik je kot slovníčar prvi pisal o rastočih in padajočih napevih kranjske govornice in jim kot pevec zvesto sledil. (»Kar mat je vučila...«) Intonacija in Prešeren je naslov nalogi, ki naj bi jo opravila igravec in prešernoslovec v dokaz pretresljive pristnosti pesnikove izpovedi. (Je mogoče dobro podajati Prešerna z napačnimi intonacijami? Ali se intonacije pripadajočih rim ujemajo? Itd.) Levstikov Krpan je za gojence igravske šole najboljša vaja za tenko uglaševanje njihovega intonacijskega registra in za krotenje pretiranih narečno melodičnih vzboklin. Igravci, ki so delali pod Zupančičevim jezikovnim vodstvom, niso nikoli pozabili njegovega iztegnjenega prsta, ki je z njim zavrtal in zarisal melodično smer glasu. Veliki mojster slovenščine je kot lektor in dramaturg odločno terjal, naj Drama goji intonacijo.

10. Lipah je bil intonacijsko čist, zato zmeraj pristen in naraven. Še vedno natanko slišimo vsega njegovega Hvastja. »Ali jo boš délal pokóro...«

Mnogo igravcev intonacijsko niha, zato so zdaj pristni zdaj patetični.

Igravec, doma iz najčistejšega osrednjega narečnega območja, se je čez noč prelevil v Štajerca in popolnoma zatajil možate rastoče intonacije.

11. V plejadi slovníčarjev, ki so imeli posluš in ne samo oči, je prvi med prvimi velik muzik Fran Ramovš. V njegovi Zgodovini slovenskega jezika so poglavja in odstavki o intonaciji, ki jih lahko izoblikuje samo znanstvenik pesnik.

»Poljanski dialekt ima ritmično-melodično noto rovtarskih dialektov najizraziteje izobrazeno; padajoči poudarek se je v besedah in besednih zvezah preselil kot močno zasekan poudarek za en zlog proti začetku, na starem zlogu pa pušča dolžino, dvigne melodijo in jo narahlo zavija navzdol.«

»Gorenjski dialekt, ki kaže v svojih obrobni pasovih bližanje k sosednjim dialektom ter izobrazuje na ta način več govornih nians, ima palatalen glasovni karakter, jasno artikulacijo, razlikuje padajočo in rastočo intonacijo, melodično se giblje v nižji plasti visoke lege; ritmično je blago umerjen.«

»Štajerska dialektična skupina pozna v dolgih in kratkih zlogih samo padajočo intonacijo; poudarjeni zlog je zelo intenzivno artikuliran, tonično zelo visok in v svojem končnem delu celo še zvišan, nepoudarjeni zlogi so tonično nizki, skoroda malo zamolkli.«

Kako izjemen posluš, kako izredna osebnost med preštevilnimi črkarji.

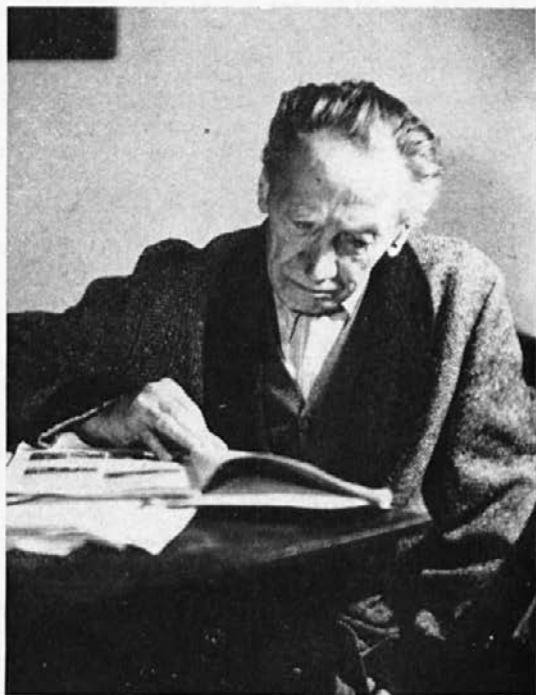
12. Noben knjižni jezik se zato, ker je umetno narečje, ni odpovedal živi melodiji. Odločil se je za tisto, ki jo je našel v svojem osrednjem, se pravi najbolj kultiviranem narečju, in jo plemenitil. Francoski igravec, ki je doma na pr. v Marseillu, na odru — kadar bo govoril knjižno francoščino — ne bo zavijal po marsejsko, ampak se bo ves zavzel za napeve knjižne francoščine, francoščine Comédie, Sorbone in Akademije.

Nesporazum, ki nas je spravil ob obvezno negovanje knjižne intonacije, je bil — vsaj jaz tako mislim — več kot usoden.

(Prihodnjič naprej.)

Z ARHIVA SLOVENSKEGA
GLEDALIŠKEGA MUZEJA

PROJE
ŽUPANČIČEVIH
PISEM



Dvoje pism o Veroniki in dramaturgovih dolžnostih

Upravi Narodnega gledališča v Ljubljani.

Prosim, da se mi dovoli dopust do 1. januarja 1924, da morem dovršiti dramo »Veronika Deseniška«, ki sem jo začel pisati.

V Ljubljani, dne 18. avgusta 1923.

Oton Župančič, dramaturg

Velecenjeni gospod upravnik —

prejmite mojo iskreno zahvalo za dovoljeni mi dopust. Upam, da prinesem z njega dovršeno Veroniko, ako se mi bo delo tako odsedalo kakor doslej.

Prosim pa, da smatrate ta dopust samo delnim, kakor sva se ustno dogovorila: da namreč skrbim tudi ta čas za tekste za letošnjo sezono, kar jih še ni gotovih ali redigiranih, in pripravljam repertoar za bodočo sezono. Pravzaprav je pri nas — drugod morda ne — že samo to delo, ki zahteva celega moža; sedaj poznam ves obseg tega posla in bi to

lahko utemeljil. Na kakšno stališče bom potisnjen po novem gledališkem zakonu, ne vem. Po tistih opredelbah dramaturgov na jugoslovanskih gledaliških sploh ni. Tajnik drame? Ni mi jasno, kako področje naj ima, in dvomim, ali bi moje zmožnosti ustrezale zahtevam takega mesta, katerega dolžnosti mogoče slutim. V par dneh pridem itak v Ljubljano in morda boste, gospod upravnik, takrat tako prijazni ter mi pojasnili položaj.

Da se vrnem k dopustu: velja naj, kakor sem razložil. Poleg tega pa: ako bi razmere v gledališču zahtevale mojo prisotnost, ga rade volje vsak hip prekinem in odložim za poznejši čas.

Zahvaljujoč se Vam še enkrat za Vašo naklonjenost se priporočam z ženo vred Vam in gospe soprogi Vaš vdani

Oton Župančič

Zagorice pri Kamniku, 30. 8. 1923.

Znamenito pismo o prevajanju gledaliških del

Upravniku Narodnega gledališča v Ljubljani.

Za mesec avgust in september se mi ni več izplačala nagrada za popravljanje tekstov in gledališka doklada. Ker se mi zdi ta ukrep neupravičen, si dovoljujem opozoriti gospoda upravnika na sledeče:

Prvi pogoj umetniškega dela na odru so dovršeni teksti, podajajoči v slovenščini vso stvarno vsebino in ves emocionalni ritem originalnega besedila. Pri nas so že samo vsebinsko vestni in slovniško in sintaktično pravilni teksti tako redki, da je treba slovenskemu dramaturgu pri malone vseh prevodih prav posebnega truda, da jih spravi v sklad z izvirnikom in ustvari iz njih dela, ustrezajoča današnjemu stanju slovenskega jezika. Pri tem delu gre za natančno primerjanje z originalom od stavka do stavka, iskanje točnega izraza, kjer je treba čisto ustvarjati nove besede za nove pojme, za spreminjavo celih odstavkov po smislu, ki ga osvetljuje šele večji kompleks idej, ki prevajalcu ni bil prezenten; gre za dosego žive besede, igralcu govorljive in slušalcu na prvi sluh sproti razumljive. Vse težko in duhomorno delo, ki ga je prevajalec iz lahkomišelnosti ali neizobraženosti ali nespretnosti naprtil vede ali nevede dramaturgu na pleča. Hlapčevsko delo, ki ga vestno vršim, odkar sem pri narodnem gledališču, in ki mi jemlje skoro ves prosti čas.

Uprava honorira prevode tako nizko, da naših najboljših prevajalcev (na pr. Vladimira Levstika), ki imajo čut za tanjše nianse originala in sposobnost za ekvivalenten izraz v slovenščini, ni pridobiti za prevajanje gledaliških del. S tem, da sem primoran sprejemati za nižji honorar prevode nedostatnih tolmačev, jim dajem sam dostojno obliko in tako omogočam gledališko poslovanje, prihranim upravi stroškov daleč preko vsote, ki mi je bila doslej odmerjena za nagrado.

Zato prosim, da se navedeni razlogi vpoštevajo, da se mi prizna to važno in naporeno delo, ki pri našem gledališču daleko presega drugod običajne dramaturške posle, vsaj s tem, da mi uprava dovoli tudi za nadalje nagrado in doklado v isti izmeri kakor doslej in mi jo naknadno nakaže tudi za mesec avgust in september. Prosim gospoda upravnika, da o tem mojem prekomernem delu, ako se mu zdi potrebno, zasliši g. ravnatelja Pavla Golio in g. tajnika Milana Puglja, ki sta imela priliko dobiti popoln vpogled v moje delo.

Oton Župančič.

V Ljubljani, 8. septembra 1926.

NARTA
KOZMETIKA



wellaton CREME



Preliv - Kolor Sampon

ZA VAŠO PRIČESKO



MONTAŽNO TEHNIČNO PODJETJE „TO PLOVOD - ELEKTROSIGNAL“ LJUBLJANA - Črtomirova 6

Projektira in montira:

- instalacije centralnega ogrevanja, sanitarnih naprav, plina, prezračevanja in klimatskih naprav.
- naprave za kotlovnice na trdo in tekoče gorivo, komunalne naprave tople vode
- električne instalacije za razsvetljavo, moč, signalizacijo za industrijo in standard
- komandne in ostale razdelilne naprave za procesno industrijo
- kalorične in regulacijske naprave za industrijo in komunalne zgradbe.

Proizvaja:

- termično posode, cisterne, rezervoarje in vse vrste tlačnih posod
- cirkulacijske črpalke
- temperaturne regulatorje
- naprave za regulacijo pritiska in nivoja vode
- razdelilne baterije in omare za n. n. mrežo
- komandne omare in pulte za industrijo
- infra grelce, tranzistorске megafone, svetlobno-klicne naprave
- elektronske merilnike nivoja za tekoče in zrnaste medije
- varnostne naprave proti požaru in vplomu
- antenske skupinske naprave in TV pretvornike
- mavčne plošče za ventilacijo in dekoracijo
- v lastni livarni vse vrste odlitkov sive litine, ki jih po želji obdelamo.

TOVARNA BARV IN LAKOV

COLOR

MEDVODE — SLOVENIJA — JUGOSLAVIJA

IZDELUJE FIRNEŽE, OLJNATE BARVE,
PODVODNE BARVE, LAKE, EMAJLE,
STEKLARSKI KIT, UMETNE SMOLE,
NITRO LAKE, SPIRITNE LAKE,
TRDILO ZA OBUTEV

Saturnus

TOVARNA
KOVINSKE
EMBALAŽE
LJUBLJANA

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

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

**GRADBENO
PODJETJE**

TEL. 22-078
21-628
22-393



t e h n o g r a d

**LJUBLJANA
ZBAŠNIKOVA 26**

PROJEKTIRA IN IZVAJA VSA GRADBENA DELA

SEMENARNA LJUBLJANA
Gospodsvetska cesta 5

Prodajamo na debelo in drobno vse vrste in sorte kakovostnih semen krmnih, vrtnih in cvetličnih rastlin.

Cenjenim odjemalcem nudimo bogat izbor zelenjadnih in cvetličnih semen v originalnih zaprtih vrečicah.

Zagotavljamo odjemalcem, da bodo v naših poslovalnicah

v LJUBLJANI, Gospodsvetska 5, Vodničkov trg 4

v MARIBORU, Dvorčakova 4

v ZAGREBU, Kraševa 2,

v BEOGRADU Prizrenska 5

solidno postreženi po konkurenčnih cenah.

Podjetje
za promet
z odpadki



Ljubljana,
Parmova 33

s svojimi odkupnimi postajami v vseh večjih krajih Slovenije

**ODKUPUJE VSE VRSTE ODPADKOV PO NAJVIŠJIH
DNEVNIH CENAH**



GROSUPLJE

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE

Telefon Grosuplje 13
Tekoči račun pri Narodni banki
Grosuplje 600-21
1-18

projektiramo in izvajamo vsa gradbena dela

MEDZADRUŽNI LESNI KOMBINAT

Jelovica

ŠKOFJA LOKA



Izdelujemo:

lesene montažne objekte,
stavbno pohištvo, sobno pohištvo,
lesno embalažo, furnirje vseh vrst,
vezane plošče, panel plošče,
gradbene plošče Jugolit

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

TUBA

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH IZDELKOV

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.

ČZ „URADNI LIST SRS“

ima na zalogi med drugimi publikacijami tudi tele:

Dr. J. Juhart: Zakon o pravnem postopku s pojasnili
Fr. Sever: Poglavitni pisмени akti v kazenskem postopku
Dr. V. Androjna in M. Zalik: Splošni upravni postopek
Ustava SFRJ in SRS
Dr. St. Cigoj: Obligacijsko pravo

Na zalogi so tudi knjige s področja zdravstva, socialnega zavarovanja in šolstva. — V razglasnem delu uradnega lista objavljamo naslove vseh naših izdaj. — Zavod je tudi založnik revij »Pravniki« in »Javna uprava«.

ČZ »Uradni list SRS«
Ljubljana, Erjavčeva 15 a

GRADBENO INDUSTRIJSKO PODJETJE

GRADIS

CENTRALA, LJUBLJANA

BOHORIČEVA 28 — TEL. 33-566

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

ELEKTRONABAVA

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

LJUBLJANA, TITOVA 1

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Črnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

„MINERAL“

Industrija naravnega in umetnega kamna

Ljubljana-Moste

tel. 33-131, 30-367

Izdelujemo in nudimo:

Marmor vseh vrst in oblik — terazzo ploščice — terazzo
pesek — izdelke iz betona in umetnega kamna — pesek za
malte in fasade

POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,

čokolade

in peciva

v Ljubljani

šumi

Nad kvaliteto naših proizvodov
ne boste nikdar razočarani!

*Zavod za raziskavo
materiala
in konstrukcij*

Ljubljana, Dimičeva 12

Telefon 32-677

Tovarna hladilnikov

LTH

ŠKOFJA LOKA

Preden si nabavite hladilno opremo za gostinstvo ali trgovino, si preskrbite naše ponudbe

Izdelujemo hladilno opremo za trgovine, bolnišnice, gostinstvo, laboratorije itd.

Za vse naše izdelke dajemo jamstvo

Tkanine za večerna oblačila najlepše izberete v prodajalnah

Veletekstila v Kresiji

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

V PRODAJALNAH

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



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

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

ENGRO — DETAJL — IZVOZ — UVOZ

NAŠ NASLOV:

JUGOREKLAM

LJUBLJANA, KIDRIČEVA 5

TELEFON 21-965

Izdelujemo vse vrste embalaže v barvnem tisku. Lastna litografija. Za vse reklame se obračajte na nas. Tisk — časopisni oglasi, kino reklama. Naročila sprejemamo ZA CELOTEN TERITORIJ SFRJ

tiskarna toneta tomšiča

LJUBLJANA
GREGORČIČEVA 25 a

Telefoni: 20-552
22-990
22-940



Telefon
71-006
Brzovjav
Tesnilka Medvode

TOVARNA TESNIL IN PLASTIČNIH MAS

Naši izdelki:

tesnilne plošče »PAROLIT« v kvalitetah 10, 25, 40,
acidit, oilit in armirani
slojaste plastične mase »IZOTEKST«, »IZOCART«
frikcijski materiali (obloge sklopk, zavorne obloge)
tesnila za industrijo motorjev in motornih vozil,
rezervni deli

Zahtevajte prospekte in cenik!

Trgovsko podjetje

TOBAK

LJUBLJANA

Telefon 30-956

vam nudi v svojih
skladiščih in
maloprodajalnicah
kvalitetne tobačne
izdelke vseh
tobačnih tovarn

SLAŠČIČARNA

Bežigrad

TITOVA 101 — TELEFON 37-662
SE PRIPOROČA!

ZA PRIJETNA IN SIGURNA POTOVANJA NUDI
PODJETJE

AUTOCOMMERCE

LJUBLJANA, TRDINOVA 4

AVTOMOBILE SVETOVNO ZNANIH
ZAHODNONEMSKIH ZNAMK

MERCEDES

— TOVARNE DAIMLER-BENZ A. G., STUTT GART in

DKW

— TOVARNE AUTO - UNION G. m. b. H.,
INGOLSTADT

Zahtevajte prospekte in pojasnila!

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

IZDAJA POPULARNO KNJIŽNO ZBIRKO

KIOSK

Zbirka predstavlja kvaliteten izbor krajših pripovednih tekstov iz domače in tuje književnosti:

- Willa Cather: MOJA ANTONIJA (roman — že izšel)
- Rex Stout: LOV NA ZAPIK (roman — že izšel)
- Aleksander Solženicin: EN DAN IVANA DENISOVIČA (novele — že izšle)
- Matevž Hace: TIHOTAPCI (povest — že izšla)
- Robert Neumann: DRUGA STRAN MESECA (roman — že izšel)
- Lojze Kovačič: KLJUČI MESTA (novele — že izšle)
- Theodor Dreiser: JENNIE GERHARDOVA (roman — dvojni zvezek — v tisku)
- Iris Murdoch: GRAD IZ PESKA (roman)
- Giovannino Guareschi: DON CAMILLO IN PEPPINO (humor. roman)

KIOSK obsega letno deset zvezkov. To so solidne broširane izdaje z lakiranimi platnicami in s kvalitetno pa zanimivo vsebino. Naročniki celotne zbirke dobe vseh deset zvezkov za ceno 4000 din, ki jo lahko poravnajo tudi v osmih mesečnih obrokih po 500 din.

Za prihodnje leto se obeta v zbirki KIOSK pester in kvaliteten izbor krajših pripovednih del iz klasične in moderne literature. Naročila za zbirko sprejema:

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE
Ljubljana, Mestni trg 26

drama



gledališki list