

Med osebami, ki nastopajo v Frischevi igri, je morda najbolj problematičen učitelj, Andrijevič oče; Maks Furijan ga je sicer predstavil kot zapitega človeka, ki ni brez neke notranje tragike, hkrati pa mu je vcepil tudi precej gospodovalen, skoraj trd značaj. Mislim pa, da je učitelj prej slabič, mehak človek, ki se je dal Andorri zlomiti, in nas kot tak še najbolj spominja starega Krnca v *Kralju na Betajnovi*, v nasprotnem primeru bi namreč po dramaturški logiki moralo obvezno priti do spopada in končnega obračuna med očetom in sinom, česar pa Frisch kajpa ne pozna, ker bi se s tem njegova moraliteta na mah sprevrgla v nekakšno družinsko dramo ibsenovskega kova. — V nasprotju s Furijanovim očetom je bila mati, ki je zanjo Vida Levstikova našla nekaj ustreznih naravnih tonov, že kar preveč mehko.

Scena Viktorja Molke je bila prekonkretna in pretežka za Frischev abstraktno pojmovani odrski prostor.

Drago Šega

## POD MLEČNIM GOZDOM

»To je moja najljubša plošča« — je zapisal *Observerjev* kritik — »ker imam na njej nekaj več kot samo prebrano Thomasovo pesem. Ti čudni podarki na nepričakovanih mestih, neženerirani periodični nihljaji tega mogočnega orgelskega glasu, nezanesljivi, nekoliko naglušni nastavki nam povedo, da je bil bralec, če že ne popolnoma, pa vsaj močno pijan. Tega ne pravim zato, ker je bil bralec Dylan Thomas sam in ker je znano, da je bil Dylan Thomas rad in večkrat pijan, ampak zato, ker je to, če ploščo poslušamo, prav tako očito, kot če bi nam Thomas s pijansko sapo sam dahnil v obraz.«

Odstavek je tipičen za antikonformistični prijem moderne angleške kritike: demitizirati umetnika, poiskati njegove človeške slabosti in nato z njimi udariti zbeganega meščana, češ: kljub temu, ali ravno zaradi tega, je bil silen dečko.

Mi, ki imamo bolj naivno tradicijo v razumevanju in tolmačenju umetnika, bi lahko iz tega potegnili drugačno teorijo: da je moral pesnik, če je hotel navezati stik s poslušalcem, storiti silo lirični plašnosti svoje pisane besede in da je s tem, ko jo je govoril na glas, že izbiral pomen svojih verzov, zavračal vse neštete druge možnosti interpretacije in jo tako siromašil. Bolečine, ki jih je ob tem čutil njegov lirični duh, si je lajšal s steklenico.

Ce bi bil Thomas še živ, bi za tako romantično razlago pesniških tesnob in strahovanj imel samo prezir. Inebričnost, ki je tako udarjala na uho Angusu Wilsonu, je imela pri njem prej drug, manj pesniški vzrok: namreč ta, da je Thomasov močni, zdravi waleški želodec ljubil okus whiskyja in piva.

Kljub taki modni, morda ne popolnoma iskreni telesni orientiranosti njegovega zunanjega življenja, bi dolgo iskali modernega pesnika, ki nam govori s tako tihim, komornim notranjim glasom kot Thomas. Če je pisana beseda dejanje tišine, potem je ta tišina pri Thomasu še absolutnejša, še tišja.

Na tej plošči bi še nekaj lahko zbudilo Wilsonovo pozornost: notranje protislovje med tišino pesmi in hrupom govorečega človeškega glasu. Ne samo očitno protislovje med pesnikovim liričnim jedrom in njegovo lastno epsko zunanostjo, ki se je odrazila tudi v basovski intonaciji njegovega glasu (Thomas je bil izvrsten interpret lastnih tekstov in si je velik del svojih precejšnjih dohodkov, zlasti zadnja leta, prislužil z recitiranjem in predavanjem po

otočju in posebno po Ameriki), temveč protislovje med pesmijo in vsakim, še tako tihim človeškim glasom.

Verjetno je ta kvaliteta tišine vzrok, da njegovi teksti na poti, ki vodi iz ustvarjalne tišine do občinstva, vedno za korak zaostajajo. Njegovi dramski teksti se že odlično govorijo; gibanje, karakterizacija, gledališki elementi jih uničijo. Igralec, ki hoče instinktivno oblikovati posebnosti, ki v avtorjevem tekstu išče surovino, da jo bo umetniško preoblikoval, je pri Thomasu izven koncepta. Če je gledališko besedilo, kot ga običajno razumemo, samo del gledališke predstave, samo okvirni zemljevid, v katerega bodo nato režiser, igralci, scenograf z lastno nadarjenostjo in s svojim načinom oblikovanja vnesli detajle, napolnili konstrukcijo s telesnostjo in gibanjem, je pri Thomasu besedilo že dogotovljena zgradba. Pesnikova snov je jezik in veliki mojster, kakršen je Thomas, je iz te svoje snovi izdelal celotno zgradbo. Igralec je pri njem zreduciran na recitatorja. Absolutni pesnik Thomas nima prostora za izvenjezikovna dogajanja. Ni odrskega dogajanja, ker je dogajanje že ujeta v bogato zaporedje besednih slik, njegova težka, razkošna besedna imagerija se kot anestetik spusti na mašinerijo gledališča in ga ohromi. Zato je Thomas tako slab gledališki sodelavec.

Kdor si je ogledal ljubljansko predstavo *Pod mlečnim gozdom*, bo razumel, kolikšne zahteve samozatajevanja in diskretnosti nalaga Thomas gledališkemu ansamblu. Uprizoritev tako bogatega in privlačnega besedila, kakršno je Thomasovo, je za gledališče samomorilsko dejanje. Od njega zahteva namreč, da se odpove prav tistim osnovnim elementom, ki gledališče tvorijo: telesnosti, gibanju, dogajanju.

Sprejeti moramo igralčev glas, kakor moramo sprejeti instrument, če hočemo slišati glasbo, igralec sam s svojo telesno prisotnostjo pa nas moti.

Režiserka B. B. Baranovičeva je, kakor je napisala v gledališkem listu, te posebne avtorjeve zahtevke dobro občutila. Toda kot teaterski človek le ni mogla *contra naturam suam* in predstava v Križankah je nelagodna simbioza med aspiracijo in realizacijo. Posrečilo se ji je, da je nekatere igralce zvalila — ali pa so se zvalili sami — v vzorno odrsko diskretnost; primer je odlična Stefka Drolčeva, ki je svojo prisotnost skoraj idealno omejila na glasovno podajanje, večina ansambla in zlasti njegovi mlajši člani pa so ji ušli in Thomasu in gledalcem na ljubo niso marali žrtvovati svojih igralskih temperamentov. Posebno nethomasovsko dejanje je po mojem pripeljati igralca na sredo prizorišča, zato da zavpije dve, tri besede in nato v diru izgine na nasprotnem koncu. To je mogoče dobra odrska dinamika, je pa slab Dylan Thomas.

Takšna mozaično položena poetična fantazija o tem, kako se odpirajo in prepletajo življenjski tokovi malega ribiškega mesta v štiriindvajsetih urah, v časovnem roku, ko se konča in znova ponovi večni eksistenčni ritual, je seveda odprta najrazličnejšim odrskim interpretacijam. Ne bi hotel prekoračiti meje kritikove ingerence in režiserki sugerirati njenih stališč, toda *neka* stališča bi morala biti iz predstave očitna. Gotovo bi se dalo ta razkošni tok bogatih prispodob in idej kanalizirati v nekaj protagonističnih glasov, ki bi nam nakazovali njih notranji pomen in napetost.

Zakaj je tako dobesedno in premišljeno ostal ob robu odra kapitan Cat, ki je tu gotovo ena izmed ključnih figur, saj tvori vez med efemernostjo vsakdanjega dejanja in metafiziko večnega morja? Zakaj je ostala igralsko šibko

zasedena in nerazumljena figura pastorja? Tudi njemu je Thomas prisodil večjo težo kot Baranovičeva.

Tako je ostala predstava uglasena na satirovsko-polteno dominantno, ki je gotovo važen element pri Dylanu Thomasu, toda vsekakor ne edini in ne najvažnejši.

Aleksander Čolnik

## GLOSE IN KOMENTARJI

### BREZ KOMENTARJA

Pod naslovom *Nekaj oblik odpora proti demokratizaciji kulture* je beograjska revija *Kulturni život* v svoji zadnji številki (1-2/1963, str. 30—31) »v skrajšanem izvlečku« obelodanila, kar je bil na kongresu ljudske mladine Jugoslavije (25.—26. januarja 1963) govoril Božidar Debenjak. Bilo bi napak, če bi se naša javnost s temi izvajanji ne seznanila, zato jih tu v prevodu ponatiskujemo:

»Referat tovariša Srzentića vsebuje točno ugotovitev o treh skupinah kulturnih delavcev, ki nudijo odpor demokratizaciji. Nekateri zaradi strahu za pridobljene družbene položaje in dohodke, drugi zaradi svoje antisocialistične pozicije, tretji pa zaradi nerazumevanja. Toda jaz mislim, da bi bilo treba to ugotovitev dopolniti — obstajajo namreč tudi taki kulturni delavci, ki bi radi proces demokratizacije izkoristili za cilje, ki so v svojem bistvu antisocialistični. Formalno pristajajo na demokratizacijo in se celo kdaj pa kdaj poslužujejo tudi ultraleve fraze — vendar je bistvo njihovega podpiranja demokratizacije kulture antidemokratsko. Vzel bom primer iz najnovejšega časa, diskusijo o ustavi, ki so jo organizirala uredništva treh glavnih slovenskih revij: »Sodobnost«, »Perspektive« in naša mladinska revija »Problemi«, ki jo izdaja Centralni komitee mladine Slovenije.

Revijo »Perspektive« izdaja skupina mlajših intelektualcev, ki se nagibajo k eksistencializmu, »Sodobnost« pa je glasilo klasične inteligence, ki jo sestavljajo v glavnem predstavniki srednje generacije. Skupina okrog »Perspektiv« je predložila nekatere spremembe in dopolnila k republiški ustavi, v katerih zahteva v glavnem naslednje:

naj se do kraja izvede sistem samoupravljanja v družbenih službah in naj se ukine družbeno upravljanje,

izvrže naj se tudi samo poimenovanje »družbene službe«, glasi naj se samo »delovne organizacije«,

te »delovne organizacije« naj se v kulturi horizontalno povezujejo, višji organi pa naj se volijo edinole po predstavniškem sistemu, od občine do federacije, tako da bi bila naša družba v resnici razdeljena na vertikalne nize profesionalnih organizacij, pri čemer bi se do kraja uveljavila kulturno cehovska tendenca, in še več, pri čemer bi bila celotna naša skupnost organizirana po sistemu korporacij. Njihova argumentacija je bila na prvi pogled demokratična. Trdili so namreč, da gre za družbo, organizirano po delovnem načelu. Mi pa smo jim dokazali, da gre za dosledno izvedeno načelo delitve dela z vsemi