

Svojemu domu in polju krog njega in ulicam prhkim krog njega.  
Venomer znova in znova. Dokler ne opazimo, da je to vse.  
In da to ni vse.  
Da je kak šepet še, kak šepet tu in tam, včasih.  
Šepet tihe duše neke nemožnosti.  
To, česar dotikam se. (Zdaj, še zmerom, po vseh teh stoletjih.)

Prevedel Ciril Zlobec

## ZAPISKI IZ PREDALA

### ODMEVI Z EKRA NA 66

Filip Kalan

30. III. 1966

Dragi gledalci,

rad bi nakazal vsaj v bežnem pregledu tista vprašanja, ki so me vznemirjala ob nekaterih novih uprizoritvah v naših gledališčih teh pet tednov, ko se nismo srečali pred ekranom.

Ta čas je dala ljubljanska Drama z mešano zasedbo predvojnega in povojnega igralskega rodu in s scensko glasbo Linhartovega sodelavca Janeza Novaka in z obilnimi dodatki narodopisne festivalnosti staromodno Molkovo uprizoritev *Matička*, ki mimo režiserjevih obrtniško solidnih odrskih sprememb in mimo umetniško dognanih kostumov Alenke Bartlove ne prinaša nikakršnih novosti niti v dramaturškem razboru avtorjevega besedila niti v komedijski ponazoritvi glasbenih vložkov niti v mizanscenskih možnostih za prenovitev igralskih storitev — skratka, povedati moramo brez vsakršnih olupšav, da gre v tem primeru za akademsko osivelo, z vso ihto namerne reprezentativnosti stopnjevano obnovo podedovanega čitalniškega duha, ki *razveljavlja z dodatki vsiljive domačnosti svetovljansko zavest Linhartove osebnosti, izraziti modernizem Linhartove dramaturške domselnosti ob že minuli modernosti Beaumarchaisove predloge, revolucionarni prizvok v Linhartovem jožefinskem prostozidarstvu.*

Ob pogledu na našo gledališko polpreteklost bi se v oceno te nerevolucionarne reprezentativnosti prikradla nemara še ta zlobna misel, da bi staromodnost Molkove uprizoritve »požela« pohvalo pokojnega liberalnega paberkovalca Frana Govekarja — že zavoljo brezidejne živopisnosti — ob soglasju vseh tistih nekdanjih recenzentov, ki so v podtekstu svojega pisanja vselej zatrjevali, da smo Slovenci s Trubarjem in z Linhartom in s Prešernom vred že od nekdaj le katoliško ljudstvo, slovensko le po domotožni navezanosti na domačo zemljo in po starih kmečkih šegah in navadah z narodnimi nošami vred — zakaj že dolgo ni bilo v gledališču tako dolgotrajne maškerade s tem poudarkom, da »od kvedra do kučme, od kučme nazaj smo narodni vsi«.

kakor je to našo deklarativno domačnost tako lepo ironiziral že Oton Župančič.

In tako dvomim, če je prav, da slavi sredi te staromodne narodopisnosti delovni jubilej Ančka Levarjeva, ta tako naša, tako slovenska igralka, naša brez vsakršne primesi narejene ali le deklarativne domačnosti. To pot spet igra baronico Rozalo, bržkone zavoljo jubilejnosti, čeprav ji gre še danes v Linhartovi igri tista vloga, ki je po čudni ironiji gledališke usode nikoli ni igrala — vloga hišne deklice Nežke. Ta ji gre še danes po vsem, kar je tako enkratnega in osebnega, tako neponovljivo očarljivega v njenem naivnem komedijantstvu — neugnana odzivnost v slehernem še tako zamotanem komedijanskem zapletu. Ljubeznivo nagajiva odrezavost v sleherni repliki komičnega dialoga, zlahtna, malone dekliska zadržanost v čustvenih viških ob resnični ljubezenski predanosti, prirojen posluš za razpoloženje med gledalci brez vsiljive spogledljivosti z avditorijem.

To so prvobitne in neutajljive odlike Ančke Levarjeve, prirojene nepozabnim podobam njenih naivk in nagajivk od Nicodemijevega Postržka do Molièrove Agneze in od Golieve Sneguljčice do Micke v Kreftovih Krajskih komedijantih — vse drugo je delo in izkušnja, vztrajno igralsko delo in dolgoletna življenjska izkušnja, celo v takšnih dramskih stvaritvah velikega formata, kakršni sta Lojzka v Cankarjevih Hlapcih in Mary Tyronova v O'Neillovem Dolgega dneva potovanju v noč.

Ob vsem tem moram priznati, da me spreletavajo neprijetni občutki, ko gledam Linharta in Levarjevo sredi te vsiljivo slikovite in nemarno razgibane, prepevajoče in plesoče maškarade letošnjega Matička, saj vem iz izkušnje, pridobljene doma in na tujem, da sta oba veliko bolj slovenska brez vsakršne folkloristične preobleke — Linhart v gosposki suverenosti svojega svetovljanstva, ki ga nista zmotila ne Pariz in ne Dunaj, ko je zajel Matičkovo zgodbo v kranjske šege in navade, Levarjeva v neugnanem poletu ljudskega komedijantstva, ki se na odru kratko in malo ne more razživeti drugače kakor v podedovani govorici in gestiki kmečkega porekla, preprosto in naivno, učinkovito v čisti človečnosti.

Blišč in beda današnje gledališke kulture pri nas:

Blišč — malone vselej le tam, kjer je že sam izbor z zasedbo vred tako tvegan, da morajo igralci doseči ali celo preseči režiserjevo domiselnost, če naj se nasploh uveljavijo pred gledalci. Nazoren primer — Mirana Herzoga komorna uprizoritev Rameaujevega nečaka z Aleksandrom Valičem v naslovni vlogi ob svečavi viteške dvorane v Križankah. Nevsiljiva, za uprizoritev v krogu prirejena, razumno razčlenjena, v menjavi situacij in v intonaciji dialogov spretno uravnovešena obdelava Diderotovega enoličnega, le na moralistično pripovednost uglašene besedila prehaja pri tem tveganem preizkusu Mirana Herzoga v pravo komedijantsko parado z bogatimi igralskimi odenki pri dramskem solistu Aleksandru Valiču, ki so ga gledalci spoznavali vse dotlej le kot zanesljivega oblikovalca epizodnih figur.

Ali drug primer, resda paradoksalen, vendar prav tako nazoren po gledališki učinkovitosti:

V mali dvorani tržaškega gledališča uprizarja Branko Gombač povsem nebeckettovsko različico znane Beckettove antidrame o pričakovanju Godota, saj je iz igre izločil prav vse epizode s tremi osebami vred razen vodilnih prizorov med Vladimirom in Estragonom, tako da prehaja brezup Beckettovih situacij ob pogostem ponavljanju replike o Godotu že v pravi up o prihodu te osebe, ki le ne pride. In tako sedim v poltemi pred pantomimičnimi akrobacijami, ki jih izvajata nekdanja amaterja Silvij Kobal in Edvard Martinuzzi z virtuozno vnemo pravih komedijantov v vseh prizorih med Vladimirom in Estragonom tako imenitno, da sproti pozabljam Beckettovo izvirno besedilo in se mi naposled že zdi, da mora ta Godot le še priti, kadar že koli, če že ne zdaj, pa vsaj v odmoru po igri. Skratka: antidrama antidrame, antibeckett, Godot kot tihi up v tem strašnem brezupu našega beckettovskega bivanja. Vsebinsko: nesmisel nesmisla. Gledališko: naj si to priznam ali ne — ta Gombačev antibeckett s tema radoživima solistoma je nenavadno učinkovit, pravi blišč med letošnjimi uprizoritvami tržaškega gledališča.

Tako o blišču, spočetem v igralski domiselnosti. Beda — ta je tam, kjer skušajo igralci kakor že koli, z vso ihto komedijantske rutine ali s pretirano komiko v govoru in gestiki opravičiti pred gledalci režiserjevo nedomiselnost. Nazoren primer — Pretnarjeva hroma uprizoritev Schizgalove Lbezni v Mestnem gledališču ljubljanskem. Spodrseljaj je očiten: tu je vse tako neznansko komično, da nikjer nobene komičnosti ni več. V opravičilo (pa še to povsem ne drži) bi se dalo povedati le to, da so tudi Parižani v letošnji uprizoritvi na Montparnassu pretirali tega Schizgala ponekod do nevšečne groteske, kar je dalo gledališkim šaljivcem povod za tale nasvet:

Kaj pa, če bi to reč kar navadno igrali — tako, kakor je napisana (brez avtorjevih pripomb)!

In naj kar priznam za zaključek tega nevšečnega razmišljanja, da mi je ta nasvet všeč, saj velja za Schizgala prav tako kakor za Becketta in naposled tudi za — Linharta.

13. IV. 1966

Zdi se mi, da se to, kar napoveduje naša kulturna panorama sleherni drugo sredo z neobveznim geslom gledališkega komentarja, spreminja čedalje bolj v absurdno monodramo donkihotskega komentatorja Filipa Kalana, ki skuša vznemirjati potrpežljive gledalce vselej in zmerom z istim idejnim podtekstom v tem komentarju, da je bilo in da je in da bo slovensko gledališče živo in izvirno, učinkovito in trajno, slovensko v neprovincialnem pomenu te besede le takrat, kadar je bilo in kadar je in kadar bo to naše gledališče tudi evropsko, evropsko brez poniglave spogledljivosti na sever in na jug, na vzhod in na zahod, evropsko brez malomeščanske brezidejnosti, vezane na Dunaj ali na Beograd, na Pariz ali na Moskvo, evropsko kratko in malo po zgodovinski danosti in tristoletni vztrajnosti na tej prastari srednjeevropski transverzali od Prage in Dunaja do Trsta in Benetk, z razgledom v Panonsko nižino in z izhodom na morje, na tisto Sredozemlje, ki je bilo zibelka vse današnje evropske kulture.

S to tezo o očitni srednjeevropski usodi slovenske gledališke kulture se vračamo k absurdu te naše televizijske monodrame:

In kakor v sleherni sodobni igri, je tudi v tej donkihotski monodrami komentatorja Filipa Kalana absurd v situaciji — v tem primeru vsekakor v protislovni situaciji današnjega slovenskega gledališča. Na srečo so ta protislovja še dovolj zabavna, zakaj v istem času, ko si pridobivajo člani ljubljanske Drame po pravici številne javne nagrade z izrazitim evropeizmom svoje slovenske stvarilnosti — naj omenimo v oklepaju le Dušo Počkajevo in Žarka Petana in Vinka Hrastelja — da je prav tista Drama, ki pojde letos (spet v oklepaju povedano) na Sterijino Pozorje z obrekovano eksperimentalno uprizoritvijo Korunovega Pohujšanja igrala staromodno, antievropsko in antilinhartovsko, z dodatki vsiljive domačnosti ponesnaženo uprizoritev Matička, namenjeno po vsem videzu z vso to veselično pevnostjo in operetno poskočnostjo tistim gledalcem, ki jih še tare rodoljubarska naduha narodne čitalnice.

Kje smo tedaj:

Ali na razpotju med Čitalnico in Broadwayem? Na ovinku med slepo ulico samovšečne domačnosti in norim bulvarjem amerikanizirane psihoanalize? Smo mar zavoljo te povsem neresnične dileme vztrajali tri sto gledaliških let na tem prepihu v srednji Evropi od Romualdovega Pasijona do Linhartovega Matička in od Cankarjevega Pohujšanja do Grumovega Dogodka v mestu Gogi? Smo zares slovenski le še v narodni noši in evropski le še v ameriških spodnjicah?

V tako absurdno situacijo sem zašel, ko sem se v mesecu marcu vrnil iz tujine, zakaj tam sem na mednarodnem kolokviju prepričeval gledališke raziskovalce, da je naše gledališče tako zelo slovensko, ker je tako zelo evropsko po vsem izročilu, slovensko še celo takrat, kadar uprizarjamo tuje avtorje, saj dojemamo te avtorje s tristoletno gledališko izkušnjo malega naroda, ki vztraja na tem prepihu v srednji Evropi že malone tisoč let z budnim spominom na vse, kar se je kdaj koli godilo na tej naši prastari transverzali med Dunajem in Benetkami.

Pripovedujem o trodelnem mednarodnem kolokviju, ki ga organizira pariški center za znanstvene raziskave — Centre National de la Recherche Scientifique — na skupno temo: Gledališče po letu 1945:

To je doslej največja mednarodna raziskovalna akcija na gledališkem področju po drugi svetovni vojni, ki naj v treh delovnih ekipah in na treh mednarodnih simpozijih s predavanji in diskusijo razišče tri probleme — prvič: kulturnopolitično situacijo gledališke stvarilnosti v različnih deželah, zlasti v deželah z različnim družbenim sistemom; drugič: idejno in estetsko strukturo gledališkega dela v razmerju med avtorjevim besedilom in režiserjevo realizacijo tega dela na odru; in tretjič: družbeno funkcijo gledališke dejavnosti v razmerju med političnim režimom in gospodarskim potencialom, med kulturnim izročilom in sedanjo zmogljivostjo, med že dano ali šele pridobljeno nacionalno neodvisnostjo v posameznih deželah.

Prvi del tega zahtevnega kolokvija smo opravili na spodbudo pariškega centra pod vodstvom znanega teatrologa Jeana Jacquota in

s sodelovanjem Mednarodnega centra za gledališko vzgojo in raziskave pri nancyški univerzi v samostanski samoti nekdanje opatije des Prémontrés v Pont-à-Mousson v Loreni s sodelavci, ki so bili zvečine profesorji ali asistenti pariške Sorbonne, zakaj med tujci je bil izbor zelo ozek — za sodobno rusko gledališče znana zgodovinarica Nina Gourfinkel, za poljsko šef gledališkega oddelka poljske akademije znanosti Tadeusz Sivert, za nemško kölnska esejistka Marianne Kesting, znana po duhovitem priročniku Panorama des zeitgenössischen Theaters iz leta 1962, za angleško mladi Geoffroy Reeves, tako da sem bil komaj peti med temi gosti iz tujine, obremenjen z vsemi protislovji slovenskega gledališča v razmerah današnje Jugoslavije.

In da se vrnemo k absurdni situaciji gledališkega komentatorja Filipa Kalana — tu v Pont-a-Mousson pri Nancyju je ni bilo, te situacije, saj sem govoril o tujih avtorjih na slovenskem odru med leti 1945 in 1965 in med primeri sem navajal Tennessyja Williamsa in Arthurja Millerja in Camusa in Sartra in Anouihla in v diskusiji še Jonesca in Becketta in Albeea in Kopita. Šlo je tedaj za problem, ki prikazuje slovensko gledališče z vsemi podedovanimi izkušnjami in z vso sodobno domiselnostjo, tako v repertoarni politiki kakor v gledaliških izrazilih — in to je zares slovensko gledališče, saj živi iz evropskega izročila mimo vseh še tako žolčnih polemik in blagohotnih priporočil, živo zavoljo idejne in estetske prisebnosti ob na videz še tako tujih in neznanih avtorjih.

Smo tedaj res na razpotju med Čitalnico in Broadwayem?

Naj bo ta današnja gledališka situacija na videz še tako absurdna, če primerjamo mojstrstvo slovenskih igralcev pri uprizoritvah zahtevnih tujih avtorjev z veseličnim primitivizmom takšnih uprizoritev, kakršna je letošnji Matiček, vse to ob polemičnih sodbah naših kritikov ob reprezentativni obnovi stare čitalnice — na tihem si sam pri sebi le še domišljam, da nas tristoletna gledališka izkušnja od patra Romualda do Slavka Gruma ne bo izdala in da bomo slej ko prej vendarle spet tista gledališka skupnost, ki bo živela iz Linhartovega in Cankarjevega slovenstva in to slovenstvo ne more zamreti, saj izvira iz evropske zavesti.

27. IV. 1966

Tisti med vami, ki poslušate te moje samogovore pred televizij-skim ekranom že poltretje leto — od jeseni 1962 do letošnje pomladi, reci in piši 1966 — in vam zavest o smislu in o nesmislu našega bivanja na tem zmedenem planetu še ni zamrla sredi družbenega kaosa naših dni, se nemara vsaj kdaj pa kdaj spominjate trojnega refrena v našem komentarju, ki spreminja te bežne, te dnevniške, na prvi prisluh le improvizirane zapiske v izpoved s povsem določenim idejnim poudarkom — s poudarkom, ki ga je izzvala izkušnja, tista izkušnja, ki so jo doživljali naši predniki in jo doživljamo danes mi in jo bodo doživljali še drugi, drugi za nami v tej naši očarljivi in večno ogroženi slovenski deželi na prepihu srednje Evrope.

Ta trojni refren:

Ta, da si gradimo na tem miniaturnem ozemlju sredi nasilnih sosedov in ob malodušnih deželnih glavarjih že tri sto let vsem in vsemu navkljub takšno gledališko kulturo, da jo začenjajo danes tudi že v tujini priznavati za integralen del evropske stvarilnosti —

in ta, da se resnična stvarilnost nikoli ne vname ob priporočilih in ob prepovedih uradno priznanih pismoukov, marveč da zaživi vselej le v sozvočju scene in avditorija, v sožitju med igralci in gledalci, sredi moralnega nemira, ki nas vse prizadeva —

in še ta, da se izvirnost, ali če hočete, samobitnost gledališke kulture uveljavi pri slehernem narodu, pa naj bo velik ali majhen v statističnih zaznamkih, šele takrat, ko se vsi, tisti na odru in tisti v dvorani, iznebijo sleherne narodne samovšečnosti in so samo še ljudje — ljudje tiste dežele, ki jih je rodila, ljudje tistih izkušenj, ki so jih izučile, ljudje tistega časa, ki ga morajo živeti.

Ta trojni refren me je znova vznemiril, ko sem listal po starih zapiskih, objavljenih in neobjavljenih, po starih zapiskih o usodi slovenskih gledaliških ljudi med minulo vojno, med vznemirljivimi peripetijami odporniškega gibanja. Tako so mi rekli, naj za petindvajseti rojstni dan Osvobodilne fronte povem kaj o tem, kakšne gledališke tegobe nas vznemirjajo danes in kakšne so nas vznemirjale takrat, v davno minulih dneh partizanskega zanosu, ko smo še na glas sanjali o tem, da bomo nekoč prekrili ves zemljevid slovenskega etičnega ozemlja s skrbno zavozlano mrežo gledaliških središč od Celovca do Maribora in od Celja do Ptuja in od Kranja do Novega mesta in od Gorice do Trsta z visoko kultivirano prestolnico Ljubljano, ki bo vsaj tako imenitna kakor v baročnih časih, ko so med Gradom in Rožnikom igrali gledališke igre kar v štirih jezikih in so se vsi prebujeni ljudje v tej lepi deželi med Alpami in Jadranom še zavedali brez vsakršnih predsodkov, da so se rodili ob prastari transverzali med Dunajem in Benetkami in da ta rojstni list nikakor ni dokument o podedovanih zaslugah, pač pa zadolžnica o kulturnopolitičnih obveznostih za vse tiste, ki prevzemajo vladarske posle v tej deželi.

Kako daleč je vse to in kako pozabljeno, kakor s predzgodovinskim prahom zasuto, neraziskano kakor arheološko najdišče, ki ga vsi poznajo, pa ga le ne marajo odkupiti, ali zavoljo nepredvidenih stroškov ali kratko malo zato, ker so le gladiatorji že od nekdanj zapisani na prvem mestu v proračunski rubriki za panem et circenses. In ne da bi ob rojstnem dnevu Osvobodilne fronte po nemarnem ponavljali stari izrek o tem, da tempora mutantur — preiščimo še tako natanko vse dokumente o spremembah na gledališkem zemljevidu slovenske dežele, nikoli ne bomo mogli zanesljivo razbrati, zakaj smo pred desetimi leti ukinili pokliena gledališča v Kranju in v Ptuj in v Kopru, saj smo ta čas zapravili vsaj toliko milijonov za javne nastope nešolanih, pavšalov in dnevnic in nagrad vajenih amaterjev, kakor bi nas veljali akademsko izobraževanje in sistematična profesionalizacija treh podeželskih gledališč.

Moralno spodbudna ta birokratska koruptna odpoved nekdanjim osvobodilnim načrtom o gledališkem zemljevidu slovenske dežele vsekakor ni bila, zakaj takrat, ko smo se še na osvobojenem ozemlju med

frontami prepirali o gledališki politiki, smo tako kakor vsi pravi, ali če hočete, naivni kulturni delavci v vseh revolucijah tega našega zmedenega stoletja z Lunačarskim in z Evreinovom in s Tairovom in z Mejerholdom vred — zapisali vse to, česar še nismo do kraja razbrali, na zastavo neomadeževane prihodnosti. To prihodnost, omadeževano z neizogibnimi manevri politične strategije in taktike, živimo danes. In če primerjamo moralni kapital, ki smo si ga pridobili v pristrčnem sožitju med igralci in gledalci na partizanskem ozemlju, s tem, kar se dogaja danes in tukaj, na tem obubožanem terenu za menežerske mahinacije v gledaliških zadevah, tedaj moramo ta moralni kapital odpisati iz javnega računovodstva in ohraniti med aktivnimi postavkami le še tiste resnične stvaritve na slovenskem odru, ki so se rodile vsem in vsemu navkljub, v zanosu narodne in osebne radoživosti.

In če že gre za obnovo tega našega starega refrena o poslanstvu živega gledališča in o sožitju med gledalci v moralnem nemiru zmedenega časa in o tem, da smo pravi ljudje šele takrat, ko smo samo še ljudje, ljudje tiste dežele, ki nas je rodila, ljudje z izkušnjami, ki so nas izučile. Ljudje tistega časa, ki ga moramo vsi živeti — tedaj naj obnovim staro pesem o čudežni sili živega gledališča s tistimi besedami, ki so zapisane v partizanskem dnevniku o veselem vetru v opombo tistim nemirnim dnevom, ko smo tovarišem iz brigad igrali ob Klopčiču in Boru in ob Zupanu tudi Linharta in Cankarja, Čehova in Molièra, vsem in vsemu navkljub, resda po dolgih prepirih pod belokranjskimi brezami:

»Res, da smo se mi tu doli med temi brezami ubadali s tako smešno zapletenimi in za soldaško pamet tako porazno bedastimi bagatelami, kakršni so bili vsi tisti večni prepiri o agitaciji in o propagandi in o pravi in o tendenčni umetnosti in o vojni improvizaciji in o resnični igralski stvarilnosti. In vendar: vzemimo, da bi vsega tega ne bilo, da bi tudi tega ne bilo... in da se ni nikoli dvignil tisti plahutajoči zastor iz padalske svile pred razsvetljeno rampo na osvobojenem. Ne: da ni bilo vse te bežne in vznemirljive čarovnije sredi tega surovega in nespodobnega časa, tedaj bi vse to dolgo življenje petdesetih krvavih mesecev ne bilo življenje — bilo bi samo še topo živalsko ždenje sredi tulečih siren in flokotajočih min, samo beda in lakota in golazen in čakanje na smrt.«

Vzemite ta zapisek iz davno minulih časov per analogiam, za rojstni dan Osvobodilne fronte in za ogledalo naših dni, ko se moralna spodbuda kulturne stvarilnosti ocenjuje samo še z gluhimi številkami v ekonomski računici.

11. V. 1966

Vračam se k neraziskanim vtisom, ki jih sprejemamo ob izteku gledališkega leta, in ko pregledujem zapiseke o premierah in jubilejih, o gostovanjih, o festivalih in nagradah, se mi vsiljuje ta prvi, resda še neobvezni zaključek:

Novice zastarevajo — problemi so ostali.

Med razveseljivimi novicami, ki še niso zastarele in tudi ne izzivajo novih problemov, velja obnoviti podatke o javnih priznanjih slovenski gledališki kulturi. Prvi takšni priznanji je objavil Mestni svet ljubljanski, ko je med šestimi nagradami za umetniške dosežke podelil eno režiserju Francetu Jamniku za uprizoritev Sartrove moralistične poeme o neizogibni nasilnosti sleherne oblasti, opisane z ironičnim naslovom Hudič in dobri Bog — drugo letošnji jubilatki Ančki Levarjevi za igralsko obnovo baronice Rozale v Linhartovem Matičku, za to naivno podobo ženske odzivnosti, za to bleščečo, čeprav povsem nebaronsko parado gledališke samorastnice, dozorelo v zanosu ljudskega komedijantstva.

Nemara kaže dodati vsaj v oklepaju še tretjo nagrado mesta Ljubljane, čeprav je bila ta namenjena literarnemu delu — slovenski prepsnitvi Shakespeareovih sonetov. Res, da sodi pretežni del tega znamenitega cikla v sleherno antologijo renesančne poezije, vendar je to delo že zavoljo očitnih avtobiografskih prizvokov nenavadno privlačno za gledališkega raziskovalca, saj odpira razgled v intimne predele osrednjih Shakespeareovih tragedij. Zasluga za ta prispevek slovenski shakespeareologiji gre pesniku Janezu Menartu. In še četrta novica, ta iz mednarodne arene — na letošnjem festivalu študentskih gledališč v Nancyju je izrekla žirija priznanje študentu režije na ljubljanski gledališki akademiji Zvonetu Sedlbauerju za domiselno uprizoritev pantomimične študije z naslovom Improvizacija 66.

Med novice, ki že zastarevajo, pa so problemi, ki se ob njih odpirajo, še povsem aktualni, sodi gostovanje Ljudskega gledališča iz Celja z obnovo znane Sartrove drame o usodnih protislovjih v politični strategiji in taktiki, obravnavanih z zbirno oznako za amoralni praktikizem vseh tistih akcij, ki uresničujejo znova staro geslo, da namen posvečuje sredstvo — Umazane roke. Celjska uprizoritev ni prva na slovenskem odru — uprizorili smo to delo 1961 in 1964 že v Ljubljani in v Trstu, resda z znatno zamudo, saj se je ta vznemirljiva melodrama o političnih likvidacijah porajala še sredi informbirojskih spletk v ogorčenem odporu do diktatorskih intervencij v delavskem gibanju, tako da je doživela pariški krst že 2. aprila 1948, ko je spor med jugoslovanskimi komunisti in kremeljskimi intervencionisti šele dozoreval v prve zgodovinske peripetije.

Celjska obnova Sartrove drame je bila dvojni preizkus — preizkus politične zrelosti naših gledalcev in preizkus gledališke domiselnosti celjskih igralcev. Prvi preizkus je uspel povsem nedvoumno — drugi le z dvoumnim rezultatom. Poljudno povedano — gledalci so dojemali Sartrovo tezo o politiki umazanih rok s tenkim poslušom, izostrenim v zgodovinskih peripetijah nemirnega časa, čeprav so igralci le kdaj pa kdaj ujeli živi utrip tega usodnega nemira. In če bi skušali opisati dvoumni gledališki rezultat pri uprizoritvi te drame o političnih aktivistih z aktivistično govorico, tedaj bi morali reči, da kaže ta rezultat dvojni vzrok: prvi je objektivni, drugi subjektiven. Objektivna je znana personalna kriza celjskega gledališča, saj je ta kolektiv izgubil malone vse prave dramske soliste in vse stalne reži-



serje — subjektivna je strokovna nerazgledanost in umetniška nepri-zadevnost mladega režiserja.

Režijska zamisel Francita Križaja je na videz izvirna, v resnici neustrezna, saj vse kaže, da je skušal to Sartrovo politično agitko, kro-jeno po zgledu ibsenovske psihološke tehnike, prekrojiti v govorno dramo brez psiholoških primesi, le z diskusijskimi poudarki obarvano. Rezultat je ta, da igralci zvečine le diskutirajo o tem, kar se godi na odru, in ob dramatičnih prizorih zahajajo v melodramski patos. Edina, povsem očitna izjema med temi diskutanti je Minu Kjudrova, ki je z Jessico ušla iz režiserjevih abstrakcij v sfere ženske čutnosti. Druga izjema je v epizodnih prizorih Pavle Jeršin s stražarjem Slikom, oblikovanim z nevsiljivo realistično plastiko. Vse drugo je ali rutina ali neizkušnost, ki sta resda kdaj pa kdaj oplemeniteni s trenutki resnične igralske prizadevnosti, žal ali na srečo, mimo režiserjeve neprizadetosti.

Drugo agitko s političnimi argumenti uprizarja Mestno gledališče ljubljansko — gre za diskusijski referat nemškega avtorja Heinarja Kippharda o znani zadevi jedrskega fizika Juliusa Roberta Oppenheimerja. Igra — če se tej novinarski učni uri lahko reče igra — je posneta po uradnem protokolu o zasliševanju znamenitega izumitelja, ki si je s preizkušnjo prve atomske bombe pridobil poroštvo državne varnosti. S preiskovalnim postopkom mu organi državne varnosti odvzemajo to poroštvo. Pravega epiloga te drame avtor, žal, ni prikazal na odru: postopek zoper Oppenheimerja se je začel 1954, devet let po Hirošimi; rehabilitacija pa je bila nakazana spet devet let po tem postopku, z nagrado Enrica Fermija istemu inkriminiranemu Oppenheimerju. To so dejstva, ki jih vsi poznamo.

Ob teh dejstvih je gledališka vrednost Kipphardtove reportaže dvomljiva, saj se resnična drama naših dni dogaja mimo osebnih zadev Juliusa Roberta Oppenheimerja sleherni dan, danes in tu, na tem našem samomorilnem planetu, mimo vsega tega, kar opisujemo s ponosnim nazivom človeštva, ob nenehni spodbudi jedrskih fizikov v različnih deželah in ob suženjski pokornosti teh znanstvenikov anti-humanističnim interesom, mimo vseh še tako razumnih argumentov dejavnega humanizma — zakaj atomska bomba je, danes in tu, poraja se iz dneva v dan v vseh različicah današnje industrijske zmogljivosti mimo vseh še tako dobronamernih diplomatskih intervencij.

Tako dojema problem navadni gledalec, gledališki raziskovalec pa ve, da je bilo vse to že davno povedano v različni humanistični govorici — davno, ker je bila ta drama napisana v prvi verziji že med leti 1938/39 in prvič uprizorjena že leta 1944, pred Oppenheimerjevim morilskim izumom — povedano v Brechtovi igri o znamenitem fiziku in astronomu Galileju, ki izpove absurd svoje dejavnosti povsem do-ločno:

»Imel sem edinstveno priložnost kot znanstvenik. V moji dobi je prodrla astronomija na trg. V teh prav posebnih okoliščinah, bi stanovitnost moža lahko izzvala velike pretrese... Kakor stvari danes stoje, je najvišje, kar lahko pričakujemo, rod iznajdljivih pritli-kavcev, ki jih lahko najamejo za vse... Nekaj let sem bil prav tako

močan kakor oblast. In predal sem svoje znanje oblastnikom, da ga porabijo, da ga ne porabijo, da ga zlorabijo, kakor bi ustrezalo njihovim namenom. Izdal sem svoj poklic. Človeku, ki stori to, kar sem storil jaz, ni mesta v znanosti.»

Tako je zapisano pri Brechtu in tako sprejema Oppenheimerjevo dilemo navadni gledalec: tisti, ki še ni pozabil, da je atomska bomba morilsko orožje. Kipphardt je — sine ira et studio — zagovornik iznajdljivih pritlikavcev. Tu je jedro neučinkovitosti v njegovi dobronamerni reportaži. V Mestnem gledališču ljubljanskem jo igrajo tako, kakor morejo in znajo, z nepriznано slabo vestjo ob diskusijskih replikah policijske logike in s pristno človeško zgovornostjo ob replikah z logiko navadnega zemljana. Ta dvojna logiciteta je izzvala tri imenitne igralske stvaritve — prvi je Vladimir Skrbinšek, ki obnavlja z Oppenheimerjem humanistično prizadetost profesorja v Krleževem Areteju in znanstvenika v Kozakovih Dialogih, druga dva sta Danilo Bezljaj in Slavko Strnad v epizodnih vlogah, fizika s prostodušno govorico in z nevsiljivo gestiko navadnih, reci: razumnih zemljanov.

Novica še ni zastarela in tudi problem je ostal:

Drama to ni, ta reportaža o Oppenheimerju, in nemara je Kipphardtova reportaža koristna, kot svarilo in žurnalizem — pesnik in humanist in pravi gledališki človek pa je le Bertolt Brecht, zakaj ta je pravo dramo o protislovjih v današnji znanosti že davno napisal, pred Hirošimo, ob življenju velikega Galileja.

25. V. 1966.

Pregledujem zapiske o gledaliških novicah in o problemih, ki se s temi novicami ponujajo, pa se mi zdi, da moram vsaj delno obnoviti refren zadnjega poročila — ta, da novice zastarevajo in da so problemi še zmerom tu, načeti in neraziskani ali raziskani le napol, z dvomljivimi rezultati.

Ta refren se mi obnavlja vsaj ob treh gledaliških večerih:

Prva je Trekmanova montaža Cocteaujeve drame *Le bel indifférent* z odlomki iz spominov in iz umetniškega opusa nepozabne pevke Edith Piaf z naslovom njene znamenite popevke *Je ne regrette rien*: Ničesar ne obžalujem — drugo je gostovanje igralske družine iz pariškega Théâtre du Vieux Colombier z uprizoritvijo Claudelovega *Talca* — tretja je slovenska obnova znane brechtiaide Petra Weissa z učinkovitim kolportažnim nazivom *Zasledovanje in usmrčitev* Jeana Paula Marata v uprizoritvi igralske skupine Charentonskega zavetišča po navodilih Gospoda de Sada.

Kar se Trekmanovega poizkusa tiče, se mi vsiljuje ta odklonilna sodba, da velja ta gledališki zvarek opisati s francosko besedo, saj to ni »montage«, kakor to napoveduje lepak, pač pa »chantage«, zakaj to ni priredba v dramaturškem pomenu te besede, pač pa maneuver spretnega menežerja, ki računa z ganotjem gledalcev in poslušalcev ob vznemirljivi pesmi pariškega asfalta. Hripavi zanos poulične ljubezni, stopnjevan do tolikšne erotomanije, da se minljivost čutne naslade spreminja v neminljivost čistega čustva — to je Edith Piaf, enkratna

in neponovljiva kakor njen veliki prednik v slikarskem svetu: Toulouse-Lautrec. In še Cocteau: res da napoveduje njegova igra o lepem brezbriznežu, napisana za samo Edith Piaf, vso grozljivost ljubezenske samote, ki jo doživlja ta velika pevka z neugledno zunanostjo vse svoje dni do prezgodnje smrti — sama zase, uprizorjena z vso samomorilno samoto zavržene ljubezni v brezupni sivini pariške hotelske sobe: možnost za igralsko bravuro evropskih razsežnosti.

Oboje hkrati — zvočni posnetki in filmski inserti velike pevke in stvarna podoba igralka na odru, te ali one igralka, kakršne koli igralka — to je popoln nesmisel, obsojen na poraz pred gledalci. In še ta dodatni nesmisel: prevod ob izvorniku, resda imeniten prevod, prevod Janeza Menarta, sinhroniziran z ritmom originala; naposled je to vendar le govor ob peti besedi, prav tako ob kakršni koli interpretaciji, že vnaprej obsojen na poraz. Zaključek je prevara — zelo smo ploskali, zelo zelo smo ploskali, le da žal ne igralcem na odru Mestnega gledališča ljubljanskega: ploskali smo enkratnosti in neponovljivosti pariškega vrabčka — spominu nepozabne Edith Piaf.

Drugi večer so sprejemali marsikateri gledalci z dezinformacijo, ki se je delno ponovila tudi v dnevnem tisku: mislili so, da je igralska družina iz Starega Golobjaka, ki uprizarja Claudela na tej turneji, zakonita naslednica gledališkega reformatorja Jacquesa Copeauja, tega spodbujevalca vse sodobne gledališke kulture v Franciji. V resnici je Théâtre du Vieux Colombier velikega Copeauja le še dvorana, ki se daje v najem raznim družinam, tako že od maja 1924. In to, kar smo gledali na odru ljubljanske Drame, je francoski gledališki izvoz v tuje dežele, opremljen z vsemi uradnimi testi kulturnoprosvetnih uradov, solidno izvozno blago tradicionalne izdelave: razumljiva dikcija, pregledne situacije, primes melodrame v mimiki in gestiki, preizkušen čut za sožitje z avditorijem.

Zakaj si je ta družba z uradnim nazivom Soci t  culturelle des tourn es du Vieux Colombier izbrala za gostovanje po nemških in po balkanskih deželah prav to Claudelovo igro, ki utruja gledalce z zamudno razlago konfesionalnih problemov, se ne da ugotoviti kar na prvi pogled — nemara zato, ker se zgodba odvija sredi kaosa restavracije, v letu 1812, ko doživlja Napoleon poraz pred Moskvo. Tudi tu smo ploskali, nekateri morda ne tako navdušeno kakor tisti, ki se jim zdi, da je francosko gledališ e že samo po sebi imenitno — tisti nekateri smo ploskali ob spominu na še ne povsem minulo polpreteklost, ko so v naši deželi gostovala imenitnejša gledališ a, tako Théâtre National Populaire z Jeanom Vilarom in s pokojnim G rardom Philippom in Jean-Louis Barrault z Madeleine Renaud in še celo druga garnitura spoštljive Com die Fran aise, ki nas je tudi že obiskala.

In še tretji večer — Peter Weiss in Jean Paul Marat, pravzaprav: Jean Paul Marat in Marquis de Sade.

Gledam jo, to tako spretno sestavljeno brechtiado, in na tihem sem neznansko vesel, da nisem gledališki direktor, zakaj,  e bi bil direktor in bi imel v hiši vsaj enega re iserja, ki ga vznemirjajo aran irke z mo i nimi prizori in z minimalnim številom solisti nih vlog, tedaj bi to igro vsekakor uprizoril. Samo pomislite: igra v igri, norci Charen-

tonskega zavetišča igrajo pod napoleonsko ero igro o likvidaciji znamenitega jakobinca Jeana Paula Marata — dogodek iz leta 1793 — in napisal in režiral da je to igro še vse bolj znameniti Marquis de Sade, po revoluciji in vse do svoje smrti tudi sam pregnan v to zavetišče med norce, in danes, reci in piši, sredi dvajsetega stoletja, že povsem rehabilitiran avtor: nekdanj tako zelo sumljivega slovesa, zdaj zelo privlačen za intelektualne kroge, nekaj zavoljo pregrešne seksualnosti, nekaj zavoljo skrajnega individualizma v političnih nazorih, nekaj zavoljo odlične stilistike.

Vse to ve spretni Peter Weiss in tako razodeva njegova igra tri očitne mikavnosti: igra o Maratu se uprizarja v norišnici ob nadzorstvu strežniškega osebja (reci: družbe) avtor (reci: režiser) in direktor norišnice (reci: cenzor) ves čas posegata v igro, in v to vznemirljivo igro so vpletene še medigre z različnimi aluzijami na politično in socialno nepopolnost današnjega sveta. Kakor rečeno — ni ga direktorja, ki bi te igre prejel ali slej ne uprizoril: ne le blagajni v korist, tudi zavoljo ansambelske discipline, saj nastopa v tej igri čez štirideset statistikov in pravih solistov je le malo, režiser Marquis de Sade, vodilni igravec v igri *Marat, Charlotte Corday in njen ljubček. Z drugo besedo*: vsi so zaposleni. Nemci pravijo temu — Direktorstück.

To je ena stran medalje — druga je ta:

Avtor je dvoživka, rad bi ujel ideološko ravnovesje med vzhodom in zahodom, pa le naposled obsedi med dvema stoloma, zakaj na vzhodu ga mikajo prednosti kolektivizma, na zahodu anarhična osebna svoboda, in tako izvemo po mnogih besednih dvbojih med marquisom de Sadom in jakobincem Maratom in v vmesnih songih, da za človeka ni prave sreče ne tu ne tam in da so reveži tu in tam, to in onstran političnih sistemov. Na žalost gledalci to že davno vedo, po dveh svetovnih vojnah in po različnih revolucijah tega ali onega kolorita. Ta vednost gledalcev — tako vsaj pri nas, ki poznamo iz lastne izkušnje vzhod in zahod — jemlje avtorju tisto učinkovitost, ki jo doživlja njegova igra na vzhodu in na zahodu.

Uprizoritev sama je bolj storitev kakor stvaritev: vsi so storili, kar so mogli, in če dodamo še ta podatek, da štatirajo vsi solisti ljubljanske Drame, je storitev kar zadovoljiva. Šolska ocena bi bila tale: scena prav dobra, čeprav v zamisli boljša kakor v izvedbi, saj je dramski oder premajhen za pravi množični spektakel; množični prizori komaj zadovoljivi navzlic izkušenim igralcem; solisti, po medicinsko bi se reklo b. p., brez posebnosti. Celota, kakor že rečeno: storitev, ne stvaritev.

In v oklepaju dodano, avtorju v prid, v primeri s Kipphardt in Zadevo Oppenheimer:

Pokojni Brecht bi ga bil tudi uprizoril, Petra Weissa, čeprav se avtorjev stil bolj prilega montažerju in aranžerju aktivističnih dram, spretnemu in tudi že pokojnemu Erwinu Piscatorju.