

## ZAPISKI IZ PREDALA

### ODMEVI Z EKRANA 65

Filip Kalan

Dragi gledalci,

15. I. 1965

nemara se še spominjate, da sem lani ob uprizoritvi Evripidove Medeje in Aristofanovih Zborovalk v ljubljanski Drami omenil tri neugodne okoliščine:

da je to po letošnjih spodrseljajih le tolažilni maneuver v procesu naše gledališke modernizacije — da kaže ta uprizoritev tako pri Evripidu kakor pri Aristofanu neprizadetost in rutino — in da pričakujemo pri današnjih obnovah starih avtorjev več modernosti kakor le tisto novost, ki jo je kritika ljubeznivo obšla z učenim izrazom: dekoturnizacija.

Te poteze, tako očitne pri obnovi dveh antičnih avtorjev, razkrivajo blišč in bedo naše modernizacije veliko bolj nazorno kakor uprizoritve sodobnih besedil, zato ne bo odveč, če raziščemo sestavine tega poizkusa:

Izboru samemu ni kaj očitati niti tedaj, kadar ga motrimo skozi modernizatorska očala, saj sprejema današnji gledalec Evripidovo Medejo nekako tako, kakor da obnavlja ta drama tragične peripetije v zakonu, kjer se prvobitna sla po ustreznem partnerju v ljubezni upira podedovanim zakonitostim družbenega izročila, in ta tako opredeljeni problem dopušča uprizoritelju nenavadno širok razpon v interpretaciji — od psihoanalize do eksistencializma.

Tudi pri Aristofanovih Ženskah v ljudski skupščini dojema današnji gledalec še dovolj razločno satirični napad na vse tiste izbrane in samozvane predstavnike družbene skupnosti, ki zakrivajo biološko in seksualno in socialno zavist z demagoškimi frazami o skupnem lastništvu vseh dobrin od mize do postelje. Le to za dodatek: kar se tiče satire na uravnalovko, je ta izbor še kar duhovit (čeprav smo v praksi že davno pristali na neenakost, tako da vdiramo skozi odprta vrata) — kar se pa žensk tiče, pa jim je Aristofan podaril veliko več domiselnosti in mikavnosti v Lizistrati (le da je to nesmrtno zabavnost uprizorilo v naših dneh že Mestno gledališče).

O dramaturški obdelavi obeh besedil, žal, ni kaj povedati, saj te kratko malo ni, in težko bi našli kjerkoli v Evropi direktorja ali dramaturga ali lektorja, ki bi si upal izročiti režiserju in igralcem tako nepoetični besedili, kakršna sta ta dva kanclijska izdelka naših prevajalcev.

Diskutirati se da tudi o avdiovizualni pripravi za režijsko zamisel obeh del:

Sceno in kostum za obe uprizoritvi, za Medejo v Hiengovi in za Zborovalke v Molkovi režiji sta pripravila Sveta Jovanovič in Mija Jarčeva in v stilnem pogledu so to navzlic dekorativni privlačnosti štirje tako raznorodni osnutki, kakor da ne gre za gledališko realizacijo dveh iger, marveč za štiri uprizoritve štirih avtorjev.

Za primer — Medeja:

Jovanovič — scena grajena v dve prizorišči, ločeni s stopniščem in asimetrično zaslonjeni z abstraktno poslikanima paravanoma: sam zase učinkovit, nevsiljivo monumentalen, enoten dekor —

in Jarčeva — tri kostumske variacije, ženske v komplementarnih barvah, moški v bolj nevtralnih (noša je modernizirana zmes arhaične antiške mode in frigijskih oblačil), ženski zbor je čez oblačila dekoriran še z ogrinjalom iz mrež.

V tej vizualni raznorodnosti modernizirane monumentalnosti gradi Hieng demonumentalizirano in dekoturnizirano Medejo s Štefko Drolčevo. Igralka, sicer tako domiselna, je tu zelo neenotna v govoru, mimiki, gestiki, saj niha med melodramo in psihologizmi. Gradnja njenega besedila ni dognana niti v ritmiki niti v melodiki govorne fraze. V gradvacijah ni zanesljiva: pianissimo je neizrazit, fortissimo forsiran. Artikulacija je, milo rečeno, samorastniška. Problem? Problem modernizacije? Problema ni: problem ni Štefka Drolčeva — problem je v dvomljivi, če že ne kar v napačni zasedbi. In drugi igralci: ti si pomagajo, kakor vedo in znajo: rajši so nevtralni, kakor da bi se vznemirili do strasti. In zbor: ta zbor je ena sama zadrega, saj ni ubran s solisti v ustrezne situacije in tudi mikavna trodelnost prizorišča ni izkoriščena niti v dekorativnem niti v funkcionalnem pomenu te besede.

Režiserjeva ideja:

Ta se iz vseh teh zadreg ne da razbrati.

Recimo — dekoturnizacija.

In Aristofan v Molkovi improvizaciji:

Ta je v razmerju med sceno in kostumom enotnejši kakor Evripid, režiran pa je na grotesko, rajši na poljudno cenenost kakor na stiliziranost groteske. Komika — ta je preračunana na simpatije naših gledalcev do naših igralcev. Ančka Levarjeva si pri Praksagori pomaga s prirojenim ljudskim humorjem in se na srečo ne loteva antiške stilizacije. Ko je ni več in dejanje že zastaja, nas vznemiri pantomimični dar Mile Kačičeve, ki domiselno karikira pohotno starko. Problem? Problem modernizacije? Mislim, da ga ni. Šlo je, kakor je šlo. Včasih smo rekli: Blagor režiserju, ki se lahko zanese na igralce!

Zaključne sodbe si o teh dveh nesrečnih uprizoritvah ni mogoče ustvariti, zakaj njuna zrelost je nezrelost aranžirke. In zdi se mi, da izvira znaten del te nezrelosti iz časovne stiske v delovnem sistemu naše gledališke organizacije, ki podlega pogodbenim klavzulam in abonentskim prispevkom, skratka: kvantiteti in komerciali. Prvi gledališki rezultat takšnih prezgodnjih porodov je očiten — izračunamo si ga lahko s skupnim imenovalcem umetniške neprizadetosti in obrtniške rutine.

27. I. 1965

Predlagam, da se iz vznemirljivega polemičnega hrupa, ki ga ženemo vsa ta zadnja leta ob pravi in ob navidezni modernizaciji v ljubljanski Drami, preselimo vsaj za en večer v blago vzdušje gledališke domačnosti, ki jo mimo vseh peripetij v kulturni politiki tako vztrajno izžareva naše nevznemirljivo Mestno gledališče.

Še pred dvema letoma je kazalo, da se bo to nevznemirljivo vzdušje le vznemirilo, ko so v Mestnem gledališču še kar vztrajali pri tvegani odločitvi, da bodo uprizarjali le slovenske in jugoslovanske in slovanske novosti in še te le s poudarkom na družbenokritični napadalnosti.

In se je pokazalo, kakor pripoveduje povsem odkritosrčno direktor Lojze Filipič v zapisku ob začetku letošnje sezone, da so bili preveliki optimisti in da so se ušteli z ustvarjalnim potencialom naših dramskih piscev, še več: braniti so se morali pred očitki, da so v sporedu kar preveč širokosrčni in da vdira v gledališče umetniško nepreoblikovana in nepregnetena dnevnapolitična aktualnost.

K tej dilemi prišteva direktor še to dejstvo, da je kakor pravi, umetniški zbor te ustanove zelo majhen, delovne naloge pa da so, kar zadeva kvantiteto, izredno velike. To seve drži, statistično in personalno — vendar ne le za Filipičevo gledališko družino. To žalostinko pojo že leta in leta prenekateri direktorji od Maribora do Ljubljane in od Celja do Trsta — žal, da po navadi pred gluhonemim zborom mestnih in okrajnih in drugih samoupravnih prominenc, ki zagotavljajo urbi et orbi et bona fide, da se ukvarjajo s kulturno politiko.

Direktorska dilema letošnje sezone obnavlja tedaj dvoje vznemirljivih spoznanj:

Prvo je to, da današnji slovenski in jugoslovanski in slovanski avtorji ne premorejo toliko privlačnih gledaliških besedil, da bi lahko napolnili letni spored takšnega gledališča, kakršno je Mestno v Ljubljani — in drugo, da nesorazmerje med maloštevilnim igralskim zborom in mnogoštevilnimi obveznimi predstavami na matičnem odru in na gostovanjih

očitno slabi iz leta v leto delovno zmogljivost te naše marljive mestne družine, ki doživlja letos že petnajsto obletnico svoje dejavnosti.

Problem, boste rekli, nemara celo dva problema!

Žal, vse kaže, da naša javnost teh problemov ni dojela, in tako si je Mestno gledališče pomagalo, kakor je vedelo in znalo, saj je na ti vznemirljivi spoznanji odgovorilo v zimski sezoni 1964/65 s štirimi nevznemirljivimi uprizoritvami:

Kreftova gledališko preizkušena satira Kreature v novi dehistorizirani obdelavi Jožeta Galeta: zares zgledno posnažena, v dramaturškem in v režijskem pogledu zelo pregledno zgrajena uprizoritev z igralskimi dosežki, ki ustrezajo normiranim izdelkom solidne domače obrti —

Brechtova ljudska igra o gospodu Puntili in njegovem hlapcu Mattiju: zmerno razgiban, za velespektakularnega režiserja Janeza Vrhunca že kar prezmerno razgiban spektakel, ki mu z moškim preudarkom uravnava gledališko dinamiko igralca naslovnih vlog Vladimir Skrbinšek in Dare Ulaga —

Dostojevskega Ponižani in razžaljeni v seminarsko pravilni dramatizaciji dveh ruskih prikrojevalcev in v neorealistični, z romantičnimi čustvenimi predahi ozaljšani uprizoritvi Bojana Stupice, ki obnavlja malone pedagoško potrpežljivo govorni in gestikulativni program tako imenovane intimne psihološke igre —

in Jeana Kerra ameriška bulvarka Mary, Mary pod nezahtevnim vodstvom Igorja Pretnarja, ki gradi komične epizode v tej nezahtevni igrici o trajnosti zakonskega sožitja s tovariško toleranco do gledališke prisebnosti svojih igralcev, da z njihovimi, zvečine povsem zasebnimi komičnimi triki izzove smeh med gledalci.

Gledam in gledam jih, vse te lične gledališke izdelke te naše marljive mestne družinice, pa ne vem, kaj bi z njimi:

Vse je tako zgledno posnaženo, vse tako zmerno razgibano, vse tako skrbno ozaljšano z nadihom priljudne romantike, vse tako lepo urejeno v mejah mestne dostojnosti, vse tako povsem neproblematično, da si še ob komičnih epizodah nisem vselej na čistem, ali se že lahko zasmejem ali moram počakati na svojega soseda, ki sedi poleg mene v parterju z mislijo na nočni trolejbus z Ajdovščine na Vič.

Tako je, verjemite ali ne, da si ne upam prav nič povedati o teh nastopih na našem mestnem odru, zakaj ne morem se iznebiti občutka, da o tem tako že vsi vse vedo in da je vse to, kar moramo vedeti o tej naši družinici, že davno zapisal uradni poročevalec o Mestnem gledališču Marjan Javornik tako, kakor se spodobi, v mejah samoupravne dostojnosti.

In tako se nenadoma zavem, da me je nekako sram, ker si želim stran, daleč stran iz tega blagega vzdušja naše domačnosti, kamor že koli, nekam, kjer se krešejo problemi ob probleme, ali vsaj tja nazaj, v tisti polemični hrup, ki ga ženemo za modernizacijo in zoper njo v naši gledališki dejavnosti — in tedaj me začne preganjati misel, da je že vse res tako, kakor pripoveduje o težavah Mestnega gledališča tako prepričevalno direktor Lojze Filipič, da pa to le ni vse — da je prava, nespoznana in nepriznana bolezen te naše mestne ustanove njena uradniška flegma, njena obrtniška miselnost, njena gledališka nevznemirljivost.

17. II. 1965

Vračam se iz Benetk, s programske seje Inštituta mednarodne zveze za gledališke raziskave z novicami, ki potrjujejo domnevo, izrečeno ob letošnjem novem letu, da smo po dolgih peripetijah le prebili idejno izolacijo provincializma in da prehaja naša gledališka kultura navzlic otroškim boleznim polagoma le v evropsko zavest.

O namerah in delu in dosežkih te mednarodne zveze, ki ima legalni sedež v Bernu, predsednika v Amsterdamu, generalna sekretarja v Londonu in v Parizu, inštitut pa v Benetkah, sem poročal v naši kulturni panorami že v letu 1965, ko smo pripravljali plenarno zasedanje in simpozij o problemih nacionalnih gledališč v režiji naše gledališke akademije v Ljubljani.

Ljubljanska akcija kaže po dveh letih že kar zadovoljive rezultate:

Ne le, da smo se ta čas že tako uveljavili v izvršnem komiteju naše zveze in v direktorju beneškega inštituta, da so na naš predlog sprejeli tri nove dopisne člane: Akademijo scenskih umetnosti in Muzej pozorišne umetnosti v Beogradu ter Slovenski gledališki muzej v Ljubljani — še več: na našo spodbudo je naposled le izšlo uradno besedilo beneškega statuta, ki smo ga prediskutirali že leta 1961; glasilo naše zveze Theatre Research-Recherches théâtrales je že lani na uvodnem mestu obširno poročal o ljubljanskem simpoziju; pariška Société d' Histoire du Th  atre je v posebni številki društvene revije objavila vodilne ekspezeje tega simpozija, tako tudi obe celotni besedili o slovenski in o hrvaški gledališki kulturi; na lanskem mednarodnem tečaju beneškega inštituta smo imeli prvega slovenskega štipendista in na letošnjem kurzu gledališke zgodovine, ki bo obravnaval evropsko renesanso, bo zaključno predavanje posvečeno našim problemom, problemom renesančnega gledališča v Dalmaciji.

Ti prvi rezultati dveletnega dela v vodstvu naše zveze in v direktoriju beneškega inštituta so vsekakor razveseljivi, saj je očitno, da

sprejemajo tuji raziskovalci naše kulturne dosežke po večini že brez slehernih predsodkov, in priznati moram, da sem med delom s tujimi kolegi kdaj pa kdaj razmišljal o tem, s kakšno prizadetostjo se drugod lotevajo kulturnih problemov in kako obravnavamo te probleme pri nas malone vselej tako, kakor da so nam odveč ali da so to le še polemične marginalije k politični tematiki, ki jim ne kaže pripisovati prevelikega pomena.

S takšnimi deljenimi občutki sem po vrnitvi iz tujine prebiral poročila o letošnjih nagradah za gledališke ljudi:

In kakor sem bil vesel, da sta med nagrajenci takšna dva člana Mestnega gledališča ljubljanskega, ki mislim o njiju, da jima nevznemirljivo vzdušje te naše mestne družine ne bo vzelo gledališke vznemirljivosti — to sta igralca naslovnih vlog v Brechtovi igri o Puntili in Mattiju: Vladimir Skrbinšek in Dare Ulaga — tako si nikakor nisem mogel razložiti, zakaj med nagrajenimi dosežki lanske sezone ni tiste uprizoritve ljubljanske Drame, ki bi jo sleherni še tako zlovoljni ocenjevalec sprejel brez ugovora v reprezentativni izbor evropskih uprizoritev — antidrama Edwarda Albeeja *Kdo se boji Virginije Woolf* — če že ne zavoljo uspele celote ali zavoljo domiselne režije Mileta Koruna, tedaj vsaj zavoljo žive in nazorne, duhovito zasnovane igralske stvaritve Duše Počkajeve.

Misel na neugnani ustvarjalni nemir te naše igralk me je spremljala na poti v tujino in me ni zapustila, ko sem se vračal — bil je spomin na zadnjo gledališko iznajdbo Duše Počkajeve: na to naivno in očarljivo, mikavno in odvratno, groteskno in morbidno, na to dognano, iz neštetih protislovnih potez v velikopotezno karakterno celoto dognano podobo nesrečne lepoticice Maggie v nedognanem dramskem poizkusu Arthurja Millerja *After the fall*, ki smo ga uprizorili na odru ljubljanske Drame z naslovom *Po padcu*.

Uprizoritev te utrudljive generalne spovedi o političnih in o družinskih, o prijateljskih in o zakonskih, o erotičnih in o seksualnih nevšečnostih, ki jih mora zmedeni protagonist Quentin doživljati po neurejenih avtobiografskih zapiskih ameriškega avtorja, je bila — kakor bi rekli v obrekljivem zakulisnem žargonu — tako neoporečno solidna, kakor bi jo bil režiral strogi nemški profesor Hagemann: pripravil jo je z vso akademsko resnobo izkušeni praktik Slavko Jan. Režiserju gre zasluga, da sprejemajo gledalci to neizoblikovano dramsko gradivo Arthurja Millerja malone tako potrpežljivo, kakor da gre za izoblikovano dramsko delo, le kdaj pa kdaj, kadar zelo pazljivo prisluhnejo dialogu, se jim zazdi, da gre za naglo skrojeno gledališko konfekcijo.

Iz te sive konfekcije zasije usoda nesrečne Maggie tako živo, kakor je avtor sam ni dojel, in spomin na to igrivo, iz otroške nevednosti in ženske zahtevnosti, iz strahu pred bedo in sle po razkošju stkano ose-bico, ki jo fizični in psihični strip-tease požene v narkomanijo in samomor — ta spomin ne ugasne. In ko bi bil Arthur Miller, bi poslal Duši Počkajevi velik, zelo velik šopek, brez vizitke in brez podpisa, in nato bi šel in bi napisal novo dramo, tisto o pravi Maggie, ki jo je komercializirana moška sla ogoljufala za vse, za ljubezen in za življenje, da, in tudi za smrt.

3. III. 1965

Če se prav spominjam, je bilo včasih tako, da smo si na pepelnico pripovedovali vesele zgodbe o minulih pustnih dneh, in med temi zgod-bami so bile vselej hudo zabavne tiste o maškarah, kjer je bilo vsega na pretek, zabavnega programa in srečelova in šaljive pošte med maškarami.

Tako je bilo včasih, si pravim — ko pa razmišljam o našem letošnjem pustovanju, se mi kar zdi, da pusta v gledališču še ne pokopavamo:

Res, da pepelnica že mineva — naša gledališka maškarada pa še kar traja. Hudo zabavna ta naša zabava ni, tako pravijo nekateri z mano vred. Program je tak, da smo bili že boljšega vajeni od Marceauja do Osborna in od Behana do Albeeja — in srečelov se nikamor ne pre-makne, saj pri tem, da bi našim veseljakom iz državnih pisarn izmaknili kaj prida petic za gledališko blagajno, še nikoli nismo imeli prave sreče — le šaljive pošte je zmerom več.

Med to šaljivo pošto sodijo tudi vse tiste resnobne poslanice o večnih težavah v naši gledališki praksi, ki jih pošiljamo drug drugemu ali po telefonu ali po tisku ali kar čez ekran direktorji in kritiki in pedagogi, kadar gre le za nekaj več kakor za navadno informacijo o tej ali oni uprizoritvi — takrat, kadar gre za razmerje med kvantiteto in kvaliteto gledališkega dela:

Šaljiva je ta pošta že zategadelj, ker vemo vsi, kaj vse ni prav pri nas, kadar gre za to razmerje — vsi vemo, da so naša gledališča pre-obremenjena z vsakdanjim delom in da vodi takšna tlaka v neizogibno rutino in da rodi rutina le veliko predstav, da se pa iz rutine nikoli ne spočne prava uprizoritev — in tudi to vemo, da je zares omikanih mla-dih gledaliških ljudi premalo in da se le takšni, zares razgledani mladi ljudje lahko upirajo prazni rutini in da bi morali takšno gledališko omiko, ki teži k resnični ustvarjalnosti, posredovati mladim ljudem gledališki pedagogi — pa še to vemo vsi, da prave gledališke omike ne bo nikjer, ne v učilnici in ne na odru in ne v javnih razpravah, dokler

bomo živetarili v takšnih razmerah, da bo veljal menežer več kakor direktor, rutiner več kakor igralec, papagaj več kakor pedagog.

Takšna je tedaj ta naša gledališka maškarada, danes, na pepelnico, ko pusta še nismo pokopali:

Direktorje smo gnali v komercialo in tako prevzgamemo igralce v rutinerje in gledališka akademija se je postarala in nima novih pedagogov in polemiki govore o okusu publike, namesto da bi govorili o gledališki politiki naših samoupravnih prominenc — vendar se vedemo vsi tako, kakor da smo na maškaradi, kjer je naposled res marsikaj dovoljeno — vedemo se tako, čeprav je očitno, da le ni prave moralne in prave materialne spodbude za resnično preobrazbo naših gledaliških ustanov: za preobrazbo iz nevznemirljive socialne zavarovalnice v vznemirljiva središča umetniške in raziskovalne ustvarjalnosti.

In če si že ogledujemo program na tej naši nezabavni maškaradi, ki še kar traja: ta program, ki smo rekli o njem, da smo bili že boljšega vajeni, tedaj priznajmo prirediteljem vsaj to, kar jim gre — da sta zadnji točki v tem programu le nekako spodbudni sredi te naše nevznemirljivosti:

Uprizoritev tragičnega vaudevilla iz zapuščine Antona Pavloviča Čehova, po ruskem izvorniku Pjesa bjez nazvanja, v Mestnem gledališču ljubljanskem z naslovom po evropskih uprizoritvah in po vodilni osebi v drami Platonov — in krstna izvedba družbenokritične groteske Mirka Zupančiča Dolina nešteti radosti na odru ljubljanske Drame.

Za nocoj, za pepelnico, le prve vtise s teh uprizoritev:

To, da so si izbrali v Mestnem gledališču mladostno delo Antona Čehova, ki daje pri vsej nedognanosti le slutiti že vse lirizme Češnjevega vrta in Treh sestra in Strička Vanje, priča o umetniškem pogumu in o veselju do eksperimenta — to pa, da so ta dramski poizkus velikega dramatika uprizorili tako zelo neeksperimentalno in z vsemi avdiovizualnimi izrazili že nekoliko osivelega realizma, zbuja sum, da se ta naša družina le ne mara zameriti mestnim očetom, ki so le rajši za soliden izdelek kakor za nepreizkušeno novost. Vsekakor se ob tej protislovnosti poraja retorično vprašanje, ali se je Igor Pretnar, ki vodi to uprizoritev, res kdaj učil pri neugnanem ruskem eksperimentatorju Sergeju Mihajloviču Ejzenštejnu ali je bila to le bežna epizoda v Pretnarjevih mladih letih?

Upajmo; upajmo, da ne!

Na srečo zbujaajo Zupančičevi Dolinci pod vihravo zastavo Franceta Jamnika več javnega nemira ne le pri recenzentih, tudi pri tistih gledalcih, ki sprejemajo avtorjevo izzivalnost kot zabaven spopad s podložniškimi kompleksi v naši ljubi domači deželi, ki se od časov vojvodine



Kranjske pa do ustavno deklarirane demokracije v naših dneh še ni navadila tega, da bi si sama vladala.

Le strogi Josip Vidmar, ki gleda na to našo pustno zabavo sub specie aeternitatis, izjavlja ob zaključku svojega poročila v Delu, da je ta točka našega programa kratko in malo zanič — saj gledalci (se pravi: gledalci v kranjskem deželnem gledališču leta 1907) da niso prav nič razumeli Ivana Cankarja, mi drugi (tu v naši Drami leta 1965) pa da smo pri Mirku Zupančiču razumeli vse, kratko in malo: vse! Ubogi avtor — avtor Doline nešteti radosti, sem hotel reči — še to, še celo to naj bi mu šteli v zlo!

Vendar si jo oglejte — to našo ljubo dolino:

Res, da ni vse tako spodobno v nji, kakor si to želi Josip Vidmar, pa tudi tako zabavna ni ta nespodobnost, kakor pripoveduje o nji Lojze Smasek, vendar si jo oglejte — pravijo, da malo prepriha nikomur ne škodi!

17. III. 1965

Z nocojšnjo oddajo se vam obeta komentar, kakršnega niste vajeni, saj ni v navadi, da bi komentator komentiral sam sebe, razen v primeru, da govori pro domo, recimo, da govori kot kritik o namerah ali o namenih svojega komentarja.

Nocoj gre za drugačen primer:

Gre za to, da bi komentar zajel komentatorja v takšni situaciji, ko gledaliških dogodkov ne sprejema samo v ocenjevanje, marveč ko tudi sam sodeluje pri teh dogodkih.

Tak primer je eksperimentalna uprizoritev Torkarjeve Balade o črnem noju v koprodukciji Mestnega gledališča ljubljanskega z Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo:

Izhodiščni problem pri oceni tega ponesrečenega poizkusa je ta, kaj si misli komentator Filip Kalan o rektorju Filipu Kumbatoviču, saj je očitno, da sta rektor akademije in direktor gledališča sprožila spodbudo za ta zgledni gledališki poraz.

Pri tem porazu gre kakor pri sleherni uprizoritvi za tri temeljna vprašanja — kakšni argumenti so odločali o izbiri avtorja in besedila, kakšne so bile možnosti za uprizoritev in kakšna je bila naposled sama izvedba.

Prvič — avtor in tekst:

Balada o črnem noju je bila sprva napisana za televizijsko izvedbo in pri javnem razpisu, kjer sodelujejo avtorji po starem pravilu le anonimno, je bila ta igra v letu 1965 nagrajena s prvo nagrado. V žiriji, ki je to nagrado podelila, so bili poleg dveh zastopnikov naše RTV samo

še trije profesorji naše gledališke akademije. Televizijska izvedba z naslovom Študentovska soba je doživela na spomlad 1964 živahen odmev, saj je bila igralka vodilne vloge, Majda Potokar, tudi nagrajena, in to pot je sklepala o nagradah žirija s strokovnjaki iz vseh naših republik. To televizijsko Študentovsko sobo je preuredil Igor Torkar v gledališko Balado o črnem noju in jo ponudil Mestnemu gledališču v eksperimentalno uprizoritev z željo, naj to igro uprizore študentje z akademije.

To so podatki o igri, znani v naši javnosti, in komentar k izbiri je odveč, saj ni pravih razlogov, da bi rektor in direktor odklonila eksperimentalno uprizoritev preizkušene in nagrajene igre: niti v primeru, da bi jima ta igra osebno ne bila všeč.

Drugič — možnost za uprizoritev, za skupno uprizoritev dveh ustanov:

Te možnosti so različne in tu komentar ni odveč. Prava, na videz povsem zanesljiva in prav nič tvegana bi bila ta možnost, da uprizore študentje avtorjevo besedilo tako, kakor so tega vajeni: z vso spodbudo in z vso kontrolo svojih pedagogov. Eksperiment to seveda ni — to je navadna šolska naloga, ki jo učitelj kar sproti popravlja učencem. Druga, povsem nasprotna, nepreizkušena in nezanesljiva možnost je ta: prepustiti priprave za uprizoritev avtorju in tako preizkusiti samoživost mladih igralcev še sredi študija. To drugo možnost sva si izbrala z Lojzutom Filipičem — zaupala sva avtorju še režijo, sceno in kostum.

In tretjič — izvedba:

Tu smo pogoreli vsi trije, midva s tisto trmo, da bi dognala eksperiment do kraja, in avtor s trojnim dodatnim bremenom režije in scene in kostuma. Pogoreli smo temeljito: s prvim plamenom in do tal. Žal, nisem Vasja Predan, sicer bi povedal to, kar je že on zapisal v Dnevniku: da je predstava tekla tako, da se me je lotil tiste sorte obup, ko si želiš, da bi se vse že končalo ali da bi še pred koncem zapustil avditorij.

Kaj se je tedaj zgodilo s to Torkarjevo Balado o črnem noju?

To, kar bi bil moral komentator Filip Kalan povedati rektorju Filipu Kumbatoviču še pred začetkom tega eksperimenta:

Dvoje —

to, da so že davno minili tisti antični časi prave gledališke enotnosti, ko je bil avtor tudi dramaturg in režiser in prvi igralec, vse hkrati, in da tu pri nas, kjer se komaj bližamo stoletnici Dramatičnega društva, tega zaslužnega društva marljivih amaterjev, da tu pri nas kratko in malo ni tistega Brechta, ki bi znal sam prirejati in sam uprizarjati svoje igre —

in drugič, da takšna igralska vzgoja, kakršna je tu pri nas, obremenjena s stoletno pezo amaterskega posnemanja in modernizirana

komaj z dvajsetletnimi novimi izkušnjami, ne prebuja mladih igralcev že sredi študija k sproščeni gledališki samoživosti, kar pa je, v oklepaju povedano, smisel in smoter visoko razvite igralske vzgoje.

Z drugimi besedami:

Izkušen režiser bi z izkušenimi igralci preoblikoval Torkarjevo *Balado* v zanimivo uprizoritev — sprašujem se le, ali je to še eksperiment.

In tako se je pokazalo pri tej zares ponesrečeni eksperimentalni uprizoritvi Torkarjevega Črnega noja, da za cel eksperiment še nismo zreli, komaj za pol eksperimenta, za tisto polovico, ki nam jo priporoča v *Delu* Marjan Javornik — da naj previdno izbiramo gledališka besedila in da naj sodelujemo le s preizkušenimi režiserji in da naj se mladi rod razvija le pod stalnim pedagoškim nadzorstvom.

Seveda ima prav, ta naš ljubeznivi svetovalec, zdaj ko smo pogoreli in je naš noj izgubil vse svoje perje. In kot rektor, izvoljen od preudarnih kolegov, bi moral sprejeti vse te nasvete z obema rokama — pa jih sprejemam le z eno roko, ker vem, da pravi vzroki našega poraza niso pogoreli s črnim perjem Torkarjevega noja in da moramo najti nove možnosti — nove pedagoške in nove gledališke možnosti, možnosti za nove eksperimente.

Kot komentator dodajam le še to, da pol eksperimenta še ni pravi eksperiment in da kratko in malo nisem za tisto neobvezno polovičnost, ki smo jo nekoč, v času blagopokojnih prednikov, imenovali — konservativna revolucija.

31. III. 1965

Nocoj mineva deseti večer po tistem spomladanskem dnevu, ko smo se vračali iz polhograjskih hribov in smo obujali spomine na gledališkega tovariša, ki nas je zapustil sredi prve zrelosti z željo, da si oddahne po nemirnih prigodah v življenju na mirnem vaškem britofu pod staro gotško cerkvico na Dvoru pred Polhovim gradcem.

Res, da to ni bilo prvo srečanje našega tovariša s smrtjo — s to zvesto tovarišico naših nemirnih dni:

Bilo je le eno izmed mnogih srečanj od ilegalnega dela v zamreženi in zatemnjeni Ljubljani pod sovražno zasedbo med zadnjo vojno do neskončno dolgih dni v laških barakah pod znamenjem taboriščne lakote in od neprespanih noči med partizanskimi hajkami do izgubljenih iluzij v osvobojenem Trstu in od vseh tistih spopadov v dvajsetletni živčni vojni z našo birokracijo pa do tistega fizičnega zloma, ki navzlic skrbnemu zdravljenju ni dal nikakršnih upov za pravo ozdravljenje, le nekaj bežnih obetov za zadnji sporazum s to zvesto tovarišico, ki nam iz

dneva v dan tako velikodušno odpušča vso nezvestobo, ker ve, da se naposled le znajdemo vsi v njenem naročju.

Tako se je srečaval s smrtjo Jože Tiran —

partizanski tovariš in gledališki zanesenjak, igralec in režiser in recitator, некоč med prvimi člani Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, najmlajši med vsemi, in prav tako med prvimi delavci za slovensko gledališko obnovo na Tržaškem, ustanovitelj in prvi direktor Mestnega gledališča ljubljanskega, aktivist in organizator in poslanec —

vse dotlej, dokler nas ni zapustil v tisti starosti, ki pravimo danes o nji, da se življenje z njo šele začinja, komaj dva meseca po izpolnjenem petinštiridesetem letu, v jutranjih urah po svojem godovanju, v soboto na dvajseti marec, v zatišju poletne hišice pod Babno goro —

v tem prijaznem, komaj dozidanem zatišju z razgledom na Dvor, kamor smo ga spremili, Jožeta Tirana, v ponedeljek po tej soboti, v dolgi koloni s hriba v dolino, in veliko nas je bilo in kolona je šla od hiše do britofa, dolga, kilometrska kolona, kakor da se je sredi teh hribov, sredi teh partizanskih hribov, vendarle spet obudil spomin, pravi, tihi, tovariški spomin na žrtvovane otroke revolucije.

Priznajmo si to:

Med te otroke, med prave in zakonite in po vseh zakonitostih našega aktivizma revoluciji žrtvovane otroke sodi tudi ta otrok našega nemirnega časa — Jože Tiran.

Spominjam se ga, Jožeta Tirana, kakor da je bilo včeraj, ko je prišel sredi avgusta v letu 1945 po partizansko prepustnico:

Ženo je pripeljal s seboj, Vladošo Simčičevo, in oba sta bila tako zelo mlada in nasmejana in z rahlo zadrego v očeh in vsa nestrpna od mladostne radoživosti. In ko sem jima popisoval pot od Novega mesta do Vavte vasi in vse tiste konspirativnosti okoli naše javke in je Tiran ponavljal vsa ta navodila s tako prizadevno naglico, kakor da memorira sam pri sebi staro, že davno znano vlogo, mi je pogled nehote obstal na obrazu tega mladega zanesenjaka. In tedaj se je mene lotila zadrega: bilo mi je, kakor da pošiljam otroka na povsem nezanesljivo pot — ta otrok, poln čiste zaupljivosti, pa me gleda in gleda, kakor da se odpravlja v pravljlično hosto na neznane pustolovščine, ki se bodo vse vse vse srečno iztekle.

In tako je bilo zmerom pri Jožetu Tiranu:

Vsega se je lotil s tisto čudovito ihto, polno otroške zaupljivosti, ki mu je branila, da bi presodil, ali ni morda nahrbtnik le pretežak za dolgo pot. Ne, njemu ni bilo do nahrbtnika: za pot mu je šlo, za nove poti na vse strani sveta, in če se je že bližal cilju, se je že razgledoval

po novem razpotju. Že v partizanih je bilo tako, ko je šele napol preizkusil partizanske možnosti za gledališko delo in nas je vse prepričeval, da se da tako rekoč iz nič ustvariti takšna uprizoritev, kakršna je bila tista, ki velja za evropsko znamenitost v odporiškem gibanju — Molièrov Namišljeni bolnik med slovenskimi partizani v novembru 1944 — tedaj je že vse kazalo, da ga ta uspeli poizkus ne vznemirja več, zakaj mikale so ga že nove možnosti: umetniški program v radiu Osvobodilna fronta, organizacija javnih nastopov na naših takratnih bazah v Italiji in ne vem kaj še vse.

Tako je ostalo tudi Tiranovo direktorsko delo v Mestnem gledališču fragment, ki še ni doživel tiste ocene, ki mu gre:

Res, da Tiranu ni uspelo preoblikovati te improvizirane ustanove v tisto središče, ki ga je videl v vsej intimnosti svoje zavesti — v komorno gledališče z vsemi atributi čistega umetniškega gledališča — saj zato za njegove direktorije ni bilo niti igralcev niti gledalcev niti zagovornikov med tistimi, ki so tej ustanovi rezali kruh. In vendar je prav Tiran načel vso tisto problematiko o aktualizaciji našega gledališkega sporeda, ki zadnja leta tako vznemirja naše gledališke kroge, saj je bil direktor Mestnega gledališča tisti, ki je prvi sam uprizoril nekatere sodobne avtorje, ki dotlej še niso prodrli na slovenski oder — Evreinova, Anouilha, Camusa, Dürrenmatta, Frischa.

In kakor se vselej dogaja pri tistih nemirnih iskalcih novih smeri, ki jih usoda obremeni s tem, da zapravljajo svoj pravi dar z vsakdanjo tlako organizacijskih obveznosti, tako je preostalo tudi Jožetu Tiranu le malo tistih neobremenjenih ur, ki so oblikovale v njem do čiste dognanosti to, kar mu je podarila narava — pravi, izjemni, visoko individualizirani pripovedni zanos.

Igralec in režiser: delaven in prikupen in nevznemirljiv, ne veliko več. Direktor in organizator: spodbuden in vesten in tovariški, ne veliko več. Vse to gre med zasluge, ne v pravo umetniško biografijo. Posredovalec umetniške besede, recitator in pripovedovalec: tu je osrednji živec Tiranove umetniške domiselnosti.

Veliko te nenavadne domiselnosti je prekrila aktivistična vnema tega velikega otroka, ki smo ga žrtvovali revoluciji. Ostala sta dva izjemna poizkusa — Vitomila Zupana Andante patetico in Ivana Cankarja Bela krizantema. In če bomo šli kdaj mimo vaškega britofa pod staro gotško cerkvico na Dvoru v polhograjskih hribih, se bomo spomnili besed, ki jih je o Tiranovi Krizantemi zapisal Dušan Moravec:

»Kadar koli je bilo in kadar koli bo izgovorjeno ime te čudovite umetnine, vselej se vežeta ob njej obe imeni — Ivan Cankar in Jože Tiran.«

Upam, da ne boste razočarani, če vam povem, da si poročevalci o zadnjih uprizoritvah v ljubljanski Drami nismo tako navzkriž kakor po navadi, saj se kar ujemamo v prvih vtisih, tako vsaj o vznemirljivosti in o nevznemirljivosti teh uprizoritev.

Gre za dva gledališka večera:

Prvi večer smo gledali v Drami slovensko uprizoritev francoske dramatizacije nemško pisanega romana Proces iz zapuščine znamenitega praškega avtorja Franza Kafke, ki vemo o njem, da ga veže z nemško literaturo le jezikovni medij, saj se križajo v delu tega mednarodno priznanega poeta izrazite prvine tujega porekla, sorodnosti in nesorodnosti, točno: dvorodnosti češkega in židovskega kulturnega izročila.

Drugi večer je priredila Drama v Križankah; uprizorila je grotesko mladega ameriškega avtorja Arthurja Kopita, učinkovito igro brez sleherne poetične bolečine, zvarjeno iz gledališko preizkušenih zvijač evropske dramatike absurda in iz psihoanalitičnih konserv, ki jih izdeluje ameriška dramaturška industrija na tekočem traku iz zapuščine evropskih klasikov Freuda, Adlerja, Junga; in ta okusno začinjeni zvarek ima tako dolg naslov, da bi ga bili veseli vsi dediči našega baroka — Oh, očka, ubogi očka, mama te je obesila v omaro in meni je tako hudo...

Uspeh in neuspeh tega dvojnega napora v ljubljanski Drami je ta, da nas estetsko dognani in etično vznemirljivi, v vseh humanističnih sferah zares vznemirljivi Proces Franza Kafke gledališko prav nič ne vznemirja — dramaturški zvarek Arthurja Kopita pa se da zares opisati le s kulinarično primerom, zakaj vsi vemo, prav vsi, gledalci in poročevalci med gledalci, da je ta igra brez vsakršne literarne hranilnosti, pa le ves večer vznemirja naša gledališka prebavila.

Kafkova trilogija iz zapuščine — Grad, Proces, Amerika — ni tridelna celota epskih zgodb v navadnem pomenu te besede. To niso romani: to so parabole, podobe, prispodobe, prilike z globljo namero — metafizične pesnitve. Ko bi bile to gledališke igre, bi bile to moralitete — zgodbe o človeku, ki doživlja življenje v alegoričnih prigodah. Takšna je zgodba Josefa K. v Procesu, če jo prenesemo na oder: zgodba o brezinnem sleherniku, ki ga zaseže oblast, ne da bi mu izrekla določno obtožnico, in ta oblast ga obsodi, ne da bi mu izrekla določno obsodbo, tako da pove obsojenec pred smrtjo le eno besedo:

»Kakor pes!«

Brezizhodnost te Kafkove moralitete je zajeta iz metafizične tesnobe ogroženega posameznika, ki občuti družbeno konvencijo kot neizbežno

usodo. Zoper to neizbežnost ni upora, saj ji ne veš ne izvora ne namena, in v Kafkovem besedilu se ta usodnost poraja iz otipljive stvarnosti. Res, da je ta stvarnost le navidezna: vse je v bistvu irealno, zakaj v tem fantastičnem svetu ni podob po zgledu klasičnega realizma. In vendar je vse povsem nazorno: osivela figuralika avstrijske birokracije, zagatni urbanizem pariškega starega mesta, zatohlo vzdušje neprezračenih vež in hodnikov, tonečih v mrak minulih stoletij.

Vse je opis, nasičen z izpovedno slo prizadetega pripovedovalca — dialog med osebami je le še spremljava ali začasni zaključek tega opisa.

Na odru se vse to sprevrže v pravo nasprotje: opisa ni več in dialog brez tega opisa je le še pripomba, izpoved se izmaliči v izjavo. Takšna je naposled usoda sleherne še tako spretne dramatizacije, zakaj dialog se v drami poraja po drugačnih zakonitostih kakor pogovor v pripovedovani zgodbi: v pripovedi se posamezni prizori porajajo iz celotne pripovedi, na odru pa se dramska celota poraja iz samih prizorov.

Tako se tudi pretežna večina Kafkove pripovedne gmote sprevrča z našo uprizoritvijo v pravo nasprotje:

Res, da sta André Gide in Jean-Louis Barrault ustvarila v francoski verziji pravi kaleidoskop smiselnih prizorov, in naša režiserka Balbina Baranovičeva je skušala vse te prizore prevesti v slikovite scenske aranžmaje in sredi teh aranžmajev govori Kafkov slehernik z vsem mladostnim zanosom Danila Benedičiča zanimive odlomke iz avtorjevega besedila in malone vsi soigralci improvizirajo svoje sožitje s tem slehernikom po vseh načelih ubrane skupne igre, tako zlasti ženske v ljubezenskih prizorih, Štefka Drolčeva in Vika Grilova in Slavka Glavinova. In vendar se vse to skrbno negovano sožitje naposled sprevrže v neurejeno zbirko izgubljenih aforizmov o metafizični brezizhodnosti individualne eksistence, spregovorjenih brez pravega odziva v scenskem labirintu Marije Vogelnikove, ki je skušala ujeti irealnega Franza Kafko v neenoten dekor kubističnega interiera in ekspresionističnega exterierra in v kostumsko zmedo nevsiljivih civilnih oblek in takšnih z vsiljivimi simboličnimi okraski.

Tako smo tudi mi opravili zapoznili odrski krst Franza Kafke po spodbudnih zgledih iz tujine in še celo dva meseca pred štiridesetletnico avtorjeve smrti. In na vso srečo se nismo udeležili hladne vojne med vzhodom in zahodom, ki se je vnela po češkem simpoziju o Kafki na gradu Liblice pri Pragi v maju 1965 in se je delno polegla šele lani na spomlad, ko so začeli tudi v Moskvi prevajati vsaj tisto prozo, ki jo je avtor nekoč sam izdal. Pri nas te polemične vneme ni bilo, saj je o Kafki pisal Miran Jarc že pred tridesetimi leti in že davno pred Liblicami, v letu 1961, je Franza Kafko priredil za šolsko rabo Herbert

Grün, izbor z naslovom Splet norost in bolečine — zbirka Kondor, številka 46, menda že razprodana.

In za dodatek, za satirski dodatek praškemu mistiku Kafki, še ta ameriški mladenič iz tovarne gledaliških konserv s psihoanalitičnimi začimbami — Arthur Kopit, po slovesu avantgardist, po stroki bulvarni avtor, tačas v Križankah, na sporedu tako imenovane Male drame:

S to noro bulvarko si je Drama znova pridobila vse tiste gledalce, ki se brez predsodkov vesele sproščene komedijske igre in ne skoparijo z aplavzom pri pravih komedijantih. Prave vsebine ta igra nima: so pa situacije in figure, figure v kočljivih situacijah, seks in malo kriminala in tako. Vodilna figura v teh situacijah je Duša Počkajeva, pardon: gospa Rosepettle. Ta gospa je poseben primer: zapeljivka, ki ne mara moških (očka visi v omari). Strokovno se temu reče: frigidna nimfomanka. Pri nas na kmetih pravijo temu, da je takšna, da bi rada vse, pa le ne da. Oglejte si to iznajdbo Duše Počkajeve: to je evropska kreacija!

Sina gospe Rosepettle, tega, ki mu je tako hudo, ker visi očka v omari in ga mama ne pusti iz hiše, lahko pa zbira znamke, tega sina igra prav imenitno Vinko Hrastelj. Tretja figura je kapitan Roseabove: ta je romantik in se ogreva za valček, pa je že v letih in ima astmo in zaide naposled v hudo zadrego pri gospe Rosepettle. Igra ga Janez Rohaček, solidno in za smeh. Četrta je prava zapeljivka, takšna, ki je »za«. Ime ji je Rosalie in ljubezen si zamišlja kot strip-tease. Igra jo Ivica Zupančič. Igralski kvartet je odličen, ubran in razigran. Prav tako kostumi: te si je izmislila Alenka Bartlova. Režira Žarko Petan, veliko bolj domiselno kakor po navadi, z rahlimi spomini na kabaretno tehniko, pa tudi strip-tease je imenitno aranžiran, slikovito in s pogledom na ogledalo nad ležiščem, prostó po filmskih domislekih Jeana Cocteauja, in vendar dovolj izvirno.

In za zaključek še to:

Po Marceaujevem Jajcu, po Behanovem Talcu, po Albeejevi Virgiji Woolf je to prvi veliki komedijski dosežek ljubljanske Drame.

Oglejte si ta dosežek — repriz bo še veliko!

28. IV. 1965

Bilo bi nesmiselno, če bi si prikrivali dejstvo, da zavzema ameriška drama po drugi svetovni vojni čedalje večji obseg v sporedu evropskih gledališč, čeprav sprejemamo ta besedila nemalokdaj s polemičnimi ugovori — za slovenske uprizoritve ameriških besedil pa moramo dodati še celo to ugotovitev, da smo z njimi ustvarili in da z njimi še



ustvarjamo takšne gledališke dosežke, kakršni so nam dani le malokdaj pri drugih, ali recimo kar po pravici: pri naših, pri evropskih avtorjih.

Naj obudim spomin le na prvo zgledno uprizoritev ameriške drame po vojni, na Janov uspeli poizkus z Millerjevim Trgovskim potnikom v letu 1953 in z Janezom Cesarjem v naslovni vlogi: to je bil pravi gledališki dogodek tudi v stilnem pogledu, saj so se pri tem poizkusu družile realistične prvine psihološke igre z ekspresionistično mizansceno dramske retrospektive v tako razgibano celoto, da so dojemali gledalci to reportažo o usodi malega človeka malone že z grozljivimi prizvoki družbenokritične simbolike.

Res, da je bila to le prva spodbuda:

To spodbudo, spočeto iz odpora do neporabne melodramatičnosti tako imenovanega socialističnega realizma, so novi poizkusi že kmalu prerasli, zakaj režiserji in igralci mladega rodu, resda vzgojeni še v senci Janove osebnosti, vendar že vajeni vseh zvijač evropske dramatike absurda, so to Janovo zlitino ekspresionizma in neorealizma preizkusili s kritičnimi reagenti ironije in satire ter se lotili ameriških besedil z novim zanosom: s takšnim, ki skuša združiti sumljivo zgovornost precivilizirane družbe s podedovanimi izrazili komedijantske prisebnosti. Tako se poraja danes na slovenskem odru zanimiva evropska različica ameriške drame, in kadar se ta prenovljena tehnika nekdanje *comédie dell'arte* spreminja v prave umetniške stvaritve, tedaj lahko govórimo že o novem stilu, ki bi zaslužil učeni naziv — groteskni neorealizem.

Mislím, da tístim gledalcem, ki spremljajo naše uprizoritve ameriških avtorjev, ne kaže obnavljati spomina na očitne dosežke tega novega stila, saj so se nam vsem za vselej vtisnili v zavest: med režijskimi zasnovami gre prvenstvo Korunovi uprizoritvi Albeejeve antídrame *Kdo se boji Virginije Woolf*, med igralskimi stvaritvami pa tako zelo raznorodnim in vendar tako zelo sorodnim figuram Duše Počkajeve v Albeejevem *Ameriškem snu* in v Virginiji Woolf, v Millerjevi pone-srečeni generalni spovedi *Po padcu* in v Kopitovi bulvarni groteski s kilometrskim naslovom *Oh očka, ubogi očka, mama te je obesila v omaro, in tako...*

Tako potrjujejo te gledališke stvaritve znano dramaturško tezo Vladimira Kralja v *Razmišljanjih* o sodobni ameriški dramatiki in v polemičnih *Estetskih pogovorih* s samim seboj, v teh zares bistrournih esejih iz sezone 1961-62, tezo, da se življenje nikoli ne ravna po umetnosti, kakor se to kdaj pa kdaj bere pri Josipu Vidmarju, marveč da se umetnost vselej ravna po življenju in da se moralno podnebje današnjega sveta ponazarja vsaj delno že v ameriški dramí in da je gledališki izraz tega moralnega podnebja groteska in ironija in satira.

Kraljeva teza iz leta 1961 skuša v soglasju s sodobnimi gledališkimi teoretiki izluščiti iz sodobne ameriške drame tri značilnosti, ki veljajo za zanesljiva razpoznavna znamenja vsaj v gledališkem delu slovitega Tennesseeja Williama — te, da se ukvarja ameriška drama danes pretežno s študijem nevsakdanjih duševnih stanj in da presaja ta drama ta nevsakdanja stanja v vzdušje grozljivosti in da se s to prevedbo spreminjajo družbeni problemi v probleme individualne psihologije tako, da se nosilci teh problemov prikazujejo na odru kot simbolične podobe izjalovljenih osebnosti.

Vse te značilnosti so zajete tudi v Williamsovi drami o mački na razbeljeni strehi, ki je te dni doživela drugo slovensko uprizoritev na odru Mestnega gledališča ljubljanskega v režijski izvedbi Janeza Vrhunca.

Žal, je v tej izvedbi zelo malo tega, kar smo doslej dosegli z uprizoritvami ameriških avtorjev — zelo zelo malo tiste stilistične domselnosti, ki se poraja zadnja leta znova in znova pri uprizoritvah teh avtorjev v gledališkem razponu med Miletom Korunom in Dušo Počkajevo — in prav tako malo, zelo zelo malo tiste družbenokritične in individualnopsihološke zavzetosti, ki jo je razodel Vladimir Kralj v razboru Williamsove dramatike.

Poljudno povedano:

Ta Vrhunčeva uprizoritev je tako kakor po navadi le gledališki odsev režiserjevega nediscipliniranega temperamenta, ki se izživlja v slikovitih prizorih in v akustični spremljavi te slikovitosti — tega, kar je groteske in ironije in satire v dramskem podtekstu te dolge dolge dolge Williamsove psihoanalitične reportaže — tega ni.

Na srečo so vselej tudi izjeme:

Igralski izjemi tega večera sta Dare Ulaga in Franci Presetnik. Prvi igra izjalovljeno osebnost neprebujenega sina in neopredeljenega moža, ki se ne more odločiti, ali naj se preda erotični vnemi svoje žene ali naj se pogrezne v spomin na homoseksualno zavzetost pokojnega prijatelja — drugi igra starejšega antipoda te izjalovljene osebnosti: očeta, ki mu slutnja neizbežne smrti spodrežava korenine biološke in socialne vitalnosti. Izvirnost teh dveh igralskih stvaritev je v tem, da sta oba, oče in sin, diskretna v nastopu in malone gosposka v dramatičnih izbruhih, vse to avtorju in režiserju navkljub. In še to z vsem priznanjem tema stvaritvama: po avtorjevem besedilu sta oba, oče in sin, preobremenjena s kompleksi ameriške šolske psihoanalize — na odru sta oba vendarle še prava Evropejca, ki spreminjata te mehanizirane komplekse v podzavestne motnje brez družbenih ekscesov.

In za postskriptum, za otožni pripis tej naši oddaji:

Minila je desetletnica Sterijinega Pozorja brez nagrade za slovensko gledališko delo, vendar je tudi tu vsaj polovična izjema, zakaj nagrado za scenografijo je prejel zvesti scenograf ljubljanske Drame, poslovenjeni arhitekt iz Vojvodine — Sveta Jovanovič.

26. V. 1965

Z majskimi premierami se ob zaključku letošnje sezone izteka v novo polemiko malone vse to, kar je dala dvojna obremenitev te sezone — gledališki delež dvajsetletnici osvobodjene Evrope in ponovni napor (kdaj pa kdaj tudi brezuspešni napor) za modernizacijo naše gledališke dejavnosti.

Delež dvajsetletnici je bil vsaj na ljubljanskih deskah tako skromen, kakor da ga je spočela sama zadrega:

Drama se tega problema ni lotila in se je rešila v izogibalen manever, ko je za otvoritev letošnje sezone uprizorila množično igro spokorjenega absurdnika Adamova Pomlad 71 — uprizoritev, ki je shirala v varnem zavetju abonentskih predstav do tolikšne maloživosti, da je Drama ne napoveduje več med ponovitvami za prihodnje leto.

Mladinsko gledališče je po ohranjenih programih iz leta 1945 uprizorilo živahen Partizanski miting s pevskim in recitacijskim sporedom ter s Klopčičevo Materjo in Košakovim Birokratom kot osrednjima igralškima nastopoma — poizkus, ki izziva spominsko ganotje pri nekdanjih partizanih in deljene občutke pri mladih gledalcih, ki naših nekdanjih tegob in radosti niso bili deležni.

Mestno gledališče je počastilo spomin na odporniško gibanje z Werflovno igro Jacobowsky in polkovnik. Avtor te nekoč slovite antinacistične agitke, preizkušen v vseh peripetijah židovskega preganjanca, gradi to kroniko emigrantskih doživljajev na tragikomičnem nasprotju med neučinkovitim gospostvom fevdalne soldateske in učinkovitim civilnim svetovljanstvom židovskih brezdomcev — na nasprotju, ki razkriva hkrati tudi nujne slabosti totalnega terorja.

Uprizoritev je dvočlana:

Režijska zamisel Vladimira Skrbinška izdaja bistroumnega intelektualca, ki skuša razkriti pod dramskim dogajanjem tudi tragikomični podtekst te nenapadalne agitke, ki jo avtor sam opisuje s »komedijo neke tragedije«. Igralci dojemajo to režiserjevo zamisel po lastni zmogljivosti in povprečno raven te zmogljivosti presega malone samo novo angažirani Zlatko Šugman z nevsiljivim humanizmom židovskega emigranta Jacobowskega.

Gostovalni prispevek k dvajsetletnici je dala na odru Mestnega gledališča italijanska amaterska družina Piccolo teatro Carlo Vadi iz brat-

skega mesta Pesaro. Ti mladi ljudje so obnovili s svobodoumno vnemo svojo uprizoritev Salacroujeve nekoč prav tako slovite problemske drame iz francoske rezistence *Les nuits de la colère* (Noči jeze) — bila je privlačna in neprevzнемirljiva manifestacija politične naprednosti in gledališke zavzetosti, nagrajena s prísrčnim aplavzom.

Ti prispevki k dvajsetletnici so zares tako skromni, da zasluži jo le nekaj obrobni priponb, med njimi to, da je uspeli Partizanski miting le gledališki dodatek šolskemu berilu in da smo z Werflom in s Salacroujem v zamudi, saj so Jacobowskega uprizorili v Združenih državah in v nezasedeni Evropi že leta 1944, Noči jeze v Parizu že leta 1946, pri nas šele sredi odjuge po znanem sporu z Informbirojem na odru Prešernovega gledališča v Kranju, ki smo ga pa že 1956 upokojili s sumljivimi argumenti administrativne nespameti.

In kakor vse kaže, da v gledališkem spominu na našo polpreteklost ne maramo obujati vznemirljivih dogodkov, tako se te dni vznemirjamo z vso kranjsko ih to in da ne rečem, po nemarnem vznemirjamo — ob Korunovem eksperimentu s Cankarjevim Pohujšanjem v ljubljanski Drami.

Pravijo, da zagovarjam s komentarji o naših uprizoritvah spodbude vznemirljivega gledališča, vendar moram ob Korunovem primeru že kar vnaprej priznati, da ta nova različica med številnimi problematičnimi obnovami Doline šentflorjanske nikakor ne vznemirja tako zelo naše potrpežljive gledalce, kakor je polemični nemir očitno zajel naše poročevalce.

Tako so se že v prvih dneh po premieri pojavile v dnevnem tisku tri povsem nasprotne sodbe o Korunovem poizkusu:

Prvi je bil Vasja Predan v Dnevniku — ta zagovarja Korunov prevod Cankarjeve farse v sodobno gledališko govorico absurda s to spretno argumentacijo, da daje gledališka umetnost tisto možnost, ki z njo presegamo nesmisel našega bivanja, če ga že ukiniti ne moremo, in da se tedaj Korunova izpovedna ideja s stilnimi navdihii zdajšnje, napadalne, groteskno satirične estetike ne loči bistveno od Cankarjeve ideje Pohujšanja, in da zato, tako pravi Predan, glasuje za Korunovo uprizoritev v celoti — za apotezo pohujšujočega teatra.

Drugi je bil Josip Vidmar v Delu — ta je zbral vse sile svoje negodovalne zgovornosti v napad na modernizatorsko vodstvo ljubljanske Drame. Taktični manever je bil kar preveč očiten: ta, da bi s popolno negacijo nadarjenega režiserja Mileta Koruna ugnal direktorsko neugnanost Bojana Štiha. Strelivo Vidmarjevega orožja je v tej polemiki podobno nepriljubljenim dumdumkam: Koruna obstreljuje kritik s tem, da ta, Korun in personam, o Cankarju kratko in malo nič ne razume,

zato da je njegovo Pohujšanje čista sramota, Štih pa da naj ostane pri dosedanem vulgarno-snobističnem repertoarju — ad maiorem gloriam vulgarnosti, primitivnosti in huliganskega okusa.

Tretji je bil Andrej Inkret v študentovski Tribuni — ta razlaga v zelo učenih periodah preprosto ugotovitev, da je Korun prekinil zgodovinsko kontinuiteto našega pojmovanja o Pohujšanju in da je v Korunovi uprizoritvi zamenjala Cankarjevo antinomijo med kulturo in družbo nekakšna parabola totalnega gledališča in da ta režiserjeva zamisel v igralski izvedbi ni uspela.

Žal, so vsi trije poročevalci v polemični vnemi malone povsem zane-marili gledališki razbor Korunovega poizkusa:

Korunova režijska zamisel je sprejemljiva, čeprav niti v figuraliki, niti v situacijah, niti v igralski zgovornosti ni stopnjevana v tisto komedijantsko sproščenost, ki jo ta zamisel zahteva. Korun spreminja Petra in Jacinto v prefrigana popotna komedijanta, ki izsiljujeta Šentflorjance s tem, da jim z igro ponujata to, kar jim je všeč, pa si tega ne marajo javno priznati: firbec za sožitje, pohoto za ljubezen. Cankarjevo finde-sièclovsko občudovanje ženske lepote spreminjata v strip-tease.

In v oklepaju povedano:

Kar se kriminalne motivike tiče, ki jo Korun poudarja v Pohujšanju, je ta že nakazana tudi v Cankarjevi noveli o razbojniku Petru in o ciganki Marini Aškenaze — kar se pa strip-teasa tiče, pa moramo le znova prebrati vse to, kar je Cankar sam zapisal o gledališki podobi Jacinte v pismih in v režijskih navodilih.

Žal, se niti Korunu niti igralcem ves ta prenos šentflorjanske problematike iz leta 1907 v uprizoritev leta 1965 ni posrečil tako, da bi jim do kraja verjeli, čeprav vemo vsi iz vsakdanje prakse, da se tudi danes uveljavlja v naši deželi tisto mesto iz županovega govora, kjer je rečeno, da bo dolina šentflorjanska živela brez umetnikov tudi poslej, zakaj umetnost da je zakrpana suknja nečistosti in drugih nadlog.

Polemika je odprta.

26. V. 1965

Bilo je pred letom dni, sredi maja, ko sem začel gledališki komentar s temi besedami, da me jubilejne svečanosti, tako zelo pogoste v tem našem tako zelo pozabljivem času, čedalje bolj spodbujajo, da bi obnovil misel, ki jo zagovarjam že leta in leta doma in v tujini — to misel, da velja sleherni razbor minulih dogodkov le toliko, kolikor vzdrži primerjave z današnjo dejavnostjo, z uspehi in z neuspehi današnjega življenja, s peripetijami današnjega časa, tega edinega časa, ki si ga ne moremo odmisлити, ker ga moramo živeti.

Lani je šlo za pravo zgodovinsko obletnico: za četrto stoletnico Shakespeareovega rojstva — letos gre za pogled v še neminulo preteklost: za drugo desetletnico slovenske gledališke dejavnosti v novih razmerah po drugi svetovni vojni — in kakor smo pogosto ugotavljali po pokojnem Francetu Kidriču, da smo zamudniki že po zgodovinskem izročilu, tako smo tudi to pot v dvojni zamudi:

Kar se Shakespeara tiče, smo se lani še kar živahno prerekali o njem, tako vsaj o gledališkem razmerju med aktualistično tezo slovitega poljskega esejista Jana Kotta o Shakespeareovem eksistencializmu in novo slovensko uprizoritvijo Kralja Leara, ki jo je realiziral na odru ljubljanske Drame izzivalni in obrekovani režiser letošnjega Pohujšanja Mile Korun — letošnja očitna zamuda pa je že v tem, da napovedani zbornik slovenskih shakespeareologov v založbi stoletne Slovenske matice tudi za štiristoprho obletnico Learovega avtorja še ni izšel.

Kar se tiče druge obletnice — teh dvajsetih let slovenske gledališke dejavnosti v novih družbenih razmerah — bi si morali priznati vsaj to neizpodbitno dejstvo, da smo ob vsem tem, kar tako radi razgllašamo z zvenečimi gesli Razvoj—Napredek—Perspektiva, začeli ta leta nenavadno veliko kulturnopolitičnih akcij, ki jih pa izvajamo ali prekinjamo brez slehernega čuta za trajno kulturno politiko:

Tako nam v dvajsetih letih ni uspelo, da bi spremenili gledališke ljudi iz državnih uradnikov z nezadostnimi dohodki v svobodne umetnike, ki živijo od svojega dela kakor drugi državljani s priznanim poklicem — tako smo zaprli tri, komaj ustanovljena poklicna gledališča na podeželju, ne da bi nudili gledalcem v Kranju in v Ptuj in v Kopru ustrezno gledališko nadomestilo za to ukinitvev — tako smo v zadnji epizodi te naše vesoljne gledališke improvizacije onemogočili živahno rast naših eksperimentalnih družin tako temeljito, da eksperimentiramo zdaj samo še na gledališki akademiji in v ljubljanski Drami, v naših dveh osrednjih gledaliških ustanovah — in tako navzlic stalni visokošolski reformi nismo ustvarili niti temeljnih pogojev za normalni razvoj gledališča in filma in radia in televizije, saj životari vsa pedagogika na tem četvernem področju že vsa ta leta ob nezadostnih sredstvih v škandaloznih prostorih, brez ustreznih aparatov in brez pravih spodbud za raziskovalno delo, čeprav si je ta, tako zanemarjena pedagogika pridobila tačas vsaj na gledališkem polju že evropski sloves.

In če so te naše zamude v bistvenih predelih naše gledališke dejavnosti še tako očitne, da moramo o njih spregovoriti v široki javnosti, tedaj se zares ne moremo več izogniti tistemu vprašanju, ki nanj ne maramo odgovoriti že vsa ta leta, odkar živimo v novi družbeni stvarnosti:

Kaj je s sodobno slovensko dramo?

Kar se tega tiče, je prav te dni minila tudi že prva obletnica tiste televizijske oddaje, ko sem v komentarju k celjskemu tednu slovenske drame povedal to retorično vprašanje, ali bodo naši gledališki teoretiki in praktiki spričo bridkih izkušenj, ki jih doživljamo znova in znova ob tej naši dramatik, nemara le nehali improvizirati iz sezone v sezono ter začeli raziskovati s treznim razborom temeljnih dejstev iz minulih let celotni — že takrat sem poudaril: celotni — položaj sodobne slovenske drame.

Res, da je bil to namig s kolom: ta trojni poudarek na sodobnost in na minula dvajseta leta in na celoto slovenskega pisanja za gledališče — zalegel pa ni, ta surovi namig, zakaj po stari zamudniški navadi ves ta čas navzlic podedovanim jubilejnim razvadam vsaj v javnosti nismo več razpravljali o tem vprašanju naše gledališke eksistence.

Že lani sem omenil, da smo doživeli v zadnjih dvajsetih letih čez osemdeset novih uprizoritev — mimo iger za mladino, za lutkovne odre, za radijski mikrofoni, za televizijski ekran — in ob teh uprizoritvah sem nanizal med izzivalnimi primeri le pet takšnih, ki nakazujejo dovolj razločno, kakšni paradoksi spremljajo usodo slovenskih avtorjev:

Tako sem moral povedati, da Borovih Raztrgancev, te edine učinkovite ljudske igre iz partizanske zakladnice, še nikoli nismo uprizorili s prvimi solisti naših gledališč — in da je edina stilno povsem izvirna slovenska uprizoritev teh let Mahničeva Čitavnica, ta zabavna obnova preživelega rodoljubarstva — in da je tista komedija, ki je zares prešla v naš stalni spored, naposled tudi le adaptacija: Kreftova igra o kranjskih komedijantih — in da je edina sodobna drama, ki se zares loteva razmerja med družbo in oblastjo, napisana na antični motiv: Smoletova Antigona — in da smo najmarljivejša izdelovalca naše gledališke konfekcije, Josipa Tavčarja in Igorja Torkarja, obdelovali vselej le z dvojno mero, ali z rokavicami ali z gorjačo.

Že ob teh izzivalnih primerih se pojavi neizogibno vprašanje:

To, ali so vsa ta besedila, ki so dala čez osemdeset novih uprizoritev, zares tako nerabna, da bi direktorji naših petih dramskih gledališč v Ljubljani in Mariboru in Celju in Trstu ne znali izbrati iz te množice vsaj nekaj primerov za ponovno obdelavo? 3

Mislím, da ni tako — le da se prave gledališke revizije še nismo lotili.

Žal pa še tako skrbna revizija ne ustvarja novih vrednot: ta ugotavlja le to, kar je. In tako si homo morali navsezadnje le priznati, da je to, kar smo izvirnega pokazali na slovenskem odru v minulih dvajsetih letih, zelo skromno: skromno v družbenopolitičnih zahtevah, skromno v

intelektualnem razponu dramskega dialoga, skromno v estetskih težnjah nasploh — s to pripombo v oklepaju, da vsega tega le ni kriva samo priznana skromnost naših dramskih piscev.

Zakaj, če smo si znali v dvajsetih letih vzgojiti takšne gledališke teoretike in praktike, da z uprizoritvami tujih avtorjev maloda nikoli ne zdrknemo pod evropsko raven in da z uspelimi uprizoritvami nemalokdaj presežemo to povprečje — tedaj bi morali sklepati vsaj per analogiam, da bi si bili v teh letih pridobili tudi takšne pisce gledaliških besedil, ki bi rasli iz Linhartovega in Cankarjevega in Grumovega izročila v nove razsežnosti — če bi nam bilo zares kaj do tega, da bi zvedeli iz domačih ust, kakšne so peripetije današnjega sveta in kakšen je ta naš čas: ta čas, ki si ga ne moremo odmisлити, ker ga moramo živeti.

Morda smo se tega zbali.

Zaključek je preprost:

Pravijo, da ima vsaka družba takšno umetnost, kakršno zasluži.

