

je v partizanih bilo, je podana zdaj s tragičnim zdaj z ironičnim prizvokom. S tem da je odkrito popisal drobne težave v taborih in na pohodih in da je opisal vrsto jedi, ki so jih bili utrujeni, premraženi in sestradani borci prisiljeni pripravljati, je razširil pogled v pisanost partizanskega življenja, kar so dosedanji pisci partizanskih spominov, ustavljajoč se predvsem pri oblikovanju zavesti in morale, dostikrat zanemarjali.

Omeniti je treba tudi stilistične lastnosti dnevnika, ki niso iskane. Dnevnik je neposreden, preprost in konkreten zapis dogodkov in doživetij, ki jih pisatelj ni nízal v strogem dnevnem zaporedju, pač pa je razvrščal več ali manj zaključene dogodke v zaporedju, v katerem so se dogajali. Uspelo mu je tudi z notranjim monologom posredovati napeta protislovja v sebi ob zahtevnih situacijah ali ob spominu nanje.

Gučkovi zapiski iz bojev so pomembna obogatitev partizanske memoarske literature. Avtor — navaden borec — je pogumno in odkrito zapisal nasprotja v sebi in okoli sebe. Njegova pot (in s tem prenekaterega borca) od slučajnega prihoda v partizane do spoznanja smiselnosti boja, v katerem je sodeloval, je s tem podrobneje ilustrirana.

France Vurnik

## GLEDALIŠČE

### TRI DRAMSKE PREMIERE

#### SHELAGH DELANEY. ŽIVLJENJE V ZAGATI

Po svojem moralnem podnebjju spada delo Delaneyeve\* med dramatiko sodobnih mladih jezljivcev, torej v bližino Osbornovega Ozri se v gnevu z eno samo, toda bistveno razliko: v Ozri se v gnevu polaga moški avtor svoj moralno nazorski ekshibicionizem na usta moškega junaka, v Življenju v zagati pa ženska avtorica na usta ženske. Pri ženskem avtorju pa dobi neko nazorsko neugodje kaj rado svojo erotično, spolno podobo ali, v dramaturškem jeziku, iz načelne ideološke drame nastane družinska melodrama, kar se je pri Shelagh Delaney tudi zgodilo.

Tudi junakinja Delaneyeve Jo, hči prostitutke iz londonskih slumov, se podobno kakor Osbornov Jim punta zoper meščanski družbeni red. »Zakaj bi opravljala suženjsko delo za druge,« toži Jo Geoffreyu, ko mu pripoveduje, da dnevno zamuja svojo službo. In svoji materi Helen priznava, da sta z Geoffreyem prepričana komunista. Enako kakor Jima navdaja tudi Jo pretirana samozavest. Svoji materi pravi: »Nisem samo nadarjena, marveč genialna.« In Geoffreyu izjavlja: »Izredna ženska sem. Na vsem svetu sem samo jaz taka in to velja tudi zate.« Geoffrey: »Edinstvena sva. Ni nama para na svetu.« Jo: »Neubranljiva sva.«

\* Shelagh Delaney, Življenje v zagati (A Taste of Honey). Uprizoritev ljubljanske Drame, režija: dr. Bratko Kreft, scena: ing. arch. Ernest Franz.

Kakor zasledimo tudi pri Osbornovem Jimu odmeve sartrovski filozofije, namreč misel, da je človek proti svoji volji »vržen v svet«, v katerem ne najde ustreznega reda in je tako prepuščen sam sebi, »obsojen na svobodo«, podobno trdi tudi Jo, čeprav v bolj naturalističnem jeziku: »Ne prosimo za življenje, temveč nam ga vsilijo.«

Vendar Shelagh Delaney s svojo bolj žensko neposredno občutljivostjo ugane in razkrije neko drugo, zelo značilno lastnost jezljive mladine, ki ostaja pri Osbornu prikrita, okolnost namreč, da se ta jezljiva mladina vse preveč smili sama sebi in da se to pretirano sočutje s samim seboj na zunaj izravnava s ciničnim razgaljevanjem samega sebe in obdolževanjem obstoječega reda, ki ji ni povšeči. Geoffrey, ki je po svojem mišljenju najbolj normalna oseba v Življenju v zagati, zavrača cinizem Jo z besedo: »Nehaj se smiliti sami sebi! Nehaj se truditi, da bi bila nečloveška! Ne poda se ti.«

Po svoji tematiki sta obe jezljivi drami drami dveh generacij, drami očetov in sinov oziroma mater in hčera, kakor jih pozna sleherna potresna doba od Wedekindovega Pomladnega prebujenja pa do danes. Toda ako stresa Osbornov Jim svojo jezo na ženo, tasta in taščo in celo na svojega prijatelja iz načelnega sovraštva do meščanske viktorijanske družbe in njenega reda, imajo obtožbe Jo čisto družinski značaj; njenega življenjskega neugodja, njene neznosne osamelosti in slutenega bližnjega propada je po Jo kriva predvsem njena mati Helen, ker ni bila z njo nikoli materinska, ker je vedno mislila samo nase. Toda te obtožbe zoper mater so manj ideološke kakor naturalistične, vzete so iz Tainove in Zolajeve motivike in v zvezi s tem popolnoma različnim motivnim izhodiščem sta različni ne samo prizorišči obeh dram, marveč je različna tudi notranja kompozicija obeh del. Pri Osbornu je prizorišče večje samsko oziroma dijaško stanovanje, primerno za Jimove ideološke ekscese, in junakovi govorniški nastopi se ob menjajočih ženskih partnerjih lahko poljubno ponavljajo, torej ponavljajoča se depresivna življenjska situacija brez tragičnih zapletov in razpletov. Prizorišče Življenja v zagati pa je predmestna najemna soba poklicne prostitutke, kamor vdirajo njene bolj ali manj alkoholizirane stranke, in v tem okolju živi moralno nepokvarjena Jo. Njena ogrožena nedolžnost nujno izziva tragične oziroma melodramske razplete. Tu ni več nesmiselna vsebina ponavljajočega se vsakdanjega dne, marveč po besedah Helen same, »skromna viktorijanska melodrama« ali bolj konkretno — tragedija mlade nezakonske matere, ki jo je oče njenega otroka zapustil in je zdaj kot nepreskrbljena mlada nezakonska mati obsojena na življenjsko mizerijo in na prostitucijo.

Kaj sproži usodo Jo v tej igri? Okus po medu, kakor se glasi drama v izvorniku, se pravi sla po življenju, prebujeni libido. Ako bi se Helen proti volji Jo vdružil ne poročila, bi življenje njene hčerke verjetno potekalo drugače ali vsaj počasneje. Toda okolnost, da odide mati od nje, da si Helen v verižniku Petru poišče moško zaščito, zbudi tudi v Jo željo rešiti se neznosne osamljenosti, željo po moški zaščiti. Po Heleninem odhodu se vda prvemu mlademu moškemu, nekemu mornarju, zanosi z njim, toda fanta ni več nazaj in zdaj je Jo »obsojena na svobodo« in sama pri sebi se že vnaprej odloči za najbolj negativno rešitev, za zavrnitev življenja, »ki ji je bilo vsiljeno«.

Avtorica se je kar se da potrudila, da bi napravila katastrofo Jo kolikor moči psihološko verjetno in ganljivo. Svoji junakinji je namerno

izbrala kot zapeljivca in očeta še nerojenega otroka mornarja, torej najbolj nezanesljivega življenjskega partnerja, vrhu tega je ta mornar še zamorec in ima tedaj pričakovati otroka mulata. Toda vse to se ji še ni zdelo dovolj, da bi napravila svojo junakinjo ganljivo nesrečno; poleg namerne izbire vlačugarskega okolja in dejstva, da je mati Jo nezdravljiva alkoholičarka, je tu še okolnost, ki jo zaupa ta brezvestna mati svoji hčerki, da je bil namreč njen oče neki irski vaški bebec in da je precejšnja možnost, da rodi Jo idiota mulata.

Tako pogubi mlado simpatično junakinjo moment — okus po medu, okolje in dednost. Usoda junakinje na koncu igre ni jasno predočena, lahko da izkrevavi ob porodu, lahko da rodi mrtvega otroka, lahko pa ostaneta živa oba, mati in otrok, in se bo v tem primeru izpolnilo Geoffreyjevo prerokovanje, da bo Jo nadaljevala usodo svoje matere, usodo predmestne prostitutke. Torej melodrama z naturalističnim; odrskimi sredstvi, Romantični prototip take melodrame je bil v zgodnji viktorijanski dobi nedolžno dekle ob brezvestni mačehi, ki dekleta proti njeni volji vsili starejšemu premožnemu razuzdancu. V viktorijanski dobi še matere niso smele biti pokvarjene, celo Shawova Gospa Warren je prizadevna delovna žena in ljubeča mati, čeprav nekdanja prostitutka in poznejša lastnica bordela. V poviktorijanski dobi pa je mati lahko poklicna prostitutka, za katero se zanimajo verižniki Petrovega kova, in ta brezvestna mati ve, da bo hči prej ali slej sledila njeni življenjski poti. S tem namernim zbujanjem sočutja in strahu, ganljivega strahu in sočutja za junakinjo pa je seveda ideološki značaj junakinje in dela samega močno zbrisal in v prvem planu ni neka ideološka obtožba, marveč ganljiva družinska zgodba.

Kakšno funkcijo ima v tej drami Geoffrey, študent slikarske akademije, ki skuša rešiti Jo, čeprav se mu to ne posreči. Geoffrey ne spada med mlade jezljivce, čeprav je študent, niti med ljubimce in resne snubce Jo, ker je »prevrženec«, kakor ga psuje mati Helen. Po dramski situaciji je Geoffrey pomagač, reševalec ogrožene nedolžnosti, kakršnega melodrama nujno potrebuje. In hkrati je s svojo normalno pametjo govorec avtorice in nekak posebljen zbor, ki modruje in opozarja, aktivno pa v dejanje ne more poseči.

Stil te igre kot zastrte melodrame ni enoten. Prizori s kruto realitiko se menjavajo z ganljivo zasanjanimi scenami. Tem kontrastom v igri režiser ni vedno posvečal dovolj pozornosti, čeprav je notranjo dialektiko igre v celoti pravilno dojel in odrsko raztolmačil. V ospredju ljubljanske uprizoritve sta bili obe ženski postavi, Vida Juvanova kot Helen in Marija Benkova, slušateljica AIU, kot Jo. Kot Helen je imela Vida Juvanova znova priliko, pokazati svojo zrelo, izrazno zelo bogato karakterno umetnost. Marija Benkova je kot Jo uspešno opravila svoj prvi samostojni nastop v gledališču. V prvih prizorih kot jezljiva devica je bila sicer še nekoliko negotova, zato pa je v naslednjih, po odhodu svojega fanta kot mlada mati zmagovito odigrala ranjeno mladost in si s tem prepričljivo priborila pravico nastopati v našem osrednjem gledališču.

Moški so v tej igri manj ugajali. Bert Sotler je kot Peter razkazoval bolj telesno kakor duševno surovost povojnega predmestnega verižnika. Svojo vlogo je igral namerno socialno navzdol, torej v smeri komedije, namesto da bi jo skušal igrati socialno navzgor in s tem indirektno razgaliti prirojeno

prostaštvo te figure. Polde Bibič je bil kot črnski mornar zelo melanholičen in flegmatičen Othello, s katerim se sam na nekem mestu v besedilu primerja, in vrhu tega je bil popolnoma nemogoče oblečen, kakor kak birmanec nekdanjega meščanskega reda. Geoffrey, ki ga je igral Ali Raner, ima dva obraza, je študent današnjega časa, se pravi v pogovoru in kretnjah je nekoliko sartrorca, po notranjosti pa je izredno zapleten, je neke vrste dvo-spolnik, kar mu daje v delu prezirljivi vzdevek »sprevrženca«, »zmeneta«. Raner je igral predvsem to drugo, plaho in žensko potezo svoje vloge in je pri tem pozabljal na prešernega, podjetnega, novodobno se spakujočega študenta, kar je tudi bistveni del Geoffreyeve vloge.

## REGINALD ROSE IN HORST BUDJUHN. DVANAJST POROTNIKOV

Dvanajst porotnikov\* je sodišče na odru, torej ena najbolj učinkovitih oblik zaostrene dialoške igre v gledališču. Zelo izvirno in hkrati igralsko in režijsko zahtevno podoba Rosove igre določata dve okolnosti: prvič, da je bil avtor Reginald Rose, ameriški pisec in prirejevalec televizijskih iger, to delo prvotno napisal za televizijo, ga kasneje predelal za film in nato skupno z Nemcem Forstom Budjuhnom, nekdanjim dramaturgom berlinskega gledališča Renaissance, zdaj piscem filmskih scenarijev v ZDA, priredil za oder. Preden je torej prišlo delo v staro klasično gledališče, je šlo skozi prevodnik sodobnega televizijskega in filmskega gledališča, kar se njegovi strukturi tudi pozna. Drugič, postopek ameriške porote je strožji kakor evropske, ker zahteva za oprostitev obtoženca soglasnost vseh porotnikov. Vsaka porota sicer dopušča porotnikom pri glasovanju izbiro dveh možnosti — udobnejše, da si kratko malo osvoje stališče preiskovalnega sodišča, ako obtoženec svoje krivde ne prizna, in napornejše, da se po ponovnem pretresu dejanskega stanja po svobodni vesti odloči za obsodbo ali oprostitev. Toda pri ameriški poroti en sam glas individualne vesti onemogoči oportunistični tisti porotnikov, ki jim ni mnogo mar za usodo sočloveka in se jim od nezabavne porote mudi domov k svojim kupčijam ali k športnim prireditvam. En sam glas individualne vesti, ako ga dvigne tako spreten in tenkočuten mož, kakor je v Dvanajstih porotnikih arhitekt (Stane Sever), lahko prebudi zadremano vest tudi drugim ravnodušnim in plahim porotnikom in jih z vztrajno obstrukcijo nazadnje potegne za sabo. Arhitekt, na čigar usta govori sam avtor Rose, vé iz izkušnje, da so ljudje lenobno bojazljivi, kadar gre reševati usodo sočloveka, zlasti če je njegova zadeva močno nepopularna (očeto-mor), da si svoj prazni notranji mir neradi dajo motiti z razmišljanji o drugih, o njegovih socialnih in moralnih težavah, ki so jih privedle pred sodni stol, in da se že vnaprej sprijaznijo z uradnim stališčem. Zato skuša ta protagonist človeške resnice s ponovnim pretresom zadeve omajati navidezno prepričljivost sodne dokumentacije in hkrati obrniti pozornost porotnikov na okolnosti, v katerih je nesrečni fant, zanemarjen od staršev in

\* Reginald Rose in Horst Budjuhn, Dvanajst porotnikov. Igra v treh dejanjih. Uprizoritev ljubljanske Drame, režija: Slavko Jan, scena: Vladimir Rijavec.

zapuščen od družbe, živel, na dejstvo, da obtoženi nikoli ni poznal ne lju-bezni staršev ne naklonjenosti starejših ljudi, marveč samo psovke in tepež in bi ga tako ravnanje z njim sicer moglo pripraviti na zločinske misli, čeprav tega zločina verjetno ni storil. Tako postane na porotni seji pravi krivec izvršenega zločina kruta, sebična in brezbrizna družba, ki se žene samo za svojimi dobički in zabavami in pušča mladino v bednih četrlih New Yorka moralno in telesno propadati. S svojo kritiko družbe obsodi arhitekt indirektno tudi vse asocialne tipe med porotniki: lastnika bencinske črpalke (Kovič), trgovskega agenta (Presetnik), lastnika reklamne agencije (Kralj) in zlasti lastnika kurirske agencije (Cesar), na drugi strani pa budi vest drugim večno omahljivim in neodločnim porotnikom in tako postane igra po svojem notranjem poteku igra prebujajoče se socialne vesti. Prvi preklične svoj prvotni glas za obtoženčevo krivdo stari, belolasi rentnik (Gregorin). Vse svoje življenje je bil brez državljanskega poguma in zdaj na pragu smrti ga je sram, da je bil tak. Vse življenje je samo pridobival in stiskal, zdaj si pa ne želi nič drugega, kakor da bi smel skrbeti za koga. Njemu se pridruži brezposelni delavec (Kurent), ki ga je zrevoltiral surov izpad lastnika bencinske črpalke na ljudi newyorških bednih predmestij, saj je on sam vse svoje življenje prebil v takih četrteh. Sledi mu švicarski urar in emigrant (Jerman), ki iz svojih izkušenj iz nacistične Nemčije vé, da bi se fant, če bi res ubil svojega očeta, nekaj ur po dejanju ne vrnil na očetov dom, saj je moral vedeti, da ga čaka tam policija. Svoj prvotni glas preklične tudi pleskar (Valič), potem ko se je po hudem besednem prepiru s pestmi ubranil nasilnega lastnika kurirske agencije, ker čuti, da brutalno nasilje ne more govoriti za človeško resnico. In za njim tudi plahi kovinostrugar (Souček), ki se mu je uprla surovo psovanje oportunistov, ki od soporočnikov izsiljujejo izjavo za smrt obtoženca samo zato, da bi čimprej lahko odšli domov.

Zdaj ko se je tehtnica prevesila za oprostitev in ko je ploha ohladila soparno poletno ozračje, glasujejo za oprostitev tudi ostali oportunisti in bojazljivi razen trmoglavega lastnika kurirske službe, ki hoče za vsako ceno smrt mladega obtoženca. Iz tega trmoglavca govori njegova moreča podzavest, ta nepogrešljiv motor vse današnje ameriške dramatike: je oče približno enako starega fanta, kakor je obtoženec. S svojim sinom se je pred mnogimi meseci sporekel, po divjem pretepu mu je pokazal vrata in odslej njegov sin edinec ne da več glasu od sebe, s svojim molkom mu kljubuje in nemara ga ne bo nikoli več videl. Svojo onemoglo jezo nad tem sinom edincem prenaša stari trmoglavec odslej na vse mlade ljudi, ki po njegovem niso nič prida, in zdaj na poroti tudi na obtoženega fanta, poskušajoč ga s sadistično silo spraviti na električni stol in s tem pripraviti moralno zadoščenje »vsem bridko preizkušeni očetom« in seveda predvsem samemu sebi. Njegov naravnost nečloveški, osebni bes proti mlademu obtožencu pa ga docela odtuji ostalim porotnikom in ob njihovem prezirljivem in pomilovalnem molku se stari nazadnje notranje zruši in v živčnem zlomu glasuje: ni kriv!

V čem je odlika te porotne drame? V preprostem dejstvu, da v njej skoraj ni zunanjšega dogajanja, da je vsa igra od začetka do konca notranja, duševna drama, popolnoma brez zunanjšega patosa, brez sentimentalne retorike, brez intrig in umetelnih zapletov in je hkrati tudi drama prebujajoče se socialne vesti v človeku.

Zunanja situacija v tej drami je dvanajst mož, sedečih tesno drug ob drugem za podolgovato mizo, torej za razgibanost odrske podobe nič kaj hvaležna osnova. Del navzočih mož zaslanja s svojimi hrbti tiste, ki sede proti občinstvu, in je ta sedeči zbor težko razlikovati tako po obrazih kakor po glasovih. Res je sicer, da skuša avtor ta sedeči zbor že v besedilu samem nekoliko razgibati, da jih pošilja med igro na razne točke sejne dvorane, v umivalnico, k oknu na cesto, k avtomatskemu bifeju, toda gledališki režiser na realistično zamišljeni sceni nima tistega učinkovitega pripomočka, ki ga ima na razpolago filmski režiser, namreč tako imenovanega »velikega posnetka«, s katerim lahko igralca ob njegovih zelo dramatičnih trenutkih postavi v prvi plan in s tem opozori občinstvo na važne dramatične obrate posameznih oseb v tem zboru.

Režiser Slavko Jan je v mejah našega majhnega odra s smotrnim gibanjem posameznih oseb storil vse, da je moglo občinstvo brez večje težave spoznati glavne akterje te drame, se zavesti njihovih notranjih preobratov in uganiti njihove vzroke. Pri tej svoji skrbi za notranjo akcijo pa režiser nikakor ni zanemarljivo krajevne barve te drame, kontrastnega mešanja čisto uradnega in čisto privatnega govorjenja porotnikov in spreminjajoče se atmosfere igre same — neznosne poletne soparice v začetku, blagodejne plohe nekje v sredi in z ohlajenim ozračjem tudi postopnega olajšanja moralnega vzdušja v drugi polovici igre.

Junaka te igre, trmoglavca z morečo podzavestjo, je igral z vso ihto svojega dinamičnega temperamenta Janez Cesar. Arhitekta, ki je sprožilec konflikta in govorec avtorjevega naravnega stališča, je upodobil z veliko zadržanostjo in spretnim taktom Stane Sever. Švicarski urar in emigrant je po svojem razmišljenem rezoniranju in s svojim plaho zastrtim, toda vseskoz odločnim značajem vloga, ki si jo je Ivan Jerman posrečeno izbral za 35-letni jubilej svojega umetniškega dela.

Eksplzivnega primitivca, lastnika bencinskih črpalk, je igral s pravim, pristinim koleričnim temperamentom Jože Kovič, starega resnobnega in plemenitega rentierja Edvard Gregorin, malce vzvišenega borznega senzala Maks Furijan, trgovskega agenta in navdušenega športnega navijača France Presetnik, jeguljastega šefa reklamnega servisa Boris Kralj, plaho obzirnega brezposelnega Andrej Kurent, omahljivega kovinostrugarja Jurij Souček, miselno počasnega, toda značajnega pleskarja Sandi Valič, okretnega predsednika porote Jože Zupan in sodnega slugo Lojze Drenovec.

## JEAN ANOUILH, ORNIFLE ALI SAPICA

Današnja komedija se smeje, v kolikor se sploh še smeje, z grenkim ideološkim smehom in tako najde neubranljivi, sproščeni, aristofansko ciničen smeh svoje zatočišče samo še v bulvarni veseloigri, bulvarnem gledališču, nad katerim literarni kritiki nekdanj in danes vihajo svoje estetske nosove. Kaj je pravzaprav estetsko pregrešnega v bulvarnem gledališču, da se ga malce sramujemo celo danes, ko so vsi studenci tradicionalne komedije tako rekoč posušeni in ko gledališko občinstvo naravnost uporno zahteva vesele zabave.

Greh tega gledališča je v njegovem bastardnem poreklu. Bulvarna veseligr je nezakonski otrok francoskega gledališkega realizma, tistega, ki so ga pred več kot sto leti pisali Dumas sin, Scribe, Sardou, Augier in drugi. Ideolog te zgodnje realistične drame, kritik Sarcey, izumitelj teorije o dobro narejeni igri in nauka, da mora avtor pisati svoje drame po vsakokratnem okusu in naročilu svojega občinstva, ki bodi njegov najvišji estetski zakonodajalec. (In to občinstvo s popolnim estetskim pooblastilom je bila tisti čas in tudi pozneje pariška zabave željna buržoazija, navadno tudi finansier teh gledališč.) Pod tem pokroviteljstvom je morala moralnično usmerjena tezna drama Dumasa sina kmalu pognati stransko vejo — bulvarno komedijo, v kateri je postala snov poljubna, predpisan samo salon kot prizorišče (lahko je bil tudi historičen), obvezen pa pikantno prešušten sužet po želji njenega najvišjega estetskega zakonodajalca, zgolj obrisno risanje značajev dopuščeno in problem bolj ali manj toleriran, vendar ga avtor ni smel jemati resno in ga je zato ironično parodiral. Ta psevdorealistična drama pa je bila vzlic svoji pogubni službi vsakokratnemu okusu svoje publike vedno dobro krojena, ker je v kompoziciji nadaljevala tradicijo francoskega klasicističnega gledališča, njegove predpise treh enotnosti, njegovo spoštovanje resničnosti in verjetnosti in njegov način eksponiranja dogodkov in oseb. Iz klasike je povzela ta zabavna, psevdorealistična igra skrb za govorno obliko, za zaostren in duhovit dialog in rabo apartéja, se pravi navado, da govore glavne osebe svoje dvoumne duhovitosti naravnost v občinstvo. Vse te omenjene slabosti z nekaterimi vrli-nami vred tvorijo grešni seznam tega izključno zabavnega gledališča.

Bulvarne veseligr so navadno enodnevnice, izdelek odrskih rutinerjev, zato je brez dvoma mikavno, če se take gledališke zvrsti loti dramatik, kakor je Anouilh, ki je s svojo *Antigono*, *Evidiko* in zlasti s *Škrjančkom* dokazal, da obvlada tudi črni humor, da se zna tudi grenko smeјati.

Ornifle\* ne skriva, da njegov avtor dobro pozna Molièrovega *Don Juana*. Pri obnovitvah historičnih predlog, zlasti če je obnovitev izvršena v bistveno različnem gledališkem stilu, kakor je stil predloge, zanima gledalca predvsem to, kaj je pri obnovljeni drami oziroma figuri historičnega in v čem je tisto posrečeno novo, ki tako gledališko obnovev sploh opravičuje.

Podobnosti med Anouilhovim Orniflom in Molièrovim *Don Juanom* ne manjka. Tudi Ornifle je plemič, kakor je Molièrov in kakor je Téllez-Molinov junak. Plemiško poreklo Ornifla dokazuje, da uživa v IV. oziroma V. republiky staro plemstvo v Franciji še vedno sloves erotične potence in duhovite ciničnosti in da v tem pogledu še vedno prekaša francosko meščanstvo, ki ga v igri zastopa Machedu (Molière ga nima), čigar odrska funkcija je v tem, da kot temni folio še bolj dviga omenjene poteze plemiškega junaka. Tudi Orniflova filozofija ljubezni, da je namreč prava sreča ljubezni samo v menjavi, je v bistvu Molièrova. Ali je Ornifle načelen brezbožnik, hud bogotajec, kakršen je Molièrov *Don Juan*, ki v zvezi s prepovedjo Molièrovega *Tartuffa* demonstrativno razkazuje svoj prezir do cerkve in boga? Ornifle je zelo meščansko umerjen, dobrodušen brezverec, kavarniško koncilianten voltairjanec in kot državljani republike, kj se je že zdavnaj ločila od cerkve, ne čuti nobene potrebe po bojovitem ateizmu. V njegovo hišo zahaja jezuit

\* Jean Anouilh, *Ornifle* ali *Sapica*. Komedija v štirih dejanjih. Uprizoritev ljubljanske drame, režiser: Francè Jamnik, scena: ing. arch. Niko Matul.

Dubaton, s katerim se prav po tovariško zbada. Kakšno dramsko funkcijo ima pravzaprav ta jezuitski abbé, ki ga nima niti Molière niti Téllez-Molina? Dubaton je Orniflov zasebni izpovednik, je nekak nadomestek Molièrovega Sganarella, samo da je neprimerno razumnejši in duhovitejši. Ornifle toži Dubatonu, potem ko ga je rahlo oplazila kap, svoje tehtne pomisleke in pritožbe glede ljubega boga. Ta dialog spada med najbolj izvirne odstavke Anouilhove donjuanske drame in je enakovreden črnemu humorju v Anouilhovih zahtevnejših igrah. Tu namreč Ornifle očita ljubemu bogu, da mu je ta, ko mu je podelil vlogo notoričnega poželjivca žensk, naložil veliko pokoro in da pravzaprav nima pravice, da mu spričo te nezavidljive vloge še nenehno grozi z večnim pogubljenjem na onem svetu. »Kaj mislite,« pravi Dubatonu, »da je to zmeraj zabavno življenje? Stokrat bi šel rajši lež z dobro knjigo končno enkrat sam v posteljo. Toda rečem si — ne! Poželel si si jo in moraš jo dobiti! Tvezil ji boš prazne besede, govoril ji boš, da jo ljubiš, tudi če ti je na bruhanje; če se ona spreneveda, boš vztrajal pred njenimi vrati prav do sončnega zahoda in nato stopil k njej. Ubiral boš besede in kretnje, kakor je pač treba, prav do trenutka, ko se bo vdala in jo boš vzal, in tedaj se boš znašel popolnoma sam ob tem neznanem mesu in se boš vprašal, kaj pravzaprav tu počneš. To je greh, častiti oče, tu ni treba računovodstva nebes, plačujemo kar sproti!« — »Brez pomilovanja, častiti oče. Ne maram tega. Kadar poželim neko žensko, bi si tisočkrat zametil, če ne bi storil vsega, da jo dobim, četudi prav dobro vem, kaj me čaka.« — »Veste, kako je umrl moj oče? Z motorjem je treščil v drevo, ko je gledal zadnjico neke kmetice, ki je ruvala sladkorno peso. Umrl je zaradi neke stare brezzobe babnice!«

Anouilhov Ornifle je prvi Don Juan, ki priznava, da poželjivost do žensk ni samo nasladna zabava, marveč tudi pokora, trpljenje, skratka strast z grencem, ki človeka ugonablja in končno tudi ugonobi. Zato se mu zdi groznja s kaznijo božjo na onem svetu popolnoma odveč, saj odplačuje s svojo strastjo ljubemu bogu kar sproti. Ornifle ni več poseobljena spolna vitalnost, marveč je Anouilhov junak Don Juan dvajsetega stoletja, Don Juan s 'savoir vivre', z dieto v hrani in pijači in z dieto tudi v prešuštvovanju.

Enako originalen je tudi konec Anouilhovega prešuštnika. Pri Téllez-Molini konča junak v čisto gotskem stilu — kameniti gost stisne objestnemu Don Juanu roko in ga potegne s sabo v globino. Tudi Molière si ni znal izmisliti bolj realističnega konca. Ornifla pa najprej kot božje opozorilo nalahno oplazi kap, nato ga pa na njegovi novi poti k ljubezenskim avanturam podre do smrti. Ali ni kap kot kazen božja najbolj naraven konec za takega profesionalnega poželjivca žensk z visokim krvnim pritiskom in z nenehno ljubezensko raboto, seveda v okviru in stilu bulvarne komedije.

Ornifle je tudi oženjen, kar je sicer tudi Molièrov Don Juan, toda Ornifle se ne potepa kakor Don Juan po deželi za kmečkimi deklinami. Ornifle je Parižan, živi, ali bolje, stanuje z ženo v skupnem gospodinjstvu. ona mu je potrebna, da varuje dekor njegove hiše, sprejema goste, se zdaj pa zdaj pokaže z njim v javnosti, skratka zbuja videz korektnega krščanskega zakona. In vzlic temu Ornifle ni hinavec, kakor je Molièrov Don Juan že zaradi dvora sončnega kralja in Tartuffov na njem. Pač pa je začasen spokorjenec, kar ne bi bilo mogoče niti pri Molièru niti pri Téllez-Molini. Ko da je padel z lune, ga obišče kar na lepem eden izmed njegovih gotovo šte-

vilnih nezakonskih sinov, ga hoče iz pietete do svoje matere ubiti, kar se mu sicer ne posreči, pač pa rodi njegov atentatorski obisk Orniflovo začasno spreobrnjenje, zbudi v njem očetovska čustva, tako da fanta posinovi in njegovo kujajočo se mlado nevesto z njim pomiri in izreče nad mladim parom svoj očetovski blagoslov. Čemu ta, za Don Juana docela nemogoča družinska idila, to zaviranje junakovega neizbežnega propada? To vrinjeno dejanje ima na vesti Anouilhovo teatralno samoljubje. S temi dodatnimi prizori je hotel Anouilh posekati vse dosedanje Don Juane, tako rekoč predonjuaniti historičnega Don Juana. Spreobrnjenje Ornifla traja namreč le kratek čas, in komaj se Ornifle opomore od prve kapi, že si poželi rošno mlado in lepo sinovo nevesto, že sklene zapeljati svojo deviško snaho in svojemu sinu nasaditi rogove. S to krvoskrunkso grehoto se ne more ponašati niti Molièrov niti Téllez-Molinov Don Juan.

Anouilhov Ornifle šteje skoraj enako število glavnih oseb kakor Molièrov Don Juan, samo da so funkcije vlog drugače zastavljene in drugače poimenovane, ustrezno drugačnemu idejnemu izhodišču obeh avtorjev. Molièrov Don Juan je namreč izrazito moško delo, poleg Misanthropa gotovo Molièrova najbolj moška drama. Molièrov Don Juan je vzlic svojim številnim avanturam z ženskami, katerih pa na odru sploh ne vidimo, marveč se o njih samo pripoveduje, v bistvu junak upornik. On se punta ne samo zoper konvencionalno moralo v ljubezni, marveč predvsem zoper boga in zoper njegov red na zemlji. Nasprotno pa je Anouilhov Ornifle izrazito ženska igra. Njeno prizorišče je budoir z izključno žensko postrežbo. Zato je tudi razumljivo, da nosi pri Orniflu Sganarelle, Don Juanov pobožnjaški sluga in Don Juanova zgovorna vest, krilo. To je gospodična Supo, Orniflova pobožnjaška tajnica, ki se ima za vest svojega gospodarja in ki si naporno prizadeva za žrtvovanjem lastnega devištva (ki bi se ga tako rada znebila) spraviti Ornifla z bogom in ga varovati sicer neizbežnega pogubljenja. In tako izhaja iz tega dueta Ornifle-Supo večji del Anouilhovega *erotičnega ciničnega* smeha, kakor izhaja pri Molièru iz dueta don Juan-Sganarelle večji del Molièrovega *bogokletnega humorja*.

V čem je jedro Anouilhove komike v tej veseloigri? V dialektični inverziji čednosti in grehote, duhovnega in mesenega. Anouilh dobro ve, da je človeška čednost in idealnost pogosto samo prikrita grehota in sebičnost, da ni duhovitosti brez ščepca zlobe in da igra v življenju večjo vlogo videz kot pa resnica. In po Molièru ve Anouilh, da ljubezenska strast ne more biti greh, če je naravna nujnost, in da se čednosti ne moremo naučiti in da se je tudi treba ni, ker je razkazovana čednost navadno samo pomanjkanje grehote, se pravi človekove vitalnosti in njenih pritiklin. In da je ženski lep videz za moškega usoden, neubranljiva vaba in hkrati nenehna prevara in razočaranje. V tej skeptični in hedonični filozofiji ljubezni in življenja se dobro ujemata oba zastopnika galskega smeha, Molière in Anouilh.

Vendar Anouilhov galski smeh in posmeh v tej bulvarski veseloigri ni na višini humorja v njegovih zahtevnejših igrah. Le pogosto je tu šaljiva dialektika samo zaradi dialektike, šaljiva inverzija samo zaradi inverzije, njegove duhovitosti — naglo se utrinjajoče kresnice, ki se izkažejo na dlani kot banalen žuček. Zato režiser pri uprizoritvi Ornifla občinstvu ne sme dati toliko časa, da bi razmišljalo o prsečih dovtipih, se pravi, delo se mora razvijati v naglem tempu in vrhu tega je treba to neobičajno dolgovечно in

hudo vahirano delo z energičnimi črtami krajšati. Pariška uprizoritev je trajala nekaj čez dve uri, ljubljanska se je zavlekla na tri.

Naslovno vlogo je igral Stane Sever presenetljivo dobro, čeprav našim igralcem, tudi najboljšim, manjka to, kar odlikuje francoskega bulvarnega igralca, ki je poleg drugega tudi priučen baletnik in priučen chansonnier. Stil bulvarne veseloiigre je zadela tudi Ivanka Mežanova kot gospodična Supo in Slavka Glavinova kot grofica, Duša Počkajeva kot Margueritta in Drago Makuc kot Fabrice. Edvard Gregorin pa je kot Machetu igral preveč kranjskega kramarja iz preteklosti. Res da je ta figura že v besedilu samem močno karikirana, toda Pariz vtisne tudi kramarju, zlasti, če je bogat, neko vsaj na zunaj impozantno veljavo. Najmanj francoski, najmanj pariški in najmanj bulvarni je bil Součkov oče Dubaton s svojim obraznim tikom in svojim nenehnim pokolcevanjem. Oče Dubaton je mišljen kot duhovit pariški abbé, omikan jezuit, ki po razumu prekaša Ornifla, in tako je bilo njegovo duhovito besedilo v popolnem nasprotju z grimaso, ki si jo je izmislil Souček. Oba molièrovska zdravnika, Galopina in Subitisa, sta igrala Janez Cesar in Branko Miklavec, sobarico Nénette Vida Levstikova in novinarja Dušan Škedl.

Scena Nika Matula, zamišljena kot razkošen budoar, je bila odlična tako po odrsko funkcionalni kakor po estetski strani.

Za tri ure sproščenega smeha je bilo naše občinstvo iznajdljivemu in spretnemu režiserju Jamniku očitno hvaležno in nemara bi kazalo res našemu gledališkemu občinstvu postreči večkrat v sezoni z neprisiljenim in nehinavskim, aristofanovskim smehom.

Vladimir Kralj

## LIKOVNA UMETNOST

### BATIČEV RUDARSKI CIKLUS

»Pričujočo razstavo posveča razstavljalec trboveljskim rojakom — rudarjem.« S tem posvetilom na začetku razstavnega kataloga je pospremil kipar Stojan Batič lanskoletno jesensko razstavo v Jakopičevem paviljonu. Prav, posvetilo, eno izmed mnogih. In vendar več kot to, saj gre v resnici za umetnostno in človeško deklaracijo in za potrdilo trdne povezanosti nekega umetnika s svetom njegove prve mladosti, ki se mu je neizbrisno vtisnil v zavest in ga še danes bremeni kot plemenita zadolžitev. Zadolžitev človeku in delu. Motivni svet te razstave je Batiču dozoreval tako rekoč od otroških let, ko še ni slutil, da mu bosta rudarski kramp nekoč nadomestila dleto in modelirka. Doživljal ga je najprej kot neposredno življenjsko resničnost, dokler se mu ni končno poveličal v umetnostno resničnost s skoraj vizionarnim naglasom, ki dviga rudarje v molčeče preroke dela. Koliko realizacij je doživela ta tema že pred njim, zdaj bolj, drugič manj prepričljivih, toda dvomim, da bolj pretresljivih. Ogledujemo te kipe in risbe: na videz se nič velikega ne zgodi. Ljudje, ki jim je vtisnilo življenje svoj pečat, se vrste v likih pred nami, stilizirano prepesnjeni, monumentalni tudi v majhnih formatih — toda obenem začenja zveneti tudi drama njihovega bivanja, ki se nenadoma razrase v ve-