

Vsi, Rabelais, Montaigne, Molière, Descartes, Voltaire, Hugo, Zola so stali, kot vemo danes, na skrajni obrambni točki človeškega napredka svoje dobe, toda za večino sodobnikov je bilo vprašanje, če je to sploh napredek. Iz spomina sodobnikov so se po desetletjih umaknili v svoje samotne višine in so danes edini predstavniki Francije svoje dobe. Njih delo je ostala usedlina časa.

Za zgodovino bodo predstavniki Francije naših dni Barbuse, Romain Rolland, Gide in Jules Romaines in ne ljudje, ki so skušali zavreti čas v njegovem razvoju.

Iz dnevnika Podoba mladega komedijanta

Filip Kalan

1.

Danes si že težko predstavljamo poslednje zablode povojnega duha, ki so eš pred petimi leti begale malone vse naše literarno in odrsko početje. Če se spomnimo tega vzdušja, se ne moremo iznebiti občutka, da je bilo v njem nekaj pretirano estetskega, nepristnega, priskutnega, tipično amuzičnega. Mrzelove hudo wolkerjanske in po večini osladne črtice so veljale za našo najboljšo prozo po Cankarju, Kresalovi skrbno izmišljeni novelistični poskusi so želi velike uspehe po kavarnah in oštarijah in v drami je precej svojeglavo zavladal mračni retorik Ciril Debevec. Vsepovsod se je čez mero govorilo in pisalo o duši in o srčnih globinah in o nekakšnem težko umljivem človečanstvu. Vse je bilo brezupno nežno, porcelansko krhko, miselsko abstraktno in po navadi narejeno. Zdelo se je, da ljudje noč in dan tuhtajo, kako naj bi se kar najprijetneje smilili sami sebi. Poučen primer je pač dr. Bartol, ki je v svojem Lopezu srdito napadal to vsečlovečansko ganotje, a je s komičnim patosom svoje naskočnosti samo dokazal, da je čuvstveno in nazorsko prav tako podlegel vsesplošni sugestiji takratne mentalitete. V tem rahlo histeričnem vzdušju se je trem ljubljanskim igralcem pripetila odrska nezgoda, ki se mi je živo vtisnila v spomin, ker je bila značilna za tisti čas in je nehote krepko karikirala zablode takratnega igranja.

Igrali so Raynalov Grob neznanega junaka, dokaj dvolično pacifistično reč, ki je bila površno popleskana s socialno retoriko in je zlasti po svöjem nepristnem patetičnem čuvstvovanju ustrezala srčnim težavam in ganotju tistih dni. Režiser je v takratnem duhu retoričnega igranja odstranil sleherni ostanek realizma, dvignil igro v nekakšne astralne višave, si zamislil strogo dekorativne prostorske in mimične situacije in v svoji doslednosti je posilil igralce, da so celo barvo in moč glasovnih odtenkov nekako sakralno podredili temu redu. Čutil si, da ga razganja neko nejasno čuvstvo, da pa tega čuvstva še ne more obvladati in ga iz zavedne ali nezavedne sramežljivosti vklepa vhladno, malone geometrijsko togo igralno shemo. Igralci so bili docela zadržnjeni v nasilnem diktatu te konstrukcije in niso

mgli sprostiti svojih sil: po odru so se kretale sence, mukoma iztrgane iz nedorasle režijske zamisli, lepo in čisto komponirane sence, toda nežive, polne nerazgibanih slutenj. Govorile so z enoličnim, utrujajočim glasom, njihovi čustveni izbruhi so bili bolj histerični kakor pa strastni, odrsko dogajanje je zastajalo, eno samo dejanje se je vleklo poldrugo uro s polževsko počasnostjo: vsak gib, vsaka beseda, vsak psihološki moment se je zabavno razkrajal v svoje elemente kakor bi jih gledalec opazoval skozi časovno lečo.

Publike se je ob tem morečem enoličju loteval nemir, upirala se je mrtvilu, ki je zoprno dušilo najpreprostejše gibanje na odru. Igralci pa so čutili sovražni odpor v avditorju, skušali so se živahneje kretati, razločneje oblikovati dialoge, stopnjevati potek dejanja, toda ta zavestni napor jih je še bolj zaviral; pestil jih strah, tisti skrivni, nezavedni strah pred neuspehom, ki že v naprej onemogoča vsako svobodno delo. Ta igralska panika je seveda še brezupneje prehajala na gledalce. V parterju so nekateri vstajali in odhajali, v ložah so se gospe prizanesljivo smehljale, na stojšču so se študentje prestopali, se pogovarjali med seboj, z galerije je zdaj pa zdaj ušel zdolgočasen žvižg. Kmalu nato se je na odru pripetila nezgoda, igralka je nemočno zakrilila z rokami in omahnila, predstava se je končala sredi dejanja.

To nesrečno zadevo je sprožil mlad študent, arhitekt, Plečnikov učenec, popoln odrski novinec, po svoji zunanosti še tradicionalni „umetnik“ s širokim klobukom in črno pentljo. Njegovo početje je bilo kajpak še docela diletantsko, neteatrsko zbiranje podrobnosti, bolj nervozno brkljanje kakor pa zavedno, smotreno delo. Začetnik, zlasti pa količkaj nadarjen fant, ki z vročično vnemo samouka išče svojo podobo, ki hodi naokrog z napetim obrazom zagrenjenega tuhtača ter sodi vse stvari na svetu z resnobno krvočnostjo dvajsetletnega dosledneža, razodeva pač v večini primerov uprav animalsko nemoč nedoraslega človeka. To je čas, ko ne poznaš ne smeha, ne ironije, ne prave resnobe in ne razumevajočega humorja, ko si godrnjav, nedovzet in kljub svojim letom starikav. Ta nevščetni videz se je seveda kazal v vsej režiji, v igri in v sleherni besedi, a nemara je bila predstava pomembna za tisti čas prav zato, ker je pozornejšega gledalca nehote opozorila, da je bila vsa takratna človečanska histerija v marsičem izraz nezrele, zbegane mladosti, ali, kruto povedano: bolne mladosti. Ta leta so bila nekakšna werterjanska doba naše povojne pisarije in naših odrskih prizadevanj, le s to porazno razliko, da ni bilo človeka, ki bi znal svojo mladostno melanholijo izpovedati tako odkrito, jo bruhniti iz sebe s tako naravno nujnostjo kakor jo je nekoč petindvajsetletni Goethe. Zato je bilo vse tisto početje tako nemočno, prislutno, amuzično, in za marsikogar je bil tisti teaterski polom prvo svarilno znamenje, da gre tu za vrednost ali nevrednost miselnosti, za katero je hirala cela generacija.

Kozel, ki je moral hočeš nočeš vzeti nase marsikakšen greh vsega okolja, je bil kajpak študent, ki je sprožil odrski škandal. Zlasti v unionski kavarni so se v nemale hude debate in po omizjih so krožile mnoge zabavne anekdote; našli so se ljudje, ki so znali spretno posnemati nazalni prizvok študentove govornice ter ga primerjati z barvo Debevčevega retoričnega organa; njegov plečnikovski klobuk je mnogim zadajal hude skrbi in njegova frizura — česal si je lase na čelo kakor znani arhitekt Poelzig — je postala tarča za zabavne dovtipe, in če se ne motim, ga je nekdo zaradi kodrčka na čelu in zaradi režiserske nasilnosti hudomušno krstil za Napoleončka.

Spominjam se, kako smo se gnetli v zakajeni, po umazanih galošah, po linoleju in vlažnih plaščih puhteci kavarni, ter duhovičili; danes se mi zdi, da bi marsikakšnega dobrega dovtipa ne bilo, če bi ne bil nastal iz nevšečne zavesti o lastni nedoraslosti, iz porazne slutnje, da je malone ves pišoč in odrski svet nekako okužen s tistim afektiranim ganotjem, ki je zoprno zijalo iz ponesrečene predstave v gledališču. Tisti večer sem bil prvič v literarni družini in imenitno se mi je zdelo, da smem posedati med ljudmi, ki so mi bili dotlej vsi neznani, zaviti v nekakšen legendarni sijaj. Ponoči, ko sem se vračal po praznih ulicah domov in sem ves omotičen od novih vtisov, učenih pogovorov in neprestanega duhovičenja racal po umazani zimski brozgi, pa se me je lotil moralni maček. Poznal sem tistega grešnega kozla, ki nas je tako dobro zabaval ves večer, pisal se je Bojan Stupica, bila sva sošolca na tehniki. Velikokrat sva postajala na hodniku pred risalnicami in kadila; ob opoldanskih urah, ko ni bilo profesorjev, sva drug drugemu kazala risbe in si resnobno dokazovala svoje mladostne domisleke, pa tudi sicer sva govorila kaj prostodušno, čeprav sva delala v različnih ateljejih, on pri Plečniku, jaz pri Vurniku, in je med obema šolama vladala nekakšna dedna, dogovorjena antipatija. Pred dvema letoma sva bila skupaj v Benetkah, sredi gruče objestnih fantov, pijana od arhitekture, od morja, od Markovega trga, od preobilice slikarskih galerij in od chiantija. V Vicenzi sva postajala pred Palladijevo Baziliko, stikala po zaprašenih kotih Theatra Olimpica, in v poznem jesenskem popoldnevu sva se malce ginjeno ustavila pred Villo Rotondo, ki je stala siva, fevdalna, odmaknjena našemu čuvstvanju in vendar sugestivna po svoji preprosti veličini pred ozadjem nizkih gričev in svetlega, skoraj rumenega italijanskega neba. In pri vseh teh pohodih je kazal Stupica videz prijetnega, zdravega fanta, ki je bil čez mero nadarjen in poln živahne podjetnosti. Šaj ga je tudi še isto zimo zajela prva slava, ko je — študent v tretjem semestru — odnesel nagrado pri razpisu za stanovanjski blok današnjega nebotičnika. Celo v Berlinu sem ga iztaknil: na interni razstavi Hagemannove šole sem odkril njegov osnutek za neko inscenacijo, ki je kdo ve kako zašel tjakaj. Kamorkoli je segel spomin na moja prva univerzitetna leta, sem zadel nanj in na tistem sem

ga zmerom imel za nekakšnega junaka. Zdaj pa se je ta čudni svat zaletel z glavo naprej naravnost v tiste priskutne dušne globočave, ki so se mi zdele tako sumljive. Njegov poraz je hudo žalil moj prijateljski egoizem. In vso noč po predstavi in po razburljivem kavarniškem klepetu se mi je vsiljivo povračala čudna slika — podoba praznega odra ob spuščnem zastoru, tiste neprijetne, prašne, z vso mogočo ropotijo zastavljene škatlje, kjer je večer prepil in venomer smrdi po nekakšnem ogabnem kleju. V tej brezupni škatlji je sedel Bojan Stupica, si z rokami podpiral glavo in gledal v tla, klavrno, histerično, z napetim, krčevitim izrazom koncentracije okrog ust. Nemara je celo jokal. Ob tej nemogoči predstavi se me je lotila nezavedna jeza nad lastno domišljijo, ki je posadila mojega nedavnega vzornika v zelo nesimpatičen položaj. Toda odslej sem se nemirno zanimal za vse njegovo odrsko početje.

3.

Ko sem pozneje z dedektivsko nespoštljivostjo stikal za posledicami te nejunaške zgodbe, sem opazil, da je Stupica sicer nekaj tednov zamišljeno pobiral svoje raztresene kosti, da mu pa ni zadajal toliko skrbi očitni poraz, pač pa nekaj drugega: prvi stik s publiko. Opazoval sem to doživetje pri sebi in pri mnogih svojih tovariših, in kadarkoli sem razmišljal o njem, se mi vsiljeval zelo določen občutek, da zlasti pri zdravem človeku ne moremo precej govoriti o problemu volje in moči, slave ali neuspeha, zadovoljstva ali užaljenega samoljubja, marveč da gre tu za dokaj preprost naravni akt, za karakterno preizkušnjo, ki ima svoj presentljivi pendant v fizičnem življenju — pri defloraciji. Primera je brutalna, toda drži. Izguba miselne naivnosti, občutek, da poslej ne živiš več v varnem zatišju svojih sanj, da se je tuj element vtihotapil v tvoja najintimnejša doživetja, da z vsem svojim početjem nisi več dolžan odgovora le samemu sebi, marveč nekomu, ki ga nemara vse do smrti ne boš nikdar docela spoznal — to občutje povzroča pač v marsikaterem intelektualcu prav tak temeljni prevrat s podobnimi resnimi in zabavnimi posledicami kakor izguba devištva pri rahločutnejšem moškem ali ženskem individuu. In če smo odkriti, shira velika večina naših ljudi že pri prvi, neznatni, v marsičem pa gotovo odločilni preizkušnji svojih človeških kvalitete: ob vstopu v javnost, ob prvi slavi, ob prvem razočaranju, ob prvem odgovornem dejanju. Tega klavrnega poraza vitalne odpornosti pač ne morejo povzročiti samo naše zakarta razmere — tako se namreč po navadi sramežljivo potolažimo — marveč bolezenska kal mora biti zasidrana že v človeški nedoraslosti, v karakterni nemoči teh kulturnih pacientov.

O Stupici ne morem reči, da bi bil tak kulturni pacient. Ta trmasti samouk je prav normalno in neromantično prenašal stiske in težave svojega prvega sestanka s publiko. Sprva je bil seveda nemalo začuden, kakršen

je pač človek, ki se je od same podjetnosti zakadil naravnost v zid, in nemara je tiste dni izustil nekaj pretresljivih kletvic, hujših nezgod pa menda ni bilo. Čez nekaj mesecev — bilo je spomladi 1932 — sedim v Mariboru v kavarni Astoriji, in vrag si ga vedi odkod: skozi vrata jo primaha Stupica, sila resnoben, dostojanstven ko star traged, oblečen v temno obleko z visokim ovratnikom in s plastrončkom, pod pazduho nekaj papirjev in na glavi svojo znamenito frizuro! Nepopoljšljivi komedijant! Prisedel je, in nemudoma, še preden sem ga utegnil vprašati, kako in kaj, mi je začel vneto razlagati podrobnosti svoje nove režije: pripravljal je Begovičevo komorno igro Brez tretjega za avtorjev jubilej. Njegove prve teatarske bunke so se mu vsekakor lepo zacelile. Zdrava kri! Le na govoricu se mu je še poznalo, da je rekonvalescent: njegovi stavki so bili odsekani, aforistično globokomurni, polni čudovitih tujk, nejasnih namigov, nenavadnih miselnih obratov, in tudi sintaksa je bila kaj težavna.

Kako je prišel do te režije, po kakšnih ovinkih jo je ocvrl na Štajersko, kako je prepričal gledališko upravo o svoji pomembnosti, ali s svojim fantastičnim žargonom ali s kakšno drugo mladostno goljufijo, o tem naj odločajo psihologi. S predstavo pa je uspel. Uspeh ni bil kdo ve kako bučen in publika je bila zelo vljudna do avtorja, ki je slavil svoj jubilej, in v odmoru sem srečal nekaj nevernih Tomažev, ki so se nervozno čehljali po glavi ter govorili o stilizaciji, o ekspresijonizmu, o Tairovu, o Cirilu Debevcu in o mladostni hysteriji. Večina teh ljudi je bila pač v nemajhni zadregi in je hotela iz preproste stvari iztuhtati nekaj na moč učenega. Vendar pa je bilo v teh ugibanjih precej pravega instinkta za nastanek te skrivnostne umetnosti. Ekspresijonizem, stilizacija, strogo dekorativne prostorske situacije, marijonetsko natančne, skoraj koreografsko določene kretnje, glasovno preludiranje igralcev, ki so govorili svoj tekst, kakor bi prepevali „po notah“, po partituri, kjer je neusmiljeno zaznamovan vsak ton, vsaka glasovna višina, vsak melodični poudarek — ves ta pompozni, pretirano estetski ritual je nedvomno izviral iz retoričnega teatra Cirila Debevca in se je v prvih Stupičevih poskusih samo stopnjeval do pretresljive doslednosti. Tudi tisto o hysteriji je bilo res: še vedno je plaval v rahlem ganotju vsečlovečanskega dolgočasja, igra je bila vsa abstraktna, čuvstveni poudarki so bili po navadi priskutni, ker niso imeli narurne upravičenosti, med realistično vsebino drame in „poglobljeno“ odrsko izvedbo je zijal globok notranji prepad. V čem je tedaj predstava učinkovala na publiko, zakaj ni bilo poloma? Po majhni coprniji, po skoraj neopazni goljufiji, ki si jo mlad človek tako pogosto dovoli: po skrbni tehnični izvedbi. Stupica si je naredil preprost račun: odkril je zunanje nedostatke svojega poskusa in si je iz svojih napak naredil kapital. Izbral si je razmeroma lahek material: literarno ne kdo ve kako pomembno, odrsko pa bleščéčo igro z dvema osebama. Tako je lahko brez hudih nevarnosti prikrojil tekst po

svoje, nekoliko posilil avtorja ter premagal najhujšo oviro nedoraslega režiserja — odpor igralcev. Drugič: usmeril je vso svojo pozornost na solidno izrabo prostorskih elementov in igralnega časa. S tem se je izognil poglavitnemu vzroku svojega nedavnega poloma: porazni nerazgibanosti in polževski počasnosti odrskega dogajanja. Tako se je vse razvijalo s kronometrsko natančnostjo, in spričo te coprnije niso mogli gledalci veliko razmišljati. Arhitekt v Stupici je rešil režiserja — do uporabne odrske oblike ga je speljal le instinktivni čut tehnika za konstrukcijo. Tako je bil volk sit in koza cela: avtor je doživel časten jubilej, režiser je iztuhtal svojo prvo režijo in publika je z neumornim tekom prebavila originalno novotarijo. Bila je sijajna, zavidanja vredna Pirova zmaga.

4.

Po teh dveh svojeglavih in v marsičem zabavnih odrskih poskusih se več ko leto dni nisva videla. Bil sem bolan in nisem imel pravega stika ne z gledališčem, ne z Ljubljano, Stupica pa je odšel na poskusne angažmane v provinco. V Skoplju je režiral neko francosko dramatizacijo Ane Karenine in Büchnerjevega Dantona, v Splitu pa živega mrtveca in neko pol salonsko, pol kriminalno dramo, ki smo jo pozneje videli v filmski predelavi. Kakšne so bile tiste predstave, ne vem; tudi iz poznejšega Stupičevega pripovedovanja in iz časopisnih poročil si nisem mogel ustvariti prave slike, toda če smem sklepati po analogiji, sodim, da so bile za gledališkega teoretika zabavne, za režiserja samega poučne, za igralce naporne, za publiko pa — nekoliko „prenapete“. Človek ne more kar čez noč iz svoje kože. Intelktualno se lahko v letu dni neznansko razviješ, toda med zasnovno in izvršitvijo vsakršnega ustvarjalnega dela preboli vsaj večina nadarjenih ljudi dolg in neredko mučen proces vse svoje čuvstvene preosnove, vsega nejasnega iskanja in brezupnega poskušanja. Stupičeva odkritja v tistih angažmanih so bila najbrže bolj zunanjega značaja: opazoval je razmerje med režisersko zamisljivo in tehničnimi ovirami odrskega materijala, prisluškoval je učinku na publiko, se seznanjal z rednim delom in s poklicnimi posebnostmi v gledališču ter primerjal kulturni ambijent posameznih krajev. Ti klateški dnevi pač niso rodili kdo ve kakšnih umetniških rezultatov, slave ali uspeha, in najbrže je bilo vmes veliko nepriznanih polomov in veselih Pirovih zmag. Toda eno je gotovo: stik s tujimi ljudmi in z nevajenim okoljem, kjer je človek nehote navezan le na svoje najpreprostejše nagone, ta nemilostni pritisk trdega, neposrednega življenja se je na Stupici razločno pokazal — ko sem ga spet srečal v Ljubljani, me je vsega presenetil. Ne le, da je izgubil masko genijalnega bohema, da se je iznebil plečnikovskega klobuka, umetniške pentlje in slovesne črnine — preobrat je bil notranji, odražal se je v vsem njegovem vedenju. Bil je sicer nekoliko komedijantski in njegov prvi pozdrav je bil morda prebučen za skromnega

civilista, v bistvu pa je bil spet tisti preprosti, trmasti, podjetni fant, ki me je pritegnil s svojo zdravo prostodušnostjo že prve dneve, ko se še nisva poznala in sem ga le srečaval na tehnikih.

Vrnil se je seveda z zelo prozaičnim namenom, da na tihem pregrunta svoje bolj ali manj ponesrečene poskuse in da konča svoje študije. In v treh semestrih je opravil delo, ki bi ga povprečen študent stisnil nemara v treh letih. Ta nagli študij je bil prav za prav prva zanesljiva priča, da je prebolel svoja prva mladostna trenja in da se je navadil gospodariti s svojimi sposobnostmi. Po navadi sem prihajal k njemu pod večer, sedel v kot in ga poslušal, kako je z godrnjavim humorjem končaval težaška dela zadnjih izpitov, bodril samega sebe z vratolomnimi dovtipi in pravil zgodbe iz svojih potepuških dni v Nemčiji, v Italiji in na našem jugu. Rad gledam ljudi pri delu, posebno tehnike. Drsenje rok po papirju, pol ugasle cigarete na robu risalne deske, raztresene revije, papirji, poččkani z bežnimi skicami in nerazločnimi številkami, rahlo brundanje razmišljenega risarja in njegovi pol zadovoljni, pol nezaupni pogledi, ki neprestano božajo risbo na mizi, vse te značilne podrobnosti imajo v sebi nepozaben čar, ki so ga nemara imele delavnice srednjeveških slikarjev, ter ustvarjajo vzdušje, ki sproža v delavcu in v obiskovalcih zmerom nove misli. V poldrugem letu Stupičevega zadnjega študija pač ni bilo večera, ko bi v kotu njegove zakajene sobe ne posedalo dvoje, troje tovarišev, ki so brskali po knjigah, pripovedovali nove dovtipe, pretresali arhitektno težave in se divje prerekli o literaturi in teatru.

V teh urah sem tudi z vsem zadovoljstvom prijateljske sebičnosti spoznal, kako nebitvena je bila pri njem navlaka vsečlovečanskega dolgočasje in kako neznansko tuje mu je bilo vsako sumljivo globokoumnje. Res, da je imel zmerom nenavadno oster posluš za psihološke in estetske finese in da še danes rad pretirava v podrobni analizi tega ali onega doživetja, bodisi v življenju, bodisi na odru, toda to je le pretirana pripovedovalska vnema in komedijantska improvizacija. Njegovi instinkti so veliko primarnejši kakor bi površen gledalec sodil po izredno nežnih, skoraj dekadentsko rahlih lirizmih, ki jih tako rad in s tako ilustratorsko srečo vtiho-taplja v svoja odrska doživetja. Kljub vsej brezglavi profinjenosti, ki je bila do neke mere gotovo posledica plečnikovske, dekorativne vzgoje, je bil njegov osnovni, konstruktivni prijem celo pri prvih ponesrečenih režiserskih začetkih skoraj brutalno primaren, četudi je bil v bistvu še docela neodrski. V njegovem značaju se pač družita dva navidezna nasprotnika, ki se neprestano nadzirata, borita in oplajata — nezaupni, radovedni intelektualci in preprosti, čuvstveno bogati komedijant. Še v času hudega študija in nevščenih preprirov s samim seboj je živela v njem malone deško naivna poteza, ki jo tako pogosto vidimo pri besnih analitikih in drugih intelektualnih težakih: otroško veselje do vsakdanjih zabav in pobalinskih

burk. Rad se je potepal po mestu in si s komično natančnostjo ogledoval izložbe, razburjeno je zasledoval nogometne tekme, se resnobno prerekal o prednostih hlačk ali kostuma pri kopanju, se veselil škandalov, ki so jih vprizarjali poulični fakini, in včasih se je iz same objestnosti pačil začudenim ljudem na cesti. V kinu, posebno pri množestvenih pokoljih na divjem zapadu, je pač najzabavnejši tovariš, kar jih poznam. Včasih nas je bila cela gruča, ki smo sedeli v predmestnem kinematografu ter zabavali publiko, in smelo trdim, da smo s svojimi strokovnjaškimi pripombami dosegli često večji uspeh kakor igralci, ki so se potili na platnu.

Po napornem guljenju tehnične mehanike, umetnostne zgodovine in podobnih ved je bila ta prostodušna zabava pač povsem narurna protiutež zoper prehudo učenjakarstvo. Marsikomu se bo zdelo tudi neverjetno in pretirano, če pravim, da smo se na teh filmskih pohodih neredko naučili to ali ono stvar, ki sodi v miselno abecedo tehnika, igralca, pišočega človeka. V hrupnih debatah o filmskem instinktu Amerikancev, o režiji v ruskih filmih, o temeljnih razlikah med fabulističnimi in igralskimi poudarki na odru in na platnu, o situacijski komiki v obeh primerih, o pomenu mimike in govornega izraza, o filmskem in odrskem prostoru, o odnosih med igro in gledalcem, v takih in podobnih prepirih so se razčistili marsikakšni pojmi, ki jih v vsej živi neposrednosti razjasni samo življenje. Človek je pač zmerom in celo v najpreprostejših rokodelskih zadevah nepopoljšljiv samouk in do jasne predstave, do smotrenega poskusa, do pravega prijema te privedejo včasih najneverjetneše primerjave, če le poznaš troje stvari: neumorno radovednost, strast do opazovanja in zdravo nezaupanje — do samega sebe, posebno do svojih uspehov. Stupica je primer človeške vrste, ki ima te lastnosti v nemajhni meri. Če bi v svoji neredko komični trmi ne bil prepričan, da tiči za vsako malenkostjo nekaj, kar lahko sproži v tebi novo misel, srečno iznajdbo, duhovit domislek, ki si ga doslej zaman iskal — bi ne bil to, kar je. Če bi bil povprečen in dobrodušen študent, ki se je iz pubertetne romantike zaletel v gledališče, bi bržčas vseznalsko preziral pretepe fakinov v kopaljšču in prepire pijancev na cesti in Micky miško in divji zapad in Wallacea Bearyja in bi se danes nemara v kdo ve kakšni provinci z gromkim glasom gulil Hamleta in Mortimerja ter potrpežljivo čakal, da pojde ponj sam Reinhardt ali Stanislavski. Stupica se je s svojimi prvimi poskusi vrgel v tok našega takratnega odrskega dela in bi se bil skoraj zadavil v abstraktni, larpurlatistični struji, ki je vladala v literaturi in na odru. Nemara je imel tudi veliko sreče, da se ni zadavil. Pomagalo mu je pač dvoje stvari: v svoji mladostni vnemi je pretiral veljavne odrske norme do absurda — in v vsem svojem nadaljnjem življenju je padel med ljudi, ki mu niso nič kaj verjeli njegovih prizadevanj. In potlej je pač — nekoliko tudi iz obupa — napravil rešilni skok, ki mu je pomagal čez globoki in nevšečni prepad od prvih retoričnih zablod do zdravih odrskih za-

metkov, ki se odražajo v Tujem detetu, v Pesmi s ceste in drugih režijah: začel je z mrzlično vnemo preiskovati instinkt mase, preprostega človeka, instinkt svojih lastnih fantovskih let. Ta poteza mi je bila pri njemu zmerom najbolj všeč: izdajala je človeka, ki kljub svoji neslavni, estetski preteklosti pozna ter z globoko nezavedno vero in brez vsake spokorniške spogledljivosti priznava samo eno merilo vseh stvari: življenje, preprosto življenje v vseh najneznatnejših podrobnostih.

Ta prostodušna, nepatetična vera je bila tisti živec, ki je nevidno utripal v naših študentskih pogovorih ter zmerom znova privabljal tovariše. Tu si lahko brez literatske opreznosti rentočil o porodnih krčih svoje Muze in nihče te ni hinavsko pomiloval, tu si lahko brez strahu vprašal, ali je Chaplin Amerikanec ali londonski Žid, ne da bi te kdo imel za brezupnega ignoranta, tu si lahko z iznajditeljsko vnemo parafraziral oslarije, ki jih je včeraj napisal tovariš Iks, in ni se ti bilo treba bati, da bi ti prisotni tovariš Iks onemoglo zagrozil s sodnijo ali pa te še isti večer raztrobil po vseh kavarnah za kriminalnega domišljavca. Res, da je ostala včasih katera beseda neizgovorjena in da je tičala za tem ali onim dovtipom netovariška jezica, toda tak je naravni tok stvari; saj je v vsakem odnosu med ljudmi nešteto vidnih in nevidnih trenj, ki nas prav za prav samo oplajajo. Vsekakor smo tu, v ozkem krogu sicer, v liliputanskem obsegu, doživeli nekaj, kar je danes še marsikomu smešna marksistična fikcija in grobo propagandno geslo: da je zarodek slehernega produkta človeške tvornosti anonimen, da je vsaka misel, ki jo tako prevzetno okinčaš s svojim imenom, samo drobec ter integralni del večje miselnosti, da je vsako tvoje dejanje le veren odraz neke velike aktivnosti, ki se pretaka po vsej tvoji družbeni sredini, in da se razviješ v pravega človeka, v svobodno živečo osebnost šele takrat, ko premagaš individualni odpor svoje lastne osebe, saj sta sugestija in samozavest pravega intelektualca samo viden izraz zavesti cele generacije.

(Dalje.) 417

Ob nastopu Blumove vlade

A. Vogelnik

Prvi del borbe, ki jo vodi francosko ljudstvo za „kruh, mir in svobodo“ proti reakciji desnice, je zaključen. Volitve maja meseca, ki so prinesle programu ljudske fronte absolutno večino, pomenijo zmago demokracije nad fašizmom na političnem polju. Preostane drugi, gotovo dosti težavnejši del, katerega izid bo odločilen za usodo demokratične misli ne le Francije, temveč zapadne Evrope sploh: poseči z železno roko v sâmo kraljestvo vsemogočnega finančnega kapitala in pretrgati z energično gesto mrežo privilegijev, s katerimi si je znal utrditi v teku časa svoj ponosni položaj države nad državami. Zmagi nad političnim fašizmom mora slediti zmaga nad ekonomskim fašizmom. Nova francoska vlada je postavljena z vso neizprosno stvarnostjo pred jasno alternativo: Ali se bo komaj

gibanja, ne bil presodil, kakor je zaslužila, rekoč: „Politično prebujenje delavstva v socialistični smeri se je omejilo na par „šlagerjev“, na par fraz, kar mimogrede pobranih iz Marxa in Engelsa. In še teh „šlagerjev“ in fraz delavci niso povéčinoma prav razumeli... Socialna demokracija na Slovenskem je tudi po slabotnih začetkih svoje politične organizacije ostala, kar je bila: zveza strokovnih organizacij in v idejnih načelih nekakšna verska sekta. Stranka ni videla naroda, narod ni videl stranke. Na čisto osamljenih, daleč ločenih krajih slovenske domovine so se v svoje organizacije zbirali industrijski delavci, ki so se brigali za svojo pravično krušno stvar in se niso zanimali za prav nič drugega.“

To, da se niso zanimali za prav nič drugega, to, da so mrki in neborbeni stali ob strani, ko je šlo za slovenstvo, to je bila njihova tragična krivda, ki jih je pripeljala tja, kjer so. In le naše staro diletantstvo obnavlja, kdor se predaja varljivemu upu, da bo zgolj z razredno borbo pridobil narodu tisto samoupravo in polnovrednost, ki sploh šele omogočata vsak resničen in do dna segajoč preobrat. Razredna borbenost delavca, borbenost kmeta, ki se instinktivno in z vso iskrenostjo ne upreta, če jima zatirajo materinščino, taka borbenost ni vredna počenega groša. Kdor zida na tako borbenost, zida na pesek. Naloga slovenske inteligence pa je še danes in danes še prav posebno do črke ista, ki jo je bil slovenski inteligenci zadal Ivan Cankar, ko je na predavanju dne 1. junija 1918 med drugim dejal: „Treba je, da (slovenska inteligenca) pove delavcu, kar mu je bilo od nemile usode prikrajšano. Treba je najbolj, da ga zdrami in mu pove: ‚Enakopraven brat si v družini!‘ In še bo treba, da mu da ponosa in samozavesti, tako da bo čutil v sebi: ‚Na meni, na mojih plečih, na plečih delavca-proletarca, sloni bodočnost slovenskega naroda, naroda-proletarca!‘“

Nihče, ki noče, naj nadaljujemo z diletantstvom, ne sme in ne more superiorno prekrižati rok in se umikati iz borbe za slovenstvo. Pa ne, da bi mu bila ta borba le sredstvo, pač pa iz iskrene zavesti, da je danes brez te borbe vse drugo početje le votlo diletantstvo.

Iz dnevnika

Podoba mladega komedijanta

Filip Kalan

5

Ob spominu na to prvo, še prav naivno ter šele tovariško doživetje kolektivne zavesti, se mi nehote vsiljuje primerjava s predstavnikom popolnoma druge miselnosti, z gledališkim človekom, ki mi je še danes včasih tuj in nerazumljiv, čeprav že nekaj let potrpežljivo posedam pri njegovih predstavah in se zmerom znova zaganjam v njegove umetniške in

nazorske tendence, ki se jim — kakor menda marsikateri gledalec — ne morem prilagoditi. To je Ciril Debevec, najizrazitejši artist v naši dramti. Njegov psihološki problem me že od nekdaj ni le živo zanimal, ker je ta režiser ustvaril okrog sebe nenavadno sugestivno vzdušje in je v času svojega prvega dela nehote sprožil tudi Stupičeve odrske korake, marveč problem mi je pri srcu, ker se mi zdi v marsičem značilen za vsakega mladega človeka, ki nastopi svojo pot kot nadarjen ter kolikor toliko solidno izobražen intelektualec.

Vzgoja, šolanje ob velikih vzorih, stik s kulturno delavnostjo svoje okolice, vse to zbudi v človeku — včasih nemara še prezgodaj — oster posluš za estetske norme, za oblikovno dojemanje stvari, za zunanji blesk docela izgrajenih osebnosti. Ta čut za formo, za samostojni, osebni nastop, je pokazal Debevec že ob svojem prodoru v javnost, s svojimi prvimi režijami in igralskimi kreacijami. V teh njegovih poskusih je bilo nekaj ustaljenosti, nekaj trdnega tehničnega znanja, nekaj prepotrebnega smisla za brezpogojno enotnost v režiji in igralski interpretaciji. Ustvaril je močan ter upravičen odpor proti površnemu naturalizmu in nesmotreni odrski improvizaciji in opravil tako v našem gledališkem življenju, ki tiči pač kakor malone vse naše kulturno prizadevanje še v hudih začetkih, nekakšno zgodovinsko nalogo, ki mu je nihče ne more utajiti. Vsekakor pa je bila to le sama po sebi umevna, zunanja, oblikovna, intelektualna komponenta vsake umetniške rasti. Debevec je zmagal s podiranjem očitnih zmot, z naskočnim kriticismom, s prirojenim in izšolanim estetskim okusom, s svojo modernejšo izobrazbo, skratka, z vso prebrisanostjo temperamentne mladosti.

Tej prvi zmagi, ki jo v tej ali oni obliki doživi nadarjen začetnik razmeroma zgodaj — posebno še v naših razmerah, kjer ni veliko izbire med talenti — ne pripisujem velikega kvalitativnega pomena, saj prodor v javnost še ne more biti vsestranski izraz človekovih sposobnosti, marveč je v bistvu le posebna varijanta tistega doživetja s publiko, ki sem ga na začetku svojega razmišljanja primerjal z defloracijo. Zanimiv in razčlemba vreden pa se mi zdi ta dogodek, če skušam ob njem razgonetiti odnos kulturnega delavca do svojega dela, saj zmaga Debevečeve vrste je v marsičem krutejša preizkušnja za človeški značaj ko pa na primer polom, kakršnega je nekoč doživel Stupica. Neuspeh je naposled zmerom nekaj realnega in oprijemljivega, nekaj, kar te neusmiljeno posadi na trda zemeljska tla in te brez zamudnih ceremonij oropa za nepotrebno iluzijo. Slava, zlasti prva slava, pa je često le dobrohoten moralni predujem, ki ti daje usoda na vse tisto, česar še nisi napravil. To je trenutek, ko si po nekakšni usodni pomoti deležen vseh časti dograjene osebnosti, dočim si sam v sebi še ves okoren, še ves nedorastel svojim nalogam, še ves zbeگان, nevajen smotrenega dela. Zlasti pri šolanih, intelektualno gibčnih ljudeh zija takrat še globok prepad med naglimi, zmerom znova porajajočimi se razumskimi spoznanji ter med

intimnimi, še nedotaknjenimi, čustvenimi viri njihove umetniške narave — prepad, ki ga blišč uspeha popolnoma zakrije. Kako naj bi si takrat priznal, da na svoji zmagi prav za prav nimaš posebnih zaslug, da si moral zmagati, ker so bili najbrže nasprotniki prešibki ali pa sploh niso poznali tvojega orožja! Če si ga polomil, ni tega problema. Kdor dela res s strastjo ter iz nepremagljive narurne potrebe, ta takrat pač natanko čuti, da z njegovim delom nekaj ni v redu in da mora — če hoče priti do svoje podobe — tvegati navidezen zastoj vseh svojih prizadevanj, pokorno prisluhniti vsem skritim, še neizrabljenim virom v sebi, v svoji generaciji, v času in ljudstvu, ki jima pripada, ter se ves predati le notranji izgradnji svojega življenjskega koncepta. Če si zmagal, pa te popelje skušnjavec na vrh gore in ti smehlja je razkazuje kraljestvo uspeha — in takrat ti pač prišepeta še drugo možnost, ki je za mladega človeka gotovo veliko mikavnejša: Izberi lažjo pot, opusti nevšečne preklarije s samim seboj, razvij zunanji blesk svojih darov do absurda, prični borbo za oblast!

Ta osebni problem doživlja v svoji mladosti pač sleherni intelektualec in v izberi poti, ki jo ubere človek na tem slovitem razpotju, se gotovo zrcali vsa posebnost njegovega značaja. Za Debevcu sodim, da se je odločil za zunanji blesk svojega talenta in da je po krivici zanemaril svoj pravi razvoj. Vse kaže, da po svoji prvi zmagi ni več tako vneto prisluškoval intimnim doživljajskim zapletom, ki je iz njih raslo vse njegovo zgodnje delo, marveč da je začel — če se nerodno izrazim — simulirati osebnost. Njegove režije in igralske tvorbe so bile sicer zmerom „originalnejše“, zmerom izrazitejše v svoji „osebni noti“, toda bile so tudi zmerom manj premišljene, zmerom površnejše in težavnejše v svoji izvedbi. Pot od njegovih prvih del pa do njegovega najhrupnejšega uspeha v javnosti — do dramatizacije in režije Bratov Karamazovih — je zelo poučna: zmerom več ropota in žurnalistične slave, zmerom manj notranjega napona, iznajditeljske strasti in živega stika z igralci in publiko. Debevec je v tem času izumil — če smem tako reči — samo trik, kako omamiš in prestrašiš gledalca. Enolični recitativ, sonorna intonacija, naglo, nepričakovano stopnjevanje dialoga, mirno gibanje, ki se nenadoma razveže v prostorsko dinamiko, vse te značilne podrobnosti njegovega retoričnega teatra, ki so bile nekoč tako intimne, melodiozne, estetsko natanko pretehtane, da je Debevec po pravici veljal za nekakšnega reformatorja na našem odru, vse te osnove so se polagoma in skoraj neopazno zmaličile v nervozno, nesmotreno, slepo izrabljanje lastnih kvalitiet v dosegu trenutne coprnije.

Začetek in konec takega početja je kajpak odrski l'art pour l'art. Res, da je vsak umetnik v nekaterih dobah svojega razvoja zgolj artist — takrat, ko izbira in preiskuje svoja izrazna sredstva — toda, ko se s svojimi artističnimi sposobnostmi ne izpoveduješ več teh ali onih določnih življenjskih situacij, marveč se s svojimi artizmi samo igraš in jih izrabljaš v strah in

trepot svojih gledalcev (kakor jih je le prečesto izrabljaj Debevec), moráš izgubiti živi, plodni stik z življenjem, dokler se naposled ne jameš vrteti v začaranem krogu brezupnega žonglerstva. Edini inspirator zdravega umetniškega in tudi vsakršnega drugega dela je pač le življenje: neposredni stik z realnostjo in nenehano ljubezensko sožitje z vsemi stvarmi, ki nas obdajajo. Vsako drugačno prizadevanje pa postaja polagoma prazno, brezidejno, konservativno, nezmožno žive rasti ter celo sovražno vsakemu razvoju. Debevec je imel vrhu vsega še neverjetno smolo v odločilnih trenutkih svoje odrske poti: v času, ko je očitno izgubil tla pod nogami in je s smehljajem prezgodnjega jubilanta odplaval v eterične višave, ga ni le strastno hvalil ves katoliški tisk, ki pač zmerom zagovarja vsa reakcionarna pota v umetnosti, še več: malone vsa peresa njegove generacije so se pehala, da bi dokazala v njegovih zmotah cilj in zmago.

Če bi se Debevec takrat predal narurnemu instinktu človeka, ki tvega nov poskus ter išče svoja pota, če bi kakor že koli podvomil v svojo uradno slavo ter nezaupno prisluhnil neprizadeti, nestrokovnjakarski množici v parterju in na galeriji, če bi lovil polglasne opazke gledalcev, ki jih je zastrašil s svojimi umetnijami, če bi se neopazno vmešal med pogovore na hodnikih in na dijaškem stojišču, tedaj bi nemara slišal marsikakšno nerodno, neliterarno, po volovski staji dišečo, a nenavadno pravilno sodbo o svojem početju. Ljudje se ti zmerom upirajo, kadar bi jim rad diktatorsko vsilil kakršnekoli coprnije, a ti zmerom poslušno slede, kadar se odkrito izpoveš. Saj v svoji izpovedi nehote tolmačiš njihove težnje. Kajti, kaj je naposled umetnik? Tolmač in izpovednik. Celo v svojih najvišjih in najsubtilnejših delih poje le o ljubezni in sovraštvu, o veselju in žalosti, o smehu in joku svojega časa, svoje zemlje, svojih ljudi.

Debevec se je nekoč nedvomno izpovedoval stvari, ki so nam bile zelo pri srcu: po mehanističnem eksperimentiranju povojnega ekspresionističnega teatra, ki je v komičnih potvorbah uhajalo tudi že v našo dramatiko, smo čutili v njegovih intimnih, tihih režijah izpoved cele generacije. V njih se je razodeval zbegani, ljubezni željni povojni človek, ki ga je preganjal paničen strah pred hrupnimi kretnjami, pred glasno besedo, pred neusmiljenim, zapletenim življenjem, in je vse svoje slutnje in želje izpovedoval le s polglasno, resignirano tožbo. V tej izpovedi je bila kvalitetna stran Debevečevega prodora v javnost — to ni bila več samo „defloracija“, marveč že prvo umetniško dejanje.

Toda življenje, nespametno, tolikokrat nedoumljivo življenje, ki se nikdar ne ustavi v svojem toku, je pač polagoma zakrivalo to mladostno tišino in Debevec je menda začutil novo vzdušje, postajal je glasnejši in nasilnejši, toda vsebina prve izpovedi je splahnela in nove vsebine še ni bilo; stopnjevala se je le oblika, samo glas in zunanji blesk sta naraščala. Tako je nehote zašel v mučno izolacijo, izgubil je stik s svojo okolico in nemara

celo s svojim lastnim hotenjem. Iz te tragične, neprostovoljne samote je menda zrasel tudi njegov nazor o režiserski osebnosti, kakršen se nam razodeva v njegovih novejših delih. Vse kaže, kako se krčevito oprijemlje zavesti, da je režiser edini zveličani element na odru, da igralci in publikum ne žive v svojem posebnem življenjskem občutju, marveč da so le bolj ali manj mrtve, pokorne tipke na instrumentu, kjer improvizira vodja odrskega dogajanja svojeglave variacije. In tako se spet zaključuje začarani krog: režija radi režije, l'art pour l'art.

V tem pretiranem individualizmu, v tem resnobnem zabavnem odrskem napoleonstvu, ki izvira iz notranje negotovosti in je nekoč okužilo tudi prve Stupičeve poskuse, je nemara vzrok, da se Debevec še danes ni prav približal odrskemu konceptu, s katerim bi mogel uspešno interpretirati tragedijo, najosebnejšo in najljubšo zvrst svojega repertoarja. Zakaj zavest, ki da je človeku moč in pogum, da se pred vsem svetom izpove — in režija je pač zelo vidna izpoved režiserjeve osebnosti — ta zavest rase pač le iz duha generacije, iz občutka skupnosti, iz sožitja s svetom, ki se mu izpoveduješ. Ta zavest je kolektivna in stara ko vsa velika umetnost, saj jo je celo stari Levstik že nekoč v svoji rodoljubni govorici izrazil z zahtevo, da stoj umetnik „na vogelnem kamnu narodovega življenja“.

(Konec prihodnjíč.)

Haloze

F. Ž g e č

Primermamo zopet naše tri skupine med seboj, da dobimo pregled čez celotno politično občino Podlehnik. V prvi skupini je last domačinov 37·55%, v drugi skupini 70·85% ter v tretji vmesni skupini 69·22%. Velik razloček je med prvo in ostalima skupinama, medtem ko sta druga in tretja skupina relativno skoro enaki, čeprav je absolutno med njimi velik razloček, saj je tretja skupina neprimerno večja kakor druga.

Celotna politična občina Podlehnik meri 4967·43 ha.

Od tega ima 561 + 50 domačinov 3095·15 ha. Na posameznega posestnika pride povprečno 5·07 ha.

Prebivalcev pa je v tej politični občini po zadnjem ljudskem štetju približno 3300.

Po teh podatkih je povprečna površina, ki pride na enega posestnika visoka. Upoštevati pa moramo, da haloška zemlja, kakor smo že ugotovili v prvem poglavju naše študije, ni isto kar je zemlja na Murskem ali na Ptujskem polju. Mnogo njiv se sploh orati ne da, ampak mora Haložan zemljo z motiko in rovnico prekopati. Velik odstotek zavzemajo tudi slabi, izsekani