

**celjski  
gledališki  
list**

1955 - 56, št. 5

**william inge**

**vrni  
se, mala  
sheba**

(come back, little sheba)

igra v dveh dejanjih

**rež. dušan tomše**

jugosl. praižvedba 20. 12. 1955

## načrti

Na poljavni razčlembeni vaji »Glorije« (8. XI. 1955) je eden najzvestejših zunanjih sodelavcev in prijatelj CG sprožil upoštevanja vredno — in vsekakor ne neupravičeno — misel: da je naše občinstvo, ki se je v vseh letih in mesecih dosedanje rasti izkazalo kot tako zvest in soustvarjalni spremljevalec svojega odra — vse premalo informirano o načrtih gledališkega vodstva, zlasti kar se repertoarjev tiče, že za tekočo sezono, kaj šele za dalje časovne perspektive. V živahnem razgovoru je moralo vodstvo priznati, da je ta očitek — vsaj absolutno gledano, če ne upoštevamo okoliščin, ki to dejstvo povzročajo — vsekakor upravičen. Že nekaj dni nato je sklicalo svoje stalne svetovalce, člane umetniškega sveta, in razpravljalo o dokončni določitvi repertoarja za drugo polovico letošnjega igralnega obdobja, za izbor del iz okvirnega načrta in morebitno določitev novih, še ne predvidenih.

Sklepi te seje so bili nekako taki: Premieri *Glorije* in *Vrni se, mala Sheba* naj bi bili do srede decembra.

Takoj nato se začne obnovitveni študij *Admirala Bobbyja*, ki lani zaradi bolezni ni bil »izigran« in je ostalo še mnogo mladih in starejših gledalcev, ki bi ga hoteli videti; obnovitev bo pripravljena nekaj dni pred praznovanjem noveletne jelke;

Po tem se bo lotil igralski zbor dveh nalog: Devalovega *Etienna* v režiji Andreja Hienga in vzporedno s tem Korun-Mikelnove mladinske igre *Atomske bombe ni več*; ker bomo pripravili za novoletno praznovanje *Bobbyja*, nam novitete ni treba časovno forsirati in ji bomo lahko posvetili vse tisti intenzivni trud, ki ga izvrstno in domače delo zasluži; po perspektivnem računu bi bila premiera *Etienna* nekje pred sredino januarja, a premiera *Bombe* okoli dvajsetega. Posebnih komentarjev v napovedi menda niti

ena, niti druga igra ne potrebuje: o *Etiennu* je CGL že pisal lani, ko je bil prvič v delovnem načrtu, a je moral zaradi višje sile odpasti: gre za docela nezahtevno, veselo in veseljaško komedijo z rahlo pedagoško noto, na témo nerodnega družinskega vzgajanja mladotnikov — z optimistično perspektivo vere v moralne ideale meščanskega družinskega življenja... Višji so smotri mladinske igre o atomski bombi, višji smotri in plemenitejše, bolj sodobne ideje — s preprosto, dnevničarsko krilatiko bi mogli to idejo imenovati potencirano afirmacijo ženevskega duha — toliko bolj razveseljivo in izvirno, ker je delce nastalo že pred prvo ženevsko konferenco, napisano iz srca vsem tistim, ki jim je do grla blokov in vojnih groženj — toda ne v obliki suhe politične igre, marveč kot živahna, skoraj na Walta Disneya spominjajoča, scenskega in besednega humorja polna slikanica, ki daje dosti paše akcije željnim otrokom — a ravno toliko tudi odraslim, ki si žele duhovitega, izvirnega, nefrazerskega humorja ostrih bodic in prijaznih šal. Režiral bo Bombo zopet Dušan Tomše, nastopal bo prav ves moški igralski zbor CG, pomnožen z nepoklicnimi sodelavci in nekaterimi nosilci važnih otroških vlog.

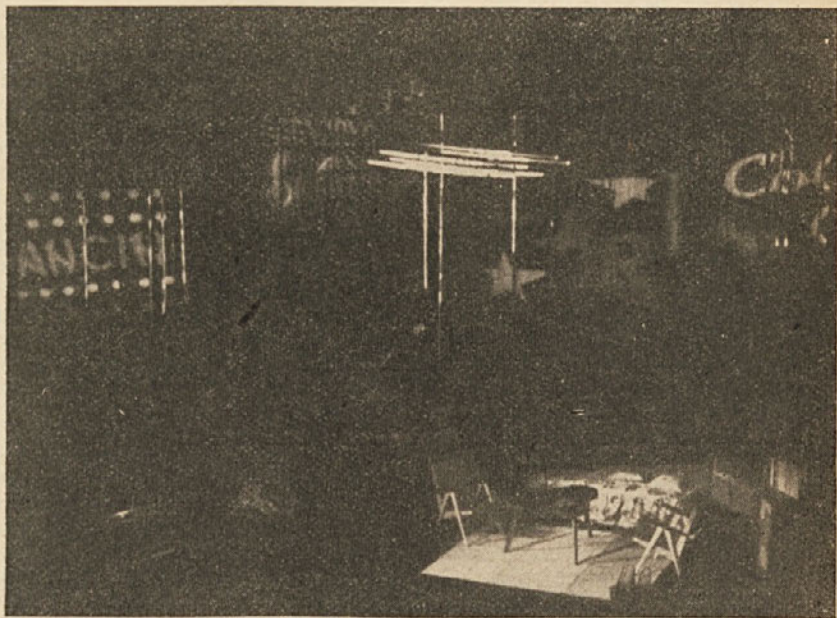
Potem pride na vrsto Snider-Patrickova *Čajnica na Okinavi* v režiji Branka Gombača. O tej dvo-rezni, na videz satirični komediji je bilo že med štirimi stenami gledališča mnogo hrupnih in tihih razprav; zadnjo besedo bosta povedala občinstvo in kritika.

Naslednja uprizoritev bo druga velika točka našega letošnjega repertoarja: po *Gloriji* Woukova *Zadeva Caine* (drama po romanu istega avtorja »Upor na ladji Caine«) v režiji Dina Radofjeviča. Eno najglobljih in največ igranih, najbolj vznemirljivih in miselno vzpodbud-



nih, pa tudi po vsebini napetih del sodobne dramaturgije, menda najtehtnejši uspeh svetovne dramatike problemskega žanra po Millerjevem »Lovu na čarovnice«. Problem spopada med vestjo in disciplino, pre-

S temi neštetimi ali vsaj nakazanimi deli smo dosegli že število deset ali enajst. Skrajni prenapor in skrajna delovna napetost igralskega zbora, ki je že pred koncem kalendarke leta preko dovoljene mere



George Axelrod: *SEDEM LET SKOMIN* (rež. Mirč Kragelj, slov. praizvedba v CG 10. novembra 1953); barvne projekcije na prizorišču po osnutku S. Jovanovića

pričanjem in ubogljivostjo, spopada med dvema nujnostma — je tako živ in tako pravično obravnavan, da mora v živo prizadeti vsakogar.

Deloma že vzporedno z *Zadevo Caine*, deloma tik za njo naj bi uprizorili eno ali celo dve izvirni slovenski novosti. Nekaj del so avtorji sicer že obljubili, vendar jih do danes še ni v dramaturgovem predalu. Kljub temu smo prepričani, da bomo vsaj nekaj zadovoljivih in pomembnih besedil dobili in se dostojno izkazali na drugem slovenskem dramskem festivalu, ki bo predvidoma v Ljubljani.

izčrpan ravno zavoljo te pretirane vztrajnosti in intenzivnosti študijev — omogoča takšno visoko številko, in to kljub dokajšnjemu formatu in zapletenosti večine igranih del, ki pravzaprav presegajo fizično delovno sposobnost trinajstčlanskega igralskega zbora. Kljub temu upamo, da bomo po nešteti delih utegnili pripraviti vsaj še eno — bodisi kako novo, na Slovenskem še ne igrano Goldonijevo komedijo — v mislih nam je predvsem *Prebrisana vdova* — za katero bi skušali angažirati še neznanega gosta strokovnjaka kot režiserja, ali — namesto

Goldonija — morebitno novo, še ne znano delo s področja neodkritih dramskih literatur. Delovno leto bi vsekakor hoteli končati z radostno ali vsaj čim bolj slikovito, za gledalce neutrudljivo uprizoritvijo.

Ta delovni načrt je v mnogočem odmaknjen od prvotnega, »okvirnega« programa. In tudi ta seve še ne bo nespremenljivo trden. Vsekakor bi bilo zmotno misliti, da izvira taka spreminjavnost in nestabilnost planov iz zavestne ali malomarne nenačrtnosti vodstva. Ne da bi se hotelo to vodstvo v tem oziru kakorkoli »opravičevati« (ker je prepričano, da opravičila tu niti potrebna niso), mora le pribiti staro, potrjeno izkustvo: da je gibčno dnevničarstvo neizogibno nujna sestavina delovnih metod vsakega gledališča, ker pretirano uklepanje v terjatve togih načrtov ne samo jemlje gledališču možnost hipnega reagiranja na novosti v dramski produkciji in v personalnih spremembah narodove gledališke kulture, temveč tudi onemogoča dosledno upoštevanje meteoroloških poročil izpod neba božanstva Publike, ki je — nakljub vsemu zavestnemu vztrajanju pri umetniških načelih in idejah napredne preobrazbe prebivalstva v duhu socialističnega humanizma in demokratizma, torej nakljub težnji po dosledni vzgoji k samostojnemu mišljenju — Publike, pravimo, ki je vendarle in prav zato poglavitni sodnik in usmerjevalec vseh gledaliških prizadevanj.

Repertoar naj bi bil kar se da raznolik in vsestranski. Pri tem se vodstvo CG ne opira na kriterij nacionalnega izvora (izvzemši domačo produkcijo) in vse, kar ni slovensko in jugoslovansko, obravnava z enakim merilom, ne da bi se vpraševalo, katera narodnost ali državnost

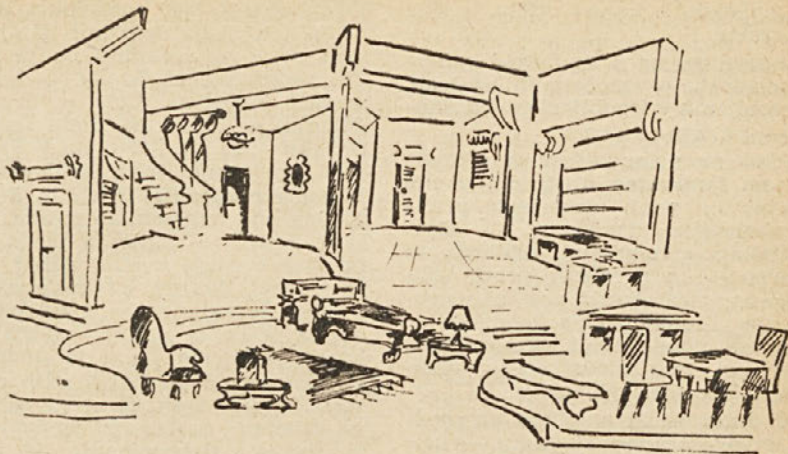
je (po vseh drugih kriterijih) dobila številčno premoč. To leto se lahko zgodi, da bo (med jugoslovanskimi) največ francoskih, drugo, da ameriških ali angleških del. Važno to ni, če so le raznolika in vredna, izrazno in pojmovno nova in bogata.

K načrtu CG sodijo tudi poskusi razširitve repertoarnih področij, v žanrskem in v zemljepisnem merilu. Celi veliki kompleksi sodobnega, sicer tako poenotenega sveta so evropskemu gledališkemu občinstvu še popolne neznanke ali jih kvečjemu — v razvajenih prestolnicah — tu in tam sprejema kot vznemirljiv kuriozum, nič več. Vodstvo CG si vsekakor prizadeva, da meje zemljepisnih področij razširi, vendar je to opravilo sila dolgotrajno in počasi rojeva plodove; doslej še nismo presegli niti prve stopnje, to se pravi poskusnega korespondiranja in sondiranja terenov.

Ko že tako javno kramljamo o načrtih, je vsekakor treba izreči tudi misel o neizpolnjenih zamislih. Sem sodi zlasti načrt gledališkega branja nekaterih avtorjev: Gruma, Hemingwaya, Sovreta, Bora... Odgovor je kaj preprost, če se vprašamo, zakaj tega načrta nismo držali: prvi dve premieri letošnje sezone sta se iz nepremagljivih personalnih vzrokov preko potrebe in preko načrta, a tudi preko koristi (ansambla in publike) zavlekli. S tem smo izgubili toliko časa, da se nam zamuda pozna še zdaj — in če hočemo vseeno izpolniti vse dolgove do gledalcev, moramo s potrojeno intenzivnostjo delati, da bi opravili vsaj redne gledališke prireditve. Ob preveliki zaposlenosti premalega igralskega zbora so morali omenjeni načrti ostati zgolj mična sanja.

Volja in moč...





*Nikoli ne bi smela pomisliti, da je narobe, kar se je zgodilo. Kar je mimo, je mimo. Pozabiti... pozabiti je treba in živeti za sedanjost. Če preteklosti ne pozabiš, obtičiš v njej in nikoli ne zlezeš ven.*

(VRNI SE, MALA SHEBA, I-2; Doc)

## **plastí spoznanja in doživetja**

**misli iz razčlembenega ekspozija**

Sleherna umetnina se mi zdi kakor tista glavice čebule, s katero se Peer Gynt pred kraj zavoženega življenja tako simbolično neogljenno otepava, ne da bi ji prišel do konca: odluči listič lupine, išče jedro; naleti na novo plast, ki je že spet kot list novega ovoja, jo zopet odluči, in spet in spet: plast za plastjo zameta, išče jedro — naposled pa mu ostane v jalovem prgišču le kupček zavrženih lupin, a jedra ni našel. Lupine same so meso plodu.

Tako se godi vsakomur, ki »čaka, da se bo že začelo tisto pravo življenje« — od samega čakanja življenja ne učaka: zakaj sama leta

priprav, sama leta učenja — so že življenje.

Tako se godi vsakomur, ki koplje pregloboko v rudnik umetnine, češ: to še ni bistvo umetnikove stvaritve, pogledati moram globokeje...

Zakaj sleherna umetnina se mi zdi podobna tisti glavici čebule.

Sleherna umetnina je sestavljena iz mnogih plasti, bolj površinskih (ali površnih), globljih in najglobljih — toda nikdar ne moreš reči, katera je najgloblja, katera je »pravo jedro« — samo celota vseh, tudi tistih najbolj zunanjih, površinskih, banalnih — in najbolj tenkočutno zapletenih, rahlo nežnih, notranjih

in globokih... le vsa celota je šele umetnina.

Ingeva drama o izgubljeni, minuli mladosti, o razočaranih utvarah, poosebljenih v izgubljeni psički Shebi — je umetnina.

Prav na vrhu zasledimo aktualno, na konkretno družbeno okolje vezano in vanj usmerjeno protialkoholistično tendenco. — Razmišljamo o umetnini, tehtamo in iščemo — in zavržemo prvo, nečimrnemu iskateljstvu preplitko spoznanje. Protialkoholna tendenca se nam zdi, domišljam iskalcem idej, preplitka teža slovstvenega umotvora. Kopljemo globokeje.

V drugi plasti naletimo na zgodbo o razočaranem življenju — stotič in milijonič ponovljeno žalostinko o tem, da je »prišlo vse drugače«. Večni refren *Vrni se...* (vseeno ali Sheba, mladost, ideali, iluzije) nam boža razvajane živce s svojo milobno ganljivostjo. — In zopet se zbojimo ganljivosti, tudi ta nam je še premalo, prepoceni. Kopljemo globokeje.

Ko premišljujemo o razočaranju Lolinega zavoženega življenja, se nam zazdi, da mu ne more biti kriv zgolj prostaški vzrok nespametnega pijančevanja, temveč se nam nena doma zasveti misel, da imamo tu opraviti spet enkrat s tistim zares zgodovinskim, celine in svetove zajemajočim, cele kulturne kroge in večno se ponavljajoče človeške prototipe obsegljivim antagonizmom nasprotnih, a k istim smotrom težejih principov, s tistim antagonizmom, ki smo ga prvič pred nekaj leti doživeli tako lepo in čisto poetično oslikovitene v privlačnem sovrastvu Stanleja Kowalskega in Blanche DuBois, a zdaj tu prikazanim v nasprotju med Docom Delaneyem in Turkom brez priimka. To je nasprotje duha in telesnosti, če hočemo, rahločutne nežnosti življenjskega slabiča in robustne sile živalskega zdravja, jalovega sočutja in ustvarjalne sebičnosti, protislovje Evrope in Amerike, če tudi

tako hočemo. Med mlinskima kamnoma teh dveh mogočnih življenjskih počel se drobna Lola in Marie, neopredeljeni živalci — šele v nesreči osveščeni (Lola v drugem dejanju) — ki se ne znata nagniti niti sem, niti tja. Tako sta v *Tramvaju »Poželenje«* med Stanleyem in Blanche propadala Mitch in Stella. Tu sta oba nasprotnika moška, obe žrtvi ženski — mala je točna ponovitev starejše sestre; zakaj tudi niti grozi, dvajset let kasneje, isti brezup, čeravno ne v enaki obliki: oblika se bo že našla. — Toda kaj kmalu se ovemo, da je ta simbolna podoba boja dveh življenjskih počel razobešena v zrak, če se ne ozremo na določene osebne in zgodovinske in socialne determinante, ki oblikujejo nosilce teh simbolov. S to mislijo smo se že zakopali globokeje.

Naslednja plast torej: tu naletimo na žanrsko slikanje, na podobo vsakdana nekega prav določenega okolja, ameriškega malomestnega malomeščanstva, tistega sveta, ki predstavlja — sicer ne idejno in materialno gonilno silo nezmerne kontinenta, pač pa njegov rezervoar prsti, iz katere raste vse življenje te čudne, prikupne in odurne dežele. Upodabljanje vsakdanje stvarnosti je vedno bila in vedno bo ena pomenljivih nalog pisateljske umetnosti — in že kot taka, kot gola dokumentacija nas nikdar ne more in ne sme razočarati, še celo ne, kadar nam kaže svet, kakršnega še premalo poznamo, a ki je vendar po socialni in zgodovinski pomenljivosti važen za našo duhovno orientacijo — bodisi kot izvor novih dragocenih tokov, bodisi kot ozadje zlih stremljenj, oboje. — In vseeno se, v zavesti, da leži pred nami »globoka« umetnina, še vedno ne zadovoljujemo, češ: sama podoba stvarnosti je premalo, hoče se nam idej! Kopljemo globokeje.

In zopet nižja, globlja plast: razkrivanje filozofskih idej, ki navda-



jajo najbolj razsvetljene, najbolj občutljive ljudi prej opisanega življenjskega okolja; filozofskih idej, ki so se rodile v brezupu in dolgočasu gmotne preskrbljenosti in socialne ogroženosti (samo navidezno protislavje!) tega malomeščanskega sveta najbogatejše države. Ideje so to, ki vdirajo tudi v mnoge druge dežele. To je tista filozofija, ki tuhta nekako takole: že samo bivanje je nesmisel, saj nima stvarnega razloga in pomena, ki bi mu dal smoter in opravičilo; že samo bivanje, kjer je nastalo samo iz sebe, je zlo — toda ker je, ker mora biti, zato ni poti, ki bi držala prek meja nesmiselnega kroga, zato je treba — s preprosto staro krilatico — živeti dalje in napolnjevati svoj čas junaško, dejavno, ne meneč se za globlje nesmisle. Filozofija, ki je — četudi v prvotni zasnovi grdo pesimistična — nekeje vendar ustvarjalna, nihilizem premagujoča, stvarna in življenjsko žilava in — moralno nevarna, ker kaj lahko zavaja v pragmatizem.

Toda tudi z abstraktnim spoznanjem filozofije nekega dela — v tem primeru Ingeve žalostne igre o pijancu in razočarani ženi — si ne moremo dovolj pomagati, ker vemo, da so ideje prazen dim, če jih jemljemo same zase, brez zveze s prstjo, iz katere so pognale. Ožive torej v naši zavesti šele, če jih spet postavimo v okolje ameriške malomeščanščine Srednjega zahoda in Jugovzhoda. A v tem okolju hočemo spoznati gonilne sile sedanjega dogajanja in se zatorej znova zmislimo antagonizma dveh kulturnih in civilizacijskih prvinskih počel (plast više), ki se v spopadu razkažeta ob zgodbi dveh nesrečno zvezanih ljudi, o zgodbi razočaranih iluzij (še više) — razočaranih zavoljo grozljivega, demoničnega delovanja banalnega duha krčem.

Kot zajedljivi, prevededečni in ubijalski črvi smo se pregrizli (o ana-

litika, poguba Evrope!) z vrhnje plasti skozi središče, mimo jedra, ki ga nismo mogli najti, spet na površje, kjer nas je zaslepila dnevna svetloba, da vemo malo, kot spočetka.

Toda če so nam ostale v spominu vse plasti skupaj, ne le vsaka zase — tedaj smo morebiti le dognali, za kaj gre.

Igralci se morajo zanimati za vse plasti. Prikazati gledalcem vse — ne v razčlenjenem predavanju, v sklenjeni podobi. Če doživimo hkrati srh filozofskega pretresa spričo presenetljivih idej aktivnega in nerazdiralnega nihilizma — pa zraven občutimo vso usodno grozo alkohola, ki zavzema v tej igri zares vlogo nadnaravnega, dobesedno (v antičnem smislu) demoničnega sovražnika, ki visi nad človekom kot neizogibna kletev Moire, če bo gledalec ob Docovi drgetavi kretnji proti steklenici začutil isti strahotni drget, kakršnega čuti ob Learovi kletvi Miši, miši... — tedaj je kos smotra te igre dosežen.

So ljudje, ki pravijo, da alkoholizem ne more biti poetično pretresljiva tema. Nekaj pa nas je tudi takih, ki gledamo okrog sebe in spoznavamo, da je poetizacija strahotne vsakdanje resničnosti ena izmed velikih pomembnosti današnje slovenske umetnosti. Ne kot ponovitev pozabljenega naturalizma. Kot nova, višja in neznana kvaliteta.

In doždevati se mi hoče, da je za nas, danes, tu — ravno tista plast, ki je »čisto na vrhu« — najvažnejša.

Vendar se tudi ta dramatika — kakor vsa prava literatura — izmika dokončnim možganskim opredelitvam.

Plasti, plasti.

Ne išči jedra, književna tvorba ni oreh, je Gyntova čebulna glavica.

Herbert Grün

# william inge

Rodil se je leta 1913. Rojstno mesto: Independence; rodna dežela: Kansas, USA. S širšim nazivom: Srednji zapad.

Študiral je literaturo.

Profesor literature in dramatike, St. Louis.

Gledališki, filmski in glasbeni kritik.

Leta 1945: kratko potovanje v Chicago. Ogled prve uprizoritve neke drame nekega neznane avtorja. Drami je naslov *Steklena menažerija*, avtorju ime (oziroma psevdonim) Tennessee Williams.

Zanimiv primer: šele gledališko doživetje zdrami v ljubitelju — gledališkega ustvarjalca.

Menažerija je Inga spodbodla, da je napisal igro *Še dlje od nebes* (Farther off from Heaven). L. 1947 jo uprizori Margo Jones v Dallasu.

Že z drugo igro prodre na Broadwayu: *Come Back, Little Sheba* (Vrni se, mala Sheba). Leto 1950.

Naslednja igra: Pulitzerjeva nagrada. *Picnic* (Piknik).

Naslednja igra: svetovni uspeh: *Bus Stop* (Avtobusna postaja).

*Sheba* omogoči nezaslišan igralski uspeh gospe Shirley Booth, dotlej malo znani gledališki igralki. Angažirajo jo za filmsko predelavo — Shirley Booth si pridobil z njo ne le Oscarja, temveč tudi priznanje izbirčnih kritikov, da je ustvarila naj-

večjo žensko kreacijo svetovnega filma, za precej let nazaj.

Po svetu ga igrajo mnogo, pri nas malo manj. Doslej vemo za uprizoritvi *Piknika* v Nišu (1954) in v Kranju (1955).

Površni kritiki ga primerjajo s Čehovom, ker mu je pri srcu dramatika s pičlim zunanjim dogajanjem, z lirično naturalistično formo.

Še bolj površni kritiki trde, da je primerjanje s Čehovom nedopustno, ker v njem ni tiste idejne globine. V resnici je idejne osnove raje preveč kot premalo. A predvsem je v njegovih delih neznansko tehtna in težka usedlina osebnega doživetja. Razočaranje ne zavoljo udarcev usode, razočaranje zavoljo brezupa enoličnosti: tragika Amerike.

Kritiki, ki so mu sovražni, trde, da piše drame po »amerškem receptu«: »za vsakogar nekaj«.

Kritiki, ki so mu naklonjeni, zatrjujejo, da skupaj s prijatelji in vrstniki (Williams, Carson Mac Cullersova, Miller) soustvarja nova gledališka pota, išče nova spoznanja novega sloga.

Vsekakor je pretresljiv s svojo preprostostjo, s perversno ironijo usode, ki jo zna mojstrsko komponirati v preplet grozljivih razpoloženj, z nevsiljivo simboliko naravnih značajev in naravnih usod.

Razburljive njegove igre niso. Vznemirljive so.



Meni že v zgodnjih otroških letih ni bilo mnogo do takega razveseljevanja. Najraje sem posedal v kuhinji in se razgovarjal s služkinjami, ki so kmalu razumele mojo radovednost ter jo izkoristile v svoj prid. Ker je bila mama kot učiteljica zaposlena v šoli, smo bili otroci prepuščeni služkinjam po cele dopoldneve in včasih tudi popoldneve. Mene kot najstarejšega so naučile vseh mogočih gospodinjstskih poslov: pomival sem posodo, čistil čevlje, krtačil in iztepal obleke, nosil drva in premog iz drvarnice itd. Jaz sem vse to zelo rad opravljal, toda zahteval sem za svoje delo primerno plačilo. Z mojo pomočjo so služkinje pridobile mnogo prostega časa, ki so ga uporabljale v svoj prid. Včasih jih po cele ure ni bilo doma — njih delo sem opravljal jaz in skrbno skrival te skrivnosti pred mamo. Vse to pa so mi morale služkinje stoterno plačevati. Čudno, da smo imeli vedno take služkinje, ki so znale pripovedovati najrazličnejše pripovedke in povesti. To je bilo nekaj zame. Ko sem opravil svoje delo, ko je bilo vse počiščeno in pospravljeno, sem se stisnil v kak kotiček, kjer sem mirno obsedel in čakal. Posebno dobro se spominjam služkinje Lojzke, ki je znala tako živo pripovedovati, da bi jo bil ure in ure poslušal. Pripovedovala je pripovedke o dobrih vilah in o hudobnih gozdnih možeh, o palčkih in volkodlakih, o povodnih možeh in začaranih gradovih, o morskih razbojnikih in hudobnih čarovnicah, o Turkih in Pesjanih — vse tako živo in nazorno, da sem ob njenem pripovedovanju pretakal grenke solze, a kljub temu silil in prosil, da naj pripoveduje še in še...

Posebno zanimiva je bila pripovedka o »Bergmandelcu«. Bajе pre-

biva v »Bambuli« — to je podzem-ska jama v gozdu pod Marijo Drago, gričkom, ki se dviga takoj za Drnovškovo gostilno pri kolodvoru. Na vrhu grička je cerkva s pokopališčem. Lojzka je trdila, da je »Bergmandelc« zaščitnik rudarjev in da se vsak rudar lahko zaneše nanj in na njegovo pomoč, če se mu priporoča, predno gre v jamo. Zgodilo se je baže že večkrat, da je zasulo v jami rudarja, ki ni spoštoval »Bergmandelca« ali ki je slabo govoril o njem ali pa je celo dvomil o tem, da bi prebival v »Bambuli«. Z živim zanimanjem sem poslušal to povest in nekega dne sem se splazil s tovariši skozi gozd do »Bambule«. S strahom smo stali pred veliko skalo, ki je bila od vrha do tal razpočena. Pri tleh nam je zijala nasproti odprtina — vhod v »Bambulo«, prebivališče skrivnostnega zaščitnika rudarjev. Dolgo smo stali tam in nikdo si ni upal izpregovoriti besede. Slednjič sem se odjunačil: pobral sem kamen in ga z vso silo zagnal v zevajočo jamo. Votlo je odmevalo iz jame... kamen se je odbijal od stene in je slednjič obležal na dnu... Tedaj se je zgodilo nekaj strašnega. Ko je bilo slišati, da je kamen z vso težo udaril ob tla, je bilo slišati iz jame tuljenje, ki nam je pretreslo kosti... Nikdar v svojem življenju nisem slišal takšnega obupnega krika: bilo je kot da je zakričal človek, ki se v smrtnem strahu bori za zadnji hip življenja... Ne vem, kako smo prišli tisti popoldan domov... ničesar nisem videl pred sabo... bežal sem po vijugastih gozdnih stezah, da nisem čutil pod nogami niti ostrega kamenja niti vijugastih drevesnih korenin, ki so prepletale pot. V ušesih mi je donel obupni krik, ki je prihajal iz

jame in srce mi je burno bilo v prsih.

Ves upehan, tresoč se po vsem telesu, sem pridiral domov. Niti besede nisem spravil iz sebe, ko sem se znašel naenkrat v maminem objemu... Tesno sem se stiskal k njej in preplašen zrl v njen zaskrbljeni obraz...

nem objemu mi je bilo tako toplo, da sem za trenutek pozabil na prestano gorje...

In s tako sladkim glasom, s toliko toplino in s toliko ljubeznijo mi je pričela pripovedovati, da je vse to, kar sem slišal o »Bergmandelcu«, le pripovedka, kakor so pripovedke vse ono, kar mi je Lojzka pripovedovala



George Axelrod: SEDEM LET SKOMIN (rež. Mirč Kragelj, slov. praižvedba v CG 10. novembra 1955); Avgust Sedej, Janez Skof

»Za božjo voljo, kaj se je zgodilo?« me je božala po licu... jaz pa sem ihtel na ves glas in debele solze so mi vrele iz oči...

Slednjič sem se pomiril.

S tresočim se glasom sem ji povedal ves dogodek.

»Pa nisem morda ubil Bergmandelca?« sem končal svojo povest. »Mama, kaj bo zdaj, če je mrtev?«

Nasmehnila se je in sedla z mano na zofo. Vzela me je v naročje in me privla k sebi. Tedaj je naenkrat izginil ves strah... V mami-

o čarovnicah in o vilah in o povodnih možeh...

»Morda je bila lisica, morda kakšna druga žival, ki si je na dnu »Bambule« spletla gnezdo za svoje mladiče in jo je prestrašil kamen, ki si ga zagnal v jamo... človek gotovo ni bil... Nikdar ne hodi sam okrog, lahko bi se ti zgodila nesreča...«

Ves srečen sem se tesneje stisnil k njej in sklenil, da nikdar več ne bom stikal za »Bergmandelcem«.



Neke nedelje po kosilu si je oče pogladil svojo dolgo brado, stopil k oknu, ga odprl in dejal:

»Danes je krasen dan... napravite se, otroci, gremo malo na sprehod.«

Lica so nam zažarela — tako vabilo je bilo za nas kakor velik praznik. Mama je urno pospravila, nas oblekla v nedeljska oblačila in nasmejanih obrazov smo se odpravili iz hiše. Pomladno sonce je s toplimi žarki gredo naša lica.

Ko smo prišli na cesto, se nam je nudil čuden prizor.

Po prašni cesti se je pomikala na štirih nizkih kolesih velika lesena, zeleno pobarvana hiša. Res, prava hiša s štirimi okni, ki so bila zastrta s pisanimi zastori. Dva lepa bela konja sta bila vprežena v voz, na vsaki strani hišice pa sta jahala na dveh malih konjičkih dva čudna človeka, oblečena v pisane hlače, na glavi pa sta imela rdeči čepici z dolgimi, zelenimi pentljami, ki sta jima bingljali preko tilnika na hrbet... Za vozom sta ponosno stopala še dva bela konja, za njima pa je drdral nizek voziček, v kateri sta bila vprežena dva velika psa, na vozičku samem pa so čepele štiri opice, ki so druga drugo obmetavale z jabolčnimi ogrizki.

Kakor prikovan sem obstal na mestu. Stisnil sem se k mami in

trepetal po vsem telesu. Začuden sem opazoval zdaj konje, zdaj jahače, zdaj psa, ki sta bila vprežena v voziček, zdaj opice, ki so se igrale med seboj, kakor otroci... Nikoli še nisem videl žive opice, poznal pa sem jih po slikah, ki nam jih je oče kazal iz Brehmove knjige in nam pripovedoval mične zgodbe iz njihovega, človeku podobnega življenja.

»Mama... opice, opice...,« sem jecljal in ves srečen gledal sprevod, ki se je počasi premikal mimo nas. Tedaj sta jahača, ki sta jahala ob zeleni hišici, naenkrat vzpodbodila svoja konja, ki sta se vzpela na zadnji nogi in v galopu zdirjala naprej... Jahača sta medtem zatrobila na dolgi trobenti, ki sta ju dvignila k ustom in poskočna pesem je odmevala po ozki soteski.

»Mama, kaj je to? Kaj je to, mama?« sem plašno vprašal in se še tesneje stisnil k njej.

Tedaj me je oče pogladil po licu in se mi nasmehnil.

»To bo nekaj zate,« je dejal, »le nič se ne boj! Videl boš čudne stvari... to je cirkus, ki je prišel, da nam pokaže svoje umetnije...«

»Cirkus,« sem vzkliknil začudeno, »to je cirkus, resničen cirkus?«

Fedor Gradišnik



## dramatizirano poglavje iz dramaturgije henryja jamesa

esej-dialog „po predstavi“ (1889)

Veliki ameriško-angleški pisatelj in novelist Henry James (ki je našemu občinstvu le malo znan po prevedenem romanu »Američan« in po filmski ter odrski obdelavi romana »Washington Square« pod naslovom »Dedinja«) — se je večkrat preizkušal tudi kot dramatik, vendar nikoli ni dosegel pravega uspeha. Mnogo bolj pomembno je bilo njegovo udejstvovanje kot gledališki kritik in esejist. Vendar je to delo — raztreseno po periodičnih publikacijah — ostalo do nedavnega znano samo posebnim strokovnjakom. Šele pred nekaj leti je Allan Wade izdal zbornik Jamesovih gledališko-teoretičnih spisov pod naslovom *Scenska umetnost* (The Scenic Art). Iz te knjige posnemamo tudi prvi prevod Jamesovega sijajnega, v obliki dialoga zasnovanega esreja o smereh poznega konvencionalnega in nastopajočega naturalističnega teatra. Esrej pod naslovom *After the Play* je izšel leta 1889 v londonski *New Review*. Ni težko razbrati, da med nastopajočimi osebami tega dialoga Dorriforth reprezentira pisateljeve nazore, vendar mu je treba priznati, da je ostal zvest dramatični obliki in dovoljuje vsem sobesednikom enakopravno izpovedovanje nazorov. Med Jamesovimi gledališkimi esreji je ta nemara najzanimivejši in vsekakor tudi danes še privlačen. V citirani knjigi je zbranih kakih trideset sestavkov, večidel o angleškem in francoskem gledališču zadnjih treh desetletij devetnajstega stoletja; med drugim obravnava tudi velikega igralca Henryja Irvinga (po večkrat), Coquelina in številne druge teme. — Pričujoči spis je prevedla prof. Alenka Goričanova.

Predstava še ni bila končana, ko je tistega dne pred štirimi meseci padel zastor; nadaljevala se je v dodatnem dejanju ali epilogu, ki se je pričel takoj nato. »Pridite k meni na čaj,« je dejala Florentia nekaterim svojim prijateljem, ki je nanje naletela v veži majhnega gledališča v londonskem Sohu. Vsi

so bili pri popoldanski predstavi francoskega »Théâtre Libre« iz Pariza, ki je prišel gostovat za teden dni. Auberon in Dorriforth, ki je spremljal Amicio, sta se pojavila tako urno, da se je sprememba prizorišča zazdela kot spretno pripravljena. Kratko dodatno dejanje, ki je v resnici prav malo pomembno, se je pričelo, ko se je pojavila Amicia in izjavila, da ne pojde nikoli več k popoldanski predstavi. Strašno neprijetna da je vrnitev v resničnost, ki preži na človeka skozi odvratno dnevno svetlobo, ko se vrača iz blaženosti namišljenega sveta.

**Dorriforth:** Aha, dotaknili ste se ene od manjših bridkosti življenja. Če smo le kdaj občutili ljubezen do gledališča, si razlagamo splošno spremembo, ki se dogaja v nas, kot postanemo starejši, kot pojemanje čara in tajinstvenosti, ki ga obdaja.

**Auberon:** To je za vas manjša bridkost? Ena največjih je. In nič je ne more omiliti.

**Amicia:** Morda pa bi se dala nekoliko omiliti, ko bi gledališče bilo boljše, kot je. Ne smete pozabiti, kako zelo se je spremenilo.

**Auberon:** Ne, nikoli! Isto staro gledališče je. Sprememba je v nas samih.

**Florentia:** Jaz ne bi nikdar žrtvovala večera za to, kar smo ravnokar videli. Ko bi kaj takega lahko vtaknila med obed in popoldanski čaj, bi že šlo. Večeri pa so predragoceni.

**Dorriforth:** Le poslušajte, to je zelo važno.



*Florentia*: Mislim, predragoceni za kaj takega.

*Auberon*: Vas torej ni očarala mala zgodba o vojvodi Enghienškem?

*Florentia*: Zehalo se mi je. Moj bog, kakšna stvar!

*Amicia*: Častna beseda, da mi je ugajalo. Zadnje dejanje me je pripravo v jok.

*Dorriforth*: Ali ni bil to nenavaden, zanimiv primer nečesa, kar je vedno poskusiti; nekakšen poskus, približati se resničnosti?

*Auberon*: Približati se za koliko? Za petdesetinko milimetra? To se ne da izračunati.

*Florentia*: Bila je prav takšna drama kot vsaka druga; jaz nisem opazila nobene razlike. Bilo ni niti zapleta, niti vsebine, niti dialoga, niti situacij, niti scenerije, niti kostumov, niti igre.

*Amicia*: Potem pa ni bilo tako kot pri vsaki drugi, kot pravite vi.

*Auberon*: *Florentia* bi bila morala reči: kot vsaka druga slaba drama. Edina razlika je bila menda v tem, da je bila slaba tako v teoriji kot v resnici.

*Amicia*: *Morceau de vie*, kot pravijo Francozi.

*Auberon*: Oh, nikar ne začenjajte s Francozi!

*Amicia*: Saj gre za francoski eksperiment — *que voulez-vous*?

*Auberon*: Angleški eksperimenti bi zadostovali.

*Dorriforth*: Nedvomno — ko bi jih kaj bilo. Jaz jih ne vidim.

*Amicia*: Na srečo! Kar pomislite, kakšni bi nekateri lahko bili! Čeprav *Florentia* ni našla ničesar, sem jaz našla mnogo v tem ubogem, malem, oguljenem *duc d'Enghien*, ki je s svojo komaj opazno originalnostjo prišel v naš bučni London, kjer morajo biti pike na i tako velike. Meni je ugajal, me ganil in mi podal jasno sliko o tem, kako se v življenju marsikaj dogaja.

*Auberon*: V življenju je vse okorno, neumno, prostaško. Zato pa hodimo v gledališče, da se osvežimo,

ko gledamo drugačno življenje, kjer se vse dogaja na simetričen, zadovoljiv način, s popolnoma jasnimi učinkom in ravno o pravem času.

*Dorriforth*: Iz česar razvidimo, kako isti vzrok privede do zelo različnih posledic. V tej resnici je edini up umetnosti.

*Auberon*: O umetnost, umetnost — nikar ne govorite o umetnosti!

*Amicia*: O nečem vendar moramo govoriti!

*Dorriforth*: *Auberon* sovraži posploševanje. Kljub temu pa si upam trditi, da hodimo v gledališče v istem razpoloženju duha, v katerem segamo po romanu. Eden išče to, drugi ono. In kar vsak od nas išče, tudi najde.

*Auberon*: Zelo globoka opazka.

*Florentia*: Hodimo zaradi zabave. To je nekaj, česar si menda vsi želimo.

*Amicia*: V pojmovanju zabave so precejšnje razlike.

*Auberon*: Ali ne pripisujete ljudem več načinov tega pojmovanja, kot jih v resnici poznajo?

*Dorriforth*: Drugače o tej stvari sploh ne bi mogli govoriti. V gledališče hodimo, da se vzbudi v nas zanimanje, da nas prevzame, zaslepi in da pozabimo sami nase, z eno besedo, da se predamo čaru.

*Florentia*: Čar — to je tisto tuje, nevsakdanje.

*Amicia*: Kar v svojem imenu govorite! Čar je spoznanje tistega, kar vemo in čutimo.

*Dorriforth*: Vidite, kako različna so mnenja. Čemur se predajamo, to je dotik narave, je smisel življenja.

*Amicia*: Najprej je treba verovati.

*Florentia*: Nasprotno, najprej je treba ne verovati.

*Auberon*: O, bog, poslušajte jih vendar!

*Dorriforth*: Najprej je treba slediti — občutiti.

*Florentia*: Jaz čitam roman, hodim v gledališče, ker hočem pozabiti.

*Amicia*: Pozabiti kaj?

*Florentia:* Pozabiti življenje; predati se nečemu lepšemu, vznemirljivejšemu: bajki in romantiki.

*Dorriforth:* Privlačnost bajke in romantike je v tem, da obravnava nas — vas in mene in ljudi, ki znajo trpeti in uživati kot mi. Z drugimi besedami, mi določen čas živimo za njihovo življenje in tega skoraj ne moremo imenovati beg bred življenjem.

*Florentia:* Prav vseeno mi je, kako vi to imenujete. Lahko bi temu rekli beg pred vsakdanjostjo, prozaičnostjo, neposrednostjo.

*Dorriforth:* Ne mogli bi bolje povedati. To je življenje, ki nam ga daje, naj mi Auberon oprostí, umetnost; to je odlika, ki nam jo posreduje. Zato je tudi največja vsakdanjost, če se prelevi v prostakati, ki smo ga imeli za angela varuha in ki nas je vodil za roko. Kaj se tedaj zgodi z našim begom?

*Florentia:* Saj ravno nad takšnim varuhom se pritožujem. Vodi nas po umazanih in zapuščenih krajih, po mrtvih in nesmiselnih pustinja.

*Dorriforth:* Vodi nas v kraljestvo svojega duha, svojega pogleda na stvari: to je edina dežela, v katero nas pesnik sploh lahko popelje. Tukaj naleti na *Kakor vam drago*, na *Comusa* ali *Kako se svet vrti* ali na božično pantomimo. Šele ko nas izda, potem ko nas je pridobil in zaklenil vrata za nami, ko nam ne more več tajiti, da smo v goli majhni luknji in da ni nobenih slik na stenah — šele takrat nas premagata neposrednost in nesmiselnost.

*Amicia:* Ravno to mi je bilo všeč na stvari, ki smo jo gledali. Umetnost je imela namen in mala soba ni bila gola: družba v njej je bila neprisiljena. Igralci so bili skromni aspiranti, bili so vsakdanji —

*Auberon:* O, če se Francozi lotijo česa takega!

*Amicia:* In vendar se mi je zdelo, da so novi pristaši neke zanimive stvari, ki si še ni mogla pridobiti (dvorana je bila tako prazna!) niti

denarja niti slave. Držali so se režeži tako, kot da bi delali iz ljubezni.

*Auberon:* Ljubezni do česa?

*Amicia:* Do vsega tega malega podjetja — do ideje *Théâtre Libre*.

*Florentia:* Moj bog, kaj vi vse vidite! Ali ne mislite, da so bili plačani za svoje delo?

*Amicia:* O tem ne vem ničesar. Všeč mi je bila njihova revnost — imeli so samo najpotrebnejše, kar se obleke in kulisi tiče. Kaj takega me pogosto razveseli; domišljijo včasih bolje prepriča malo kot pa veliko.

*Dorriforth:* Razumem, kaj *Amicia* misli.

*Florentia:* Če so plačilni dogovori nezadovoljivi in površni, postane odgovornost, ki jo nosijo igralci, resnejša in gledalec še z večjim veseljem opazuje njihovo prizadevanje, da to odgovornost občutijo. Obraz in glas pomenita več kot gora poslikanega platna ter melodiozna izreka in živahna kretnja več kot cela armada statistov.

*Auberon:* Zakaj ne bi imeli vsega — obraza in glasu, melodiozne izreke in živahnih kretov, gore poslikanega platna in armade statistik? Zakaj ne bi pogumno in pametno uporabljali vsakega vira, ki je gledališču na voljo? Kaj je bila drugega slavna teorija Richarda Wagnerja, po kateri je predvajal svoje opere v Bayreuthu?

*Dorriforth:* Zakaj ne? Bilo je idealno. Da bi dobili popolno sliko, tudi kulise istočasno igrajo svojo vlogo in ustvarjajo zaželeno iluzijo — kakšna popolnost in kakšna sreča! Na to ne vem drugega odgovora razen napadalnega in neprijetnega dejstva. Samo pogledajte današnje gledališče in priznajte, da teh dveh stvari še niste opazili skupaj. Po vsem videzu je v premagovanju tehničnih problemov nečedno načelo — zarodek preverznosti in korupcije. To naček zmaga, postaja gospos-



dar. Mnogo teže je dobiti dobre igralce kot dobro scenerijo. Tako je mnogo teže ustvariti situacijo z vso občutljivostjo osebne umetnosti, kot pa »zgraditi« ga in ga obdati z resničnostjo. Prav gotovo nobena resničnost na odru ni vredna prebite pare razen tiste, ki jo ustvari igralec in le, ako popolnoma razume svoj posel, se lahko ukvarja z materialnimi pripomočki. Saj ne more čutiti primernega spoštovanja do svoje umetnosti, če ne zna podati svoje vloge tako, kot da bi bil celotni dojem odvisen samo od nje in bi pripomočki sploh ne obstajali. Igra je vse ali nič. Neha biti vse, brž ko postane nekaj drugega zelo pomembno. To velja danes za londonski oder: nekaj drugega je zelo pomembno. Občinstvo je naučeno, da misli tako; komplicirana odrska tehnika deluje kot podkupnina in slepilo. Smisel publike za drugo plat stvari je šel k vragu. To lahko opazite, kadar slišite ljudi v parterju, kako se z glasom, ki vzbuja v vas radovednost, pomenkujejo o predstavi, češ da je bila »sijajna«.

*Amicia:* Ali sploh kdaj slišite ljudi in parterju govoriti? Nikoli med odmorom nisem zasledila na njihovih ustnicah kritične pripombe.

*Dorriforth:* O, saj razločno povedo »sijajno«! Toda z enim vprašanjem ali dvema odkrijete, da so njihove pripombe negotove; sami ne vedo, ali menijo umetnost igralca ali odrskega tesarja.

*Auberon:* Ali ni taka zamenjava posledica okusa? Ali ni to tisto, kar imenujemo čut za povezanost? Umetniški učinek je tako močno zvarjen v celoto, da ne moreš razločiti sestavnih delov.

*Dorriforth:* Popolnoma pravilno; takšen je v najboljših primerih in nekateri od teh so čudovito spretno izdelani.

*Florentia:* Kaj se vam potem zdi napak?

*Dorriforth:* Nič drugega kot to, da je celota samo slikovna, ne pa dramska. Zares je tu nekaj, česar ne

moreš razločiti iz edinega pametnega razloga, ker tisto nekaj v kate-remkoli pravem smislu besede ne obstaja.

*Florentia:* Torej ima publika okus, če lepoto slike spozna in ob njej uživa.

*Dorriforth:* Nikoli nisem trdil, da ga nima, kar se tega tiče. Publika se rada zabava in tega ji ne smemo zameriti. Do sredstev za zabavo je ravnodušna. Vendar ima rajši tisto vrsto zabave, o kateri misli, da jo »vzgaja«; za druge se ne meni. Mislim, da ni ravno preveč bistroumna in da nima nobenega svojega mnenja, ta naša ljuba publika. Se dovolj ponižno sprejme, kar dobi in si ne želi nemogočih stvari. Domišlja si, da bogata scenerija ugaja imenitnejšim ljudem in da pokaže smisel za kritičnost, ako ji daje prednost pred revno. Res pravi intelektualni podvig za publiko!

*Auberon:* V redu, to dajanje prednosti je pravilno in počemu tak pogled na stvar ne bi bil zakonit?

*Dorriforth:* Počemu ne bi bil? Saj tudi je! Dobra scenerija in slaba igra sta boljši od slabe scenerije in slabe igre. Seveda se potemtaka stvar spremeni: ne moremo govoriti več o drami.

*Auberon:* Zelo verjetno je bodočnost drame v Londonu — velikanska razrast slikovitosti.

*Dorriforth:* Dragi moj, iz ust ste mi vzeli besedo. Velikanski kup poslikanih kulis, kar gre na račun vsega ostalega; še malo, pa bi bil prepričan, da bo to za naše otroke edino vodilo. Vse bo še prav, ko bomo pokopali naše mrtve. Nedvomno je scenska plat gledališke umetnosti šele v povojih, šetudi se nam zdijo včasih na tem poprišču doseženi uspehi pomembni. Namenjeno nam je, da bomo videli čudeže, ki jih trenutno komaj slutimo. Razvoj mehanizacije je neskončen. »Zgrajeno,« pri moji veri! Videli bomo na odru zgrajene gradove in mesta, gorovja in reke. Vse gre to pot; posebno miselnost današnje publike. Ogrom-



na je, dobrodušna in preprosta. Ljubi velike, nezmotljive, udarne efekte; rada dobi svoj denar povrnjen v dobrem, otipljivem drobižu. Vedno se ji strašno mudi, vedno je v gneči, v nekakšnem strmečem stanju in zadnje, kar priča kuje od človeka na odru, je, da bo stvar lepo spredel. Če tega ne stori, ne more upodobiti osebnosti ali sploh kakršnega koli človeškega značaja. Zato bo gledališče, ki se temu prilagaja, nazadnje le še pokajina brez oseb. Mislim, seveda, brez oseb, ki kaj pomenijo. Prikazovali bodo kostume na preoblečenih lutkah; te pa ne bodo imele česa povedati, saj niti ne bodo oblikovale besed.

*Amicia:* Kako žalostni izgledi!

*Dorriforth:* Zakaj žalostni, saj se bomo temu polagoma privadili; naši mrtvi bodo takrat, kot sem rekel, že pokopani. Danes se zdi okrutno, ker naši stari ideali šele umirajo, so na koncu svojih moči, so pravzaprav že mrtvi, vendar še hodijo po zemlji — mi jih še vedno srečavamo in se zaletavamo vanje. Nekoga dne se jih bomo dokončno na lep način iznebili. To je težak trenutek, ker je trenutek prehoda in mi še vedno pogrešamo stare vraže, junastvo izvršenega dejanja, staro zgovornost, interpretacijo značaja. Seveda pogrešamo vse te stvari enkrat bolj, drugič manj, kakršna je pač navidezna priložnost, ki nastopi zanje; posebno jih pogrešamo, na primer takrat, ko nam zastor odkrije Shakespeara. Takrat se zavemo nekega božanskega nezadovoljstva, hrepenenja po nečem, česar ni. Toda tudi ta neprijeten občutek bomo premagali, ko bomo priznali, da je priložnost res samo navidezna in da nima s pravo priložnostjo ničesar opraviti.

*Florentia:* Ne razumem vas. Ker se prištevam k tistim zgnetenim, strmečim gledalcem, sem najbrž omejena in prostaška. Sicer pa, mimogrede povedano, delate velikan-

sko krivico tej množici. Ljudje se za značaj zanimajo, celo zelo zanimajo. Ali ne govorijo neprenehoma o tem, kako si ga je igralec zamislil?

*Dorriforth:* Draga gospa, ali bi si mogli želeli boljšega dokaza o njihovi neumnosti? Poslikano platno je edina stvar, ki jo razumejo. Kaj bi tratili čas s tem!

*Auberon:* S čim?

*Dorriforth:* Z igralčevo zasnovo neke vloge. To je zatočišče gledalcev, ki niso opazovalci, in kritikov, ki niso kritiki. S čim, vraga, imamo opraviti, če ne z njegovim izumiranjem?

*Florentia:* Niti najmanj se ne strinjam z vami.

*Amicia:* Ste popolnoma prepričani o tem, moj ubogi Dorriforth?

*Auberon:* Dajte mu vrv in obesil se bo.

*Dorriforth:* Ne potrebujemo posebnega dovoljenja, da se vprašamo, kdo na svetu nosi v svojem srcu posvečeno skrivnost o pravilni zasnovi. Vse, kar more igralec storiti, je, da nam poda svojo lastno zasnovo. In mi jo moramo priznati in mu to svoje priznanje podarimo. Igralčeva zasnova mora vplivati na nas.

*Auberon:* Zdi se mi, da ste dejali, da smo jo že sprejeli.

*Dorriforth:* Vplivati mora na našo pozornost, modri Auberon. Ker smo sprejeli igralčevo idejo, se nam mora oddolžiti tako, da jo poživi in prikaže njeno vrednost. Damo mu u v roko: dokazati nam mora, da je točna. Navije jo, se pravi, izvede svojo zasnovo — in to izvedbo kritiziramo, če nas je sploh privedla do tega. Ali je še kaj bolj nesmiselnega kot slišati ljudi, kako se pogovarjajo o zasnovi vloge, ki se sploh ni izvršila, o ideji značaja, ki se ni izoblikoval? Premislite, kaj se pravi izoblikovati značaj, kot nam ga lahko izoblikuje dober igralec, in priznajte, da imamo dovolj opira-



viti, če hočemo, da izpolnjujejo zadano mu nalogo.

*Auberon:* Ali mislite s tem povedati, da niste mnjenja, da so nekatere zasnove boljše, nekatere slabše?

*Dorriforth:* Prav gotovo so nekatere boljše; šele pri jedi se izkaže, ali je puding dober. Najboljše so tiste, ki so najbolj široke in vsestranske; ali z drugimi besedami, tiste, ki jih je najlažje prikazati ali, bolje povedano, ki jih je najlažje igrati. Najinteligentnejši igralec je tisti, ki zanesljivo spozna, ali je zamisel taka, da jo je mogoče igrati na odru, in ki v njej razlikuje važnejše od manj važnega. Toda mi smo tako daleč od tega, da bi imeli pred očmi svoj subjektivni zgled, po katerem bi se igralec moral ravnati, da je upravičen nasprotovati kakršni koli absolutni ideji in nam prikazati različne verzije istega teksta, od katerih ima vsaka svojo barvitost in vsebino. Vsak igralec, ki je poln živga umetniškega življenja, se gotovo pogosto čuti poklicanega za to. Meni, na primer, ne bi nikdar prišlo na misel oporekati igralci, ki bi hotela upodobiti Lady Macbeth kot očarljivo, podtikovalno ženo, če res vidi v njej tako osebo. Morda bi me takšen prikaz presenetil; nikoli pa se ne bi nad njim zgražal. Bil bi ji prav gotovo hvaležen, ker mi je razširila obzorje in mi naklonila veselje.

*Auberon:* Berilo se lahko, kot pravijo, komu približa s svojo resnico ali pa se ne približa. V prvem primeru —

*Dorriforth:* V prvem primeru bom spoznal dokončno sliko tega, kar zmore umetnost, posebno če je javno mnenje proti določenemu poskusu. V drugem primeru pa bom prizanesljivo sodil človeško nepremišljenost.

*Florentia:* V vas je samozaupanje *à toute épreuve*. Ste pa obžalovanja vredno površni. Obstaja cela vrsta dram in cela vrsta raznih načinov igranja, na katere se vaše posplo-

ševanje ne more nanašati. Pomagajte mi, Auberon.

*Auberon:* Naglo se utrudite. Kot se mi zdi, misli ona, da nikakor ni vedno in povsod res, da je scenerija vse. To bi znalo veljati (ne pravim, da res velja) za dva ali tri dobrosrčna gledališča v Londonu. Ne velja pa — kako bi le? — za provincialna gledališča ali za ostala gledališča v prestolnici. Lahko rečemo, da bi jih bila sama scenerija, ko bi to zmogla; pa ne zmorejo, reveži, zato se morajo založiti z igro.

*Dorriforth:* Na srečo — morajo; toda ali slišimo kaj o tem?

*Florentia:* Kako to mislite, slišimo?

*Dorriforth:* Kakšne fanfare nam to oznanjujejo? Saj storijo, kar morejo, ti igralci, o katerih govori Auberon, in pogumni so. Toda jaz govorim o jasnih primerih, o razstavah, ki privlačujejo.

*Florentia:* Dobra igra privlačuje; lahko bi vam naštel imena in kraje.

*Dorriforth:* Sem že uganil, katere mislite. Če še te predstave niso nekakšna mešana zvrst, imajo vsekakor prav malo v sebi. Drama je dandanes redka ptica. Rad bi kakšno videl.

*Florentia:* Mnogo jih je, ves čas pišejo časopisi o njih. Ljudje govorijo o njih na večerjeh.

*Dorriforth:* Kaj pa pravijo?

*Florentia:* Časopisi?

*Dorriforth:* Ne, zanje se ne memim. Mislim — ljudje na večerjeh.

*Florentia:* O, nič posebnega ne pravijo.

*Dorriforth:* Ali vam to ne pove, da poskus ni ravno domiseln.

*Amicia:* Pogovori na raznih večerjeh gotovo niso.

*Dorriforth:* Govorim o naši sodobni drami. Prvič, ne moreš je najti, ker ni tekstov.

*Florentia:* Ni tekstov?

*Auberon:* Tem bolje!

*Dorriforth:* Tem bolje, če naj kritika odpade. Obstaja le umazana

knjiga šepetalca. Ne moreš je vzeti v roko; ne veš, o čem razpravljaš. Nobene »avtoritete« ni — nikoli se nič ne tiska.

*Amicia:* Te drame bi tega ne prenesle.

*Dorriforth:* Težko bi se upirali, če bi tičalo kaj v njih. Poglejte si romane!

*Amicia:* Besedilo je francoska brochure. »Adaptacije« ni mogoče tiskati.

*Dorriforth:* To je največja napaka. Morala bi biti najmanj tako dobra kot izvirnik.

*Auberon:* Ali niso nekakšne »pravice pridržane«, da varujejo riziko ukradenih drame, če se tiska?

*Dorriforth:* Mogoče da so — ne vem. Ali to ne dokazuje, kako malo pomemben se nam zdi obstanek drame in kako malo resno jo vzamemo, ko niti ne skrbimo za dostojne življenjske pogoje njenega obstanka. Kaj naj storimo s francosko brošuro? Kako naj nam ta pomaga prikazati naše življenje, vedenje, navade, misli, naše angleške tipe, naš angleški svet? Kako prostrano polje za komedijo, tragedijo, opise značajev, satiro — kakšno bogato snov bi vse to nudilo pisatelju satiriku! Že če pomislite samo na London — lovišče brez primere za največjega satirika, ki je kdajkoli živel! Če bi prilike ustvarjale velike može, potem bi nam London moral dati Aristofana. In vendar ni tako.

*Florentia:* Hm, tipi in ideje, Aristofan in satire!

*Dorriforth:* Mar mislite, da sem preveč ambiciozen? Takoj vam bom dokazal, da nisem. Vse govori proti temu, jaz berem le spoznavne znake.

*Auberon:* Igre so kolikor mogoče po angleško prirojene. Spremenili so jih in prilagodili.

*Dorriforth:* Prilagodili? Zares so jih in to zmogljivosti otroškega dojemanja. V večini primerov so jih napravili prostaške, otročje, barbarške. Niso ne tič ne miš in z vso iz-

puščeno ostrino in pridano naivnostjo prenehajo skladno delovati na nas in niso sposobne prikazati nam kakršno koli spoznavno družbo.

*Auberon:* Kljub temu jih je mnogokrat mogoče dobro igrati.

*Dorriforth:* Ni jih pa mogoče gledati ali poslušati. Pri teatru je dvoje — oder in drama, in ni teatra, če nimaš obojega in enega ni brez drugega. To sta obe rezili pri škarih.

*Auberon:* Krivico delate domačemu talentu. Imamo celo vrsto originalnih dramskih del.

*Amicia:* Da, prav tako piše na lepakih.

*Auberon:* Ne vem, kaj piše na lepakih; toda dela so napisana in se uprizarjajo z velikim uspehom.

*Dorriforth:* Uprizarjajo le deloma. Drama ne more biti uprizorjena v celoti, dokler nima oblike, ki nam omogoči, da o njej sploh lahko razpravljamo. Saj drugače moramo govoriti brez pravega smisla. Lahko razpravljam o Congrevu, ne pa o Pineru.

*Florentia:* Avtorji niso prisiljeni objaviti svoja dela, če tega ne želijo.

*Dorriforth:* Gotovo. Seveda v tem primeru tudi ne morejo zahtevati, da nam mora biti o njih vse jasno. So popolnoma svobodni in če hočejo, lahko zadržijo svoja dela v predalih. Menda imajo tehtne vzroke za to. Lahko si predstavljam, da so nekatera od teh del odlična in vsega spoštovanja vredna. To pa, da jih nočejo objaviti, je eden od znakov.

*Auberon:* Kakšnih znakov?

*Dorriforth:* Tistih, ki sem jih pravkar omenil in katere skušamo skupaj prebirati. Znaki, da sta ambicija in hrepenenje norost, da je sonce dramatike zašlo, da ni vredno o stvari govoriti, da se resni ljudje zanje ne zanimajo več in da je vse — mislim, vse, kar šteje — pri kraju. Čim prej bomo to spoznali, tem hitreje se bomo iznebili praznih



upov in očistili svojo notranjost vsega, kar prinaša s seboj razočaranje.

Res škoda, ker gledališče bi moglo biti, ko bi vse potrebno upoštevali, nekaj lepega. Vsekakor je bil prijeten, skoraj plemenit sen. *Requiescat!*

*Florentia*: Ničesar ne vidim, kar bi potrjevalo vašo absurdno teorijo. Jaz uživam v igri in vedno več ljudi je, ki uživajo z menoj; več ljudi kot kdajkoli prej obiskuje gledališče in danes jih ima London deset, kjer sta bili poprej dve.

*Dorriforth*: Saj to sem hotel povedati. Kdo jim dobavlja hrano?

*Auberon*: Kdo drugi kot številna publika!

*Dorriforth*: Dragi moj, saj ne govorim o blagajni. Kakšno bogastvo dramske oziroma gledališke produkcije pa imamo, da lahko zadovoljimo velikanske zahteve publike. Kjer je danes deset gledališč, jih bo čez deset let dvajset in brez dvoma bo tudi desetkrat več ljudi, ki kot *Florentia* »uživajo v igri«. Toda to še ne spremeni dejstva, da naše sanje ostanejo le sanje. *Florentia* je izrekla besedo, ko smo prišli sem, ki že sama mnogo pove.

*Florentia*: Katera beseda je bila to?

*Auberon*: Kraljevsko ste nepravilni do domačih talentov med igralci, da o dramatikih ne govorim. Mnogo jih je, ki so pri svojem delu odlični in neodvisni, ki se bore za popolnost, za celovitost — z eno besedo, za to, kar si želimo.

*Dorriforth*: Niti najmanj nisem nepravilčen do njih — samo smilijo se mi: tako malo je tega, kar lahko denejo *sous le dent*. Včasih se jim mora dozdevati, da noče nihče delati zanje, da se bodo nekoč morali boriti za vsako vlogo — zapuščeni od bogov.

*Florentia*: Če torej delajo, osamljeni in potrti, jim gre vsa čast in morali bi jim razločnejše priznati njihove zasluge.

*Dorriforth*: Čudovito ste to povedali. Njihov hvalevredni trud je natančno tista mišja luknja, skozi katero bi bilo po mojem mnenju mogoče ubežati splošni usodi. Prav gotovo se moramo potruditi, da povečamo to odprtino, ki drži v prostost. Vanjo moramo upirati oči, jo neprenehoma opazovati, misliti nanjo več, kot je potrebno, skratka, storiti moramo vse, kar bi pripomoglo k obnovitvi delovne morale. Ta stvar mora biti sveta vsem poštenim teaterskim duhovom, ki se obenem zavedajo vseh ostalih stvari — zelo hudih stvari — ki se bore proti njim.

*Amicia*: Katere stvari misliš?

*Dorriforth*: No, predvsem surovost in krutost Londona s svojim hruščem in truščem, s preobilico opravkov, s prezaposlenostjo, z velikimi daljavami, s svojimi nočnimi urami, poznimi večerjami, z večno zahtevo po pozornosti, za vrsto vplivov, ki ogrožajo izolacijo, točnost, varnost ljubljenega starega teaterskega čara. Ko je *Florentia* na svoj očarljiv način izjavila.

*Florentia*: Končno bom slišala svojo grozno izjavo.

*Dorriforth*: Ko ste dejali, da ste šli v *Téâtre Libre* popoldne, ker vam je bilo žal večera, sem spoznal, da je dramatik odbila zadnja ura. Časa, ki ji je potreben kot zrak, primanjkuje. Wagner je imel prav, ko je šel v dremavi, z gričevjem obdani Bayreuth, Bayreuth iz nekdanjih dni, paradiž »razvoja«. Pa govorite londonski publiko o »razvoju«! Neprekinjene vrste ponovitev bodo po potrebi celotno vprašanje stlačile v orehovo lupino. Predstavlajte si, ako hočete rešiti vprašanje, kako mora inteligenten igralec sovražiti številne ponovitve. V njih nujno naleti na kruto negacijo umetniškega doživljanja, katero bistvo so raznovrstnost v praksi, vedno novi poskusi in občutek, da je treba opraviti mnogo nalog, če



hočeš katerokoli od njih dobro opraviti.

*Auberon*: Nikakor ne morem razumeti vašega ogorčenja, če premissim, kako nejasen je vaš sporni predmet.

*Dorriforth*: Moje ogorčenje je vaša drobna šala in moj sporni predmet je kratek pouk iz filozofije.

*Florentia*: Jaz bi rajši pouk iz okusa. Prejšnji večer sem se ga nekoliko naužila ob »*Veselih Windsorkah*«.

*Dorriforth*: Če že to omenjate — tudi meni se je isto pripetilo.

*Amicia*: Torej tu in tam ji le ni žal večera.

*Florentia*: Vse je bilo izredno mirno in prijetno — in nikakor ne priznam *Dorriforthovega* močnega prikaza obupnih razmer. Scenerije ni bilo — vsaj ne preveč; bilo je je ravno prav in zelo čedne in vse je bilo na svojem mestu.

*Dorriforth*: In kaj je še bilo?

*Florentia*: Tudi igra je bila zelo dobra.

*Amicia*: Tudi jaz sem bila tam. Meni se je vse zdelo kratkočasno, živahno, pač pa boleče grdo.

*Auberon*: Grše od smešnega črnega prostora z nevidnimi, naokrog tavajočimi ljudmi v vašem imenitnem *Duc d'Enghien*u?

*Dorriforth*: Črn prostor brez dvoma ne pomeni zadnje besede v umetnosti; zdel se mi je uspešna aplikacija srečne zamisli. Izum je bil popolnoma preprost — boljši prikaz noči kot ponavadi, nekaj sveč, ki so metale dolge sence po golih stenah in na mizo vojaškega podišča. Iz teme so prihajali glasovi oseb, ki smo jih le težko mogli razločiti in morda si domišljam, da so bile zato močnejše in bolj dramatične, kadar je pač situacija to zahtevala.

*Auberon*: Zaletavate se v scenerijo. Toda kaj spada bolj v vrsto stvari, tujih temu, kar malce domišljavo imenujete delikatnost osebnosti — kot ureditev, ki o njej govorite?

*Dorriforth*: Govoril sem o zlorabi scenerije. Nikoli nisem trdil, da učinku koristi paša za oči in označitev bližnjih predmetov; to bi bila bedasta trditev.

*Auberon*: Toda kje boste potegnili črto in določili mejo? Kolika je predpisana zdravilna količina?

*Dorriforth*: To je vprašanje okusa in takta.

*Florentia*: In ste našli okus in takt v temni luknji *Théâtre libre*?

*Dorriforth*: S »temno luknjo« se zopet šalite. Name je napravila močan vtis — vtis o naglem zasliševanju izven določenega časa, ponoči, nestirnega in zbeganega jetnika, čigar strašna usoda je že v naprej zapečaten in ki bo hladnokrvno ustreljen ob zori. Ta ureditev me ni niti motila niti vznemirila; zaradi nje je bilo vse preprosteje in globlje. Dala je tisto, kar bi razumna uprizoritev morala dati: jedro stvari; okrasje je prepustila igralcem.

*Florentia*: V *Veselih Windsorkah*, kjer si mogel videti roko pred obrazom, sem spoznala okrasje.

*Dorriforth*: Kaj res? Pod *Falstaff*ovimi papirnatimi lici in žalostno pokvečenostjo njegovih tovarišev? *Auberon* pravi, da scenerija ni bila pretirana. Saj *Falstaff* sam ni bil drugega kot scenerija. Umeten obraz, umetna postava, umetne roke, umetne noge — težko da bi našli razpoko, skozi katero bi mogle uhatati iskre nepremagljivega humorja starega malopridneža. Saj je vendar tako človeški, tako izrazit, s tako bogatim zunanjim izrazom. Bolje bi bilo, ko bi g. *Beerbohm Tree* igral vlogo v svoji lastni pametni, elegantni vitkosti — to bi bilo vsaj pravo življenje. *Falstaff*, ki je ponarejen, je neprozorna tvarina. To se mi zdi primer tega, kar je ostalo še bolj potrdilo, da je pri uprizoritvi, kot so *Vesele Windsorka*, treba poudariti diskretnost kot glavno lastnost. Uprizoritev, kot je ta, je treba izraziti v tonu, ki navdaja do-



mišljijo z estetskim veseljem. Njeno okornost je treba prelini v nežnejše barve in kretnje. Umazan, eruptiven, realističen Bardolph in Pistol sta romantičnost zakrila s premišljenostjo. Ogibajte se ju in zabrišite njuno sliko! Učite se ob njunih napakah in njunem beraštvu.

Amicia: Oh, kako grdo je bilo!

Dorriforth: Kakšna škoda, da kljub vsemu ni bilo več poslikanega platna, ki bi nas kratkočasil. Vsekakor mora biti gledališče bodočnosti takšno.

Florentia: Spomnite se, prosim, vaše teorije, da je naše življenje boj in mi zato dovolite, da odidem in se preoblečem za večerjo.

# gledališki razgledi

## dramatik amerike

Z dvojnim namenom objavljamo tu — v prvem natisu — dva odlomka iz obsežne razprave Dušana Tomšeta: *Dramatik Amerike Eugene Gladstone O'Neill* — da bi predstavili novega, še premalo znanega gosta tudi kot gledališkega in dramaturškega teoretika, a ne zgolj kot režiserja — in zato, da bi ob uprizoritvi enega najlepših del sodobne ameriške dramske ustvarjalnosti počastili tudi spomin največjega ameriškega dramatika, tistega, ki je ne le ustvaril temelje sodobni drami na oni strani Atlantika, temveč tudi — skupaj s Pirandellom — prvi odkril skrita gibanja moderne dramaturgije vobče. Malone vsa »odkritja« sodobnega gledališkega ustvarjanja je vsaj zaslužil, če jih ni že sam uresničil, ta mrki in samotarsko junaki poet ameriškega odra. Vse premalo smo se zavedali, kaj smo (smo pravimo, ker velja glagol za ves svet, ne le za njegovo domovino) izgubili leta 1953, ko je umrl. Miller in Williams sta ga morebiti prekosila po izvirni, genialni ustvarjalnosti; a tudi ta dva — kakor njuni vrstniki: Inge, Anderson, McCullersova, Hellmanova itd. — rasteja iz humusa njegove dediščine.



### 1. podoba človeka

»Naj povem na kratko nekaj o svojem življenju,« je napisal O'Neill na prošnjo založnika: »Rojen sem bil 16. oktobra 1888. Svojih prvih sedem let sem preživel največ v večjih mestih širom Združenih držav — mati je namreč spremljala očeta

na turneji (dajali so igro *Grof Monte Christo*), čeprav ni bila nikoli igralka in je bila precej nenaklonjena vzdušju in ljudem na odru. Nato je prišlo osnovno šolanje v katoliških šolah — nato štiri leta v Betts akademiji (Stamford, Conn.) in nato leto dni na Princetonskem vseučilišču (leta 1910). Potem sem delal več kot leto dni kot tajnik na poštnem uradu v državi New York. Družba je bankrotirala. Tega nisem nikdar resno jemal. Ko sem odkril priliko, da realiziram svoje skrite romantične sanje, sem odšel v španski Honduras z rudarsko raziskovalno skupino; ko je preteklo osem mesecev, sem steknil tako hudo malarijo, da so me morali poslati domov. Mnogo garanja, malo romantike, nič zlata. Ob povratku v Združene države so me postavili za pomočnika direktorja *The White Sister Company* in z njimi sem potoval od St. Louisa nazaj skozi Srednji Zahod v Boston. Malo prej sem čital Conradovo knjigo *Nigger of the Narcissus*, tudi Jacka Londona, in začelo me je vleči na morje, na jadrnice. Tako sem jadral ob Bostonu do Buenos Airesa na norveški barki — 65 dni, ne da bi videl zemljo. V

Buenos Airesu sem ostal približno leto dni in delal pri Westinghouse Electric Company, Swift Packing, Singer Sewing Machine Company, v različnih razdobjih. (To je bilo v letih 1910—11). Delal sem tudi na ladjah za prevoz živine in potoval iz Buenos Airesa v Durban (Južna Afrika) in nazaj. Nato sem bil precej časa »na suhem« v Buenos Airesu brez dela in kdaj pa kdaj sem tudi jedel in spal. Naposled sem se vrnil domov kot navaden mornar na angleškem parniku. Nekaj časa sem postopal po New Yorku, nato pa sem postal sposoben mornar na ameriških linijskih parnikih *New York* in *Philadelphia*. To so bile moje zadnje mornarske izkušnje. Potem sem postal igralec v očetovi družbi; igral sem v *Monte Christu*, potujoč po okrožju Orpheum na Daljnem Zahodu. Nato sem delal kot novinar v jutranjiku (New London, Connecticut) nekako šest mesecev. Zatem se mi je skazilo zdravje, kajti oplazila me je tbc in tako sem prebil šest mesecev v sanatoriju. Ko sem bil izpuščen, sem začel prvič pisati — bilo je 1913, proti koncu leta, se mi zdi. Tisto zimo — 1913—1914 — sem napisal osem enodejank in dve dolgi igri. Od njih je edino *Bound East* vredna omembe. 1914—1915 sem obiskoval tečaj prof. Bakerja na Harvardu. Zimo 1915—16 sem preletel v Greenwich Villageu. Poleti 1916 sem prišel v Provincetown, se pridružil skupini *Provincetown Players* in igral v svojih igrah *Bound East* in *Thirst* v teatru, ki se je razbohotil na tamkajšnjem razkladišču. Ko so začeli prvo sezono v New Yorku, je bil na razglasnem lepaku otvoritvene predstave *Cardiff*.« —

Tak življenjepis je napisal O'Neill na prošnjo A. H. Quinna, ki je zbral nekaj najboljših del ameriške dramatike pod naslovom *Representative American Plays*. Takrat je bil O'Neill že slaven mož.

Kako neki je postal slaven?

O'Neillovi so imeli v sebi kanec irske krvi; O'Nialli so bili prvotno irski kralji, njih nasledniki pa so obdržali plemiški naslov še dolgo zatem, ko so se preselili v Ameriko.

Mladi Eugene, ki kajpak ni bil več plemič, je imel očeta, ki je bil slaven igralec; v vlogi Monte Christa so ga poznali širom Amerike. »Moj oče je bil resnično pomemben igralec, toda nenavadni uspeh Monte Christa ga je odvrnil od kake druge dejavnosti. Misli je, da si kratko malo ne moremo privoščiti še kaj drugega. V kasnejših letih pa je bil poln bridkega obžalovanja. Čutil je, da je Monte Christo uničil njegovo umetniško kariero.«

Ella Quinlan je bila živo nasprotje svojega moža; sicer lepa kakor on, toda mirna in gledališču nenaklonjena. Ker se je poročila z igralcem, so jo domači in prijatelji zavrgli. Na sina je imela velik vpliv. »Moja mama je bila dobra pianistka — izredno dobra, bi dejal. Ljubim dobro glasbo in to že od nekdaj, od svojih otroških let.« To je vse, kar je sin povedal o njej.

Eugenov brat Jim je poučeval mlajšega brata o vsem, kar je pač sam znal, brž ko je ta dovolj dorasel. Škotska strežnica pa — sicer dobrega srca — mu je pripovedovala pretresljive zgodbe in vsa grozodejstva, kar jih je nabrala v svoji gorati domovini.

S potovalnimi dogodivščinami, ki jih je kot otrok doživljal na popotovanju z igralsko skupino, se je fant navzel gledališko-bohemskega duha. Zato ni čudno, da je univerzo že po enem letu zapustil. Eni pravijo, da so ga pognali zaradi »peklenških navad«, ki jih je zganjal in še posebej zato, ker je zagnal pivsko steklenico skozi okno predsednika Wilsona; drugi trdijo, da je padel pri treh izpitih ob polletju in pri vseh izpraševanjih ob koncu leta.

Leta 1909 je stopila v njegovo življenje prva ženska in kmalu nato je



prišel sin. Ta zakon je bil za O'Neilla »napaka« in to napako je leta 1912 s formalno ločitvijo popravil.

Prvo potovanje z ladjo v Buenos Aires mu je bilo prvo veliko doživetje. Pohajkoval je med doki, sklepal prijateljstva z mornarji, popival, delal (kadar je moral zaslužiti denar za pijačo in stanovanje) in iskal sam sebe. Zvečer je hodil v *Mornarsko opero*, »v veliko kavarno, kamor so avtomatično zahajali vsi mornarji. Pripovedovali so si dogodivščine z morja, se dobrikali lepim ženskam, pili, igrali karte, se pretepali in valjali po tleh, vendar niso bili izprijeni, razen obveznih izjem seveda. V glavnem so bili poštene, dobrodušni, neherojsko korajžni ljudje, ki so poizkušali prijetno preživeti čas.

Ko se je naveličal Buenos Airesa, Afrike in morja, se je mladi mornar vrnil v New York. »Tam sem živel pri Jimmu Pridigarju, ki je imel v svoji oštariji sobo, kjer si lahko spal z glavo naslonjeno na mizo, če si plačal vrček piva...; bil sem finančno popolnoma na psu in lahko si mislite, kakšno sobo sem imel, če sem plačal zanjo 3 dolarje na mesec.«

Ko je dobil delo kot navaden mornar na parniku *New York*, je odplul v Southampton in se vrnil z ladjo *Philadelphia*. Kmalu po prihodu je priigrall veliko vsoto denarja, in to je kajpada pomenilo divje praznovanje. Ko se je čez dan ali dva zavedel, se je znašel na drvečem vlaku, z vozovnico za New Orleans v žepu. Od kod, zakaj — tega ni nikoli zvedel. V New Orleansu se je javil svojim zaprepaščenim staršem in prosil za denar, da se lahko vrne. Vstopil je v igralsko skupino svojega očeta in igral majhne vloge — včasih tudi po tri na večer. Ko je bila sezona pri kraju, so se O'Neillovi vrnili v svoje letno prebivališče v New Londonu.

V avgustu je postal Eugene novinar. Imenitno se je razumel s svojim

šefom Frederickom Latimerjem in »bil je edini, ki je res mislil, da moram nekaj povedati in je verjel, da to tudi zmorem«, je Latimer kasneje napisal o njem. »Štiri stvari so me pri njem presenetile,« še dodavlja, »njegova skromnost, naravno kavalirstvo, njegove čudovite oči in literarni slog. Bilo je takoj jasno, da ni navaden mulec... in glede na pesmi in drame, ki mi jih je pokazal, sem bil tako presenečen, da sem dejal njegovemu očetu, da Eugene nima samo talenta, marveč visoko stopnjo genialnosti.«

V decembru je zdravje mladega entuziasta odločno odpovedalo. Živci so bili od strašnega popivanja hudo načeti. Isto je bilo s pljuči. Nagnali so ga v zdravilišče *Gaylord Farm* pri Wallingfordu (Connecticut). Tam je imel čas, kot je sam dejal, »vse skupaj premisliti«; dotlej ni imel nobene določene ideje, kaj pravzaprav hoče v življenju početi. »Očeta je skrbelo zame,« je pravil Clarku. »Ni vedel, kako bi me držal na vajetih in ni dojel tega, kar sem poizkušal; želel je samo, da bi si jaz uredil življenje. Velikokrat je mislil, da sem pač ponorel. Pri Gaylordu je imel moj duh priliko, da se ustali, da precenim vtise mnogih prekletih let, v katerih se je ena izkušnja kopičila na drugo brez sekunde premisleka. Pri Gaylordu sem prvič premišljeval o svojem življenju, o preteklosti in prihodnosti. Brez dvoma me je prisiljeno življenje v zdravilišču potisnilo v duševno aktivnost, posebno, ker sem bil vedno po eni strani len, po drugi strani pa nervoznega temperamenta.«

Spomladi se je vrnil v New London, preživel nekaj časa skupaj z družino, nato pa odšel na okrevanje k Rippingovim, k angleški družini, ki je imela hišo ob morju in tam čital, počival in pisal. Zdravnikova svarila so se mu zavrtala v možgane in za vsako ceno si je hotel utrditi zdravje. Vsak dan je plaval in spal je kot polh. »Mnogo rajši imam tako



življenje kakor pa mestno,« je z ugodjem ugotavljal. Eugene O'Neill pred sanatorijem in po njem — to je pomenilo isti naslov za dva različna človeka. Prej je bil to neugnan fant, ki je ljubil življenje z grobe strani, ki ga je neudržana nprav in radovednost gnala stran od družine in prijateljev v tuje dežele in med nenavadne ljudi. To razbrzdano bitje se je spremenilo v samodiscipliniranega delavca, ki se zaveda, da brez zdravja ne more delati. Opustil je pijačo. Razvil se je v plavalca, za katerega pravi Harry Kemp, da plava crawl, »kakor da je rojen zanj«. V mrzlih dneh se je zaval v odejo, potisnil podse gorilnik na olje in pisal ure in ure. Ob takih prilikah je visela na njegovih vratih tabla z napisom: *Pojdite k vragu*.

Odločil se je, da bo pisal drame, čeprav je včasih mislil, da bo vse življenje le pesnikoval. Pisal je vedno po dogodkih, ki jih je videl in doživel in dodal tisto, kar je bilo »onstran horizonta«. Mnogo je hodil v gledališče, saj je imel kot sin znamenitega igralca povsod prost sedež. Posebno Nazimova ga je navdušila s prvimi uprizoritvami Ibsena v Ameriki. Odrsko tehniko je dobobra spoznal pri sodelovanju v očetovi skupini. Kadar je utegnil, je bral; v ranih letih Kiplinga, Londona in Conrada, nato Marxa, Kropotkina in Nietzscheja. *Also sprach Zarathustra* je najprej pogoltnil v prevodu, nato ga je žvečil v originalu z nemškim slovarjem v roki. Ko se je v nemščini postavil na noge, je prebral še tista Wedekindova dela, ki niso doživela angleškega prevoda. »Berem vse, kar mi pride pod roko: Grke, elizabetince — praktično vse klasike — in kajpada vse moderniste, Ibse na in Strindberga, posebno Strindberga,« je dejal Clarku. Dovoršil je še Bakerjev tečaj »47« za pisce dramskih del v Harvardu in imel je vse, kar je potreboval: talent, prakso, marljivost, znanje. Počakati je moral še na gledališče, da ga je

odkrilo in prvi dramatik Amerike je stopil na plano.

Ko se je vrnil s tečaja, je zimo 1915—1916 preživel v Greenwich Villageu (New York) in tam našel med Zamorci, Italijani, pristaši radikalnega delavskega gibanja in anarhisti kup tovarišev. Poleti je odšel v Provincetown in srečal začetnike tamkajšnje igralske skupine. Bili so to George Cram, Cook Susan Glaspell, Frank Shay, Frederick Burt, Mary Heaton Vorse, Wilbur Daniel Steele, Harry Kemp, E. J. Ballantine, Neitz Boyce in Hutchins Hapgood.

Provincetown je bil tedaj nekaka letna rezidenca newyorških kulturnikov. Igralci so preuredili staro ribarnico na razkladišču in jo krstili za *Wharf theatre*; to je bila soba, v katero so mogli stlačiti 90 ljudi, »če le-ti niso imeli nič proti, da so sedeli stisnjeni na lesenih klopih brez naslonov.« Poleti 1915 in 1916 so igrali razne enodejanke. Njihov vodja Cook je sanjal o resnem teatru, kjer bi nastopajoči sami pisali igre. »Razglasili smo, da bomo na sestanku v naši hiši brali igre,« piše Miss Glaspell. »Dva Irca, eden star, drugi mlad, sta prišla in obstala na robu ceste. Terry, sem rekla mlademu, imaš kakšno igro, da jo prečitamo? Ne, je dejal Terry Carlin, jaz ne pišem, samo mislim in včasih govorim. Toda Mr. O'Neill ima poln predal dram, je dejal smehljajoč. Preveč vzpodbudno to ni zvenelo, pa sem vseeno rekla: Prav, reci Mr. O'Neill, naj pride drevi ob 8. uri in naj prinese s seboj nekaj svojih iger. Tako je Gene vzel *Bound East For Cardiff* iz predala in Freddy Bord nam jo je prebral, medtem ko je Gene stal zunaj v jedilnici. Nismo ga pustili samega, ko smo prišli ven; tedaj smo vedeli, zakaj in čemu smo.«

V uprizoritvi je igral O'Neill drugega mornarja. Pristan je pokrivala megla, prav kakor je opisal v besedilu. Bibavica je šumela in skozi



razpadlo streho je narahlo curljalo. Začelo se je.

Druga na programu je bila *Thirst*; O'Neill je igral mornarja. Igralsko sodelovanje pri uprizoritvah lastnih dram je zaključil z vlogo nezgovornega Alfreda v *Before Breakfast*.

»Strašno veliko dolgujem provincetowncem«, je dejal. »Vzpodbujali so me k pisanju in uprizorili vsa moja začetniška in mnoga kasnejša dela. Odkrito pa moram reči, da bi še dalje pisal, tudi če ne bi bil pisal zanje. Prišel sem že predaleč, da bi še kdaj popustil.« Najbrž bi bilo obratno bolj verjetno, da bi provincetownci popustili, če ne bi imeli O'Neilla, ki bi pisal zanje. Bila je to dobra kombinacija, ki je rodila bogate sadove. Provincetownski igralci so se preselili v New York na MacDougalsko cesto in na O'Neillov navsvet spremenili naslov *Playwright's Theatre*. Prav tako je vztrajal, da so igrali dela samih ameriških avtorjev.

Enodejanke o morju so zgodaj doživele tudi svoj tiskarski krst. Leta 1914 je Richard G. Badger izdal v Bostonu tanko knjižico z naslovom *Thirst And Other One-act plays by Eugene O'Neill*. Rokopis je prej dolgo časa potoval od založnika do založnika, pa se ga nihče od njih ni upal tiskati. Tudi za Badgerja bi bilo bolje, da tega ne bi bil storil; knjiga ni šla v denar in avtor je moral plačati stroške.

Zato je bil toliko bolj vesel, ko so mu objavili tri enodejanke v *Smart Set*. »Vse tri so bile fo'c'sle igre, še malo ne take vrste, kakršne so običajno tiskali pri Smart Set. Menckenu sem pisal, da to vem in da želim samo vedeti njegovo mnenje. Poslal mi je lepo pismo, v katerem pravi, da so mu igre všeč in da jih je poslal dramskemu kritiku G. J. Nathanu. Tudi od Nathana sem dobil pismo in v moje začudenje so bile vse tri igre tiskane.

Ta tisk mi je pridobil novo publiko in dal še nekaj bolj dragocenega.

Moj dolg Nathanu in Menckenu je velik, je pravil. »Od takrat, ko sta prvič prebrala dve izmed mojih iger o morju, sta mi s svojo pošteno kritiko in vzpodbudnimi besedami nudila mnogo pomoči.«

Trnova pot mladega dramatika se je nadaljevala, kot velevali običaj. Najprej odrivanje, posmeh, nezaupanje direktorjev velikih gledališč, dolgovi in malodušje — nato pa uspehi, ki so mu jih priborila zvečina mala gledališča, poplačani dolgovi, monografije, prevodi v tuje jezike, kratka — slava. Pred letom 1920 mu je George C. Tyler vračal neprebrana dela s pripombo, da »igre igralčevih sinov niso nikoli dobre;« potem pa, ko so zazvonili glasovi o Pulitzerjevi nagradi, so se odpirala vsa vrata na stečaj. Prejel je medaljo za umetniške uspehe od Ameriške akademije znanosti in umetnosti, zlato medaljo National Institute of Arts and Letters in izvoljen je bil za doktorja literature na Yale univerzi kot »ustvarjalen doprinasilec novih in dinamičnih form najstarejši izmed umetnosti, kot prvi ameriški dramatik, ki je dobil vsestransko in resno priznanje na evropskih odrih.«

Ko je stal pred avgustovskim zasedanjem profesorjev v New Havenu, se je moral sam pri sebi nasmejati ob spominu, kako so ga pred 16 leti pregnali iz Princetona zaradi »general hell raising« (splošnega razgrajstva).

Vse javne ceremonije in uspehi pa ga niso mogli vznemiriti, niti odtrgati od dela ali narediti bolj priljubljenega. Ko se je v drugič oženil (z Agnes Boulton), je preživel nekaj let na Brookovi farmi blizu Ridgefielda (Connecticut) z izjemo poletij, ki jih je užival v samotni na Peaekd Hillu blizu Provincetowna. Med leti 1923 do 1927 je s Kennethom Macgowanom in Robertom Edmondson Jonesom vodil Greenwich Village theatre. Večino časa po letu 1925 pa



je prebil v hiši na Paget Eastu v Bermudi.

Do leta 1920 je bilo njegovo denarno stanje zelo klavrno in šele Pulitzerjeva nagrada ga je delno rešila skrbi. »Ko mi je žena telefonirala,« je pravil Clarku, »sem mislil, da je to kakšna bronasta medalja ali kaj podobnega, dokler mi ni neki prijatelj povedal, da pomeni 1000 dolarjev. S tem sem si deloma opomogel in plačal nekaj najhujših dolgov.«

Uspeh *Strange Interlude* 1928 mu je zagotovil materialno brezskrbje in njegov skupni dohodek od leta 1920 do 1935 je znašal skoraj milijon dolarjev. Nato je potoval po Evropi in Daljnem vzhodu. 1929 se je ločil od svoje druge žene in istega leta v Franciji poročil Carlotto Monterey (igrala je Mildred Douglas v *The Hairy Ape*); 1920—1930 je preživel v osamljenem gradu Les Plessis blizu Pariza in pisal *Mourning Becomes Electra*. Medtem je napravil izlet v Španijo in Maroko, pa še na Kanarske otoke, se vrnil v Pariz in se slednjič vgnezdil v svojem novem domu na Kalifornijski obali. 1936 je zadnjikrat odšel v Evropo, da sprejme Nobelovo nagrado, potem pa ga je zgrabila bolezen. Vkljub temu je nato še celo desetletje vsak dan od 8,30 do 13,30 pisal svoj veliki ciklus *Razlaščeni lastniki*. Ko se je končala druga svetovna vojna, je bilo končano tudi njegovo življenje; ostal je le še trpeč duh, ki mu telo ni bilo več pokorno. Zdaj je zapustil bolnišnico, zdaj se je spet vračal vanjo.

Slednjič se ga je usmilila smrt. Srečala sta se v hotelu Boston (New York), kjer je prebil zadnji dve leti svojega umiranja. Ob strani so mu bili le zdravnik, negovalka in žena Carlotta. Svet je malone pozabil nanj in življenjska želja — da bi bil sam — se mu je za zmeraj izpolnila. Časopisi so pisali: »Ta teden je naposled prišla k E. O'Neillu smrt, katero je nepotrpežljivo tako

dolgo čakal. Njegova mladost in srednja doba sta bili pesem o divji, razburjeni pustolovščini in čas velikih dosežkov v drami, njegova zadnja leta pa so bila tragedija, bolj uničujoča kot kogar koli, ki ga je kdaj opisal v svojih delih. Nekega dne — toda ne zdaj — bo njegova zgodba na razpolago za branje vsem. Do takrat pa naj se odpočije v miru, ki ga tako pošteno zasluži!«

Ostal je sam. »Njegovo ime, ki je včasih donelo kakor zvok fanfare, so preglasile trobente manjših ljudi,« njegovo drevo je obrodilo in se posušilo. Ljudje so užili sadove in pozabili nanj.

Umril je brez sorodnikov. Starejši sin je naredil samomor, menda zaradi nesrečne ljubezni, mlajšega so zaprli v deželno kliniko za uživalce mamil. Hči Oona se je poročila s Charliejem Chaplinom in oče ji tega ni nikdar odpustil. S Carlotto se je zadnja leta strahovito prepiral in jo skušal spraviti v bolnišnico za duševno bolne. Pekel, ki ga je poslal v svojih dramah med ljudi, se je obogaten z novimi mukami povrnil v njegovo življenje.

»Bolj ko sem ga gledal, bolj ko sem vpraševal njegove prijatelje o njem, — bolj mi je postajalo to svojevrstno delo (naj opišem tega človeka) težko in zapleteno,« je pisal Clark 1926.

Res, osebnost tega moža ni bila nič manj zapletena od njegovih umetniških del. Žal nam je danes njegovo psihološko bistvo še zelo nejasno in zaradi tega tudi marsikatero njegovih del. Povsem gotovo pa danes v Ameriki že pišejo knjige, ki bodo osvetlile njegov duševni jaz. Mi se upiramo le na gostobesedne podatke o njegovem zunanjem pojavu.

Opisujejo ga kot visokega, vitkega, žilavega človeka, čigar odnos do sočludi se zdi vedno nezaupljiv, da je bil izredno skromen, tako v svojih zahtevah kakor v besedovanju. Kar ga je zanimalo, je oživilo vse nje-



govo bistvo, kar ne, je pustil ob strani brez najmanjšega truda, ne da bi skrival svojo indiferentnost. Sošolci iz Cambridgea so pripovedovali Clarku, da je bil malone boječ, vase potegnen in da so se besede težko trgale iz njega, sicer pa, da je bil zelo priljubljen zaradi svoje kolegijskega in posebno dekleta so ga rada imela, »Ženske so vedno spraševale, kje je *Gene*,« je pisal eden njegovih sošolcev. »Bilo je nekaj neudržljivega v nenavadni kombinaciji okrutnosti (okrog ust), inteligence (v njegovih očeh) in simpatičnosti (v njegovem glasu). Ne bi rekel, da je bil prikupen na pogled. Toda neko dekle mi je reklo, da si njegovega obraza ni moglo iztrgati iz misli.«

»Zaradi bogatejših življenjskih izkušenj je bil videti precej starejši od kolegov v tečaju, čeprav niso bili prav različnih starosti,« je pisal prof. Baker. »Veljal je za odmaknjenega od drugih, čeprav tega osebno ne bi mogel reči. To je izviralo, vsaj tako mislim, precej iz določenega spoštovanja pred njim zaradi njegovih večjih izkušenj.«

Vendar ne izgubimo iz vida, da vsi ti opisi veljajo že za »urejenega« O'Neilla, to je po njegovem bivanju v sanatoriju. Vso energijo, ki jo je prej trosil križem krašem, je zdaj usmeril v delo. Zdaj je mnogo manj pil, s tem je mislil, da si je pridobil pravico, ogorčeno odklanjati vsako vlogo pijače v svojem ustvarjalnem delu. »Več kot preveč je že teh prekleth neumnosti o pijačevanju umetnikov,« je renčal v Clarka. »Med bohemi, ki se igrajo z umetnostjo, je 50% resničnih pijandur, in menda jih je več kot toliko med ljudmi, ki še nikoli niso mislili na umetnost. Umetnik pije, če sploh pije, za sprostitve, za pozabljenje, vzburljenje, za karkoli, samo ne za svojo umetnost. Kadar vi pišete, zberete vse svoje kritične in ustvarjalne sposobnosti.

Jaz nikdar ne poskušam napisati niti vrstice, če nisem popolnoma pri sebi.« To je dejal »spokorjeni« dramatik, prej pa je bilo drugače. »Zapomnite si,« je dejal G. J. Nathan Clarku, »da najbrž ne bi imeli njegovih dram, če ne bi pil toliko kot je in če se ne bi družil s toliko različnimi ljudmi.« Več kot gotovo je, da njegovih mornarskih dram ne bi bilo brez križarjenja po morju in v teh podvigih žgana voda ni odigrala dosti manjše vloge kakor slana.

Ko si je uredil življenje, se je ves posvetil delu. Malone bolešno se je izogibal, da bi si ga ljudje ogledovali in vedeli za njegovo privatno življenje. V Provincetownu je (kadar ni delal) ležal po ure in ure na obali, plaval, veslal v eskimskem kajaku in — molčal. Molčal vztrajno in trmasto, kakor bi bil plačan na urc, vsi kolegi so obupavali nad njegovo zgovornostjo. Tak je ostal v glavnem tudi kasneje, pisal, pisal, pisal, s svojo mikroskopsko pisavo, premišljeval o svojih junakih, zbiral material o njih, si pisal opombe o njihovi zgodovini, religiji, napakah, navadah, predsodkih, razmišljal o njihovih bogovih in pozemskih željah. »Vključno to, kakšno vrsto spodnjega perila nosijo, če ga sploh nosijo, na katero stran postelje se vrtijo ponoči, o njihovih pljuvalnikih in o barvah, ki jim ugajajo.« O vsaki drami je napisal prej mnogo takih uvodnih opazk, da ne omenjamo scenskih osnutkov, napotkov za mizansceno in osvetljavo.

Ker so ljudje malo vedeli o njem, so si ga zamišljali kot divjaka, ki se boji sonca in čepi v temni kleti nad debelimi foliji o srednjeveških mučenicah, o psihopatologiji, zbirajočega osmrtnice v časopisih. V resnici pa je govoril (če sploh je) mnogo raje o boksarskih tekmah kot o Freudu in Strindbergu in njegovo najljubše branje so bile športne strani v časnikih. Sicer mu je bil vsakodnevni duševni počitek požiranje



detektivskih in fantastičnih romanov, ki jih je na teden absorbiral vsaj šest ali sedem. Telesno pa je telovadil s škarjami za obrezovanje grmičkov in na svoje izvedstvo v tem poslu je bil nemalo ponosen. Kdaj pa kdaj so ga obiskovali redki prijatelji in takrat je iz njegove hiše odmevala rjoveča muzika kot je Alexander Ragtime Band ali Dardanella, z dodatkom nekaj močnih moških glasov. Ob taki priliki je vrgel tudi kovanec v svoj mehanični klavir (privlekel ga je iz neke javne hiše v New Orleansu in ga krstil za Rosie) ali pa je v nedogled navijal svoje oguljene gramofonske plošče. Prijatelji so ga zabavali z novicami iz gledališč ali varietejev (obiskoval ni ne enih ne drugih), ali pa so se norčevali iz njegove garderobe, ki bi mu jo zavidal vsak filmski zvezdnik. Gene je namreč zelo ljubil lepe obleke, čeprav je doma običajno postopal v jersey srajcah, ohlapnih hlačah in v svilenem japonskem kimonu.

Zdi se, da je bil njegov ljubeznivo odbijajoči odnos do javnosti, kakor razposajena veselost s prijatelji le debela skorja, s katero je skušal prikriti svojo senzibilno, neuravnovešeno bit. Sam v sebi je živel življenje, ki ga le bežno slutimo iz del kot so *Ah, Wilderness, Welded* in *Days Without End* in o katerem bomo morda malo več izvedeli leta 1978 iz *Long Day's Journey Into Night*. Čudni dogodki v kasnejših letih njegovega življenja, kot so bili strašni spori s Carlotto, nam dajo slutiti, da se je njegova nervoza iz mladih let razvila v resnejše duševne motnje, pretiravali bi, če bi take zaključke smelo razvijati iz obilice psihopatov v njegovih dramah, O'Neill ni skrival, da mu je bil Strindberg najvišji vzor in med njunimi dramami najdemo mnoge podobnosti. Stvar znanstvene raziskave, ki bo temeljila na trdnih podatkih, pa bo pokazala, v koliko so

bili tudi njuni motivi za pisanje dram podobni. Ni neznano, da je bil O'Neill *Also sprach Zarathustra* nekakšen molitvenik in je potemtakem Nietzsche v marsičem botroval O'Neillovemu življenjskemu nazoru in odnosu do gledališča (*Die Geburt der Tragödie*), prav kakor najdemo v njegovih izpovedih stavke, ki že oddalec kažejo Williamsa Jamesa. O'Neill ni bil človek, ki bi spreminjal svoja načela ali značaj iz dneva v dan. Zato nam bo njegova izjava, ki jo je dal novinarjem pred premiero *The Iceman Cometh*, to je v zadnjem obdobju življenja, deloma le nakazala njegovo filozofsko smer:

»Če je človeško pleme tako prekleto trapasto, da v 2000 letih v svojih možganih ni znalo oceniti skrivnosti sreče, ki je izražena v enem stavku, za katerega bi mislili, da ga bo mogel razumeti in uporabiti vsak šolar, potem je čas, da vržemo vse skupaj v kraj.

Ta preprosti stavek je: *Kaj bo to človeku koristilo?*«

Čeprav je s tem izrekel evangelijske besede pragmatistične filozofije, ki vlada Ameriki, je bil v svoji človeški poštenosti toliko dosleden, da je bil vse življenje do Amerike kritičen. S tem nimamo v mislih njegovega članstva v mnogih delavskih organizacijah, ki so bile v njegovih mladih letih malone moda in uspešno polje za njegov uporniški objestni duh, marveč na njegove drame, ki so skoroda enciklopedija kritike ameriške družbe, in njegovi zverženi, idealistično utopistični življenjski nazor, ki je moral priti nujno v opreko s trgovsko navdahnjeno deželo velike demokracije. V istem intervjuju leta 1946 je opozoril, da je Amerika, ko si poskuša podrediti ves svet, izgubila svojo dušo. Prav veliko te duše ni bilo, O'Neill pa, ki je je imel preveč, svoje ni nikoli dočela našel.



## 2. podoba dramatika

*Pred O'Neillom je imela Amerika svoje gledališče — z njim je dobila svoje dramatično.*

Večina ljudi, ki v hitrici in mimogrede sodi O'Neillova dela, jih mimogrede tudi obsodi, prav tako tudi njihovega avtorja. Temu se ni čuditi, in O'Neill velja danes za neurejeno, mrkogledno, malone psihopatsko ustvarjalno osebnost, čigar filozofija je kaka eklektična zmes Nietzscheja, Jamesa in Sartra. Toda temu ni povsem tako. Njegove drame niso zgolj kopica nenormalnih domislic, stlačenih v dober dramaturški kalup, ki jih je napisal pesmist prve vrste. S tem pa ne zanihamo, da njegova dela v smislu, ki ga pravkar negiramo, ne učinkujejo. Odpira se nam problem, v koliko ga moramo soditi samo po njegovih delih in v koliko ga smemo soditi po namenih. Eno pa je gotovo, umetniška kvaliteta teh del se razpenja od slabih do nadpovprečnih, njih etična vrednost (često pregloboko skrita, da bi jo večina gledalcev dojela) je znatna, zatoorej ne moremo ob njegovem imenu kar zamahniti z roko ali ga odpraviti z eno besedo.

Kaj je prevedlo tega koščenega moža z velikimi vprašujočimi očmi do tega, da je pisal nenavadno dolge drame z nenormalnimi osebami? Od kod fantastična sila, ki mu tisoče besed oplaja z močnim ognjem in jih spreminja v odraz človekovih najsubtilnejših in najboljstnejših tegob? Kaj je gnalo tega večno vznemirjenega potomca kremenitih Ircev, da je sedel dan za dnem nad papirjem in v mikroskopsko majhni pisavi bruhal vanj vse močnejše zgodbe raznih psihopatov, pošiljajoč jih v daljne dežele in v stare čase, da bi se preko njih strahotno ponorčeval iz današnjega sveta?

Dejal je, da ga ne zanima odnos človeka do človeka, ampak le človeka do boga. Z bogom pa je imel v mislih mnogotere probleme, pred-

vsem hrepenenje po izpolnitvi želja. Čeprav ima boga skoraj v vsaki drami, bi ga ne mogli uvrstiti v katalog pod značko »kolicizem«. Njegov bog je tako prostran, tako širok, da ne pomeni nič drugega kakor njegovo željo po nečem, pomeni mu smrt in obenem življenje. Pomeni mu duševno sprostitve in zato zemeljsko smrt. Predstava o bogu mu je živelja v mislih preko vseh doslej znanih religij, od kolicizma, v katerem je bil vzgojen, do budhizma in brahmanizma — da o vseh političnih strujah, za katere je mislil, da jim pripada, ne govorimo. Njegov bog je bil res *njegov* bog, zato je bil v njem obsežen tudi nauk Williama Jamesa. Pomenil mu je vselej tisto, kar si je želel, kar je bilo predmet njegovega zanimanja, pa naj je bil to problem smrti in življenja, ljubezni in sovraštva, rase diskriminacije ali električnega toka.

Temu osnovnemu namenu, da bi našel sam sebe, da bi izpovedal svoje želje, so služila mnoga sredstva, med katerimi najdemo Freudovo in Adlerjevo psihologijo, maske in pisane misli, fantastiko in družbene razmere v Ameriki.

»Namenil sem se,« je nekoč govoril Clarku, »da bom uporabil vse, karkoli si lahko prisvojim, da bom pisal o vsem, kar je pod soncem... In ne bom se oziral na nobeno oceno, razen na eno: ali je resnica, kakršno poznam jaz — ali boljše, čutim? Če je, streljaj in drobi naj letijo kamorkoli morejo. Če ne, ne. To zveni pogumno in predrzno, pa ni. To kratko in malo pomeni, da delam tisto, kar me navdaja z zadovoljstvom in ima vrednost v mojih očeh, drugo mi prav nič ni mar...«

O'Neill ni zgolj dramatik, piše Clark. »Če bi bil, bi moja knjiga ne bila nikdar napisana. O'Neill je — kot najboljši dosežek samega sebe — umetnik, ki uporablja gledališče kot sredstvo za izraz svojega



odnosa do življenja, to se pravi preprosto človeškega značaja.«

Ni bil literarni tip dramatika, ki bi si geometrično načrtoval svojo filozofijo in svoj stil. Pisal je o vsem, kar mu je prineslo življenje nasproti, kar je doživel. Temu osnovnemu gonilu njegovega ustvarjanja je mnogo pripomogel George Pierce Baker, ki mu je dal »pogum verjeti v svoje delo«. Mnogo so doprinesli provincetovski igralci, ki so bili brez repertoarja, mnogo so mu pomagale kritike.

Svoj veliki vzor je našel v Avgustu Strindbergu. Njegov vpliv je očiten v karakterizaciji O'Neillovih ženskih likov, kaže se v mračnem vzdušju njegovih dram in kdaj pa kdaj v tehnični zasnovi. Vendar O'Neill ni tak Strindbergov suženj, kot je bil le-ta suženj svoje duševne bolezni. V O'Neillovih dramah ne najdemo tako okrutno izsiljene zlobe, ki jo povzročajo ženska bitja, kakor smo tega vajeni pri grozljivem severnjaku. O'Neillova osebna simpatija do Strindberga je bila večja, kakor to moremo zaslediti v njegovih delih. Ko je nekoč obiskal tečaj za dramatiko na kolumbijski univerzi, je vprašal, za katere moderne dramatike se študentje najbolj zanimajo. »Med Evropejci za Ibsena in med Američani za vas,« mu je odgovoril predstojnik J. W. Krootch. »Ibsen, ste rekli,« je zmajal O'Neill z glavo. »Ah, želel bi, da bi bil Strindberg.«

Pogled na O'Neillov celotni opus je pogled na strahoten kaos. Kakor bi se Prometej iztrgal svojim vezem in raztreščil goro nad seboj v vse vetrove. Nekatere gmote so obstale blizu morja življenja, druge so padle v mlakuže naturalizma in nekatere so obvisle v zraku, kjer vladata ekspresionizem in mistika. Če je O'Neillovo vesoljstvo razbito in raznoliko, tega ne moremo reči za njegov mikrokozmos, za posamezne drame, ki kažejo dovršeno drama-

turško gradnjo, enotno zamisel in dosledno uporabo izraznih sredstev.

Njegove drame družijo ena značilnost, to je tragičnost. O'Neill sam je bil tragična osebnost in tisto, kar jemlje njegovim osebam najvišjo tragičnost, ni pomanjkanje dramskega talenta pri njihovem avtorju, marveč njegov razdvojeni, razklani jaz. Zakaj ni pisal komedij? Naj pove sam. »Gotovo bom pisal osrečiči, če se mi bo posrečilo, da jo kdaj srečam in če bom kdaj našel v njej dovolj dramatičnosti. Toda sreča je beseda. Kaj neki pomeni? Navdušenje, intenzivno čustvo človeškega bivanja in nastajanja? Prav, če to pomeni — potem je je več v pravi tragediji kakor v vseh igrh s srečnim koncem, kar jih je napisanih. Mnenje, da je tragedija nesrečna, je bolj sodba današnjega dne, to vem! Grki in elizabetinci so bolje vedeli, kaj pomeni. Občutili so izredno zvišenost v njej. Duhovno jih je dvigala h globljemu razumevanju življenja. V njej so našli odvezo za malenkostne grehe vsakdanjosti. V nji so videli svoje življenje poplemeniteno. Umetniško delo je vedno srečno, vse drugo je nesrečno.«

Vendar je skušal biti v formi prav tako širok kot v snovi, pisal je realistične enodejanke, ekspresionistične drame, tako imenovano *domestic comedy* in tragedije. Trdovratno se je zoperstavil, da bi ga vtaknili v kakšno skupino, h katerim se zatekajo gledališki zgodovinarji. Hotel je biti za vsako ceno originalen, samosvoj. »Hotel sem narediti iz sebe topilniški lonec za vse te metode, videč v vsaki od njih nekaj svojega.« Želel je, da bi ga imeli »vsaj malo za pesnika velike bitke človeka z večno silo.«

Zato ne moremo reči, kakšen stil, ampak kakšne stile je imel. To velja tako za njegova odrska vizualna sredstva, kakor za njegov odrski jezik. »Včasih so mu bile besede preslabe, da bi prenesle velikansko



pesniško silo in zatekal se je k staccato prozi in krčevitim izbruhom. Zato misel in čustvo pri njem nista kaj prida medsebojno podprta. Vedno je bil uspešnejši v prikazovanju čustev kakor pa misli. Vendar je opazna bistvena razlika med začetniškimi enodejankami in med zrelejšimi deli. Enodejanke o morju so realistične tudi v jeziku in tam je več zgodbe. Miselne operacije nastopajo kasneje, ko je tudi avtor več mislil o življenju in preidejo v vsa mogoča pesniška igrackanja, ki pridejo do izraza v *The Fountain in Lazarus Laughed*. V *Desire under the Elms* že opazimo močno mešanje realističnega, kmečkega jezika z govorom O'Neilla filozofa in tajinstvenega romantika. V tridesetih letih se je njegov dramatski govor močno spremenil v svojevrstno mešanico, kar pomeni v tem razvoju *Strange Interlude* v močno dramatičnim dialogom in meditativnim pisanjem misli, ki zavira tek dejanja. *Dynamo* in *Days Without End* sta s svojimi religioznimi filozofijami postala dramatsko že popolnoma neprebavljiva. *Mourning Becomes Electra* je stala avtorja strašno mnogo truda, preden si je dopovedal, da psihoanalistični dialogi in filozofski samogovori niso primerni za dobro tragedijo. *The Iceman Cometh* je spet nekaj povsem novega: jezik, ki se zdi bralcu nezanimiv, pa je za igralca izredno hvaležen.

Malone adekvatna jeziku je odrska uporabljivost O'Neillovih dram. Prvotne enodejanke so močne, psihološko jasne in preproste in zato igralsko hvaležen material. Čimbolj pa je Gene razpredal svoje misli o zveličanju, bolj so njegove drame dramatsko vodenele. Na srečo je mnogo napisal in v poplavi praznih srečk smo našli tudi milijonske dobitke. *Mourning Becomes Electra*, *Strange Interlude*, *Desire under the Elms* in še nekatere so in bodo ostale neizčrpan zaklad gledališkimi umetnikom.

Da marsikaj ni bilo dobro, je sam dobro vedel in tudi odkrito priznal. »Delo, ki ga imam najrajši, je *The Great God Brown*,« je pravil leta 1930 Morehausu. »Naslednja je *The Hairy Ape*, nato, mislim, *Strange Interlude*. Moja najboljša enodejanke je *The Moon of the Caribbees* in najboljše, kar sem napisal, je *Lazarus Laughed*. Če se ozrem nazaj, sem napisal 18 celovečernih del v 11 letih. To je preveč. Če bi se povrnil nazaj, bi nekatere uničil — recimo štiri, *Gold*, *The First Man*, *The Fountain in Welded*.« S Clarkom sta se malo manj kot sporekla, ker je našel v *Gold* nekaj stvari, ki so mu bile všeč. Nekoč mu je pisal. »V zmoti ste. Pravim vam, da je *Gold* slaba drama.« Na kritike se ni preveč oziral, naj so pisali dobre ali slabe stvari o njegovih delih. Clark mu šteje v prid, da ni javno odgovarjal na časopisne recenzije, kakor so to delali nekateri drugi ameriški pisatelji.

O'Neill gledališča ni kaj prida cenil. Povzročalo mu je v življenju preveč težav; od tistih dob, ko je moral kot majhen fantiček hlačati za očetom-igralcem širom dežele, ko je moral kot dorasel fant igrati v potujoči igralski skupini vseh vrst »pse«, pa preko vsega življenja, ko je pisal za gledališče (po njegovem mnenju) odlične drame, ki so jih po njegovem mnenju slabo izvajali. Preveč trsak si je zabodel v noge na gledaliških deskah, da bi ga mogle še očarati, preveč je poznal teater od znotraj, da bi si mogel sam sebe predstavljati kot navdušenega gledalca. Zato ni hodil v gledališče. Raje je bral drame doma in si jih uprizarjal v domišljiji, to je bilo lepše in popolnejše. Hotel je biti kolikor mogoče stran od teatra, vendar se mu to ni zmeraj posrečilo. V Provincetownu je igral v prvih uprizoritvah svojih enodejank. To ni bilo hudo samo zanj, ampak tudi za gledalce, kajti opisujejo ga kot ne preveč impresivnega igralca.

Kot režiser je sodeloval z Macgowanom in Jonesom pri uprizoritvi *The Fountain in The Great God Brown*. Trmasto je zahteval svojo udeležbo pri izbiri igralcev in režiserjev za predstave svojih del, ker je vedel, po kakšnih kriterijih se običajno v gledališču delijo vloge. Pri izbiri zasedbe za *Dynamo* ni utegnil biti zraven. Za glavno žensko vlogo so izbrali Claudette Colbert, ki je slovela po simetriji svojih nog in se je tega tudi zavedala. Na uprizoritvi si je avtor pulil lase, ko je gledal, kako mlada dama vsakič, kadar zasluti, da je nekdo drugi od nastopajočih pritegnil pozornost publike nase, storila vse, da bi njeni spodnji ekstremiteti prišli čimbolj do veljave. Delo pa je propadlo in O'Neil je bil prepričan, da samo po krivdi njenih nog. »Odslej ne izbiram samo igralk, ampak tudi noge,« je renčal razburjeni dramopisec.

Načelno je bil proti tako imenovanim igralcem z »imenom«. »Ti potegnejo pozornost publike nase,« je dokazoval. »Moje igre pa niso za zvezdnike, ampak za preproste dobre igralce; poleg tega ne morete nikdar računati na muhe zvezdnikov. Bojim se, ker imam že nekaj izkušenj z njimi. Poleg vsega vam hočejo včasih določene stvari v delu spreminiti. *Not for me!* (Pri meni ne!)«

Vkljub vsej skepsi do gledališča in njegovih ljudi je bil sam v bistvu človek gledališča in najtesneje zvezan z njim. Kako tudi ne, saj je bil dolžan velikansko hvalo ljudem, ki so uprizarjali njegova dolga, predolga dela. Tesno povezan z rastjo in uspehom provincetownskega gledališča, je bil za Ameriko v eni osebi to, kar so bili za Evropo Ibsen, Strindberg in Antoine.

Dušan Tomše

## celjski gledališki list

izhaja za vsako premiero — sezona tisoč devet sto petinpetdeset-šestinpetdeset — deseti letnik — peta številka — lastnik in izdajatelj mestno gledališče — predstavnik mr. ph. fedor gradišnik — urednik herbert grün — zunanja in notranja oprema sveta jovanović — tiskarska ureditev franček perc — tisk celjske tiskarne — vsi v celju — obseg dve poli — naklada tisoč izvodov — redakcija pripravljena dvajsetega novembra in zaključena desetega decembra tisoč devet sto petinpetdeset

CENA 30 DINARJEV