

4

✓
DRAMA

SLOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA



GLEDALIŠKI LIST

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —
Urednik: M i r k o Z u p a n č i č. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh.
Uroš Vagaja — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana,
Drama SNG, poštni predal 27 — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva
cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. —
Številka 4., letnik XLIII., sezona 1963-64.

Gubernator (M. Z.), stran 116 — Dramatske oblike Leona Kruczkowskega (Józef Kelera), str. 117 — Petdeset let poljskega gledališča (Edward Csato), str. 134 — Poljske drame na Češkoslovaškem (Irena Boltuć-Staszevska), str. 140 — Poljski gledališki tisk ob smrti Leona Kruczkowskega, str. 142 — Nekaj intimnih aksiomatičnih zapiskov (A. Inkret), str. 146 — Uspešen začetek angleškega »Narodnega gledališča« (Mirko Jurak), str. 149 — Gledališče na Norveškem, str. 152 — Od Reja do Mrożka (Rozka Štefan), str. 154.

KOMORNI ODER

LEON KRUCZKOWSKI

GUBERNATOR

(SMIERĆ GUBERNATORA)

Prevedla: Sonja in Uroš Kraigher

Režiser: ing. arh. VIKTOR MOLKA

Kostumograf: akad. slikar ALENKA BARTLOVA

Scenograf: ing. arh. NIKO MATUL

Lektor: prof. MIRKO MAHNIC

O s e b e :

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba)

Pripovedovalec	ANDREJ KURENT (v alternaciji MITO TREFALT)
Gubernator	FRANCE PRESETNIK
Ana Marija	VIKA GRILLOVA
Prefekt	ALEKSANDER VALIC
Oče Anastazij	JURIJ SOUCEK
Luka	JOZE ZUPAN
Suzana	MARIJA BENKOVA
Državni tožilec	JANEZ ALBREHT
Prvi gospod	DRAGO KASTELIC
Drugi gospod	STEFAN WOLF
Prva dama	HELENA ERJAVCEVA
Druga dama	VIDA LEVSTIKOVA
Adjutant	KRISTIJAN MUCK
Manuel	DANILO BENEDICIC
Služebnik	JANEZ KEBER
Gospodar	STANE CESNIK
Prvi delavec	BRUNO VODOPIVEC
Drugi delavec	MARIJAN HLASTEC
Tretji delavec	MAKS FURIJAN
Četrti delavec	VINKO HRASTELJ
Peti delavec	BORUT ALUJEVIC
Šesti delavec	LOJZE DRENOVEC
Sedmi delavec	LOJZE POTOKAR
Osmi delavec	JANEZ HOCEVAR
Deveti delavec	BORIS KRALJ
Deseti delavec	VINKO PODGORSEK
Elza	LENKA FERENČAKOVA
Silvija	METKA LESKOVSKOVA
Celina	MATEJA GLAZARJEVA
Janja	MINU KJUDROVA
Jetnik	POLDE BIBIC
Stražar	JANEZ HOCEVAR
Grobar	MARIJAN HLASTEC

Sceno izdelale Gledališke delavnice pod vodstvom ravnatelja ing. arh. Ernesta Franza

Vodja mizarskih del: Viktor Logar

Vodja slikarskih del: Lado Skrušny

Kostume izdelale Gledališke krojačnice pod vodstvom Staneta Tancka in Eli Rističeve

Vodja predstave: Vinko Podgoršek

Masker in lasuljar: Ante Cécić

Šepetalka: Vera Podgorškova

Frizerka: Andreja Kambičeva

Odrski mojster: Metod Kambič

Razsvetljava: Silvo Duh, Lojze Venc



GUBERNATOR

Leon Kruczkowski je v tistem delu svoje drame, ki ga ne moremo videti na odru, izpovedal svoj odnos do novele Leonida Andrejeva in povedal pravzaprav vse, kar nam omogoča razumevanje te njegove stvaritve:

— Za to delo, za samo idejo se imam zahvaliti noveli Leonida Andrejeva *Gubernator* (1906). Vendar pa moja igra ni kar odrska adaptacija novele, marveč je samostojna in se v celoti močno razlikuje od novele. Od Andrejeva sem vzel pravzaprav samo »izhodiščno« situacijo in nekaj drobcev ekspozicije, kar se omejuje zgolj na prvih pet prizorov prvega dejanja. Vse, kar se dogaja za tem, zlasti v drugem in tretjem dejanju, se razvija povsem drugače, rekel bi celo »polemično« v odnosu do novele Andrejeva. To zadeva zgodbo, problem, a tudi osebo glavnega junaka. Končno se moja igra razlikuje od novele tudi po tem, da ni določeno lokalizirana v geografsko-historičnem smislu. —

Avtorjeva težnja, da bi igra presegla geografski in zgodovinski okvir in da bi zaživila kot sodobna problemska drama, je nemara motiv, ki Kruczkowskega najostreje loči od njegovega inspiratorja. *Gubernator* Leonida Andrejeva je v svoji miselni zasnovi in umetniški realizaciji zelo jasna osebnost. Ta *Gubernator* je kot uradnik in kot predstavnik vladajočega razreda ukazal streljati ljudi, ki so hrepeli samo po svojih osnovnih človeških pravicah. Kot uradnik je ukrepal v skladu s predpisi, kot človek je spoznal, da je storil zločin. Čutil je, da vsi ti pomorjeni ljudje niso bili samo »uporniki« (tako jih je imenoval njegov sin), ampak so bili še Rusi, bili so kristjani, med njimi so bili tudi otroci, predvsem pa so bili lačni in zatirani. *Gubernator* Leonida Andrejeva je zato moral dočakati strele atentatorjev. Umrli je s fatalističnim mirom, z vero v prastari rodovni zakon »kri za kri«.

Gubernator Leonida Andrejeva je imenitna, sociološko jasna in umetniško intenzivno oblikovana stvaritev.

»Polemičnost« Kruczkowskega v odnosu do omenjene novele je v tem, da on začne tam, kjer Andrejev konča. *Gubernator* Kruczkowskega ne umre fizične smrti. Streli, ki so namenjeni njemu, zadenejo tistega, ki bi ga ne smeli zadeti. Ti streli zadenejo *Jetnika*: ubijejo ga njegovi tovariši, misleč, da so napravili atentat na *Gubernatorja*.

Gubernator je ostal živ, a vseeno je mrtev. Noče ga sprejeti njegova družina, svečano je bil »pokopan«, trpini so veseli, da ga ni več. Za njim joka samo gimnazijka, ki je najbrž v šoli čitala povesti o Napoleonu. *Gubernatorju* je odvzeta olajšava fizične smrti, naloženo pa mu je spoznanje o nesmislu in neupravičenosti lastne eksistence. V tem je *Gubernatorjeva* osebna, intimna tragika. S tem pa je Kruczkowski zares prešel iz popisa neke zgodovinske situacije v splošnomoralni problem odgovornosti političnih osebnosti, voditeljev in oblasti. Konkretno povedano: tu se začne njegova polemika s stalinizmom.

V dialogu z *Jetnikom*, to je gotovo najmočnejši in osrednji prizor drame, izpove *Gubernator* prav ironično grenko misel: — Čeprav, da vam povem po pravici, nisem pristaš razvajanja *jetnikov*. To bi svetoval tudi vam — v prihodnosti! No, želim vam uspeha. —

Ce se zdaj spomnimo vsega, kar slišimo v drami o »strašnem drobovju oblasti«, o tem, da tisti, »ki ne vidi človeka na nasprotnikovi strani, ga tudi na svoji strani ne bo znal opaziti«, če se spomnimo še nekaterih dogodkov, ki so vznemirjali tudi avtorja naše drame — če pomislimo na vse to, so motivi, ki so Kruczkowskemu narekovali Gubernatorjevo smrt, zelo razumljivi.

Gubernatorjeva smrt je sodobna, moralna in problemsko-politična drama.

M. Z.

Józef Kelera:

DRAMATSKE OBLIKE LEONA KRUCZKOWSKEGA

1.

S smrtjo Leona Kruczkowskega se je dokončno zaključilo povojno razdobje poljske dramatike. To je izsek iz zgodovine, ki ga je mogoče že danes brez težave in najbrž tudi brez pomote »periodizirati« — razdeliti v obdobja in podobdobja, in še v kako različna in svojevrstna! Umetniško tako zelo svojevrstna — prav v dramatici opazimo to razločnejše kakor v prozi, celo ostreje kakor v poeziji — da jih označujejo imena celo popolnoma različnih pisateljev. Szaniawski, Zawieyski, Holuj, Otwinowski, Ważyk — to je prvo obdobje. Gruszczyński, Lutowski, Brandstaetter, Maliszewski, Korcelli, Tarn — to je drugo obdobje. Brosczkiewicz, Mrożek, Różewicz, Grochowiak — to je tretje obdobje. Težko je tu najti kakšno povezavo, nepretrganost, skupni imenovalec. Ob tej izjemno razkosani podobi naše povojne dramatike bi se človek lahko zamislil, tudi če se popolnoma zaveda sprememb v našem življenju, spremenjenih pogojev za literaturo in gledališče.

Skupni imenovalec za dramatiko teh let je menda edinole ustvarjalnost Kruczkowskega. Navzoča je v vsakem od teh obdobj in za vsako obdobje do neke mere reprezentativna; navzoča ne le v zunanjem, to je konjunktornem pomenu, temveč v pomenu moralne in idejne angažiranosti. Navzoča je tudi v pomenu čisto artistske angažiranosti. Ta dramatika — zavestno raje tradicionalna, daleč od avantgardističnih tendenc, s polnim poudarkom na idejni vsebini, ne pa na formalnih iskanjih — je prehodila skupno z gledališčem povojne dobe umetniško evolucijo, morda manj rezko, toda ne manj — a kdo ve, če ne bolj — značilno in vredno raziskave. Prav zato, ker gotovo ni rezultat mode, spremenljivih konjunktur ali čredne zaslepljenosti, temveč je predvsem izraz širše miselne evolucije.

2.

Nekega dne je Kruczkowski tako kakor Jan, Michał, Hieronim, Paweł in Karol iz drame »Prvi dan svobode« stopil iz za čit oficirskega taborišča — po petih letih. Malo prej je Poljska stopila na ulice, s katerih so izginile »feldgrau« uniforme in patrole policistov — prav tako po petih letih. Na zidovih so se v svežih barvah prelivali posamezni izvodi manifesta PKWN,* in razglasi Vlade narodne enotnosti. Prišla je »težka svoboda«.

* Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego = Poljski odbor narodne osvoboditve.

Oznaka »ideološka fronta« kot nekoliko poznejši termin je imela prav v teh letih najbolj avtentično vsebino, ključno vsebino za poljsko revolucijo. Ideološka fronta je bila v njej zares centralna fronta, bolj bistvena kot oborožene akcije. Saj se je na tem odseku najbolj dramatično odigrala usoda nekega dela AK-ovske** generacije, ki smo jo po pisatelju Bratnem menda za trajno označili z imenom »Kolumbi«, in ki smo jo v prozi in filmu strnili v osebi Matka Chelmickega, v dramati ki pa v Julku iz Kruczkowskega drame »Maščevanjec«.

Matek je padel — ta smrt je bila skoraj zaključek. Toda Julkova zadeva je bila v teku še tedaj, ko je Leon Kruczkowski pisal in ko je izročal več kot desetim poljskim gledališčem svojo prvo dramo. Julka je bilo treba tedaj rešiti, treba ga je bilo pridobiti, za vselej odtrgati od Okuliczev, prevzgojiti, posinoviti. Boj za »duše pokolenja« — Kolumbov — je bil poglavitni problem časa. Za Kruczkowskega, za Jagmina, in končno za Szczuko — pomnimo: vsi trije so se vrnili v domovino po dolgi odsotnosti — je bilo to v nekem smislu pokolenje sinov. Sinov, ki so zrastle pod tujim varstvom in bili bolj kot samostojnega razmišljanja navajeni tujega ukazovanja. Kadar tako gledamo na problem, ki bo v središču odrskega dela, se oblika družinske drame pravzaprav sama ponuja.

»Pokolenje sinov« — to je mogoče v družinski in politični drami predstaviti s sliko in besedo in hkrati skoraj spremeniti v metaforo. V nekem trenutku tedaj zvemo, da je Julek, neusojeni Jagminov morilec, najbolj dobesedno — čeprav nezavedno — neusojeni očetomorilec. Imamo tudi motiv čudežne »prepoznav« in zločinskega očima — ukazodajalca in neizvršeni samomor zmedenega fanta in sosedo Le-mańska v srečni funkciji »Deus ex machina«... Vse to niso najbolj izbrana sredstva odrske realizacije. Povejmo odkrito: taka sredstva, ki se včasih morda preveč izrazito dotikajo melodrame. Vendar je to tudi cena za trenutni politični uspeh — namen te družinske igre.

Szczuka iz »Pepela in diamanta« ni imel priložnosti pogovoriti se s svojim ubijalcem. Ni utegnil. Toda dramatika vseh teh oblik je umetnost razgovora; streli so tu akustičen efekt. Jagmin je moral nato tudi razorožiti Julka, ga posaditi za mizo in ga ideološko obdelati: za ta centralni prizor, ki obsega skoraj vse drugo dejanje, je bilo pravzaprav tudi napisano »Maščevanje«. Ali pridiga Jagmin za nas danes preveč emfatično? Gotovo. So njegova vprašanja zdaj pa zdaj gola publicistika, čista agitka in didaktika? Da. Toda Jagmin ima prav. Zelo prav. In s to resnico bije publiko brez prestanka anno 1946/47. Bije z uspehom. Čeprav zveni to grmenje včasih tako, kakor bi bilo iz drugačne igre.

Družinska in politična drama, generacija otrok in generacija staršev, trenutna uspešnost, nujnost gole publicistike — vse te zadeve bi se lahko odigravale tudi v drugačni poetiki — v poetiki ekspresionizma. Nemški ekspresionizem dvajsetih let je v podobni situaciji že izdelal kalup za tako dramo, nekoliko kričav in zahteven, a prikladen. Lahko je bilo seči ponj. Kruczkowski pa se izogiba tega kalupa, si pomaga z bolj tradicionalno poetiko — in se pričenja zapletati v zanimive težave.

** AK = Armia Krajowa = Deželna vojska (poljskih nacionalistov).

Dario Fo: »Arhangeli niso avtomati«. Režija: Mile Korun, scena: inž. arh. Uroš Vagaja, kostumi: Anja Dolenčeva. Iva Zupančičeva (Angela) in Ali Raner (Prekla)



Družinska drama naj bo samo okvir. Toda da bi »okvir« lahko uspešno uporabil, mora biti, kakor sodi Kruczkowski, dovolj na drobno izoblikovan. Prvo dejanje tiči torej kar najgloblje v нравno psihološkem tradicionalnem stilu. Ima pa poleg tega poseben poudarek: v celoti je razpeto na rastočem nemiru Sabine, ki je v tem in v samo tem dejanju glavna junakinja. Tista junakinja, katere nemir, ljubosumno čuvana skrivnost, dušeni notranji konflikti določajo odrski ritem, je silno ibsenovska. Vse to dejanje je tedaj izrazito ibsenovsko. Še več — sledove Ibsena moremo najti celo v osnovnem dramskem zapletu: za krivde in napake očetov, taršev tragično plačujejo otroci. Grešniki brez krivde. Tragična ibsenovska usodnost, naturalistično biološka (Strahovi) dobi obliko moralno-politične usodnosti. Mar je to način iskanja kalupa za moderno tragedijo?

Pokazalo se je, da ibsenovska družinska drama tu vendarle modificira določene sisteme ocen, vrednot; najbrž jih celo zamegli. Ibsenov kalup je nastal v tistih časih, ko je bila meščanska družina miniaturna družbene ureditve. Toda v XX. stoletju je prenehala biti njen direktni odsev — za marsikak sodoben konflikt je postal ibsenizem anahronistična formula. V družinsko-nravnem zarisu so končno krivi Julkove drame vsi trije: Jagmin, Sabina in Okulicz. Toda v političnem zarisu — ob določenih izhodiščih — mora biti bolj jasno, nedvoumno: Jagminova katarza je v tem, da reši Julka, Okulicz pa ga pošilja v pogubo, potem pa ga prisili k samomoru. Razvija se prelahkotna melodrama. Vsestranska in generalna Okuliczeva kompromitacija je sicer osnovno politično izhodišče, ki označuje dramatiko »Maščevanja«. Vendar se ne ujema več prav dosti s psihološko-rodbinsko poetiko.

Kruczkowski uporablja tu prijem iz nekoliko drugačne poetike — precej preprost, a značilen in očitno premišljen, kasneje skoraj redno se ponavljajoč: zapovrstjo bo v posameznih prizorih prikazoval in določal »obe strani barikad«, šele potem pa bo privedel do neposrednega spopada oba antagonista — partnerja velikega idejno-moralnega disputa v dveh glasovih. Ti zapovrstni **disputi v dvojicah** (tu Jagmin-Julek, Julek-Okulicz, Okulicz-Jagmin) so v »Maščevanju« ključni prizori, ki se jim je končno podredil skelet drame. Lahko je povedati, kdo jim botruje: Zeromski. Vendar je zanimivo, da ne samo Zeromski — dramatik, temveč Zeromski — romanopisec, tisti iz romana »Pred pomladjo«. In to je morda glede na izbor določenih elementov dramske tehnike, glede na izbor tradicije morda dotlej najbolj značilna napoved preloma z ibsenovsko formulo psihološko-nravnega »družinske drame«. Toda z izhodiščno formulo, ki jo najdemo še kasneje, a v substrukturah te do konca neenotne dramatike.

3.

V nemškem prevodu so igrali »Nemce« pod naslovom »Die Sonnenbruchs«. Pravzaprav malo pomembna okoliščina; ne mislim namreč, da bi mogla ta sprememba naslova imeti bistven pomen za tamkajšnjo smer inscenacije ali idejnega poudarka predstav. Vendar je že sama ta možnost za tak premik poudarka v naslovu značilna. Svojski kalup **represntativne družine**, ki — če si dovolimo to prenesti še na družini Hoppe in Peters — predstavlja vso pahljačo idejnih in moralnih stališč »Nemcev« v tistih letih blata in krvi, barbarstva in besnenja — torej tisti družinski kalup, ki sodi v celoti v kategorijo forme,

more biti tu obravnavan nekoliko bolj dobesedno, bolj »družinsko«, kakor je želel Kruczkowski.

Spet je namreč odskočišče družinska drama. Toda to pot ne za konstruktivno in agitacijo neposredno političnega značaja. Kljub epilezi in celo kljub pritaknjenemu dodatku (kakršni je tisti zgrešeni epilog, z avtorjevo vednostjo izpuščen v vseh kasnejših gledaliških reprizah) se je ta nemška zadeva odigrala predvsem na platformi moralnih ocen, iz katerih šele nekako drugotno izhaja diagnoza o ideološkem tipu. Ob taki zamisli problema samega daje formula družinske drame seveda znatno boljše rezultate.

Po »Maščevanju« pa presenečajo »Nemci« tudi z nedvomno bogatejšo dramatsko tehniko. Ni težko opaziti (žal se to v mnogih nepreciznih uprizoritvah zabriše), da je vsako od treh dejanj napisano pravzaprav na drug način, vsa tri pa tvorijo logično celoto in posegajo druga v drugo brez napake.

Izhodiščna točka mora biti stvarnost »nemške Evrope« leta, recimo, 1943: Nemci v akciji, Nemci na »terenu«. Tri zaporedne dramatske slike, zgoščene, izvrstno napisane, skoraj brez vsake odvečne problematike — to je svojska reportaža iz tiste »nemške Evrope«. Znamenita reportaža. Kruczkowskemu so tu prišle prav prejšnje, predvojne izkušnje z »literaturo dejstev«. Vsaka od teh treh slik je sama zase zaokrožena, poantirana dramatska celota; vse tri so brezhibna ekspozicija za dramo, pri tem pa razvrščene po načelu stopnjevanja — postopnega uvajanja v problem: od situacij, žal elementarnih — preprostih reakcij Hoppeja — do vse bolj kompliciranih in na svoj način rafiniranih psihološko-moralnih zapletov. In to je tudi nekakšna notranja dramatika te reportaže iz »nemške Evrope«.

Drugo dejanje »Nemcev« je drama o družinski dezintegraciji. Sonnenbruchi v salonu in na dopustu, tuji in razdeljeni v sovražne tabore, formalno pomirjeni med seboj in trenutno spravljani ob jubileju častitljivega očeta. Tu najmočnejše odmeva Ibsenov in Hauptmannov ton.

Ta umetni spoj se razleti z vso silo, ko se pojavi Peters. Tretje dejanje pripada njemu in je pravzaprav že izven družinske drame. To učinkuje kot dva dolga dueta (Peters-Ruth in Peters-Sonnenbruch), prekinjena s kratkim situacijskim skupinskim prizorom. Znova disputi v dvojicah po načinu Zeromskega. Žal, si Peters in Ruth nimata še dosti povedati; »razpoložensjkost« tega dueta je naravnost dolgočasno razvlečena in nepristna. Kljub nekaterim že razširjenim mnenjem dialog med Petersom in Sonnenbruchom sploh ni razvlečen (čeprav je najpogostejše slabo igran). Ta generalni spopad moralnih in idejnih resnic, ob vsej trenutni Petersovi deklamatoričnosti, uravnava dramo na način, ki je **tukaj** nujen. Na tak tip disputa bomo še mnogokrat naleteli v kasnejših odrskih delih Kruczkowskega — zadnjikrat v prizoru v ječi v »Gubernatorjevi smrti«.

»Nemci« so morda še tesneje kakor »Maščevanje« zvezani z ibsenovskim kalupom drame. In to ne površno. Ti pogostni, značilni »medteksti« in premori v drugem dejanju, molčeča Liesel in Hoppe z jabolki — to je najbolj oprijemljiv »ibsenizem«. Vendar pa je v liku Ruth dosti več, kljub vsej psihološki sodobnosti, ki je tako zelo blizka in podobna kakor vnukinja babicam na podobah tistim Heddami in Norami — upornim, vznemirljivim, »skrivnostnim«, nepreračunljivim. Toda najsutilneje ibsenovsko je to, da umre Ruth resnično po očetovi krivdi, in koliko bolj je ta krivda avtentična kot »napaka« Julkovich

staršev! Ruth zavestno — z moralno, ne ideološko zavestjo — plača očetov račun, ki ga Sonnenbruch trmasto ni hotel pripoznati. Plača ga prav zaradi tega.

Sonnenbruchov lik je bistveno merilo za to dramo, ki je ostala glavna, reprezentativna pozicija poljske dramatike štiridesetih let. Ta lik ne vsebuje samo ibsenizma: obsega znatno širše področje ključnih problemov sodobne evropske zgodovine, misli in kulture. Profesor Sonnenbruch ima tudi v prozi zelo mogočne, odlične sorodnike: sorodnike — ne prednike. Ko se danes vračamo h Kruczkowskemu, se ob profesorju Sonnenbruchu skoraj nujno spomnimo docenta Serenusa Zeitbloma, ki je vsa leta »zmešljav in bojev, blata in krvi« neutrudno prenašal zaklad Adriana Leverkühna. Ta sorodnost je tudi kriterij natančnosti in prodornosti pogleda Kruczkowskega.

4.

Nadaljnji dve odrski deli Kruczkowskega — »Julij in Etele« (Juliusz i Ethel) in »Obisk« (Odwiedziny) — sta bolj zanimivo gradivo za jezikovno stilistično oziroma strukturalno jezikovno analizo določenega tipa kakor pa za razmišljanja o dramski obliki. Sicer pa bi bilo vredno razčleniti na ta način ne samo ti dve deli, temveč kar vso dobo ali »etapo« 1950—1954. Saj je postalo vprašanje jezika v bistvu osnovna težava leposlovne in knjižne produkcije tistih let: vprašanje poenotenja, uniformiranja, standardizacije jezika. Ta pojav, ki je v znanstveni, zlasti v humanistični ustvarjalnosti rodil razvpito »citatalogijo«, se je v leposlovju uveljavil v natančnem razmnoževanju svojevrstnih jezikovnih »formul od zgoraj« — od zgoraj vsiljenih, ki so jih molče priznali tudi za literarno višje vrednote.

Menda je vredno opozoriti na to, da je ta jezik eksponiranih in razmnoženih »formul od zgoraj« dobil posebno rezko obliko ravno v dialogu, torej v dramatiki. Proza je le še našla kakšno jezikovno prostost, kakšno možnost za individualen izraz in obliko v opisnih strukturah, dialog pa je neubranljivo težil k formulam. To je menda tudi eden od bistvenih vzrokov, da je v tistih letih tako propadla prav dramatika.

Odrska zgodba o Juliju in Etele — to je bilo že dostikrat poudarjeno — je bila zasnovana kot poizkus sodobne tragedije. V knjižni izdaji je ta drama izšla s spremno besedo Stefana Arskega. V tem zelo dobro napisanem, stvarnem, publicistično informativnem članku je zaobsežena avtentična tragedija, Kruczkowski, ki je bil tako dovzeten za »literaturo dejstev«, jo je nedvomno tudi občutil. Možnosti za tragedijo ali vsaj za resnično dramo tiče tudi v zasnovi te igre, v temeljni situaciji: reportaža iz celice na smrt obsojenih, drama o izbiri poslednjih kategorij — življenja ali smrti. Žal pa je ta situacija izbora takoj nato brez teže, psihološko uničena, in to predvsem zaradi jezika. Že skoraj od prvih vprašanj Julija in Etele je izbor vnaprej določen in ne more vznjati dvomov. Odločata ton in formula.

Dva človeka, ki čakata na usmrnitev, a bi se mogla rešiti za ceno moralne kapitulacije — to je situacija psihološkega konflikta najvišje, najtežje stopnje. Prav ta konflikt naj bi bil os drame. Žal ni bil **napisan**. Deklamatorični, eksklamacijski patos je tu sicer deloma zavestna stilizacija na način tragedije, a ne koristi resničnemu konfliktu. Celo zelo nenavadni, heroični junaki — ki pa so vendarle ljudje našega stoletja, ne Ajshilovi junaki — govore v podobnih okoliščinah raje z navadnimi besedami, če sploh **govore**; to je izhodiščna težava dramatike, zlasti v realističnem stilu! Julij in Etele pa nimata



Dario Fo: »Arhangeli niso avtomati«. Ali Raner (Prekla), Mito Trefalt (Luciano), Tone Slodnjak (Giulio), Tone Homar (Berto) in Aleksander Valič (Pietro).

lastnega jezika. Njun dialog je skoraj od začetka do konca zgrajen iz samih največjih, najglasnejših, najplemenitejših besed, in to tako nagrmdenih in nakopičenih, da morajo znižati vrednost delu.

To se je dogajalo že Zeromskemu v njegovih lirsko patetičnih zanesenostih, katerih tradicijo skuša Kruczkowski tu obuditi. Toda Zeromski je bil elementaren, strasten, silovito emocionalen pisatelj; v njegovih lirskih izbruhih je vedno neka moč. Kruczkowski pa je hladnejši, bolj razumski; kadar si njegovi junaki dovolijo govoriti visoke besede, redno zdrknejo v retoriko in deklamacijo.

Naj bi končno tudi govorili, naj bi kričali tiste najglasnejše besede naravnost in odkrito — publiki, kakor mučeniki, ki vpijejo svetu, človeški vesti o svojem mučeništvu. A ni tako. Na ta način govore med seboj, v toplih, intimnih zbližanjih, celo ob krepko podčrtani »četrti steni« (v didaskalih stoji »rešetka«), in v bistvu govore v brezosebnem, lesenem, razmnoženem jeziku patetičnih referatov in člankov tiste dobe. To učinkuje — proti avtorjevi volji — nedvomno kot tragedija žive, človeške resnice, do kraja zadušene pod brezosebno, brezkrvno prevleko frazeologije.

Ce pa je to na kraju zares tragedija ali vsaj poizkus tragedije v pomenu dramske zvrsti, tedaj ji gre vsaj takale stvarnejša označba: hagiografska tragedija. Žal pa literarna zgodovina ne pozna menda niti ene zares uspele hagiografske tragedije.

Problem literarnega jezika — pasivnega odseva oziroma variante določene tipa standardnega vzornega jezika najtesneje povezuje dramo »Julij in Eteľ« z »Obiskom«, združuje ti dve igri, ki sta si sicer diametralno nasprotni v stilu, v poetiki, v dramski zvrsti. »Obisk« je namreč še bolj tipičen za tisto dobo, bolj pristržen, niti v zasnovi bujen. Saj je o njem le z majhno poenostavitvijo mogoče reči: ena iz cele serije tistih iger o splošnem poteku »kulakomanije«, ki so bile podrejene načelu ilustracije razredne diferenciacije vasi; v naši igri je za primerjavo in osvežitev dodana še spominska retrospektiva, oživiljena spricho obiska nekdanje grajske gospodične v nekdanji graščini. Vendar ni to v delu Kruczkowskega kakšna priložnostna tema; to je njegova lastna tema, skorajda osebna, stalno navzoča — že od »Kordiana in kmetavza«, od »Pavjega perja«. V tem tematičnem nadaljevanju zgodovine poljske vasi naj bi bil »Obisk« po pisateljevi nameri gotovo zelo veder zaključek, optimističen epilog.

Oprt na novo stvarnost poljske vasi naj bi bil tudi polemična, literarna revizija: revizija podobe razredne revolucije na vasi, polemična nasproti »Prepelički« Źeromskega. Boj z Źeromskim je bila tudi zelo svojska, zelo osebna tema Kruczkowskega... Revizija zadeva najbrž predvsem tisto slovito Kleniewiczzevo poročilo o tem, kako so pekli živo plemensko živino in si v ukrajinskem blatu delali poti iz bibliotečnih foliantov, vezanih v telečje usnje. Nova stvarnost je, kakor prikazuje Kruczkowski, drugačna: graščino Wielhorskih so sicer tudi nekoliko raznesli (Źeromski še ni poznal tega eufemizma), vendar so v njej ustanovili »Poizkusno postajo inštituta za varstvo rastlin« — dragoceno, splošno koristno ustanovo, ki je hkrati tudi pravo žarišče ljudske in agrarne prosvete ter kovačnica novih ljudi, zavednih državljanov. Nekdanja grajska gospodična ugotavlja vse to s svojimi očmi in se sama umakne iz resničnega notranjega prepričanja, da ne bi škodovala in ovirala vsakovrstnega napredka, da bi ne budila in povzročala hudega, ki se je potajilo in kaže kulaške zobe.

Ta svojevrstna oblika »pastichea«* — da bi ne bilo dvoma, defilirajo otroci dvakrat pod okni in pojejo »Prepeličko« — pa je, skupno z nekoliko manj shematično »gospodično«, edino, kar loči to odrsko delo od najrazličnejših »Plevelov« tiste dobe. Moreča je ne le ilustrativnost, temveč naravnost šolska čitljivost likov, psiholoških zvez, celo preprostih reakcij in vzgibov, ki niso poenostavljeni, marveč primitivizirani. Dialog je kot inačica literarne poljščine kakor tudi v narečni stilizaciji samo konkretni situaciji prilagojena varianta iste vzorčne šablone. Sicer pa je to lapidarno označil Jan Kott v svoji pred leti sloviti recenziji »Obiska«: »Vsi govore tisto, kar so dolžni v takem trenutku povedati.«

Paradoks tistih komaj nekaj let v literaturi je morda tudi v tem, da bi se še eno leto, gotovo pa dve leti ali tri leta pred nekoliko zapoznelo premiero »Obiska« beseda »dolžni« morala razumeti in prebrati kot pohvala pisatelju.

5.

Štiri leta po premieri »Obiska« je objavil Kruczkowski svoje morda najboljše odrsko delo, končno vredno njegove pisateljske kvalitete — kvalitete modernega pisatelja, umetnika, humanista. V ustvarjal-

* franc.: namerno ponarejena umetnina

nosti avtorja »Nemcey« pa »Prvi dan svobode« ni presenetljiv, nepričakovan pojav, temveč navezuje, povzema za nekaj časa pretrgani votek. Je povratek.

Povratek iz sveta formul in pripravljenih, v celoti urejenih receptov v svet vprašanj. Moralnih vprašanj. Toda to ne bodo več ibsenovski problemi oziroma taki, ki bi jih lahko obravnavala ibsenovska družinska drama. Če lahko govorimo o povratku, tedaj je to povratek v spirali.

»Svet mora biti razumljiv, da ali ne?« — Inga terja kategoričen odgovor. »Seveda — odgovarja Jan — vendar bi želel, da bi bilo v njem vedno nekaj z vprašanjem.«

Vsa izhodiščna vprašanja se tičejo svobode — ne abstraktne: tiste najbolj elementarne in pravkar pridobljene, tiste, ki je še vedno pretres, doživetje. »Glede svobode, gospod doktor — pravi Jan — še nimamo izdelanega mnenja«. Vendar so že izhodiščne zasnove, nazori, stališča. Toliko jih je, kolikor oseb v drami. Vsaka ima svojo lastno psihološko motivacijo, svojo lastno utemeljitev v bližnji in daljni biografiji junaka, celo svoj lastni sistem vrednot. Tu namreč ni na odru niti svetnikov niti zločincev. Tudi ni vnaprej očitnih razpletov, vnaprej izbranih vrednot. Nazori so nasprotujoči si in raznorodni, taki, ki se izključujejo in dopolnjujejo. Stališča so zavestno kontrolirana, intelektualno določena in v celoti elementarna; na kraju bolj ali manj pravilna za postranskega opazovalca, toda vsak na svoj način zelo temeljit osebni nazor, vsak nosi v nedrhi bogat avtorjev delež subjektivnih in ne nepomembnih pogojenosti. Končno je vsak skromen delček človeške resnice, čeprav neusmiljeno izkrivljene.

V petorici bivših vojnih ujetnikov dobita dve skrajni koncepciji svobode že v prvem prizoru obliko zgoščenih, značilnih formul. »Hočeš, to se pravi moreš« — to je Pavlova svoboda, kakor jo je označil Jan; »mogel bi, a nočem« — to je Janova svoboda v lastnem referatu. Definiranje, preciziranje, formuliranje — to so jezikovni rekviziti nepretrganega, razplamtevajočega se disputa, ki mu sledimo skoraj od trenutka, ko se dvigne zastor. Predstavljanje oseb te drame je namreč predvsem predstavljanje stališč, iz katerih se v novi situaciji rodijo hitro serijski spopadi, serijske diskusije, končno pa odkrit konflikt.

Obrnimo pozornost: disput je tukaj izhodišče — ne spojka ali način razpleta ali idejno poslanstvo dela kakor v »Maščevanju« in zlasti v »Nemcih«. To pa je v dramatiki vendar kakovostna razlika. Zabrisuje se tudi tista po Žeromskem situacijsko pripravljena oblika disputov v parih: antagonist si niso postavljeni nasproti na najskerajnejših točkah, mnogo jih je, vsi skupaj so zapleteni v situacijo, psihološko angažirani na več platformah. Disput ima očitno še nadalje svoje stranske posledice: obtežitev dialoga s formulami je nedvomno v določenih partijah opazna, tu in tam so vključene v formule razmeroma preproste misli. Vendar to niso več tiste pripravljene, prepisane, brezosebno razmnožene formule; te tukaj, čeprav krojene literarno (v splošnem so krojene spretno), se rojevajo vendar avtentično, na lasten račun iz napetosti in spopada nazorov, iz utrjevanja še neizdelanih misli.

Postopno se disput vse bolj uspešno utaplja v situacijo in se spaja s konkretno in situacijsko determinirano psihologijo. V prvih prizorih, v prvem in celo v drugem dejanju, so ti posamezni elementi dramatike vidni še posamez. Toda postopno se vse tesneje združu-

jejo — dokler se popolnoma ne strnejo v znameniti sekvenci Jana z Ingo v tretjem dejanju, ko sta se oba znašla »v pasti« in ju ta past določa označi: nehoti, kljub samim sebi sta si na koncu sovražnika, kajti samo eden od njiju »more od tod oditi z dvignjeno glavo«. Dinamika situacije odloči, zaključí disput dokončno — neizbežno. Ta huda preizkušnja svobode, preizkušnja posameznih konceptov in nazorov, ki jih stvarnost brutalno korigira, namreč zdaj pa zdaj podtakne situacije, spričo katerih so vsakršni recepti brez vrednosti, vsa navodila za delovanje brezmočna, morajo biti vsa načela revidirana, prilagojena, vrednotena. Te nasilne situacije, ki niso klasificirane v tradicionalni podobi sveta, ta hudomušna, nespodobna naključja usode iz zasede, so zdaj pa zdaj kakor izzivanje; neprestano provocirajo na novo, skoraj od prizora do prizora, k opredelitvi stališč — k novi formulaciji, k preciziranju. Določajo tudi deloma vrsto dramatike, diktirajo ji ritem. Lahko rečemo: dramatika dejanj intelektualne provokacije. In moralne. Označene s situacijskimi konflikti in psihološko podprte, imajo v disputu pravo vlogo dramatskih efektov.

Kaj je torej to odrsko delo, v tehniki tako drugačno od prejšnjih in organsko tako zrastle iz njih? Gotovo, zanimiv poskus spojitve tradicionalne karakterne drame — tej strukturi posveča Kruczkowski še nadalje veliko pozornost — s pri njem novo formulo: »situacijska drama«. Imenujmo stvar z imenom: s Sartrovo formulo.

»Situacijska drama« vrh vsega prevladuje. Ne slučajno. Sartrovska problematika je namreč zvezana z določeno dramatsko tehniko, ki

Dario Fo: »Arhangeli niso avtomati«. Aleksander Valič (Pietro), Ali Raner (Prekla), Janez Hočevár (Antonio), Tone Homar (Berto), Kristijan Muck (Marco), Mito Trefalt (Luciano), Tone Slodnjak (Giulio) in Jurij Souček (Slaščičar).



ji brez dvoma služi na temelju znanih mehanizmov (konfliktne situacije, momenti težke odločitve etc.) Kruczkowski je bil eden od maloštevilnih marksističnih pisateljev svoje generacije, ki so to resnično problematiko v celoti prav ocenili in se je brez napačnih predsodkov, čeprav z lastnih stališč, lotili: podobno jo je med marksističnimi filozofi prav ocenil in uporabil Adam Schaff. V Sartrovo tehniko uvaja namreč Kruczkowski lastno varianto, in to ne samo na osnovi križanja, spajanja raznih struktur. Kakor je namreč v zasnovi igre vsebovana tudi korektura (razširitev?) eksistencialistične formule svobode, tako tiči tudi v njeni zgradbi popravek, vnesen v tiste čiste in neredko enoploskovne, čeprav tragične moralne dileme, tiste gole in često pripravljene, čeprav tragične izbirne situacije: popravek preveč kljubovalne stvarnosti.

V nepodpisanem uredniškem članku v reviji Teatr (št. 17/1962) je odlični kritik, razpoznaven seveda celo tedaj, kadar ne podpisuje svojih del z znanimi začetnicami, natančno označil tisti popravljaški faktor v »Prvem dnevu svobode«: »ironija zgodovine«. Prav to je! Saj je od prihoda petorice častnikov na oder ironija vsak nov dogodek, vsak zaporedni obrat situacije. Toda veliki obrat, veliki posmeh pride šele na koncu.

Ta korektura, ta zgodovinska verifikacija je seveda osnovno konstrukcijsko načelo: zares Engelsov »temeljni preizkus s pudingom« — treba ga je pojesti, ne gre drugače, če se hočemo prepričati o njegovem okusu. Še prej pa ga je treba pokazati v vsej veličini. Dve dejanji tudi učinkujeta res kakor tipična »odprta konstrukcija«: cela pahljača stališč, konceptov, nazorov — kar najširša, kar najbolj raznovrstna. Poleg petorice častnikov, zdravnika in njegovih hčera — ti sestavljajo še nekako sklenjen, zaključen krog — vstopi v drugem dejanju Anzelm, najizvirnejši lik v tej igri; ustvari popolnoma samostojno dramatično epizodo, ki je najostrejša od vseh moralnih izzivanj in intelektualno najostrejša presenečenje. V pahljači je to posebno dragocena karta. Karta, na katero zgubiš. Pahljača je še vedno odprta, prostora je dovolj; družina Kluge je zapustila kar pet sob in celo vrsto postelj s pernicami. Nadaljuje se licitacija vrednot. Šele v tretjem dejanju vse karte izgube. Vse hkrati.

Prav to dejanje, ki je dramatsko najboljše, v celoti razvrednoti vse nakopičene vrednote, napravi obračun za vse adute. Začne se zares šele po prizoru z vrtnarjem. Opozorjeno je že bilo, da je ta prizor nepotreben, da ima »rekvizitno motivacijo« (avtomatska pištola, s katero bo Inga v finalu streljala), in res izstopa iz dramatskega reda ter dodaja malo novega — razen dopolnitve Ingega portreta — in je predvsem neznatna tipična poročevalska informativna vez, bolj potrebna v prozi ali v filmu kakor pa v gledališču. Potem pa vendar pridemo do bolne točke razpleta. Stvarnost se je splašila. Nenadoma si je še enkrat oblekla obleko štirih kompanij SS, ki brez vsakega prejšnjega opozorila napadejo mestece. To je agresiven opomin zgodovine, resnične stvarnosti — ne tiste iz oficirskega taborišča, umetne, okostenele v času, ki se je ustavil za pet let. Od te resnične stvarnosti se ni mogoče odtrgati, izolirati, ni mogoče enostavno stati ob strani. Anzelm sežge svoj rokopis.

Anzelmov paradoks je: »svoboda« v ujetništvu. Svoboda izven odgovornosti, ki jo je prisilni položaj srečno odpravil. Vendar to ni

niti najmanj eksistencialistična formula, kljub nekaterim literarnim asociacijam, ki avtomatično prišepetavajo značilna imena. Tragična svoboda eksistencialistov — tragična je ravno zato, ker je izbira obtežena z bremenom odgovornosti — je vendar vse drugo, samo ne srečno stanje! Anzelmov sorodnik je sicer od neke mere Clemence iz »Padca«, ki tudi vzdihuje po sreči v ujetništvu, ker je izven odgovornosti, toda ravno Clemence je kar se da daleč od istovetenja srečne in sanjske sužnosti s prekleto svobodo. Poleg tega pa je, podobno kakor Anzelm, lik, ki je iz osnov avtorju tuji. Je »padec«.

V neki drugi dimenziji spominja Anzelm, morda tudi na profesorja Sonnenbrucha, seveda na osnovi intelektualne hiperbole. Anzelmov poraz je končni zaklepaj in poanta epizode. Prava poanta — strel v Ingo, je drama Jana, tega v začetku pozitivnega junaka, kakor se reče. Ravno on, ki je Ingo branil, mora iztrgati puško Karlu, mora streljati. Da bi tako odvrnil še eno okrutno, slepo hudobijo usode, da bi vsaj deloma napravil razumno in moralno tisto posmehljivo stvarnost. V Janovih rokah more namreč karabinka biti »čisto« orodje kazni, pravičnosti: Jan ni bil kriv pred Ingo. Krivi pa so bili drugi; vsi so jo primorali k iskanju orožja. Brezkončna veriga krivde in maščevanja.

Drama o svobodi je drama o odgovornosti. »Lahko bi, pa nočem«, ta izhodiščna Janova formula je brez dvoma koncepcija zavestne, z vestjo kontrolirane odgovornosti za lastno izbiro. Ta koncepcija je v bistvu blizu eksistencialistični etiki. Janova drama je načelno ne črta in ne spravlja v dvom; pokaže naj rajši njeno nepolnost, nezadostnost. Avtorjeva korektura uvaža namreč besedo: »dolžan sem«, Celo zoper voljo, čeprav ne zoper vest. Taka »dolžnost« je strel v Ingo. S tem da Jan strelja, sprejema nase delček soodgovornosti za tisti svet, v katerem hote ali nehoti tiči; tisti, v katerem ima svoboda za ljudi še vedno dva obraza, kakor novec z orlom in številko; tisti, v katerem se je treba vedno znova bojevati za svobodo; tisti, ki ga je treba spremeniti. Soodgovornost — tako sodi Kruczkowski — je tudi čisto osebna odgovornost, samo še potencirana.

Še enkrat se tako povrne problem Ruth, Petersa, Sonnenbrucha... To je pravi epilog »Nemcev«! Vendar se dogaja ta stvar že izven »nemškega problema«, izven »družinske drame«; od teh so ostali malone samo relikti, rekviziti. Neprestano sama pa sebi bistvena realia, situacije, konkretna razmerja, ki pa vendar neopazno prehajajo v vlogo gradbenega materiala, snovi za dramatiko, katere glavni problem je človek v sodobnem svetu, v soočenju s svetom.

To je zaključna točka dramatike »Prvega dne svobode«. In najbrž tudi napoved »Gubernatorjeve smrti«.

6.

Dramatiko »Gubernatorjeve smrti« bi pravzaprav lahko imenovali peripatetično. Peripatetika je bila, kakor je znano, način poučevanja in nabiranja znanja na skupnih sprehodih, torej skupno, kolektivno iskanje resnice. Peripatetika »Gubernatorja« pa je samotna. Je od začetka do konca sprehod — ta označitev je edino pravilna za realno dejavnost, tako zelo je nesorazmerna nasproti njenemu bistvu, da je tudi v tem nekakšna tragika nemoči — je torej, obdržimo to besedo, sprehod z iskanjem izgubljenega človečanstva.

Sprehod. Toda Gubernator se ne sprehaja. Gubernator koraka. Gubernatorski korak. »Hodi, kakor da je sam na svetu!« ...

V sanjskem prividu gimnazijske policaji nesejo na glavah belo krsto z Gubernatorjem. In sami policaji stopajo za krsto. Prazne ulice in hišna vrata, zaprta okna. V resničnosti pa prazen trg pred Gubernatorjevo rezidenco. Sam je. Nima partnerjev. Nima sobesednikov. Vendar je junak drame. Spričo nekoga ali preko nekoga se mora označiti. Sam je — vendar ne bo govoril monologa. Torej Pripovedovalec?

Pripovedovalec je nadaljnja novost v dramatiki Kruczkowskega. Nepričakovana, a vendar jo je bilo mogoče že zdavnaj predvideti: ravno pripovedovalec se je moral nekoč v njegovih dramah pojaviti. Vendar ne navezuje na Brechtovo epsko dramo, ne sega po novejših formalnih predlogah. Pri Kruczkowskem se oblike razvijajo na čisto empirični osnovi oziroma brez teoretičnih načel. Tak razvoj diktira sama evolucija vsebine, pritisk problematike, spričo katere je forma stalno v ozadju, strogo pokorna. Pripovedovalec iz »Gubernatorjeve smrti« izhaja prej iz tradicionalne gledališke prakse v uprizarjanju velikih romanov. Izhaja menda tudi — to je nadaljnji in že literarni rodovnik — iz velikih prologov v romantičnih dramah, iz tistih še rimanih in z dialogom organsko zraslih didaskalij v »Osvobojenju« Wyśpiańskiego, katerih popolno opuščanje v gledališču ni niti možno niti priporočljivo. Igralec, ki govori na odru te navadno v kurzivi natisnjene verze »Osvobojenja«, predstavlja seveda avtorja samega. In kdo je Pripovedovalec Kruczkowskega?

Je avtor sam. Vendar to ne pomeni preprosto: Leon Kruczkowski. Pripovedovalec namreč nima dramatikovih namer; je čist prozaik, avtor novele ali celo romana, ki je vstavljen v dramo. Ne gre pa ga seveda zamenjavati s pripovedjo Leonida Andrejeva, iz katere je Kruczkowski zajel idejo za svojo igro oziroma — to je bistveno — »samo izhodiščno situacijo«. Ta avtor — Pripovedovalec je pripovednik z izrazito tradicionalno tehniko: razpolaga s polnim, neomejenim pisateljskim poznavanjem junaka in vsakega njegovih partnerjev, situacije na odru in za odrom; pozna vsako Gubernatorjevo misel, vsak vzgib in refleks, natanko ve, kaj je nekoč delal, kako je spal in kako se počutil. Odstira torej in razlaga psihologijo: označuje jo, komentira, pojasnjuje smisel in motive; poleg tega je vsestranski informator, ne poroča samo o dogodkih, temveč vriva tudi temeljite opise, na primer pogled na trg. Je stvaren in varčen, v zgoščenem in nervoznem stavku, v nekaj vrsticah nakaže celo ekspozicijo, uvaja v jedro. Je pa tudi namerno zgovoren, tekoč razpoloženski ali čisto retoričen; na nekaterih naravnih mestih se celo spotakne ob kakšni manj posrečeni metafori (primerjaj uvod v prizor z jetnišnic, sicer silno pomemben in idejno načelen). Kar pa je najbolj čudno, ta tradicionalni komentator in opisovalec, bog oče debelega romana, se vključí kot lik v odrsko resničnost in samo s svojo prisotnostjo obrne njeno temeljno načelo v niti najmanj tradicionalno smer.

Od mnogih »vstopov« Pripovedovalca je najbrž najbolj funkcionalno, odrsko in psihološko dobro zadeto ravno branje pisma gimnazijke, ko ta avtor—pripovednik in hkrati igralec v gledališču, preprosto posoja svoj glas Gubernatorju: »za njegovim hrbtom bere« (dispozicija). Vendar je mesto pripovedovalca v odrski resničnosti najbolj živo orisano v prizoru s sprejema v salonu, ki je v vsakem pogledu izjemno in nima precedensa v vsej dramatiki Kruczkowskega. Saj se tu prvič pojavi sicer neki prav rahel (ne pretiravajmo!), toda nedvo-

men obris groteske! Seveda v romantičnem tonu, skoraj dostojanstvenem, saj je segel po virih in mojstrskih vzorih: v tem prizoru je nekaj gogoljevskega pa tudi iz »Dziadov« — karikaturne in pamfletne partije iz Varšavskega salona in Plesa pri senatorju! V tej množici »mrtvih duš«, ki plešejo okoli Gubernatorja, je Pripovedovalec na videz eden izmed gostov. Da se celo pritegniti v razgovor s prefektom: »Meni lahko govorite kakor v vodnjak. Ugledali boste le svoj lastni obraz in zaslišali samo svoj lastni glas«.

To je že živa manifestacija prijema: lik iz drugega merila, avtor sredi svojih likov. S tradicionalnega zornega kota, z ozkega odrskega realizma je to prelom z vsemi pravili. Ostentativen!

Pripovedovalec sicer nima mnogo teksta. A tudi tako, ravno v povezavi z obliko tega izjemnega prizora, samo s svojo navzočnostjo do neke mere **demonstrira**, odtuja je podoba, naravnava »objektiv« občinstva; je krivo ogledalo, ki tudi nekoliko pripomore, da je množica v salonu podobna lutkam..., morda je to prezahtevna interpretacija (ne pretiravajmo), toda možnosti tega tipa — zarodek te artistske misli, čeprav ne do konca razvit — gotovo tičijo v tekstu. In niso slučajno zapovrstjo inspirirale več režiserjev Gubernatorjeve smrti.

Prizor v salonu se vsiljuje namreč kakor ključ. Učinkovit. Pri veliki režiserjevi domiselnosti je celo odsko prepričljiv, kot npr. v znameniti uprizoritvi Jerzyja Jeroškega v Katowicach. Vendar ni to ključ za ves tekst. Ni za to. O tem odloča ne samo izjemnost prizora v salonu, ampak tudi različen slog dialoga in specifičnost tega pisanja. Odloča tudi razvojna linija drame, ob kateri naj se v tem primeru zaobrne tipični proces pogrezanja junaka v osamljenost in odtujenost. V Gu-



Dario Fo:
»Arhangeli niso avtomati«.
Prizor »poroke«

bernatorjevi drami se je ta proces dopolnil in zaključil še preden se je zastor dvignil: v trenutku ko je dal z balkona znamenje z robčkom. Salva strelav v lačne demonstrante na trgu. Gubernator potem razlaga sinu: »Zločin, ljubi moj, je samo nenaden skupek tistega, kar vsak dan neopazno delamo...«

Znamenje z robčkom je tak skupek. Je končna alienacija instrumenta oblasti. Takoj nato bo spoznanje preblisnilo tudi Gubernatorja — tega instrumenta oblasti: do kraja odtujenega zasebni človeški osebnosti. To je konec procesa, zaključna točka drame oblasti in izhodiščna točka scenske drame. Ta mora namreč biti zasebna in človeška drama neizogibnosti zločinske odtujenosti.

Eubernatorjeva peripatetika ni samo njegova pripravljenost sprejeti obsodbo atentatorjev, to je prav tako in morda predvsem obupno ponavljanje poskusa najti tisto lastno osebnost, prestopiti krog izoliranosti. Pogledati se »iz oči v oči« z ljudmi, od blizu, ne z višine balkona; kot človek — ne kot Gubernator; z živimi ljudmi — ne z lutkami v salonu. Take »žive ljudi« išče povsod: na lastnem vrtu in po mestnih ulicah, v predmestni proletarski krčmi in celo v mestnem parku, med občutljivimi, čeprav sentimentalnimi gimnazijkami. Na koncu še v ječi. Toda vsi ti »živi ljudje«, čeprav obračajo Gubernatorju hrbet, vendar ne predstavljajo ključa za sceno v salonu. Iskanje ključa, to pomeni enotne stilistične formule za igro, je seveda upravičeno prizadevanje gledališkega ustvarjalca. Toda v »Gubernatorjevi smrti« take enotne formule ravno ni in kritik mora to sprejeti kot prvo premiso. Gubernatorjevi sprehodi uvažajo samo zaporedoma različne in ohlapne posamezne podobe kot Kordianova potovanja po Evropi in njegova življenjska šola v zapovrstnih dogodivščinah.

Podčrtajmo še enkrat: ta konstrukcija je brez dvoma bližja vzgledom romantične drame kakor pa Brechtove, ki je Kruczkowski v glavnem ni uporabljal. Kontrastna sprememba tona, sprememba stila in celo scenske resničnosti odseva najostreje v prehodu od prizora v salonu do prizora v krčmi. Druga družbena resničnost, a tudi popolnoma druga estetska resničnost. Prizor v salonu vsebuje skoraj kreativne elemente; prizor v krčmi pa je »sodba ljudstva« nad »velikim zločincem«, v zamisli nekaj takega kakor v prizorih z ljudstvom pri kronanju v »Kordianu«, sicer podoba ljudstva kot takega, toda ilustrativna, žanrska podoba. Umetniška napaka tega prizora leži že v zasnovi: žanrskoilustrativna podoba ljudstva v igri, ki — po avtorjevih izjavah — »ne vsebuje določene zemljepisne in zgodovinske lokalizacije«. Toda ljudstvo je silno konkretno, najbolj konkretno v času in prostoru; ravno pri ilustrativno-žanrski zasnovi ljudstvo ne obstaja izven »določene zemljepisne in zgodovinske lokalizacije«.

Ljudska sodba mora biti stroga. Vendar Gubernator vztrajno išče koga, ki bi v njem. kljub vsemu, opazil njegov resnični jaz, človeka. Najde dva sočutna, čeprav ne prizanesljiva človeka: vrtnarja Luko in gimnazijko Janjo. Prizor na vrtu in prizor v parku sta na isti liniji, družijo ju oba tudi končni prizor na pokopališču. Žal, se je sem kot zelo neprijetna disonanca vtihotapila solzava, sentimentalna nota, malodane neokusna... Težko je to zamolčati, to je namreč najresnejši umetniški balast »Gubernatorjeve smrti«. Poleg nekaterih znamenitih prizorov, poleg nekaterih manj imenitnih je tudi ta balast, ki občutno zmanjšuje vrednost te igre; ne dovoljuje, da bi jo po učinku postavili pred »Prvi dan svobode« — igro, ki ima morda manjše vzpone, pa tudi manjše spodrsrlaje.

O pravi drami se na srečo ne razsoja s sentimentalnimi kategorijami; njen pravi finale ni prizor na pokopališču, ki je odvečen, solzav, jalov. Gubernator ne išče samo poti za vrnitev k svoji privatni in človeški osebnosti; išče tudi — kot Gubernator in »veliki zločinec« — moralni alibi. Ta »veliki zločinec« — tako razlaga in napoveduje prizor v ječi Pripovedovalec — »nekdo, ki je mogočen, a notranje mrzel, se hoče kakor s čašico žganja na koncu ogreti ob misli, da je njegov zločin samo eden od členov večne verige, ki je nobena sila ne vzame s človekove usode«. Gubernatorjev moralni alibi naj bo torej teorija imanentne zločinskosti oblasti. Teorija zločina kot neodstranljivega spremljevalca družbene usode človeštva.

Jetnik: O čem govorite?

Gubernator: Kako malo ste domiselni! O strašnem drobovju oblasti...

V Gubernatorjevem razgovoru z Jetnikom je to prizor, ki ga je avtor zelo poudaril, a ga v gledališču ne upoštevajo vselej dovolj. Govor je o prizoru s plaščem, o tem presenetljivem odrskem preoblačenju, ki ga pri Kruczkowskem dotlej še nismo srečali kot zavesten prijem, ko uči Gubernator Jetnika svoje hoje, ga skrbno in pazljivo oblači v svoj gubernatorski plašč. Situacijska motivacija (da bi Jetnik mogel neprepoznano oditi) je tu vrhnja plast in ko bi šlo le zanj, bi lahko ta prizor »izpustili«. Toda gre za nekaj več. Ta Gubernatorjev plašč, pod katerim je izginil zaseben človek s svojo zasebno vestjo je vendar razpoznavni znak, vidna oblika odtujenega instrumenta oblasti; to je grb oblasti — prav tiste, o kateri Gubernator misli oziroma želi misliti, da je zločinska po svojem bistvu. Ta svoj plašč vsili Gubernator Jetniku, izroča mu ga kot palico v zgodovinski štafeti in to dela z velikanskim zadovoljstvom: naravnost uživa v vsakem koraku, v vsakem Jetnikovem gibu v gubernatorskem plašču. Jetnik v vlogi Gubernatorja. Pomerjanje oblasti. Naloga moralne revanše Gubernatorja. Gubernator potrdi svoj alibi ali vsaj zdi se mu tako.

To je (v tekstu) znamenito in resnično sodobno gledališče. Absolutno funkcionalna dramatizacija: dejanje, ki je kondenziran odrski smisel in oblika. Do tega je tedaj prišel v svojem zadnjem odrskem delu avtor »Maščevanja«.

In šele tu je mogoče izreči besedo: Brecht. Najmanj »avantgardni« Brecht, najbolj tradicionalni, a vendar prav Brecht: zgled za ta prizor — kalup — miselni in odrski — je vendar dosti jasno slavni prizor z oblačenjem papeža v »Galileju«... Gubernatorjev alibi je seveda krhek. Jetnik, ki so ga po pomoti ubili ravno zaradi tega, ker je imel na sebi ta plašč, ga je vendar moral kar najhitreje odvreči. In ni ga moral v prihodnje ponovno obleči, kljub Gubernatorjevim računom. Avtor je o tem prepričan. Ni moral. Toda **mogel** je. Privid gubernatorskega plašča ni fatalistično strašilo zgodovine. Je pa še preveč realna nevarnost. Poznamo njegovo ime.

Smrt in pogreb Jetnika v vlogi Gubernatorja, v njegovem gubernatorskem plašču, raztrganem na koščke, čudežno vrne Gubernatorju njegovo izgubljeno privatno osebnost. Tako meni Gubernator. Končno je človek brez plašča! Družinski prizor v tretjem dejanju — pravi finale — razbije na kosce to zadnjo utvaro. Izza določene meje družbene alienacije, ki je dobila obliko zločina, je povratek za posameznika nemogoč. Že prej je Gubernator obstajal **samo** v svoji vlogi, **samo** v svojem plašču. Brez te vloge, brez tega plašča **ne obstoji**, čeprav obstoji

fizično. Ni ga več niti za najožjo družino. Pogreb, čeprav namišljen, je bil hkrati resničen. Po pogrebu poosebljene »vloge« in znamenj njegovega dostojanstva — koščkov plašča — ni v resnici ničesar ostalo. Človek je namreč že davno umrl.

»Zakaj molčite, vsi molčite? Saj nisem nič hudega povedal... Ana Marija! Otroci! Saj vendar ne bom šel leč tja pod tisto goro cvetja...«.

To je tudi družinski prizor, ki pa nima več analogije v meščanski drami. Analogija bi mogel biti prej slepi kralj Ojdip, ko zapušča svoje Tebe. Kruczkowski je končno našel pot do resnično sodobne tragedije, ki jo je dolgo in vztrajno iskal.

7.

Sodobna dramatika ni šola, ni stil, ni poetika. V njej šteje za posebno, svojsko umetniško vrednoto tako Brecht kakor Ionesco, Dürrenmatt, Arthur Miller ali Jean Genet. Vendar pa sodobna dramatika ne obstaja samo v formalnem smislu pripisov h kronologiji: obseg literarnih faktov, ki jih danes zajemamo s tem nazivom, spoznavamo raje brez truda. Na kakšni osnovi?

Mislím, da na osnovi teme v najširšem pomenu te besede. Ali natančneje: na osnovi skupine ali kroga tem in problemov, ki so skupni vsem pomembnim stavitvam svetovne dramatike po letu 1945. Kako bi jih označili najkrajše, pa vendar tako, da bi jih ta okoliščina ne delila, temveč vezala?

Ta krog problemov se da v celoti zajeti v tisto področje sodobne misli, za katero predlaga Adam Schaff v svojih zadnjih člankih nekoliko presplošen naziv: »filozofija človeka«. To je tisto področje misli, ki s stališča sodobne znanstvene humanistike leži — uporabimo spet Shaffovo formulo — »na stičišču različnih ved: sociologije, psihologije, etike, teorije vrednosti...«. Na tem področju se vendar koncentrirata vsa sodobna dramatika. In v tem je njena moč.

To je mogočno področje, ki privlači. Področje resnične problematike našega časa. K njej teži že nekaj let na logičen in nezadržen način sodobna poljska dramatika, ki jo je do svojih poslednjih dni soustvarjal Leon Kruczkowski. Ni še časovno oddaljen in kot umetnik je samo na videz eklektičen. Na Poljsken nimamo mnogo pisateljev njegove generacije, tudi pomembnih in priznanih ne, o katerih bi mogli s čisto vestjo reči isto.

Iz »Dialoga« 1962/12 v nekoliko skrajšani obliki prevedla R. Š.

PETDESET LET POLJSKEGA GLEDALIŠČA

Kljub obstoječim stilnim razlikam v evropskem gledališču poudarjajo gledališki zgodovinarji in teoretiki nekaj skupnih temeljnih potez, ki so značilne za moderno evropsko gledališče. Predvsem poudarjajo vlogo režiserja, ki je v največji meri odgovoren za celotno predstavo, v kateri izraža svoj koncept in svoj stil tako, da vpliva na delo igravca, scenografa in skladatelja glasbene priredbe. Toda prav v modernem gledališču eksistira tudi neki drug aspekt: obramba avtonomije gledališča. In v resnici se opirajo na dejstvo, da naloga gledališča ni samo ilustriranje nekega literarnega ali glasbenega teksta, temveč da gre za oris teksta, pripadajočega avtonomni umetniški zvrsti, katera izraža koncept ustvarjavec predstave in katera se razlikuje od drugih tipov umetniškega ustvarjanja, to pomeni: delo, ki je »teatralično«. Ta »teatraličnost« gledališča, ki je mnogo bolj opazna danes, kot pa je bila v devetnajstem stoletju, pa je povezana z neko novo potezo sodobnega evropskega gledališča: sinhronizacijo s preobrazbami, ki so se pokazale v vsej novi umetnosti, to je, s prevze-manjem smeri, ki so nasprotni funkciji gledališča. Proti koncu devet-najstega stoletja je bila največja pridobitev oder v obliki škatle brez ene stene, skozi katero so lahko gledavci »radovedno gledali« na podobo resničnega življenja. Torej iluzionizem interpretacije kot posledica iluzionizma scenerije. Dejansko pa, kot si slikarstvo prizadeva natančno določiti, da umetniška podoba ni »luknja v steni, skozi katero lahko gledamo košček resničnosti«, tako so tudi v gledališču odkrili in poudarili fikcijo odra, na katerem igravci »delajo« predstavo za publiko. Ta zmes je v raznih gledaliških dobila popolnoma različne stile, toda bodisi za »naturalistični«, bodisi za »kubistični« ali »ekspresionistični« stil, za vse je značilen isti način setavljanja in poudarjanja te ali one konvencije.

Ta nova fiziognomija evropskega gledališča se je pojavila in se postopoma oblikovala proti koncu devetnajstega stoletja najprej kot reakcija na antično gledališče, v času »Velike reforme«, kasneje v tridesetih letih pa v procesu, ki je bil mnogo bolj miren kot pa razširjanje pridobitev reformatov, njihove prilagoditve potrebam in okusu posameznih gledališč in posameznih gledavcev.

Vpliv Meinigovcev

Vse te fenomene lahko preverimo tudi v poljskem gledališču, vendar pa je istočasno treba imeti pred očmi nekatere specifične značilnosti našega gledališča, ki so delež njegove tradicije in pogojev razvoja.

V 19. stoletju je bilo poljsko gledališče gledališče naroda, ki so ga oropali njegove lastne legitimnosti, administrativno osamljenega med Rusi, Prusi in Avstrijci. Na ozemlju, ki je bilo pod Prusijo, kjer je germanizacija okupatorske oblasti onemogočala kakršnokoli trajnejšo iniciativo, je bilo gledališko življenje bolj ali manj nezadovoljivo, pa čeprav so obstajale lokalne gledališke skupine. Pod carsko

vladavino je imela Varšava poljsko državno gledališče (ki ga je subvencioniral in cenzuriral okupator), ki je združilo odlično skupino umetnikov (najbolj znani so bili Modrzejewska, Żółkowski, Leszczyński); repertoar je bil ves čas sestavljen iz del skromne vrednosti, prevedenih iz nemščine in francoščine. Delovale so tudi poljske gledališke skupine. Največ svobode je dopuščala avstrijska zona, kjer sta delovali dve dobri gledališči v Krakovu in Opolu. Posebno v Krakovu so se proti koncu 19. stol. začeli kazati prvi znaki novih tendenc. Odlični režiser Pawlikowski je dal primer s tem, da je vzel za zgled skupino nemškega gledališča Meiningovcev, ki je bila takrat v Evropi zelo v modi, istočasno pa je uvažal naturalistična in simboliistična odrska dela, česar Meiningovci niso delali. Njegova naslednika v krakovskem gledališču, Kotarbiński in Solski (znamenit režiser in igravec, umrl l. 1954 v 99. letu starosti) sta v mnogih pogledih nadaljevala njegov umetniški program, težila sta k skupnim učinkom v mizansceni, k večji prilagodljivosti scenerije določenim delom in uprižarjala sta poljske in sodobne evropske drame.

Reforma Wyspiańskiego

Toda najbolj pomembno je ime Stanisława Wyspiańskiego, dramatika, režiserja in slikarja. Da bomo laže razumeli njegovo delovanje, se moramo za trenutek povrniti v čas prve polovice 19. stoletja, ko so po neuspeli vstaji proti carskemu nasilju mnogi znani poljski pisatelji emigrirali v tujino. Takrat je vladala romantika, katere vrh so



Dario Fo: »Arhangeli niso avtomati«. Ali Raner (Prekla) in Jurij Souček (Duhovnik).

bila dela Adama Mickiewicza, Juliusza Slowackega in Zygmunta Kraśińskiego, ki so med drugim pisali tudi dramatične poeme, katerih fragmentarna struktura prehajanja prizorov in slik, ki so združevale čudovite pesniške in mistične polete, h konkretnim slikam z revolucionarno vsebino o poljskem življenju in boju za svobodo, je spominjala na sodobne romantične uprizoritve. Dolgo časa so ta dela, ki so najoriginalnejša v naši dramski literaturi, imeli za neuprizorljiva, namenjena samo bralcem. Wyspiański je prevzel obliko teh del in ustvaril nekaj zanimivih simboličnih dram, v katerih sta se prepletala svet resničnih ljudi in svet duhov, simbolov in vizij in je, podobno kot Pirandello, čeprav z drugačnim rezultatom, uporabljal efekt »gledališča v gledališču«, kjer je združeval razum z liriko in je malodane žalil takratna pravila dramatike. V Krakovu je Wyspiański uprizoril Mickiewiczovo dramatično poemo »Predniki« in tako ovrgel legendo, da je neuprizorljiva. Seveda je bilo to delo daleč od konvencionalnih meščanskih »bien faits«. Poljski naturalizem, ki se je skoraj istočasno zelo živahno razvijal in dosegal lepe uspehe v dramaturgiji (Zapolska) in v uprizoritvah, pa v takem romantičnem in neoromantičnem stilu pri naši publiki ni dosegel visoke cene. Jasno je, da je imela pomembno vlogo problematika nacionalne osvoboditve, ki se je kazala prav v teh romantičnih poemah; lepota jezika in dragocenost visoke poezije, ki sta močno govorili v prid čustvu in fantaziji sta se združevali v problemih, ki jih je čutil ves narod, tako da pogostokrat zelo težka oblika teh del ni bila ovira za razumevanje vsebine tudi pri najnižjih socialnih slojih. Vendar pa je privrženost temu poetičnemu stilu istočasno oblikovala navezanost poljskega gledališča na nove tendence, ki so se odpovedale odrskemu iluzionizmu zato da bi nadomestile metaforo z avtentičnim prikazom življenja, plastično aluzijo s konkretnim dekorativnim odlomkom. Lahko trdimo, da so naši veliki romantiki nadeli poljskemu gledališču svoj stil in nov način približevanja gledališča publiki.

Nova umetnost »režije«

Leto 1913., ko je začel delovati »Teatr Polski« v Varšavi pod vodstvom Arnolda Szyfmana (ki je bil dejansko direktor gradnje Opere v Varšavi) pomeni na Poljskem rojstvo prvega modernega gledališča. »Polski« je bilo veliko privatno gledališče brez omejitev v repertoarju, kot so jih imela državna gledališča; bilo je za takratne čase najbolj moderno opremljeno, z »ekipnim« delom pod vodstvom režiserja in z novo scenerijo za vsako premiero. Vse to je takrat bila novost. Szyfman je prišel iz Krakova s svojimi najboljšimi sodelavci in je v Varšavi lansiral romantični repertoar, ki ga v tem mestu dotlej še ni bilo. Že od vsega začetka pa je bila vzrok za uspeh nova umetnost, umetnost režije, ki se je tokrat prvič pojavila kot samostojna sila.

Takrat so ugotovili, da je poljski interpretacijski stil nekje med francoskim in ruskim. Morda takšne splošne izjave ne morejo povedati mnogo bralcu, posebno današnjemu; toda, če s »francoskim stilom« mislimo estetiko, eleganco in ekspresivnost nastopa in geste ter z »ruskim stilom« karakteristično rusko iskanje avtentičnosti življenja na odru, potem bomo dobili predstavo, kaj so razumeli pod takšno definicijo. Pretiran naturalizem in pretirana stilizacija nista imela na Poljskem uspeha. In verjetno ga nimata tudi danes, pa čeprav smo staro podobo poljskega umetnika ustvarili iz tako različnih gledaliških

tendenc in čeprav se danes ne da več govoriti o sintezi francoskih in ruskih karakteristik. Tudi kadar gre za formiranje novega tipa umetnika, se ne da prezreti vpliv naše nacionalne poetične dramaturgije.

»Gledališče Reduta« in Stanislavski

Po prvi svetovni vojni je Poljska postala neodvisna. Naša gledališča so dobila pogoje za normalen obstoj v končno legitimni skupnosti. To je bila kapitalistična država, revna in zato ne moremo puščati ob strani okoliščin, ki so vplivale na gledališko življenje. Gledališča so bila agencije, katerih direktorji so bili, čeprav so dobivali določeno subvencijo, v glavnem odvisni od železnega zakona blagajne. V repertoarju so prevladovala dela z dvomljivo umetniško vrednostjo, davek okusu tistega dela gledavcev, ki so imeli veliko denarja in malo smisla za kulturo. Pretežni del teaterskih ljudi se je upiral takšnemu položaju, ki je med drugim bil nezdružljiv z razvojem novih prizadevanj, reform, ki so nenehno tretirale gledališče kot avtonomno umetnost. Posledica takšne situacije je bil dvojni karakter poljskega gledališča v času med obema vojnama: po eni strani naraščajoča »routine« in banalnosti za polnjenje blagajne, po drugi strani reformatorski in umetniški poskusi, ki so prinašali predstavam izjemno umetniško raven.

Karakteristični fenomen takratnega poljskega gledališča je bila »Reduta«, gledališče, ki ga je ustvaril Juliusz Osterwa, odličen igralec in režiser. To gledališče je sklenilo razširjati dela, ki jih je uprizorjal Osterwa, ko je romal po poljskih mestih in vaseh. Tendenca »Redute« je bilo kolektivno delo, dosegli so celo, da na letakih niso bila pisana imena posameznih igravcev in da so se plače posameznikov stekale v skupno blagajno. Od moskovskega Gledališča Stanislavskega je prevzel princip izraziti avtentično resnico, boriti se proti kakršnikoli obliki teatske rutine in igravskih klišejev. Prevzel je tudi princip življenja v osebnost, ki mu je dodal bolj intuitivni karakter kot pa Stanislavski. Toda značilnost, ki loči Osterwino aktivnost in stil od stila ruskega inspiratorja in ki je karakteristična, je globok smisel za poezijo. In prav tega je združil z našo romantično in neoromantično dramo, ki jo je utrdil s tem, da je našel zanjo bolj preproste oblike, toda vseskozi teatralične, po svoji pomembnosti določene v zgodovini poljskega gledališča. Lahko trdimo, da je Osterwa z »Reduto« širil novo gledališko moralo, ki je proklamirala podrejenost posameznika ekipi in celotnega kompleksa ideji izražanja bolj bistvenih vrednot dela, kot pa jih predstavlja gledališče. Podobno je bilo z govorjenjem verzov. Radikalno je prekinil z deklamiranjem tako, da so učinkovali skoraj kot neposredno spoznavanje nove poezije, ki je prenehala s stereotipi tradicionalne oblike.

Zunanji monumentalizem Leona Schillerja

V gledališču »Reduta« je začel svoje delo Leon Schiller, največji režiser, ki ga pomni naše gledališče. Prav tako kot Osterwa ljubitelj Wyspiańskiego, je drugače gojil kult do njega, ker se mu je približal z drugačnim teatskim konceptom. Avtentično posnemanje življenja ga ni nikoli resnično zanimalo, čeprav so v njegovi umetniški rasti bile več ali manj realistična obdobja. Avtentičnost življenja mu je služila samo kot material za kreacijo teatskih kompozicij. V poeziji ni iskal samo preprostosti, temveč nekaj svetega, ritualnega,

kar človeško dušo lahko povzdigne nad zemljo. V mladosti je prisluhnil vplivu Gordona Craiga, nato ekspresionistov, privržencev »novega objektivizma«, in vplivu reformatorjev sovjetskega gledališča, ki je takrat preživljalo čas viharne mladosti. S križanjem teh interesov je bil determiniran njegov koncept »sestavljenega realizma«, ki je dopuščal, da je realiziral bodisi teatralne poetične kronike, prepojene s socialističnim duhom, bodisi poetične vizije naših romantičnih pesnikov. In prav na tem področju se je pokazal mojstra brez primere. V teh delih, razdrobljenih na odlomke in včasih na odlomkov odlomke je znal vedno najti globoko in intimno enotnost; znal je prikazati homogeno poetično ekspresivnost tako, da je vskladil scenerijo z interpretacijo.

Poudarili smo že, da je gledališče »Polski« v Varšavi za vsako premiero imelo drugačno scenografijo. Ta navada se je kmalu razširila po vsej deželi. Jasno je, da se v nasprotnem primeru ne bi dalo govoriti o obnovi našega gledališča, to je tehnični, oblikovni obnovi. Toda Schiller je kot dober poznavalec modernega slikarstva izpeljal mnogo globljo revolucijo. Scenografu, s katerim je delal, je uspel vsiliti lastno vizijo dela, tako da scenografija ni bila samo ilustracija prostora, v katerem se dogaja akcija, temveč funkcionalni element predstave. Schiller je znal uporabiti deformacijo modernega slikarstva in konstruirati individualno vizijo sveta, da bi predstavi dal atmosfero. Na podoben način je tretiral glasbeno spremljavo in jo uvedel kot sestavni del predstave. Pri igravcih je posvečal večjo pozornost ritmu odrskega gibanja kot pa izrazu psiholoških nians.

Nove generacije

Schiller je bil tudi učitelj cele generacije režiserjev, ki so po drugi svetovni vojni prevzeli vodilna mesta v naših gledališčih. Tega sestavka ne bi hotel napolniti z vrsto imen, pomembno je le očitati nekatere osnovne poglede, ki lahko nakažejo stopnje razvoja. Z ozirom na to bi lahko pripomnili, da režiserji, ki so začeli delati malo pred drugo svetovno vojno in po njej, pogostokrat nagibajo k sintezi med psihološkim izrazom Osterwe in vizijsko monumentalnostjo Schillerja. Takšno tendenco lahko opazimo pri Edmundu Wiercińskem, Bronislawu Dabrowskem, Erwinu Axerju, Alexandru Bardiniju, Jerzyju Kreczmarju, Ludwiku Renéju (ta imena citiram podobno kot sem na primer izbral imena Osterwe in Schillerja kot najbolj karakteristična fenomena v plejadi režiserjev med leti 1920 in 1930). Ti režiserji so prevzeli Schillerjev princip »graditve teatarske predstave na osnovi vsebine literarnega dela«, toda poudarili so tudi združitev scenografije s tekstom, medtem ko je Schiller tisto »na osnovi vsebine« pojmoval zelo svobodno, včasih preprosto kot vizijo, ki jo je delo sugeriralo. Tako so se tendence do »avtonomije gledališča« zmanjševale pri režiserjih, ki so zahtevali zvestobo avtorju. V njihovem konceptu (če lahko tako generaliziramo gibanje tako številne skupine) režiser ni samo ustvarjavec predstave, neodvisen od katerihkoli pravil, temveč predvsem kot interpretacijski tolmač določenih del, ki hoče vsakokrat drugače in adekvatno poudariti stil. V tej skupini so obstajali tudi takšni režiserji, ki so podpirali »avtonomijo gledališča« kot na primer Bohdan Korzeniewski, Jajub Rotbaum, Józef Wyszomirski.

Dario Fo: »Arhangelj niso avtomati«. Iva Zupančičeva in Ali Raner kot Angela in Prekla.



Večina režiserjev, čeprav je pred vojno obiskovala fakulteto za režijo pri Višjem gledališkem institutu v Varšavi pod vodstvom Schillerja, je istočasno prisostvovala tudi drugim tečajem tega instituta, katerega generalni direktor je bil Alexander Zelwerowicz, odličen igravec, vzgojitelj cele generacije igravcev. Kult ekspresivnih vrednot, ki ga je ta umetnost ustvarila v nekem »senzualnem« kontakto, čimbolj neposrednem, s publiko, kult, ki so ga razširjali Zelwerowicz in drugi pedagogi, je povzročil, da so tudi profesorji fakultete za režijo, čeprav niso bili vedno igravci (kar je v našem gledališču prav tako pomenilo novost) poudarjali, bolj kot Schiller, realizacijo svojih lastnih odrskih vizij proti interpretaciji igravca. Tako so v praksi novatorske ideje iz časa reforme bile nekoliko spremenjene od te generacije, ki jih je imela za tiste aspekte tradicionalnega gledališča, ki so tvorili njegovo moč.

Brez dvoma takšni pogledi niso izhajali samo iz notranjega razvoja gledališkega okusa, temveč predvsem iz novih nalog, ki so stale pred našim gledališčem po drugi svetovni vojni. Naloge in pa okus, ki so jih stare in deloma tudi nove generacije razvile v tem zadnjem obdobju.

(Iz revije »Sipario« — prevod M. K.)

Irena Boltuč-Staszewska:

POLJSKE DRAME NA ČEŠKOSLOVAŠKEM

V minuli sezoni se je pokazalo, kako je v Češkoslovaški vidno naraslo zanimanje za poljske drame. Pred nekaj leti sta bila tu najpopularnejša poljska dramatika Jurandot in Lutowski, toda v pretekli sezoni se je pojavilo na odru več dram Leona Kruczkowskega, katerega prva igra Nemci je že prej doživela v Češkoslovaški velik uspeh. V zadnjih nekaj mesecih so drame Kruczkowskega uprizorili v Pragi, Bratislavi, Brnu, Plznu, Ostravi, Zilini in v Usti na reki Labi.

Ceški kritiki so pokazali veliko zanimanje za uprizoritev zadnje drame Kruczkowskega Gubernatorjeva smrt. Kritiki bratislavskega dnevnika *Lud* ima to igro za avtorjev dosedanji največji dosežek. Po njegovi sodbi jo »lahko obravnavamo kot eno izmed najboljših del v moderni svetovni dramatikii zaradi psihološke globine in originalne obdelave snovi... Najvažnejša stvar v igri ni to, kar se dejansko zgodi na odru, ampak to, kar je videti najvišje v duševnosti in srcu likov. Gubernator ni navaden zločinec — nasprotno, je kompleksen značaj, trden v svojih prepričanjih. Ko ukaže streljati na delavce, sledi načelom svojega razreda, načelom okolja, v katerem je zrasel. Misli, da je prav, kar dela, zato ker čuti, da bi tako moral misliti. In pripravljen je razpravljati s svojimi nasprotniki, da dokaže upravičenost svojega stališča. Trenutek, ko se njegova prepričanja, zrušijo, je višek drame...«

Kritik opozarja na težke naloge, ki jih avtor zastavlja igralcem in režiserju. Kritizira češke režiserje, ker so spreminjali besedilo, kar izkrivlja smisel drame in daje potvorjeno podobo osrednjega značaja. Po njegovi sodbi so se režiserji »bali, da bi si gubernator pridobil simpatije gledalcev. Zaradi tega so uvedli prizore, ki so izmaličili gubernatorjevo imanentno psihološko resničnost do take mere, da je postal skoraj groteskna figura. Rezultat je bil tak, da gubernator izvede do-

ločene poteze, ki bi jih lik Kruczkowskega nikoli ne mogel narediti, in ničudno, da gledalci ne verjamejo njegovemu zadržanju... Človek si ne more kaj, da ne bi očital tistim, ki so besedilo spreminjali, pomanjkanje socialnega in umetniškega poguma in težnje, da uporabijo ponarejene klišeje in gredo po liniji najmanjšega odpora.»

Juraj Vah, gledališki kritik bratislavskega lista Kulturni Zivot, ima igro Kruczkowskega za filozofsko dramo zavoljo avtorjeve polemike s filozofijo zla, ki gleda na vso človekovo dejavnost kot na fatalistično verigo zločinov in krivic. Obenem je drama protest proti osnovnim načelom eksistencialistične filozofije. Kritik opozarja tudi na podobnost med Kruczkowskim in Leonidom Andrejevim v obravnavanju človekove moralne in fizične smrti: »... ujetnik, ki se bori za boljši svet, lahko umre stokrat, toda umrl bo samo fizično; guvernerator lahko preživi sto nevarnosti — toda njegovo resnično življenje je končano. Ne potrebuje ga ne njegov razred ne njegova družina — postal je razvalina, katere vloga je končana.« Recenzent visoko ceni raznoliki in kompleksni značaj pglavitne vloge in psihološko globino celotne igre, ki ne izrablja »spektakelskih efektov«. Vendarle pa mu uprizoritev Kruczkowskega drame v gledališču Zilina ni všeč. Prav to predstavo je ostro napadel kritik v Smeni (Bratislava 26. IV. 1962), ki piše: »... ni prijetno ocenjevati predstavo, ki pušča gledalca popolnoma ravnodušnega... Celo Kruczkowskega tekst, ki so mu pristigili pglavitno temo — borbo proti Stalinovemu kultu — nima učinkovite moči, ki jo je imel v Dejmekovi uprizoritvi v varšavskem gledališču Polski.«

V češkoslovaškem tisku so obsežno razpravljali tudi o uprizoritvi Kruczkowskega Prvega dneva svobode v Gledališču bratov Mrstik v Brnu. Sodbe so se med seboj razločevale, nekatere so si nasprotovale. Kritik v Lidove Demokraci v Brnu 3. marca 1962 piše: »To je veliko dramsko delo o svobodi... skrajnje zapleten etični problem je prikazan v igri s skoraj znanstveno natančnostjo, toda istočasno je dogajanje presunljivo in odsko zelo učinkovito; dejanje se razvija nekako onkraj časovnega zaporedja, čeprav zvesto oživlja ozračje prvih povojnih dni, ko so včerašnji sovražniki naredili prve plahe poskuse, da bi postali današnji prijatelji. V dramah Kruczkowskega so — v večji meri kot v dramah drugih avtorjev — ideje in ljudje na odru enako živi. Skrivnost uspeha, ki ga je doživelo delo tega nenavadnega avtorja, tiči v ravnovesju med abstraktno filozofijo in resničnim življenjem...« 24. februarja je recenzent v dnevniku Brno Buduje pisal, da je »Prvi dan svobode prva poljska drama, ki jo je uprizorilo brnsko gledališče po petih letih. To je najvišji dosežek Kruczkowskega, dejanje njegove drame, ki obsega komaj dva dni, gledalce čustveno pritegne in jih nenehno drži v napetosti.«

Ko ocenjuje isto predstavo v »Práce« 3. marca, dr. Zdenek Srna močno kritizira dramo Kruczkowskega. Najprej spomni bralce, da »je sprožila osnovna avtorjeva pretenzija, ki ni neomadeževana s pregovornim poljskim nagnenjem k oprezovanju, poleg mnogih drugih avtorjevih narodnostnih značilnosti, med poljskimi gledališčniki že l. 1959, strastno razpravljane, ki je sledilo prvi poljski uprizoritvi te igre.« V nadaljevanju ocene dr. Srna pravi, da po nesreči »avtorjev namen gledalcu ni jasen«. Ne razume Janove tragedije in ugovarja proti Anzelmovemu zadržanju. »Edina zasluga igre je v vprašanjih, ki jih zastavlja, in ne v odgovorih, ki jih daje s pomočjo nekaterih abstraktnih situacij, ki jim manjka precizno dokazovanje.«

Sedanji obnovitvi prve drame Kruczkowskega Nemci (Sonnenbruchovi) na Poljskem so sledile tudi nekatere češkoslovaške gledališke skupine. Na Poljskem drama še uživa veliko popularnost, medtem ko so jo na Češkoslovaškem sprejeli s strogo in dokaj nezasluženo kritiko... V nekem članku, ki je izšel v Pravdi 3. marca 1962, F. Fabian obravnava predstavo Nemcev v J. K. Tylovem gledališču v Plznu kot zgrešeno potezo, kajti »danes je igra zgubila politično aktualnost, ki jo je imela precej po vojni, in njene umetniške pomanjkljivosti so bolj vidne kot kdaj koli.« Prvi trije prizori, »ki se zdijo najbolj barviti, so v resnici tri variacije na isto temo — ljubezen do lastne družine vodi nemškega vojaka k temu, da prizadene krivico družinam drugih v okupiranih deželah. Da bi prikazal ta problem, je Kruczkowski uvedel osem oseb, ki nimajo mesta v poglavitni zgodbi. Te osebe igrajo samo postransko vlogo, čeprav so naslikane zelo skrbno. V epilogu avtor ponovno uvede nove like. Tri četrtine oseb v drami služi le za ilustracijo in niso potrebne za razvoj dejanja.« Po Fabianovi sodbi je Kruczkowski uporabil »metodo zgodovinske freske«... »Poglavitni konflikt se razvije šele v drugem in tretjem dejanju v krogu Sonnenbruchove družine. Več je razpravljanja kot pa dogajanja. Osebe nam o sebi povedo vse. Predstavljajo bolj tipe kot individuum, njihovi značaji so že v začetku določeni in se ne razvijajo. Profesor Sonnenbruch predstavlja tip intelektualca, ki pasivno nasprotuje fašizmu in skuša stati ob strani dogodkov. Vendarle pa ne kaže, da bi bil močno prizadet, ko izve, da nacisti uporabljajo njegove izume v koncentracijskih taboriščih (kakšne izume? kako jih uporabljajo? Vse to moramo vedeti, če naj bi igra ne bila dolgočasna.) V epilogu profesor Sonnenbruch nena doma postane goreč zagovornik miru. Tak razvoj ni niti nemogoč niti nelogičen, toda radi bi videli, da bi se dogajal na odru. Namesto tega pa nam kažejo samo začetno in končno stopnjo profesorjevega notranjega razvoja.«

V nasprotju z ostro kritiko V. Fabiana dr. Olga Lhotova v članku v »Práce« (Praga 9. III. 1962) piše zelo ugodno o predstavi Nemcev, ki jo je izvedla amaterska gledališka skupina Maj na Vinohrady. Posebno hvali način, kako so interpretirali like Kruczkowskega. To je bilo težko delo, ker je vsak izmed njih »individuum in simbol obenem...«

(Iz revije »Le Theatre en Pologne, oktober 1962 — prevod B.)

POLJSKI GLEDALIŠKI TISK OB SMRTI LEONA KRUCZKOWSKEGA

Leon Kruczkowski, ki je umrl v preteklem avgustu, je bil vodilni poljski dramatik. Po člankih v počastitev njegovega spomina, in nekrologih, ki so izšli neposredno po njegovi smrti, so se kritiki globlje in načrtneje lotili njegovega dela. V Teatru št. 17 je izšel uvodni članek o »Piscu velike polemike«, Polityka je natisnila daljši esej Kazimierza Kozniewskega o Kruczkowskem. In 4. novembra je Nowa Kultura objavila obsežen izbor spisov, ki jih je zapustil Kruczkowski in jih je njegova vdova dala na razpolago. Ob času svoje smrti se je ukvarjal z dveh dramama, z romanom in obliki pisma iz taborišča za vojne ujetnike in s številnimi novelami. Našli so tudi popolnoma na novo napisano verzijo igre, uprizorjene pred vojno, z naslovom Vrnitev domov (Spotkanie z ojczyzną). Izšla je v decembrski številki Dialoga in jo bo uprizorilo tudi gledališče Narodowy v Varšavi. Založba Czytelnik bo izdala

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE



GROSUPLJE

projektiramo in
izvajamo vsa
gradbena dela

Telefon Grosuplje 13
Tekoči račun
pri Narodni banki
Grosuplje 600-21

1-18

COMMERCE

zastopstvo inozemskih tvrdk
LJUBLJANA, TITOVA C. 3
telefon 32-024

Zastopamo renomirane firme, ki oskrbujejo našo kemično, tekstilno, papirno, gradbeno in druge industrije s surovinami, stroji in orodji ter naše kmetijstvo z umetnimi gnojili in rastlinskimi zaščitnimi sredstvi.

ŽIČNICA

LJUBLJANA, TRŽAŠKA 69
Telefon 21-686, 22-194

Izdelujemo, projektiramo in montiramo industrijske, gozdne, turistične in športne žičnice in žerjave.
Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.



**POSLOVNO
ZDRUŽENJE
PREVOZNIŠKIH
PODJETIJ
LJUBLJANA,
TITOVA CESTA
ŠT. 48 (NA GR)**

Telefoni: direktor 33-676
splošni sektor (pravna služba) 33-797
komercialni sektor 33-797
prometno-tehnični sektor 33-797
gospodarsko-računski sektor 33-648
nabavna služba 33-648

**PREKO SVOJE MREŽE POSLOVALNIC OSKRBUJE TOVORE
ZA PREVOZ S TOVORNIMI AVTOMOBILI PO VSEM TERITORIJU
SFR JUGOSLAVIJE**

Izstavlja prevozne in obračunske listine za izvršene prevoze. Vršil
brezplačno kontrolo vseh prevoznih in ostalih tovornih listin.

Podjetja – člani poslovnega združenja SLOVENIJA TRANSPORT	
PREVOZNIŠTVO, Celje	AVTOSERVIS, Jesenice na Gor.
SLAVNIK, Koper	TRANSPORT, Maribor
PREVOZI, Ljubljana	AGROTRANSPORT, Ptuj
AVTOPREVOZ, Maribor	TRANSTURIST, Škofja Loka
MEHANIČNA DELAVNICA	AVTOPREVOZ, Tolmin
in AVTOPREVOZ, Medvode	TRANSPORT, Videm-Krško
TRANSAVTO, Postojna	GLOBUS-SPEDICIJA, Ljubljana
AVTOŠPED, Rakek	LJUBLJANA TRANSPORT,
AVTOPREVOZ, Zagorje ob Savi	Ljubljana
AVTOUSLUGE, Celje	G A P, Maribor
AVTOPREVOZ, Dravograd	AVTOPREVOZ, Podvelka
AVTOPROMET, Idrija	INTEREVROPA, Koper
AVTOPREVOZ, Ivančna Gorica	TRANSPORT, Cerkno
AVTOPROMET, Kranj	AVTOPREVOZ, Slovenj Gradec
	AVTOPROMET, Ljubljana

Vsi, ki žele koristiti usluge poslovnega združenja, naj se neposredno
obračajo na poslovalnice v krajih:

CELJE, Kidričeva 19, tel. 20-80 in 31-56
MARIBOR, Tržaška 54, tel. 27-49 in 24-16
KRANJ, Škofjeloška 1, tel. 941 – 25-84 in 29-84
LJUBLJANA, Smartinska c. 26, tel. 32-943 in 30-548
KOPER, Ulica JLA 6, tel. 239
JESENICE, Kidričeva 36, tel. 956 – 298
RAVNE NA KOROŠKEM, tel. 1 – int. 481
NIS, Ulica 12. februar 33, tel. 37-22
ZRENJANIN, Moša Pijade 32, tel. 13-99

V kratkem bodo pričele s poslovanjem še poslovalnice v Beogradu,
Rijeki, Zagrebu, Osijeku, Smederevu in Novem Sadu, ki bodo z dose-
danjo mrežo in s svojim kadrom zagotovile strokovne in solidne
usluge.



PROIZVAJALNI DOLBINA
Agromel
LJUBLJANA

Komenskega 12
Hišna centrala 30-762
Komerčila 30-494

**gelée
royale**

Vam vrača izgubljene
moči in obdrži
kondicijo

melbrosin

Vam ohrani svežino
in duševno
skoncentriranost

POSLUŽITE SE ODLIČNIH PROIZVODOV PODJETJA

tovarne bonbonov,
čokolade
in peciva
v Ljubljani

šumi

Nad kvaliteto naših proizvodov
ne boste nikdar razočarani!

ZA VSE VRSTE ZAVAROVANJ
SE PRIPOROČA

Zavarovalnica Ljubljana

MIKLOŠIČEVA C. 17-19



SLOVENIJA VINO

Ljubljana, Frankopanska 11

nudi za izvoz
in domači trg
kvalitetna namizna in stekle-
nična vina, slivovko, Wine's
Brandy, Vermouth, Extra
Bacchus

Priporočamo se za obisk v
naši trgovini na Cankarjevi
cesti 6 in točilnici v Šent-
vidu pri Ljubljani.

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.

Saturnus

TOVARNA
KOVINSKE
EMBALAŽE
LJUBLJANA

proizvaja vse vrste lito-grafirane embalaže — kot embalažo za prehrabeno industrijo, gospodinjsko embalažo, bonboniere za čokolado, kakaó in bonbone ter razne vrste lito-grafiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvajamo električne aparate za gospodinjstva kot npr. električne peči.

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilске žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste lito-grafirane otroške igrače



**LESNO
INDUSTRIJSKO PODJETJE
BLED**

I Z D E L K I :

ŽAGANI LES SMREKE — JELKE ~ RESONANČNI —
AVIONSKI LES ~ VEZANE PLOŠČE ZA GRADBENI-
ŠTVO ~ VEZANI LES ~ LADIJSKI POD ~ OPAŽI
VSEH VRST ~ STROPNE IN STENSKÉ OBLOGE ~
LAMELIRANA GLADKA VRATA ~ STREŠNE KON-
STRUKCIJE ~ PANEL PLOŠČE ~ SREDICE ~ LESNA
VOLNA ~ LESNE VRVI ~ LESNA MOKA ~ LESNA
EMBALAŽA VSEH VRST ~ ČEBELNI PANJI

ZA ZIMO IN ŠPORT HOLA - HOP,
ZA VSAKO PRILOŽNOST
PA NOGAVICE, IZDELEK
TOVARNE NOGAVIC

LJUBLJANA

TRGOVSKO PODJETJE

Petrol

LJUBLJANA — VOŠNJAKOVA ULICA 2

nudi potrošnikom vsa potrebna pogonska goriva in maziva
v bencinskih servisih in skladiščih po vsej Sloveniji

Kemična tovarna Moste

Ljubljana

Ob železnici 14

Telefon: h. c. 30-351,
komerc. odd. 30-732,
direktor 33-112,
poštni predal 589/XI.

Proizvaja po svetov-
no znani kvaliteti, v
tuzemstvu pa prodaja
po najnižjih cenah:

Aluminijev oksid –
glinica Al_2O_3

Aluminijev hidrat
 $Al(OH)_3$

Aluminijev sulfat
 $Al_2(SO_4)_3 \times H_2O$

Kalijev-aluminijev
sulfat $K_2SO_4 \times$
 $Al_2(SO_4)_3 \cdot 24 H_2O$

Živosrebrov oksid
 HgO

Kalomel Hg_2Cl_2

Zahtevajte ponudbe in vzorce in prepričali se boste!

JUGOTEHNIKA

»ELEKTROVAL«, Ljubljana – Mestni trg 15

»ELEKTROCENTER«, Ljubljana – Čopova 4

»RADIOCENTER«, Ljubljana – Cankarjeva 3

»BLISK«, Ljubljana, Titova 61

»JUGOTEHNIKA«, Ljubljana – Dalmatinova 11

»RADIOCENTER«, Domžale – Ljubljanska 2

»RADIOCENTER«, Bled

»RADIOCENTER«, Kranj – Koroška 9

»RADIOCENTER«, Maribor – Partizanska 6

INTERTRANS-GLOBUS

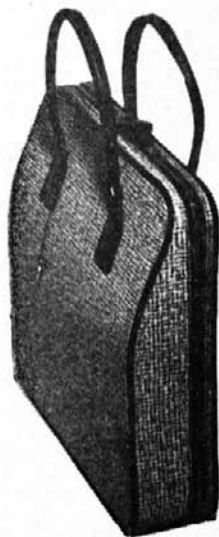
Mednarodna špedicija, transporti in skladišča,

Ljubljana, Šmartinska cesta št. 152/a.

Telefon - hišna centrala 33-662 - Teleprinter 03107

opravlja: vse špedicijske usluge v zvezi s tuzemsko in mednarodno blagovno menjavo, vse carinske posle pri uvozu in izvozu posiljk, pregled blaga, prevoz blaga, sejemske usluge z lastno mehanizacijo, nakladanje, prekladanje, skladišči, hrani in zavaruje blago. Interesenti, zahtevajte informacije in ponudbe od centrale podjetja in podružnic: Beograd, Zagreb, Reka, Celje, Jesenice, Koper, Nova Gorica, Sežana, Novi Sad, Subotica.

O solidnosti opravljenih uslug se boste sami prepričali.



M-1



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA



mali potovalni
strojček za
individualno delo
doma ali na
potovanjih, je
vsakomur
najboljši
spremljevalec.

TRGOVSKO PODJETJE ZA IZVOZ IN UVOZ

TEHNO-IMPEX

Telefon: 23-915

Teleprinter: 03-190

Ban. račun: 600-11-674

Ljubljana

Beethovnova 21/I

NOVI DKW-JUNIOR

741 ccm, 34 KS, tricilindrski dvotaktni motor, vse brzine sinhronizirane, hidravlične zavore, poraba goriva 7,3 l/100, mešanica 1:40, servisni pregledi na vsakih 7500 km.

V prostorni karoseriji so 4 udobni sedeži, obsežni prtljažni prostor. Naprava za gretje in hlajenje omogoča v vsakem letnem času prijetno vožnjo.

Vozilo je zelo ekonomično ter nudi izredno sigurnost pri vožnji.

Servisna služba in nadomestni deli zagotovljeni.

Vsa pojasnila

»Autocommerce« Ljubljana,

Trdinova ulica 4

DOMA IN NA DELOVNEM MESTU SCITI VASE ROKE

PROIZVAJA:

Farmis

**ZAŠČITNA
KREMA 48**

Farmaceutsko-
kemijski
kombinat
Slovenije

obrat



Lek — Ljubljana

Dobi se
v lekarnah
in drogerijah

Tkanine za večerna oblačila najlepše izberete v prodajalnah

Veletekstila v Kresiji

Prodajalna na Trubarjevi 27 nudi bogato izbiro izbranih izdelkov moškega perila, srajc, pletenin in ostalih predmetov moške mode.

V PRODAJALNAH

»Ajdoščina«, Gosposvetska cesta 1, »Cveta«, Stritarjeva, »Perlon«, Čopova 12, »Cveta«, Miklošičeva 22, stalna zaloga trikotaže, pletenin, nogavic, konfekcije in ostalih ženskih in moških modnih predmetov.

TOVARNA CELULOZE IN PAPIRJA

VEVČE-MEDVODE

sedež: VEVČE — p. Ljubljana-Polje

Ustanovljena leta 1842

IZDELUJE:

SULFITNO CELULOZO I. a za vse vrste papirja

PINOTAN za strojila

BREZLESNI PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za reprezentativne izdaje, umetniške slike, propagandne in turistične pro-

spekte, za pisemski papir in kuverte najboljše kvalitete, za razne protokole, matične knjige, obrazce, šolske zvezke in podobno.

SREDNJEFIN PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za knjige, brošure, propagandne tiskovine, razne obrazce, šolske zvezke, risalne bloke itd.

KULERJE za kuverte, obrazce, bloke, formularje, reklamne in pro-

pagandne tiskovine.

KARTONE za kartoteke, fascikle, mape.

RASTER PAPIR brezlesni in srednjefin za šolske zvezke, za uradne in druge namene.

PELURNI PAPIR bel in v barvi.

ZAHTEVAJTE VZORCE!

Tovarna

Žima

Tel. n. c.: 383-147

Direktor: 383-148

FUŽINE št. 133

MONTAŽNO PODJETJE

TOPLOVOD - ELEKTROSIGNAL

LJUBLJANA — CRTOMIROVA 6

PROJEKTIRA — MONTIRA: centralne kurjave vseh vrst; vodovodne instalacije; sanitarije; ventilacijske naprave; klimatske naprave; elektroinstalacije jakega in šibkega toka; strel vodne naprave.

PROIZVAJA: obtočne črpalke; temperaturne regulatorje; mavčne plošče; rebraste cevi.



TOVARNA ELEKTRIČNIH APARATOV

LJUBLJANA, Rimska c. 17

IZDELUJE: releje za zaščito, daljinska stikala zračna do 100 A in oljna do 15 A s termično zaščito, zaščito proti požaru, programska stikala vseh vrst, aparate s področja industrijske elektronike, merilne in specialne transformatorje, signalne naprave za elektrogospodarstvo in industrijo.

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

Čudovit sijaj da vašim lasem —
NARTA FIX EXTRA



NARTA FIX EXTRA

skrbi in čuva, da so lasje
lepi in zdravi

Kupujte moško, žensko in otroško konfekcijo
v novi poslovalnici

VARTEKS OBLEKE

LJUBLJANA, DALMATINOVA UL. 4

**Vedno velika izbira, novi modni kroji,
NIZKE CENE!**

Trgovsko podjetje
z živili

»Grmada«

vam nudi v svojih triinpetdesetih poslovalnicah v Ljubljani
in okolici vedno sveže in kvalitetne špecerijske, mlečne in
mesne izdelke. — Vljudno vas vabimo, da se o tem sami
prepričate.

Kraj

OBRATI:

- LJUBLJANA, POLJANSKA 7
Telefon 31-672
- LJUBLJANA, KARDELJEVA 4
- LJUBLJANA, RESLJEVA 1
Telefon 21-224

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE

SLOVENIJA CESTE

LJUBLJANA

Pražakova 1

prevzema in izvršuje
vsa gradbena dela na objektih
visoke in nizke gradnje

Specializirano podjetje
za gradnjo cest z različnimi sistemi
vozišč, predorov ter za asfaltna
dela.

Lastna mehanizacija z obrabi
za popravilo in izdelavo
gradbenih strojev.

Lastni projektivni biro.
Dobava kmetijskih agregatov
iz lastnih kamnolomov.

SEMENARNA LJUBLJANA Gospodarska cesta 5

Prodajamo na debelo in drobno vse vrste in sorte kakovostnih semen
krmnih, vrtnih in cvetličnih rastlin.
Cenjenim odjemalcem nudimo bogat izbor zelenjadnih in cvetličnih
semen v originalnih zaprtih vrečkah.

Zagotavljamo odjemalcem, da bodo v naših poslovalnicah
v LJUBLJANI, Gospodarska 5, Vodnikov trg 4
v MARIBORU, Dvorčakova 4
v ZAGREBU, Kraševa 2,
v BEOGRADU Prizrenska 5

solidno postreženi po konkurenčnih cenah.

NAŠ NASLOV:

JUGOREKLAM

LJUBLJANA, KIDRIČEVA 5

TELEFON 21-965

Izdelujemo vse vrste em-
balaže v barvnem tisku.
Lastna litografija. Za vse
reklame se obračajte na
nas. Tisk — časopisni
oglas, kino reklama. Na-
ročila sprejemamo ZA CE-
LOTEN TERITORIJ SFRJ

**GRADBENO
PODJETJE**



LJUBLJANA

TEL. 22-078

21-628

22-393

ZBAŠNIKOVA 26

PROJEKTIRA IN IZVAJA VSA GRADBENA DELA

GRADBENO INDUSTRIJSKO PODJETJE

GRADIS
CENTRALA, LJUBLJANA

BOHORIČEVA 28 — TEL. 33-566

s svojimi poslovnimi enotami gradbeno vodstvo Ljubljana, Celje, Maribor, Skopje, Jesenice, Kranj, Koper, Ljubljana-okolica ter obrati Obrat gradbenih polizdelkov, Lesni obrat Škofja Loka, Kovinski obrati Ljubljana in Maribor, Strojno-prometni obrat ter biro za projektiranje, študij in razvoj gradi in projektira visoke in nizke ter industrijske gradnje ter vrši prodajo stanovanjskih, poslovnih in drugih objektov.

ELEKTRONABAVA

Podjetje za uvoz elektroopreme
in elektromateriala, nakup in prodaja
proizvodov elektroindustrije SFRJ

LJUBLJANA, TITOVA 1

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Crnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga

PODJETJE ZA PROMET
Z ODPADKI



Ljubljana, Parmova 33

s svojimi odkupnimi postaja-
mi v vseh večjih krajih
Slovenije

ODKUPUJE VSE VRSTE
ODPADKOV PO NAJVIŠJIH
DNEVNIH CENAH

tiskarna
toneta
tomšiča

LJUBLJANA

GREGORČICEVA 25 a

Telefoni: 20-552

22-990

22-940

Metalka

LJUBLJANA, TITOVA 24

TRGOVINE:

TITOVA 24

GOSPOSVETSKA 4

STRITARJEVA 7

DALMATINOVA 2

GRADBENO PODJETJE

MEGRAD

LJUBLJANA

CELOVŠKA CESTA 134

TELEFON: 30-512, 30-513

IZVAJA IN PROJEKTIRA VSA GRADBENA DELA.

**USNJE, USNJENO GALANTERIJO,
ČEVLJARSKO-SEDLARSKO ORODJE
IN POTREBŠČINE — AVTO GUME,
TEHNIČNO GUMO — PLASTIČNE
MASE, PLASTIČNO GALANTERIJO —
TEHNIČNI TEKSTIL, VRVARKE
IZDELKE — ZAŠČITNA SREDSTVA —
KOVINSKO GALANTERIJO —
BIŽUTERIJO — DOMAČE IN
UVOŽENE IGRAČE — IZBERITE
V SORTIRANIH ZALOGAH**

VELETRGOVINE

ASTRA LJUBLJANA
BEŽIGRAD 6 — TELEFON: 32-394

roman o poljskih rudarjih v Belgiji, ki je ostal zaradi izbruha vojne nedokončan.

Najzanimivejši izmed fragmentov v Nowi Kulturi je bil osnutek za dramo Svetnik (Święty) ki ga je Kruczkowski v grobem začrtal kot vojni ujetnik l. 1940—1944. Protagonist je pisatelj na večer življenja, nekakšen Tolstoj na stara leta. Kruczkowski v beležkah takole popisuje ta lik: »Položaj človeka, misleca in pesnika, ki je dosegel naslov »apostola« in »svetnika«, ki se bori za socialne pravice, ki napada lastnino, državo, družino, a je sam nezmožen, da bi se odrekel udobju, družini, slavi. Svoj denar je izročil v oskrbo ženi, vendar še uživa vse njegove koristi — nerad bi ga razdelil med uboge, kajti to bi pomenilo prikrajšati lastno družino. Oblači se »kot mož iz ljudstva«, si sam pospravlja, sam izdeluje čevlje, sam kosi travo, je vegetarijansko hrano, daje miloščino beračem in pomaga prijateljem kadar koli more — toda vse to v resnici ni nič drugega kot simbolična gesta. Milijoni ga obožujejo kot »preroka nove dobe«, čeprav se najdejo tudi taki, ki ga dolže prevarantstva in narejenosti. Rad bi trpel, rad bi bil mučenec, politični izgnanec itd. Toda oblast ravna z njim kot z neškodljivim čudakom in medtem, ko preganja njegove privrženice, pusti navideznega voditelja pri miru, in to celo tedaj, ko premišljeno zagreši žalitev veličanstva. Ne more se pripraviti do tega, da bi odklanjal obiske reporterjev in lizunov. Ko končno ta moderni »svetnik« poskusi zdrobiti konvencionalne okove svoje eksistence in preprosto začeti z izvajanjem sta-

Slavka Glavinova (Gospa s kovčkom), Ali Raner (Prekla) in Jurij Souček (Mož z brki) v komediji »Arhangeli niso avtomati«.

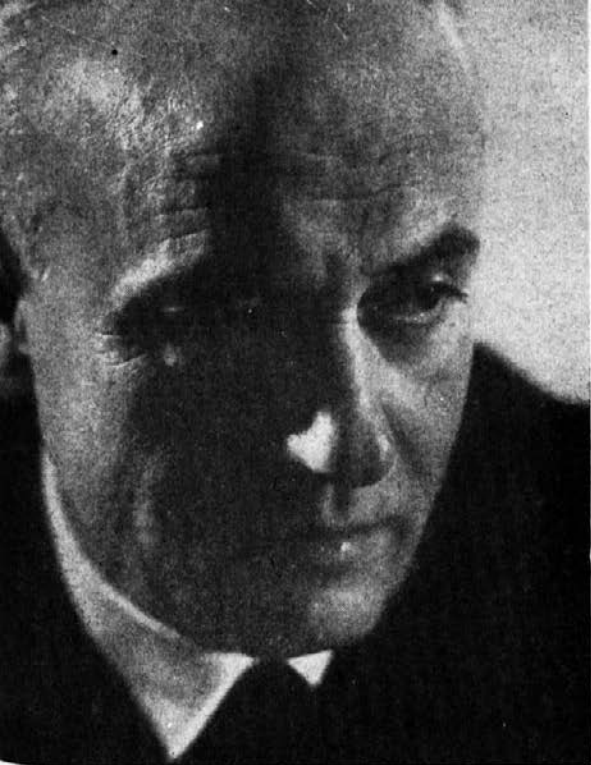


novitnih načel svoje vesti, njegovo življenje neizogibno postane tragična igra. Zakoreninjenih šablon družine, socialnih, premoženjskih in predpisanih vezi in odnosov ne more zdrobiti, ne da bi raztrgal na kosce tkanino, stkano iz tisoč niti, ne da bi prizadejal najbolj bolečo škodo sebi in svojim. Že leta je »svetnika« mučila lahkotnost in potratnost lastnega življenja. Naveličal se je praznote družinskega življenja, slave svojih del: podzvestno hrepeni po intenzivnejši eksistenci, po zlitju s prvinskimi silami človeka, po revščini, bedi in trpljenju — z vsemi njihovimi ustvarjalnimi možnostmi. Na lastnem telesu in možganih hoče sam občutiti, kar je izrekel v svojih knjigah o duhovnem vzoru, o resničnem človeku, brezdomcu, samotarju, o listu, ki ga nosijo vetrovi usode. Toda na vsakem koraku ga ironija lastnega premoženja ovira na poti k mučeništvu. Njegova družina ne pristane na to, da bi prišel na beraško palico; proti volji mu premoženje narašča. Hoče biti puščavnik, toda novinarji in paraziti straše okrog njegovega doma, željni odbleska njegove slave. Hoče, da bi ga sramotili, toda bolj ko se ponižuje in zatajuje, bolj ko zanika vrednost svojih knjig in razširja dvome o lastni odkritosrčnosti, bolj ga slavijo. Hoče biti žrtvovan, zaprt, pretepen, toda oblast ga prezre in izbira njegove učence, obotavlja se pa, da bi velikega moža naredila za mučenika. Kot blaznež v oblazinjeni celici bije »svetnik« ob nevidno ječo slave. Psuje državo, Cerkev, oblast — in ti ga poslušajo vljudno, s popustljivostjo, ki pristoji čudaškemu, dobronamernemu patriciju. Med njegovo željo, da bi trpel na križu, in njeno izpolnitvijo je peklo vzdignilo pregrajo slave, da odbija vse osti in puščice usode. Toda zakaj se »svetnik« obotavlja pred odločilnim korakom? Zakaj ne pomete do čistega iz svoje hiše reporterje in fotografe? Zakaj prenaša, da njegova družina služi denar z njegovimi deli? Zakaj se uklanja volji svojega okolja, ki ga navdajajo povsem drugačni ideali? Toda nedvomno je ta skrivnostna slabost, ta nezmožnost za temeljit prevrat konvencije tisto, kar je bistvo najbolj vzvišene človeške tragedije, največjega mučenništva? Popolnost je mogoča samo onkraj tega sveta; do kraja popolno življenje se da doseči samo z ločitvijo od vseh zemeljskih vezi, nikdar pa v povezavi z njimi. In tako se mora svetnikova pot končati v puščavi — to je njegovo edino domovanje. Naš »svetnik« dvakrat odpove v preskušnji te vrste... Ne more se odločiti — v tem je njegova krivda in plemenitost — da bi žrtvoval enega samega človeka, čeprav je ta relativno brez vrednosti, na oltar svojih abstraktnih idej.»

Pred smrtjo je Kruczkowskemu uspelo napisati večji del prvega dejanja drame, ki je bila natisnjena v Nowi Kulturi, in osnutek za štiri prizore drugega dejanja obenem s tem, da je nakazal tudi idejo in zgradbo Svetnika. Že pred leti je sam dokončal tretje dejanje v igri Stefana Żeromskiego (Grzech). Morda lahko upamo, da mu bo kakšen drug pisatelj izkazal prav tako uslugo?

V isti izdaji Nowe Kultury je Stanisław Witold Baliński, direktor gledališča POLSKI v Varšavi, ocenil Kruczkowskega pod naslovom Gledališki človek, kjer izvaja nekaj izredno zanimivih zaključkov o njegovih dramah.

(Iz revije »Le Theatre en Pologne«, oktober, november, december 1962 — prevod K. B.)



Za novega dramaturga v Drami je bil imenovan tovariš prof. **Janez Negro**. Njegov prihod na to odgovorno mesto pomeni za umetniško vodstvo naše prve gledališke hiše vsekakor vidno izpopolnitev, posebno še, ker v tem imenovanju lahko vnovič vidimo potrdilo o nezadržnem prizadevanju zadnjih let, da bi postal izraz in obraz našega gledališča v umetniško izpovednem in idejnem pogledu kar najbolj sodoben, kar najbolj aktualen, kar najbolj povezan z živo, neposredno sprejemajočo gledališko publiko in hkrati kar najbolj izbran, kultiviran, žlahten. Prepričani smo, da bo delo, ki ga začenja na novo imenovani dramaturg, nastajalo v duhu teh teženj.

Tovariš Janez Negro je doma iz rudarskih revirjev. Rodil se je v Zagorju ob Savi leta 1914. Gimnazijo je končal v Ljubljani in se po enoletnem študiju romanistike na ljubljanski univerzi odpravil v Pariz, kjer je diplomiral na filozofski fakulteti in zatem še na Institutu za politične vede (diplomatski oddelek). Po končani vojni je leta 1945 prevzel uredništvo slovenskega dela časopisa »Nova Jugoslavija«, ki ga je izdajal Osvobodilni komite Jugoslovanov v Franciji s sedežem v Parizu. Od 1. 1947 do 1950 je bil pomočnik dopisnika Tanjuga v Parizu in urednik Informativnega biltena. Nato je dve leti urejal tednik »Nouvelles Yougoslaves«, ki ga je izdajala Jugoslovanska agencija za informa-

cije v Parizu, dokler mu ni bilo zaupano mesto sekretarja na kulturnem oddelku ambasade FLRJ v Parizu. Tu je ostal dve leti, pozneje pa se je posvetil izključno znanstvenemu in literarnemu delu, predvsem študiju francoske literature, esejistiki in prevajalstvu. Tako so zapored izšli njegovi skrbni prevodi nekaterih francoskih avtorjev: Honoré de Balzac, *El Verdugo* in druge novele, André Maurois, Ariel, Emmanuel Roblès, *Temu pravimo zora* in končno prevod znamenitega srednjeveškega romana v znani priredbi Josepha Bédiera *Tristan in Izolda*. Obširna študija o tem biseru stare francoske literature razodeva prevajalčevo temeljito znanje, s prevodom samim pa se nam predstavi kot tenkočuten poznavalec naše in francoske pesniške besede.

Ceprav je živel tovariš Janez Negro od leta 1936 nepretrgoma v tujini, sredi razgibanega kulturnega dogajanja, je bil vendarle tesno povezan z domačo slovstveno in sploh kulturno dejavnostjo. Posebno zvesto pa je spremljal našo gledališko umetnost. Spominjam se, da je ob vsakoletnih obiskih v domovini z enako pozornostjo, zavzetostjo, da ne rečem z ljubeznijo in zanosom pravega gledališkega človeka — gledalca in seveda tudi kritika — obiskoval predstave ne le našega osrednjega gledališča, ampak z isto vnemo tudi predstave naših manjših gledališč in gledaliških skupin. Iz primerjave s pariškimi gledališči, ki jo je kajpada lahko napravil, je bilo kljub tu pa tam trdo, a pravično izrečeni oceni vendarle zmerom določno čutiti njegovo resnično ogetost in hkrati skrb za čisto podobo slovenske odrske umetnosti. Zdaj je ta njegova velika ljubezen do gledališča, ki jo goji že od mladih let, stopila na pot konkretne, praktične dejavnosti. Znanje in izkušnje, nabrane v tako eminentnem gledališkem mestu, kot je Pariz, in v enaki meri tudi zdrav čut in posluh za specifičnost naše duhovne situacije in naših gledaliških problemov mu bodo narekovali orientacijo, ki bo nedvomno pomagala soustvarjati moderno slovensko gledališko kulturo.

Tovariša Janeza Negra, ki ga večina naših mlajših književnikov, umetnikov in znanstvenikov dobro pozna iz svojih srečanj v Parizu kot gostoljubnega, ljubeznivega, duhovitega in izredno razgledanega sobesednika, ob vrnitvi v domovino od srca pozdravljamo in mu želimo na novem službenem mestu veliko uspehov.

Cene Vipotnik

NEKAJ INTIMNIH AKSIOMATIČNIH ZAPISKOV

(Ob otvoritveni predstavi goriškega gledališča, zapisanih septembra in prirejenih ad usum Delphini)

1. »ZLOČIN NA KOZJEM OTOKU« ALI ENOTNOST PROTISLOVIJ

Dvoje načelnih zmot (ki si jih zapisujem brezobzirno, ker se mi zdi, da same iz sebe spontano odpirajo pot takojšnji negaciji, ki ji takoj pripišem še atribut »dialektičnosti«):

— ne znam si razložiti, zakaj da je ta (Ugo Betti: *Zločin na Kozjem otoku*, drama v treh dejanjih) do divjaške patologije elementarnih medčloveških odnošajev pretiran tekst sploh našel svoj prostor na repertoarju;

— tudi si ne znam razložiti, kako da je predstava (režija M. Skrbinškova, scena in kostumi B. Markič) razkrivala samo to divjaško

patologijo in da se ji niti za trenutek ni posrečilo gledališko odkriti vzroke za tako patologijo in pokazati, kako bedna in navsezadnje tudi tragična zna biti človeška usoda, če se znajde na robu dostojanstva in morale — take ali drugačne, vendar skoz in skoz človeške — in ko jo bivanje na vsem lepem potisne v dilemo: ali hedonistična ali asketska blaznost; ko je tem človeškim kreaturam, ki pa so tako ali tako bolj produkti formalističnih dramskih poigravanj južnjaškega Bettija kot pa ogledalo resnične (ali konkretne) človeške stiske, razodeta nujnost moralne revolte zoper nenaturnost — in je lahko revolta samo zločin, ne pa resnična vstaja človeka iz kreature.

Pa naprej: M. Skrbinškova recimo ni odkrila, da bi mogla predstaviti vsaj tista »divja poezija«, o kateri piše v gledališkem listu in ki jo Betti tudi zares pozna: neukročeno, nekultivirano, razdružljeno sicer, vendar pa precej krvavo zaresno. Da ta poezija še zdaleč ni adekvatna gledališkemu naturalizmu, ampak je prej realizem, ki ima to hvaležno lastnost, da se ga zlahka dá preinterpretirati v močan simbol. Predstava pa je bila do brezupnosti naturalistična, brez pravega ritma, monotona, čeprav igra zastavljena z vso ostrino, zaznamovana z ekstatično krčevitostjo, poudarjeno naturalistično izreko, patološko histeričnimi izbruhi in — za zlagan kontrapunkt nemara? — z umirjenim, celebralnim deklamiranjem najmanj poetičnih mest v igri.

Vendar:

predstava Uga Bettija je nazorno pokazala, kako pravzaprav tako ni več mogoče naprej, kako je gledališki anahronizem dosegel višek in se začel ponavljati pa hkrati razkrajati sam v sebi. Zdi se mi, da je diletantska gledališka mentaliteta v Novi Gorici začela odmirati in na njeno mesto stopati živa, zainteresirana in sodobna tvornost.

2. PROBLEM DECENTRALIZIRANE KULTURE

V mislih imam tudi izginjanje province — v posebnem, mentalnem pomenu besede, ali bolje: provincialnosti — z vsem, kar gre k njej in z njo:

- malomeščanstvo potreb in interesov
- jaro mentaliteto
- obskurnost megalomanskih, zakompleksiranih gostilniških omizij
- ožino pogleda na svet, šentflorjansko liliputanstvo odnosov
- kino dvakrat na teden, teater dvakrat na leto: o pustu in veliki noči
- resignacije nečednih vrst
- odsotnost prave ustvarjalnosti, humanizma itd. itd.

Propagirati načelno nujnost decentralizirane, ljudske kulture pa bi bilo dandanašnji kar čuden, če ne nazadnjaški posel, namreč: ostajati pri slepo verbalnem, v praksi pa politkomisarskem propagiranju *ex cathedra*, ki so ga bližnji prednamci opravljali dovolj uspešno. Mišliti je treba na konkretno ostvarljivost in ostvarjanje verbalnih zahtev, spoznanj in nujnosti.

Konkretno (in to je že ena možnost): imamo štiri gledališča, troje izmed njih opravlja dobršen del svoje dejavnosti izven matičnih hiš, po gostovanjih, s katerimi pokrivajo vsaj polovico slovenskega nacionalnega teritorija. Ostala polovica pa je še vedno bolj ali manj prepuščena sama sebi: učiteljstvu, političnim organizacijam in tudi prižnici, prepuščena lastni iznajdljivosti in spretnosti. Ponekod se npr. grejo

amaterska gledališča (amaterska, kakor pravimo, ker za delo take vrste ne dobijo plače in ker ga opravljajo »povrh«), grejo, kakor je navada: nenačrtno, kakor pač pride. Včeraj Miklovo Zalo, danes Nepokopane mrtvece, ampak uprizoritev v istem stilu ko včeraj Miklova Zala, samo da ob pol prazni dvorani. Dobivajo mednarodna priznanja. Igrajo včeraj Oj, to lectovo srce, danes pa ne morejo do kraja izpeljati Spoštljive vlačuge, ker so ljudje vzeli »teater« »zares« in tudi igravko z naslovne vloge. Važno pri vsem tem je to, da je kultura — ustvarjalnost in »potrošnja« — prepuščena lastni, marsikje provincialno ozki, lokalni samozaverovanosti in iznajdljivosti, da je nenačrtna in v kontekstu konfuzna, ker pomeni povsod delo »povrh«, iz »idealizma« takorekoč. Potrebe pa so marsikje prerasle pred leti začrtane okvire. (Kaj ni šarlatanstvo, degeneracija prirojenega dobrega okusa marsikje posledica konfuzne, naključne kulturne doktrine?)

Mimogrede, pogovarjali smo se o pokojnem koprskem teatru, pa je padla tale beseda: »Odkar so v Kopru teater ukinili, niso tamkajšnji amaterji dali niti ene predstave; iz solidarnosti, takorekoč.«

Problem decentralizirane, ljudske kulture že davno ni več problem potreb (češ, kulturo je treba zganjati /za reprezentanco/ za vsako ceno, pa četudi pod političnim pritiskom), ampak dotacij.

Zadnjič je v Gorici občinstvo navdušeno ploskalo precej slabi predstavi. Trditev, ki bi jo bilo težko znanstveno dokazati: ne, ker bi bilo brez občutka za vredno in nevredno, za potrebno in nepotrebno, za resnično in neresnično, ampak zato, ker najbrž tako zelo potrebuje tisti dve uri žive, ustvarjalne kompenzacije vsakodnevnih skrbi, tisti dve uri čarobnega blišča, ne lažnivih fikcij niti cirkuškega kiča, ampak aktivnega, ustvarjalnega stapljanja s širšim, pomembnejšim življenjem, kot ga samo živi — odrskih luči in harlekinskega joka pa smeha v njih. Širine svojega bivanja da ne more dojeti sama, neposredno, skoz vsakdanje življenjske konvencije in preskušene revolte, ampak da se more z odprtimi očmi zazreti vanj šele, ko okusi vonj in dimenzije tistega sveta, ki je pretresljiva sinteza banalne vsakdanjosti in radožive fantazije, splošnosti, pregnetene z zasebnimi rokami.

— Primorska je tisti geografski kompleks SRS, ki ga načrtno — recimo z abonmaji — ne obiskuje nobeno slovensko gledališče. Gledališče v Novi Gorici je polpoklicno, s štirimi redno zaposlenimi gledališčniki (igravki, režiser in direktor) pripravi na leto kakih sedem predstav — za štiri abonmaje — od katerih je tri četrt repriz izven solkanske matične hiše. Da bi bila njihova gledališka gostovanja vsaj malo podobna samim sebi, bi potrebovali že kar potujoče gledališče; zdaj pa zbujajo predstave na »podeželju« sumljive asociacije na tisto znamenito gledališče, ki ga je Filip Kalan v »Veselem vetru« tako slikovito po opisal.

Gledališče stoji med vsemi umetnostmi oz. kulturami mogoče najbolj trdno zasidrano v konkretni zdajšnjosti; že po svojem značaju.

Razmišljam o »provincialni« in »ljubljski« kulturi, o potrebah prvih in drugih. Razlike so se pravzaprav izravnale — vsaj, če gledamo na splošno — potrebe nosijo tu pa tudi tam izrazito delovni značaj, izražajo nujno polnega, angažiranega bivanja, tistega, ki mu gre vedno za nepomirjeno pretvarjanje mrtve, ponavljajoče se in ozke dejavnosti v neprenehno ustvarjavnost (odnosov, načina bivanja, družbljanja).

Navsezadnje brez tistih dveh ur gledališča pa knjige, muzike in slikarske razstave in filma bi ne bil to, kar bi mogel in moral biti, če že hočem v spodobni meri izživeti svoje možnosti.

— V Gorici pravijo, da so kuloarska šepetanja o »pravem«, poklicnem gledališču za slovensko Primorsko spočele potrebe družbe, ne pa kaka direktiva od zgoraj, kakšna sumljiva reprezentančna ambicija. In da se za zdaj pogovarjajo samo še o dotacijah. V goriškem gledališču pa so angažirali dramaturga, ki je sestavil kar se da sodoben repertoar: Axelrod: Sedem let skomin, Hofman: Zvezde na jutranjem nebu, Minoli: Vilinček z lune, O'Neill: Mesec za nesrečneže, Rivemal: Rezervist, Mrožek: Policaji, Anouilh: Medeja. Iz goriškega gledališkega fundusa in izkušenj in zdajšnjega dela naj bi zrasli temelji novega primorskega teatra.

Treba je pravzaprav — ne samo verbalno zagovarjati — ampak konkretno uresničevati potrebo po resničnih manifestacijah ljudske kulture, katere najsoodobnejša komponenta je gledališče; sodobnost kulture pa se navsezadnje tudi meri po njeni ljudskosti. Prizadevanja goriškega teatra je torej treba samo podpreti.

A. Inkret

Gledališko pismo

USPEŠEN ZAČETEK ANGLEŠKEGA „NARODNEGA GLEDALIŠČA“

W. Shakespeare: Hamlet, B. B. Shaw: Sveta Ivana

London je doživel otvoritveno predstavo svojega najbolj pomembnega gledališkega ansambla brez ceremonialov, ki so v navadi ob takih prilikah. V torek 22. oktobra se je namreč kot običajno dvignil zastor v starem »Old Vicu« in publiki se je s Shakespearovim »Hamletom« prvič predstavil novo ustanovljeni ansambel angleškega »Narodnega gledališča«. Tako je bila uresničena dolgoletna želja angleških gledaliških ustvarjalcev, da dobe svoj reprezentativni ansambel, ki bo čez nekaj let v novi stavbi, za sedaj pa še v starem »Old Vicu«, predstavljal dosežke svetovne dramske umetnosti. Letos bodo mimo »Hamleta« in »Svete Ivane« na sporedu še »Othello«, s katerim bo ansambel 1964. proslavil 400 letnico Shakespearovega rojstva, dalje »Andorra« Maxa Frischa, ki smo jo že videli v Ljubljani, dela Becketta, Sofokleja in še nekaterih angleških dramatikov. Za prihodnje leto pa obeta gledališče tudi Brechta, Ionesca in Lope de Vego.

Zanimanje za premiero je bilo ogromno in pokazalo se je kot povsem upravičeno, saj je predstava pomenila pravo doživetje igralških in režijskih dosežkov. Direktor »Narodnega gledališča« in režiser predstave sir Laurence Olivier je pridobil za vloge v »Hamletu« številne odlične igralce ter obenem z novimi, svojskimi režijskimi prijemi, ki so posebno vidni v zamisli glavne vloge, odkril nove razsežnosti te drame.

Hamleta je igral Peter O'Toole, ki je pričel nastopati 1956. leta v bristolskem gledališču, nato pa je več let sodeloval v Shakespearovem gledališču v Stratfordu. Svojo vlogo je izoblikoval na nov način in ji dal v govoru in mimiki pečat neposrednosti, kar lahko smatramo

kot posebno odliko predstave. Če se spomnimo filmske izvedbe Olivierovega »Hamleta«, Fotezove dubrovniške realizacije ali pa gostovanja gledališča »Old Vic«, ki je s to dramo nastopilo pred nekaj leti tudi v Ljubljani, potem nam nehote stopita pred oči veličastnost in romantična vzvišenost Hamletove filozofije, ki so jo razodevali glavni akterji, pa tudi zamisli predstav v celoti. Teh elementov v sedanji predstavi ni opaziti. O'Toole ni zaigral Hamleta s privzdignjeno deklamatorsko pozo, ki smo je bili doslej navajeni, temveč je npr. podal znani monolog iz III dejanja (Biti ali ne biti itn.) ali pa razmišljanja o človeku iz II. scene I. dejanja, brez retorike. Se več. V režiji Laurencea Oliviera je zgoraj omenjena scena predstavljena tako, da Hamlet prične svoj monolog pod normalno višino odra in tik pred publiko. Ta prijem v prvem trenutku morda preseneti, toda obenem vzbudi gledalčevo domišljijo, saj se zdi, da Hamletove misli govori gledalec sam. Prav ta način prednašanja, brez večjih poudarkov na poeziji sami, je vzbudil pomisleke pri nekaterih kritikih. Predstava s tem res izgubi določeno poetično vizijo, toda po drugi strani pridobi neposrednost vsakdanje prozaične realnosti.

O'Toole je predstavil Hamleta s preprostim, morda bi celo lahko rekli »skromnim« obnašanjem, da gledalec skoraj podvomi, ali bo mogel izraziti tudi vso tisto čustveno moč, ki jo Shakespeareov Hamlet vsekakor ima. Toda v prizorih v III dejanju, ko Hamlet svetuje Ofeliji, naj gre v samostan, ali pa v prizoru v kraljičini sobi, je Peter O'Toole prikazal odličen razpon od sprva mirnega, toda maščevalnega razmišljanja, pa do neverjetne odločnosti in čustvene prizadetosti ob koncu monologa.

Naj omenim še ostale interpretatorje glavnih vlog: Ofelija je bila Rosemary Harris, kraljica Gertruda Dyana Wynyard, Polonij Max Adrian in Klavdij Anthony Nicholls. Režiser teksta ni krajšal, vendar je kljub temu skoraj pet ur trajajoča predstava neverjetno hitro minila. Izvajalci so bili deležni izredno navdušenega priznanja.

Teden dni po prvi premieri pa se je angleško »Narodno gledališče« predstavilo s Shawovo »Sveto Ivano«. Nedvomno je uspeh prve uprizorjene drame vzbudil veliko zanimanje, ki je vladalo tudi za to predstavo.

Shaw je napisal »Sveto Ivano« 1923. leta in dejal o njej, da se je »kar sama pisala«. Ker nekatere zgodnje Shawove drame v Angliji niso bile sprejete z navdušenjem, je Shaw dal več svojih del uprizoriti najprej drugod, preden so mu jih doma skritizirali. Tako je bila tudi »Sveta Ivana« prvič uprizorjena v New Yorku 28. decembra 1923, tri mesece kasneje pa tudi v Londonu. Publika jo je povsod z navdušenjem sprejela in »Sveta Ivana« je postala ena najbolj priljubljenih Shawovih dram sploh, saj so jo samo v Londonu doslej uprizarjali v desetihih sezonah.

Shaw je v drami vsestransko izdelal značaje svojih junakov ter združil resnobo z duhovitostjo, tragiko s komiko, v trdno, enovito dramsko zgradbo. Vsi ti elementi so bili jasno vidni v sedanji predstavi, ki jo je režiral John Dexter. Naslovno vlogo je prepričljivo podala Joan Plowright, ki je upodobila vso odločnost in življenjsko silo dekleta, ki posluša in veruje v svoje glasove, svojo vest. Ker njena dejanja in nazori ne gredo v račun ne plemiški in ne cerkveni gosposki, mora Ivana v smrt na grmado. Joan Plowright je v vlogi resnično živela. Dauphin, kasnejši Charles VII, je bil Robert Stephens, ki je Sha-

wov komično groteskni lik upodobil kot človeka in ne figuro. Vse ostale glavne vloge so bile odlično odigrane in v njih nismo videli »igralcev« temveč Ivanine sodobnike.

Režiser je tudi manj pomembne vloge in skupinske nastope zrežiral z vso skrbjo ter je npr. zaustavil tempo predstave v sceni na gradu Chinon, ko Ivana prepozna Dauphina. Množična osupla skupina je bila množična samo po številu, vsak nastopajoči pa je v osuplosti dobil individualen izraz in pozo. Take scene človek ne more hitro pozabiti! Ob njej sem se spomnil neme scene v zaključnem prizoru Gogoljevega »Revizorja«.

Scena je bila tako v »Hamletu« kot v »Sveti Ivani« enostavna, simbolična, tako da je omogočala hiter, skoraj neopazen prehod in da se je npr. obzidje v »Hamletu« z delnim premikom odra spremenilo v grajsko dvorano.

Tako lahko po drugi premieri v angleškem »Narodnem gledališču« zapišemo, da je bila tudi predstava Shawove »Svete Ivane«, kot že prej »Hamleta«, na zavirljivi ravni. Če bo ansamblu uspelo obdržati ta nivo tudi v naprej, bo brez dvoma predstavljal najvišjo stopnjo današnje angleške igralske umetnosti.

Mirko Jurak

Dario Fo: »Arhangeli niso avtomati«, Aleksander Valič, Tone Homar, Mito Trefalt, Kristijan Muck, Janez Hočevar (Uradniki) in Ali Raner (Prekla).



GLEDALIŠČE NA NORVEŠKEM

V Bergenu imajo vsako leto mednarodni festival, ki obenem z glasbenim delom predstavlja pomemben gledališki dogodek. Tradicionalni viri te umetnosti segajo nekaj stoletij nazaj, ko so v latinskih šolah igrali verske igre; učenec in gledalec le-teh je bil tudi Ludvig Holberg. Ta »Molière s severa«, ki si ga lasti København, je bil rojen v drugem največjem norveškem mestu. Njegove klasične komedije so postale neločljivi del Narodnega gledališča (Den Nationale Scene), ki je obenem prvo gledališče v deželi. Leta 1850 ga je ustanovil violinski virtuoz Ole Bull, umetniški svetovalec pa je bil nekaj časa Henrik Ibsen. Eden prvih direktorjev, ki je pozitivno vplival na ansambelsko igro, je bil Björnsterne Björnson.

Björnsonova postava v bronu korači mogočno pred gledališkim poslopjem, ki je videti kot majčkena opera, goreče bakle pred vhodi pa opozarjajo na festivalsko vzdušje. Z balkona je pogled na bergensko veduto sedmih gričev; mnogi obiskovalci so v večernih oblekah. Holberg daje s svojimi imenitno zasnovanimi karakternimi študijami čar sezoni: to so HENRIK IN PERNILLA, JEPPE Z GRICEVJA in RAZ-TRESENEC. Rolf Berntzen igra Howlerja, opitega in olasuljenega glavarja meščanske družine, čigar dogodivščine se zmerom odigravajo neke po stranpotih. Rad bi svojo hčer Leonoro v rožasti obleki poročil s solidnim, v črno oblečenim knjigovodjo. Njen elegantni ljubimec Leander se preobleče v knjigovodjo in po številnih zapletljajih se vse srečno konča.

S pridihom druge Molièrove komedije, Namišljenega zdravnika, se nam kaže RAZTRESENEC prepoln intrig in smeja, svojstven čar pa mu dajejo kostumi osemnajstega stoletja. Učinkovito so v začetku in med predstavo uporabili tilasto zaveso, za katero se karakterji prevrtačo sem in tja, tekajo in poskakujejo ter tako vzbujajo slikovitost in določajo ritem uprizoritve.

Ni ga festivala brez Ibsena, ki je bil v tem primeru zastopan z ROSMERSHOLMOM. Znamenito norveško narodno gledališče iz Osla je je predstavilo v Bergenu s skupino mladih pod vodstvom režiserja Thomasa Olsena; njih interpretacija Ibsena je sveža in živa. Per Schwab je pripravil prikupno, z okusom in znanjem zamišljeno sceno, ki je že sama na sebi izžarevala vzdušje Rosmerjevega doma. Zroč skozi avtorjevo »četrto steno« je bilo opaziti več kot zgolj Rosmerjeve zapletljaje v politiki in ljubezni; za hišo so bili skrivnostni beli konji, simbolizirajoči smrt njegove žene, in most čez mlinsko rako, ki ju z Rebeko nezadržno vabi v neznane globine.

V Bergenu smo bili priča še eni izvrstni tragediji, sicer bogatejši v dialogu kot v akciji, z naslovom HAUGHTUSSA — VESLEMÖYINA ZGODBA. Lani so jo za petdeseto obletnico uprizorili v gledališču Det Norske Theatret, vendar ni dvoma, da zasluži tudi pozornost ostalih mest. Osnova predstavi je himna naravi »Haugtussa«, ki jo je Arne Garborg napisal leta 1895. Njegova pesnitev izvira iz ljudskih pripovedk, beseda Haugtussa pa pomeni »čarovniško dekle z gora«, ki se nanaša na osrednjo figuro, na Veslemøy. Poleg pesnikovih opisnih pasaj se zgodba odvija preko vrste prizorov, kjer se mešajo dramski ele-

menti, balet in predvsem glasba, saj je za osem delov pesnitve ustvaril Grieg čudovito muziko.

Kot Peer Gynt v legendi, je tudi Veslemöy odmaknjena od svojih prijateljev. V gorah, kamor pronica poletje, pase koze in čaka na povratek svojega Jona. Nekoč se udeleži pesniškega tekmovanja in plesa, kjer ugleda med množico bitja iz podzemlja ter njihovega kralja. V mesečevem svitu jo sirene zvabijo v zlato Haugkallen, kjer naj bi pozabila svoje doslejšnje življenje. Vkljub vsem vablljivostim pa se dekle vrne v reko človeštva: dobrotnost je zmagala nad zlom.

Ritem predstave se odraža predvsem v gibanju, ki lebdi pred raznobarvno osvetljenim horizontom s simboličnim mostom v ozadju. V vlogi Veslemöy nastopa plesalka Edith Roger; njena pantomimična figurica je kakor splašena Alice v čudežni deželi, zdaj negibna, zdaj nemirna in vzburkana v svojem ekspresionističnem valovanju. V večnem trikotu se družijo s prešernimi kmetiči in z njihovimi ogromnimi sencami. Kdajpakdaj prekine plesni izraz stiliziran govor (dva pripovedovalca uokvirjata oder) le junakinja ostane nema. Njeno razpoloženje izraža »pevec«, (Aase Nordmo Løvberg), ki je pozabil na wagnerijanski slog in vžil v melodije tako silna čustva, da je z njimi dal predstavi Haugtusse utrip živega srca.

Posebno priznanje za ta izjemni odrski doživljaj (brez odmora) gre režiserju Bartoldu Halleju, ki je obogatil festival še z interpretacijo Euripidove Medeje; tej je neposredno sledil (na isto temo) balet Bele Bartoka. Halle je v svoji deželi znan kot gledališki, radijski in televizijski režiser; tehniko svojega poklica je izpopolnjeval v mnogih evropskih mestih, norveškega sentimenta in fantazije pa ni nikdar pozabil.

Bogati festivalski žetvi je televizijski studio iz Osla dodal tri neobičajne enodejanke. To so Hackerjeva NIKAR SE NE VRAČAJ, o vojnih zločinih in povratnikih; Frischeva hudomušna komedijca o togotnem DOKTORJU FILIPU HOTZU in Samuela Becketta KRAPPOV POSLEDNJI TRAK, z enim samim karakterjem, ki posluša posnetke iz svojega življenja. Dva interpreti se pojavita v SREČNIH DNEVIH istega avtorja; predstavo je posredoval Fiol-Teatret iz Københavna.

Prev. D. T.

PRIHODNJI PREMIERI V DRAMI SNG BOSTA DELI »KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF?« PRI NAS ŽE ZNANEGA AMERIŠKEGA AVTORJA EDWARDA ALBEEJA IN »ZGODBA O VASCU« SODOBNEGA FRANCOSKEGA DRAMATIKA GEORGESA SCHEHADEJA, OBE V OKVIRU KOMORNEGA ODRA.

Albeejevo delo bo pripravil režiser Mile Korun s scenskim okvirjem po zamisli ing. arh. Uroša Vagaje in s kostumi Alenke Bartlove. Igralsko ekipo sestavljajo Marija Benkova, Duša Počkajeva, Danilo Benedičič in Jurij Souček.

»Zgodbo o Vascu« bo postavil na oder režiser Andrej Hieng, s sodelovanjem scenografa arh. Svete Jovanovića in slikarke Melite Vovkove. Kostume bo pripravila Mija Jarčeva. Igralske vloge oblikujejo Angelca Hlebcetova, Ivanka Mežanova, Majda Potokarjeva, Polde Bibič, Stane Česnik, Marijan Hlastec, Janez Hočevnar, Tone Homar, Vinko Hrastelj, Pavle Kovič, Boris Kralj, Andrej Kurent, Branko Miklavc, Kristijan Muck, Ali Raner, Janez Rohaček, Tone Slodnjak, Dušan Skedl, Mito Trefalt in Aleksander Valič.

Obe premieri sta predvideni v mesecu januarju 1964.

OD REJA DO MROŽKA

(Kratek pregled poljske dramatike.)

Začetki dramatike na Poljskem segajo v srednji vek, v čas, ko so uprizarjali — ne pa tudi že tiskali — pasijonske igre. Med prva tiskana dramska dela pa sodi *Żywot Józefa* (Jožefovo življenje, 1545), okoli šest tisoč verzov obsegajoča drama prvega poljskega književnika **Mikolaja Reja** (1505—1569). Znano svetopisemsko zgodbo je obdelal v dvanajstih prizorih, ki jih veže misel, da je treba storjeno krivico popraviti. To iz holandske humanistične literature izposojeno idejo je Rej upodobil v živih likih, zajetih iz tedanjega poljskega življenja.

Neposredno v družbeno politično življenje renesančne Poljske posega drama *Odprawa posłów greckich* (Zavrnitev grških odposlancev), ki jo je napisal pesnik **Jan Kochanowski** (1530—1584). Kljub antični snovi so v tem delu jasne aluzije na tedanje razmere v poljski državi, zgoščene zlasti v monologu grškega odposlanca Uliksa, ki v svojih besedah o Troji v resnici obsoja nezdrave razmere v poljski skupščini, graja razvajeno plemiško mladino in izraža skrb zaradi nezavarovanih državnih meja. To dramo so prvič uprizorili leta 1578 na svatbi kanclerja Zamoyskega, da bi navzoče plemstvo pridobili za vojno proti ruskem carju Ivanu Groznemu. Dosegla je velik uspeh, saj je bilo to prvo domače odrsko delo s sodobno problematiko, podano v umetniški obliki. Danes sodi med tiste klasične poljske drame, ki jih poljska gledališča še vedno uprizarjajo. Že v prvih poljskih dramah se torej pojavljajo moralno politični problemi, ki ostanejo tudi za naprej glavno gibalno dramskega ustvarjanja.

V 17. stoletju — za protireformacije — so tradicijo renesančne posvetne književnosti nadaljevale tako imenovane rybaltovske komedije, to je igre, ki so jih pisali podeželski učitelji (rybaltki). V njih smešijo klavrne junake, kakršen je mežnar, ki ga je oborožil in poslal na vojsko njegov župnik. Včasih se v takih parodijah izraža narodnostna in verska nestrpnost, zlasti v burkah o židih in protestantih, večkrat pa govore tudi o revščini in propadanju župnijskih šol. Zato je krakovski škof leta 1627 te vrste dela prepovedal, vendar so se kljub cerkveni cenzuri še dolga leta na skrivaj širila.

Razmahnila se je poljska dramatika šele v 18. stoletju, v dobi razsvetljenstva. Zaradi dolgotrajnih vojn na začetku tega stoletja so poljska mesta propadla in je edinole visoko plemstvo imelo gmotne možnosti, da je uredničevalo pobude, ki so prihajale iz zahodnih dežel, zlasti iz Francije. Na velikaških dvorih so nastajali prvi poizkusi nove dramatike po zgledu francoskih klasicistov. Bolj ali manj uspehim priredbam Molièrovih komedij so sledila domača dela, komedije in tragedije.

Ta prizadevanja so dobila v drugi polovici 18. stoletja močno oporo v novem poljskem kralju Stanislavu Avgustu Poniatowskem. Na kraljevo pobudo so leta 1765, takoj v začetku njegovega vladanja, odpri v Varšavi prvo javno gledališče, ki naj bi ne služilo samo zabavi, temveč tudi vzgoji v novem duhu. Med prvimi je postavljjal temelje novi poljski dramatiki **Franciszek Bohomolec** (1720—1784). Kot jezuit je sprva deloval na šolah v Vilnu in Varšavi ter za šolske odre prirejal poleg manj znanih del tudi Goldonijeve in Molièrove komedije in to tako, kakor je ustrezalo načelom šolskega gledališča, kjer



Dario Fo: »Arhangeli niso avtomati«, Slavka Glavinova (Gospodična pred kletko), Ali Raner (Prekla), Janez Hočevnar in Tone Homar (Konjederca), Tone Slodnjak (Carodej).

ni bila dovoljena ljubezenska snov niti za ženske vloge. Potem pa je za novo varšavsko gledališče prevajal Molièrove komedije, v katere je vpletal podobe iz tedanjega poljskega življenja: plemiška zaostalost, praznoverje, skopuštvò, nadutost, površno posnemanje tuje kulture, nečloveški odnos do kmeta.

Za varšavsko javno gledališče, nato pa za svoj dvorni oder v Heilsbergu je pisal komedije tudi knežoškof **Ignacy Krasicki** (1735—1801). Nekatere je dal tudi natisniti pod imenom svojega komornika. V njih se je v glavnem naslonil na Bohomolčeve šolske igre in preko njih na Molièra, včasih pa je bil tudi samostojnejši, zlasti v komediji *Krosna*, ki vsebuje nekaj izvirnih potez v upodabljanju poljskega podeželja. Krasicki je bil osrednja ustvarjalna osebnost te dobe, a je pomemben predvsem kot epik, v dramatikì pa se je najbolj uveljavil **Franciszek Zabłocki** (1750—1821). Od 1779 je bil glavni komediograf varšavskega gledališča, ki je s tem letom, ko je dobilo lastno poslopje, šele prav zaživelo. Zabłocki ni sicer napisal nobene izvirne komedije, pač pa je tuja dela tako dobro presajal na domača tla, da so dolgo veljala za originalne poljske stvaritve. O njegovem izrednem dramskem talentu priča tudi to, da je v petih letih priredil več kot šestdeset komedij, povečini v vezani besedi. Poleg

znanih Molièrovih sta med njimi tudi komediji dveh sodobnih francoskih meščanskih komediografov: Beaumarchaisova Figarova svatba in Diderotov Družinski oče. Posebno pa se mu je posrečila po manj znanem francoskem avtorju Jeanu Romagnesiju prirejena komedija Fircyk w zalotach (Gizdalinova snubitev, 1781), satira na izmaličeno svetovljanstvo, na nevarne skrajnosti nove »francoske« vzoje. Glavno delo Zabłockega je komedija Sarmatizem (1781), kjer je upodobil zaostalo poljsko plemstvo polpretekle dobe in to dopolnil z drugo skrajnostjo, z opičjim posnemanjem tujih vzorov. Jedro te komedije je tradicionalni motiv spora med dvema družinama, katerih otroci se imajo radi. Po zgledu francoske predrevolucijske komedije ima tudi tu pomembno vlogo premeteni služabnik, ki pooseblja družbeno nasprotje fevdalnemu svetu in hkrati izpoveduje pisateljeve demokratične nazore.

Razen kraljevega dvora v Varšavi je nastalo v tem času še drugo kulturno središče na podeželju v Pulawah, kjer je imel rezidenco knez Adam Kazimierz Czartoryski (1734—1823). Bil je radodaren mecen, hkrati pa je imel tudi sam literarne ambicije. Za varšavsko gledališče, pri ustanavljanju katerega je sodeloval, je priredil angleško komedijo Gospodična za možitev (1774) Davida Garricka. Še vidnejšo vlogo v tedanjem kulturnem življenju pa je imela knezova žena Izabela Czartoryska (1746—1835). Medtem ko je bil knez racionalist, se je ona navduševala za sentimentalno smer in v tem duhu prirejala gledališke predstave v Pulawah, še prej pa v svojem varšavskem dvorcu, kjer je dala urediti lepe nasade z rokokojsko zgradbo, posneto po versajskem Trianonu, zraven pa postaviti lesene kočee, krite s slamo, a znotraj razkošno opremljene. Na tem »odru« je nastopala aristokratska družba v vlogah antičnih božanstev in pastoralnih zaljubljenecv.

Poleg take izumetničene rokokojske smeri sentimentalizma pa se je kmalu nato začela uveljavljati v Pulawah še druga stran nove struje, ki je tudi v poljsko dramatiko vnesla novo vsebino in nov način izražanja. Pri tem sta imela važno vlogo pesnika Franciszek Karpiński (1741—1825) in Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750—1807), ki sta bila zapovrstjo pri knezu za tajnika. Zlasti Kniaźnin je napisal za pulawsko gledališče mnogo iger, tako po Metastasiju posnete spevoigre z domoljubno idejo, poosebljeno v klasičnih junakih (Spartanska mati, Themistokles, Hektor), pa tudi več dramatskih idil, med njimi »opera« Cigani. V tradicionalno zgodbo o dečku, ki so ga ukradli cigani, pa ga starši čez leta najdejo, je vpletel ljudske pesmi in prizore kmečkega življenja ter še z narečjem podčrtal ljudske prvine. S tem je Kniaźnin postavil temelje, iz katerih je zrastle tvornost poljskih romantikov. Sentimentalizem ni bil omejen samo za Pulawe, temveč se je ta struja uveljavila tudi v Varšavi. V varšavskem javnem gledališču so za vlade Stanislava Avgusta igrali nad šestdeset odrskih del (v tem so štete ponovitve), ki spadajo v okvir sentimentalne dramatike. To so bili sicer samo prevodi tujih del, zlasti francoskih in nemških, vendar prilagojeni domačim poljskim razmeram in navadam. Novo je bilo v njih to, da so prikazovala medsebojne odnose med navadnimi ljudmi, njihova čustva, zlasti družinsko ljubezen. Prevladuje meščanski svet, včasih pa se pojavi na odru tudi kmečki junak, tako v drami o kmečkem fantu, ki iz ljubezni do staršev pobegne od vojakov in ga zato kaznujejo, a ga kralj pomilosti in nagradi.

Razgibano politično življenje konec 18. stoletja je spodbudno vplivalo tudi na razvoj dramatike. Delo Zablockega, ki je postavil temelje novi, meščanski drami, je nadaljeval **Wojciech Bogusławski** (1757—1829), »oče poljskega gledališča«, zaslužen predvsem kot organizator in ljudsko prosvetni delavec. Kot potomec obubožane plemiške družine si je izbral najprej vojaški poklic, potem pa odšel h gledališču, bil v začetku igralec, nato pa od 1783 do 1814 ravnatelj in režiser varšavskega Narodnega gledališča. Vmes je s potujočo igralsko družino gostoval v številnih mestih po vsej Poljski. Povečini je segel po tujih delih, zlasti francoskih pa tudi nemških in angleških, med drugim po Shakespearu v francoski predelavi. Hkrati je tudi sam pisal najraznovrstnejša odrska dela, ne le komedije, ampak tudi drame. Predvsem pa je gojil spevoigro, ki je privabljala v gledališče širše mestne kroge, jih vključevala v kulturno dogajanje ter vzgajala v idejnem in umetniškem pogledu. Ta stik z občinstvom je postal posebno živ za štiriletno skupščino, ko je varšavsko gledališče pod njegovim vodstvom z aktualnimi dramskimi deli — posebno z znamenito komedijo Juliana Niemcewicza Poslančeva vrnitev — navduševalo prebivalstvo poljske prestolnice za napredne družbene reforme. Sam Bogusławski je v tem času napisal in uprizoril igro Henrik VI. na lovu (1790), ki je kljub snovi iz angleške zgodovine tako jasno merila na poljske fevdalne razmere, da so jo na zahtevo poljskih velikašev kmalu odstavili s sporeda. Najbolj priljubljena med njegovimi številnimi igrami — vseh je preko osemdeset — pa je še danes uprizarjana spevoigra Domnevni čudež ali Krakovčani in gorjanci (1794), ki so jo prvič igrali na večer pred Kościuszkovo vstajo, a jo je ruska oblast po treh predstavah prepovedala. Natisnjena je bila šele 1841. Tudi ta ljudska komedija je prirejena po tujem vzorcu, po francoski igri Le sorcier Alexandra Poincineta, a je pomembna kot patriotična manifestacija, ki je v času bojov za svobodo vzbujala splošno navdušenje. V njej je prvič stopilo na poljski oder domače kmečko ljudstvo, upodobljeno ne idilično sentimentalno kot v Knižninovih Ciganih, ampak krepko, živo, realistično, tako, kakršno je, oboroženo s kosami, na Kościuszkov poziv podprlo osvobodilni boj.

Še za življenja Bogusławskega je napisal Jan Nepomucen Kamiński (1777—1855) nadaljevanje te »opere« pod naslovom Vraža ali Novi Krakovčani (1816). Ljudski elementi: noša, plesi, pesmi in narečno pobarvana govorica so tu še bogatejši kakor v Čudežu, vendar je igra Bogusławskega ostala edinstven primer ljudske spevoigre. V režiji znamenitega **Leona Schillerja** (1887—1954) so jo z njegovim prologom in povezavo med dejanji uprizarjali med obema vojnama in še po drugi vojni, v zadnjem času pa je na novo zaživela na mladem odru Nowe Hute.

Po dokončni okupaciji Poljske je delal Bogusławski nekaj časa v Lvovu (1795—1799), kjer je v stiku z avstrijsko gledališko kulturo spoznal tudi prva romantična dela dunajskega repertoarja. Potem se je vrnil v Varšavo in spet prevzel vodstvo Narodnega gledališča, ki mu je vzgojil celo generacijo igralcev, vmes pa v poletnih mesecih gostoval v raznih poljskih mestih. V Varšavi je izdal izbor iz svojih del v dvanajstih zvezkih (1820—1823). Njegova dramska tvornost je zrasla bolj iz vsakdanjih potreb nastajajočega ljudskega gledališča kot iz notranje umetniške nujnosti, vendar je prav zaradi svoje širine in tesne povezanosti s časom, v katerem se je začel rušiti poljski fevdalizem, izredno pomembna.

Zgoraj omenjena komedija Poslančeva vrnitev (Powrót posła) je aktualna politična satira, zgrajena na splošno znanih motivih, ki pa jih je njen avtor **Julian Ursyn Niemcewicz** (1757—1841) politično porbarval in tako prilagodil svojim namenom. Komedija ima dvojno ost: družbeno politično, ko v osebi izrazito negativno upodobljenega Starosta smeši politične nazore reakcionarne stranke v skupščini, in narodnostno, ko pooseblja pretirano posnemanje tujega v Starostovi ženi. Zaradi svoje aktualnosti je imelo to Niemcewiczovo delo velik uspeh pri varšavskem gledališkem občinstvu, povzročilo pa je tudi silovit protest reakcije v parlamentu in tako na svoj način pripomoglo, da so v skupščini izglasovali majsko ustavo. Na to komedijo spominja v ideji in zgradbi, v oznaki značajev in v frazeologiji kasnejša ruska komedija Gorje pametnemu Aleksandra Gribojedova. Ta dramatik se je lahko seznanil z Niemcewiczem in njegovim delom za svoje vojaške službe v Brestu na Poljskem v letih 1813—1815.

Tudi po propadu poljske države, ki so si jo leta 1794 razdelile sosednje velesile, kulturno življenje v Varšavi ni zamrlo. Književniki so se srečevali predvsem v zasebnih literarnih salonih, se ukvarjali tudi z gledališko kritiko in v ta namen ustanovili Društvo Iksov. Člani so v letih 1815—1819 objavljali v dnevnem časopisu recenzije, ki so se odlikovale po dobrem strokovnem znanju. V njih so poročali o dramah, analizirali igro in režijo, hkrati pa poudarjali potrebo po domačih delih, ki bi nadomestila tuji repetoar. Svoj vzor so videli v tragediji, ki bi združevala spodbudno vsebino z uglašeno obliko.

Te težnje je klasicističnim kritikom izpolnil **Aloizy Feliński** (1771—1820), ki je napisal več zgodovinskih dram iz poljske preteklosti, med njimi tragedijo *Barbara Radziwiłłówna*. V obliki ustreza ta tragedija vsem zahtevam klasicistične poetike, v vsebini pa navezuje s snovjo iz slavne domače preteklosti na nove predromantične tokove. Zaradi domoljubne tendence jo je ruska oblast nekaj let nato prepovedala igrati.

V dobi romantike se je v poljski literaturi razvila tudi komedija, ki pa ne izvira iz te literarne struje, temveč ima svoje korenine v humoristični literaturi prejšnje, razsvetljenske dobe. Iz klasicističnih oblikovnih pobud in iz realističnega daru za opazovanje so zrasla dela, ki jih je ustvaril največji poljski komediograf **Aleksander Fredro** (okoli 1793—1876). Kot pred njim pisatelj *Rej* je imel tudi *Fredro* malo šolskega znanja in si je kasneje z branjem izpopolnil pomanjkljivo izobrazbo. V Parizu je spoznal francosko gledališče, ki ga je navdušilo s svojimi komedijami. Po vrnitvi v domovino se je naselil v Lvovu in udeleževal javnega življenja, kmalu pa se je umaknil iz družbe, se poglobil v slučajno kupljenega Molièra in začel sam pisati. Neuspeh enodejanke *Spletka* na hitro na lvovskem odru (1817) ga ni oplašil, nadaljeval je in uspel nato v Varšavi in v Lvovu. Najboljša med temi deli je komedija v verzih *Služby panieńskie* czyli *Magnetyzm serc* (Dekliške zaobljube ali Magnetizem src, 1827), ki so jo prvič igrali v Lvovu 1833. Dejanje se razvija v krogu vsakdanjega življenja poljskih graščakov, med zaljubljenimi mladimi ljudmi. Zaplet komedije sloni na značajih, ki so upodobljeni v razvoju z mojstrskim psihološkim realizmom. Lik boječega, neodločnega Albina je karikiran, v njegovi pretirani čustvenosti, ki jo spremljajo vzdih in solze, je *Fredro* izrazil svoj odpor do tako imenovane romantične ljubezni. Poleg karakterne je v igri tudi mnogo situacijske in besed-

ne komike, ki pa ni nikjer preglasna, vsiljiva, ampak v skladu s celotnim stilom.

V letih 1832—1835 je napisal več komedij iz sodobnega in preteklega življenja poljskih graščakov. Prva med njimi, Pan Jowialski (Gospod Dobrovoljec, 1832) riše s simpatijo idilično življenje tedanje plemiške družine, ki ga je avtor, sam graščak, lahko opazoval na poljskem podeželju v avstrijski Galiciji, razmeroma daleč od vojnih dogodkov v ruskem delu Poljske. Glavna oseba v komediji je gospod Jowialski, dobrovoljen, dobronameran, a hkrati nedelaven, že pootročen starel, ki se izživlja v tem, da neprestano vpleta med svoje besede pregovore, anekdote, šale in basni. Kljub temu, da je hotel pisatelj le zabavati, je v takih likih nehote pokazal umsko in moralno propadanje vodilne plasti poljskega naroda pod avstrijsko okupacijsko oblastjo. Bolj kot sodobniki je to občutila kasnejša kritika, ki ni mogla Fredrove hudomušnosti spraviti v sklad s takratnim poljskim osvobodilnim bojem, zato je tudi v zabavni zgodbi videla dramsko parabelo, simbol za nesmiselno, človeka nevredno životarjenje.

V naslednji komediji Zemsta (Maščevanje, 1834) je posegel Fredro v bližnjo preteklost, v življenje poljske šlahte konec 18. stoletja. Tudi to življenje je — spet nevede in nehote — pokazal kritično, odkril njegove negativne strani. Komedija je po svojem objektivnem pomenu prizanesljiva satira na tipične napake poljskega plemstva zadnjih let pred propadom države, hkrati pa se kar iskri od humorja. Po teh dveh lastnostih je podobna Mickiewiczevemu epu Gospod Tadej, ki je izšel prav isto leto v Parizu. Obe deli s simpatijo rišeta poljsko življenje v nedavnih, pa vendar zaradi izgube svobode tako drugačnih časih, v obeh prevladuje komika nad satiro. Komika Fredrovega dela je glasna, nalezljiva; izvira iz značajev nastopajočih oseb pa tudi iz situacij in besednih iger, v Papkinovem liku pa prehaja že v grotesko. Delo je napisano v verzih, v muzikalnih osmercih, ki jih primerjajo s polonezo in velja poleg Dekliških zaobljub za najboljšo poljsko klasično komedijo.

Fredro je v svojih komedijah ustvaril celo galerijo podob, ki posebej kažejo tipične strani tedanjih poljskih graščakov. Z njimi — ne z dejanjem, ki ni vselej dovolj verjetno — je po Molièrovem zgledu ustvaril Poljakom narodno komedijo, ki je kljub avtorjevi plemiški konservativnosti kritično prikazala tedanje življenje fevdalcev. Poleg Fredra je pisal komedije Józef Korzeniowski (1797—1863). Med njegovimi prvenci je tudi drama Mnich (Menih, obj. 1830), ki se godi na Koroškem v Osojskem samostanu. Prikazuje poljskega kralja Boleslava Smelega kot meniha in njegov spor z nekdanjim njegovim zaupnikom, ki ga pride obiskat in ga po neprevidnosti izda. Pomembna je zato, ker pomeni preobrat od konvencionalne klasicistične drame k romantični pod vplivom Shakespearovih in Schillerjevih dram. Pozneje je Korzeniowski napisal še celo vrsto dram oziroma tragedij. Najbolj znana je Karpaccy górale (Karpatski gorci, obj. 1843). Na podlagi konkretnega dogodka je prikazal krivično novačenje med kmečkim ukrajinskim prebivalstvom v vzhodnih Karpatih. Karpatski gorci so najbolj priljubljena drama tega pisatelja, tako zaradi ideje svobode in upora proti tlačiteljem, ki jo je poosebil v ukrajinskih Huculih, kot zaradi gorskega kolorita. Za njegove komedije pa je značilno, da prikazuje v njih namesto tipov (kot Fredro) individualne značaje, da so izrazito tendenčne, satirične, in da prevladuje v njih bolj situacijska

kot besedna komika. Od tujih vzorov je vplivala nanje francoska komedija 19. stoletja, predvsem Scribe. Za najbolj zreli med enaintridesetimi natisnjenimi komedijami Korzeniowskega veljata Żydzi (Židje, 1843) in Panna meżatka (Gospodična — omožena ženska, 1844).

Vzporedno s Fredrovo komediografijo se je razvijala poljska romantična dramatika in to predvsem v tujini, kamor so se pred carskim nasiljem umaknili veliki poljski romantiki. **Adam Mickiewicz** (1798—1855) je svoj dramatski prvenec objavil še doma v Vilnu, ki je tedaj spadalo pod carsko Rusijo. Pod vplivom tamkajšnjih ljudskih običajev in verovanj ga je naslovil Dziady (Praznik mrtvih, 1823). To je dramatski fragment, v katerem se dejanje prepleta z liričnimi izpovedmi in razmišljanji. Na prvotno zamisel je vplivala tudi Webrova glasba za opero Carostrelec; kot drama pa spada v isto vrsto kot prvi del Goethejevega Fausta: tudi tu ni trdne dramske zgradbe, zaradi fantastike je motivacija posameznih prizorov ohlapna. Poljska klasicistična kritika je to delo posmehljivo odklanjala, pesnik sam pa je imel svojo zamisel zelo rad in se je kasneje ponovno vračal k njej.

V Dresdenu je zaradi očitkov, da se ni udeležil vstaje proti Rusom, napisal delo, ki mu je dal naslov Dziady III (Tretji del Praznika mrtvih, 1832). V njem je naslikal trpljenje poljske mladine v Litvi pod ruskim okupatorjem, čigar žrtev je bil tudi sam. Te študente je hotel pokazati kot predhodnike oboroženega upora proti carizmu in tako zmanjšati lastni občutek krivde, ker se ni udeležil novembrske

Ali Raner (Prekla), Tone Slodnjak (Carodej), Aleksander Valič (Direktor konjedernice), Janez Hočevar in Tone Homar (Konjederca).



vstaje. Tretji del Praznika mrtvih je enodejanka v devetih prizorih s prologom. Z Dziady, ki so izšli devet let prej v Vilnu, veže to dramo le prolog, kjer nastopa v zarotnika Konrada spremenjeni nekdanji zaljubljenec Gustav, in pa zadnji prizor, ki prikazuje vaško pokopališče na praznik mrtvih. Dramatskega konflikta tudi v tej drami ni, ampak le vrsta prizorov, ki se gode na različnih krajih. V tako imenovani veliki improvizaciji v drugem prizoru je utelešen kult prometejske moči, hkrati pa tudi višek romantične ideje, ki jo je izrazil Mickiewicz že v pesnitvi Konrad Wallenrod: da je pesnik izbranec in vodnik svojega naroda.

V vsej tej dramatski pesnitvi se prepleta realizem, oprt na zgodovinske dogodke preteklosti, s simbolično fantastiko pesnikovega notranjega razvoja in z mistiko, ki naj ponazori nejasno prihodnost. Dantejevskim prizorom trpljenja preganjanih Poljakov in satiričnim podobam preganjalcev je dodan še epski epilog. To Mickiewiczovo delo je bilo zaradi svoje aktualnosti izredno pomembno za Poljake doma in v tujini; njegovi osvobodilni misli so priznali tak pomen kot oboroženemu boju, pesnik pa si je z njim za vedno onemogočil vrnitev v domovino.

Drugi veliki romantični pesnik **Juliusz Słowacki** (1809—1849) je prav tako kakor Mickiewicz odšel po neuspeli vstaji 1831 v zahodno Evropo. Tam je ob študiju Shakespeara začel pisati v glavnem drame. Prva od njih, *Kordian*, je izšla anonimno 1834 v Parizu. Ta drama je nekakšna prepesnitev Mickiewiczevih Dziadov in hkrati skeptičen odgovor na njihov mesijanski optimizem. *Kordian* je lik osamljenega junaka — revolucionarja, ki nima opore v ljudstvu, zato tudi ne more uspeti v boju zoper carizem. Słowacki je tu upodobil svojo kritično misel, da Poljaki v novembrski vstaji niso napeli vseh sil za osvoboditev in da sodobni rod romantikov sploh nima dovolj močne volje in vztrajnosti za tako junaško dejanje.

Pod vplivom Shakespearovih dram (*Sen kresne noči*, *Macbeth*, *Kralj Lear*) je nastala *Balladyna* (1834) kot prva od zasnovanih šestih dram iz poljske zgodovine, od katerih pa je Słowacki napisal le še eno. Z bujno pesniško fantazijo je ustvaril v *Balladyni* delo, ki ga je sam označil kot »tragedijo, podobno stari baladi v ljudskem slogu«. V njej je obsodil tiranijo in poveljal plemenita hotenja. Baladni, epični in celo humoristični in melodramatični elementi se v tej drami povezujejo v lepo pesniško celoto.

Iz notranje razdvojenosti med ljubeznijo do družine, posebno do matere, in dolžnostjo do domovine je nastala v Švici nedokončana drama *Horsztyński* (1835), ki jo primerjajo s Shakespearovim *Hamletom*.

Konec leta 1838 se je Słowacki preselil v Pariz in začel objavljati dotlej napisana dela. Poleg tega je mnogo ustvarjal, posebno drame. Med temi je najpomembnejša *Lilla Weneda* (1840), druga od zasnovanih šestih dram iz bajeslovne poljske zgodovine. V tej tragediji je pokazal mračno življenje tedanje Poljske, v prizorih iz davnih časov je upodobil probleme sodobne poljske družbe. V drami se borita dva rodova — miroljubni domačini Venedi in napadalni Polani oziroma Lehiti. Vodilna misel *Lille Wenede* je ista kot v *Kordianu*: narod, ki nima dovolj poguma za boj, mora propasti. Nekateri vidijo v tej drami tudi pesnikov pogled na nastanek družbenih razlik: v krutih, osvaljalnih Lehitih so upodobljeni predniki poljskega plemstva, ki je pod-

jarmilo dobre Venede — prednike poljskega ljudstva. Lilla Weneda spada tako po idejni moči kot po umetniški obliki med najpomembnejša dela Słowackega.

Ze nekaj let prej je Słowacki napisal tragedijo Mazepa, ki v njej nastopa zgodovinski ukrajinski hetman, kot sta ga upodobila že Byron v epu Mazepa (1818) in Puškin v pesnitvi Poltava (1829). To dramo je sedaj predelal in objavil v Parizu (1840). Iz ljubezenskega razočaranja pa je nastala tragikomedija z naslovom Fantazy, edina drama Słowackega, ki temelji na realnih dogodkih in upodablja realne osebe.

V zadnjem razdobju svojega kratkega življenja je zapadel Słowacki — kot že prej Mickiewicz — v mistiko, v towianizem. Plod mističnih razmišljanj je poleg številnih del v prozi tudi nedokončana drama Samuel Zborowski.

V delih Słowackega se prepleta realizem z mistiko, ironija z vizionarstvom, vendar se njegova poezija tudi v subjektivnosti in iracionalnosti dotika življenjskih vprašanj. Bil je neusmiljeno kritičen do domače preteklosti in do svoje dobe, odklanjal je puhlo domoljubje in edini med velikimi romantičnimi pesniki obsojal vatikansko politiko. V poljski literaturi ima Słowacki edinstveno mesto kot ustvarjalec izredno bogatega in muzikalnega pesniškega jezika, kot predhodnik modernističnega pesniškega izraza.

Tretji znameniti romantik **Zygmunt Krasiński** (1812—1859) je pripadal najvišji poljski aristokraciji, a se je v zahodni Evropi, kamor je prostovoljno odšel, živo zanimal za razvoj družbenih razmer. Tako je ob prvih delavskih nemirih v Lyonu napovedoval porast »socializma in anarhizma« (izraza sta bila tedaj skoraj še neznana) in ob njih zasnoval svoje prvo veliko delo Nieboska komedia (Nebožanska komedija). Prvotni naslov je bil Človeška komedija; pisati je začel to znamenito dramo v Peterburgu, jo nadaljeval na Dunaju in v Benetkah, izšla pa je v Parizu 1835 anonimno kot vsa njegova dela, oziroma pod šifro N. K., tj. Napoleon Krasiński. V Nebožanski komediji je mladi, komaj dvajsetletni Krasiński povezal svoj osebni problem z družbenimi nasprotji tedanje dobe. Kljub čustveni navezanosti na svojega očeta ni mogel odobravati njegovega oportunizma in še prav posebno ne njegovega stališča do narodne revolucije; hkrati pa je iz razrednega občutka za nevarnost skušal očetovo ravnanje opravičiti in pokazati, kam po njegovem vodi revolucionarna pot, ter najti svojo lastno rešitev družbenih vprašanj.

V oblikovnem pogledu je Nebožanska komedija — tako kot Mickiewiczovi Dziady — nastala pod vplivom Goethejevega Fausta, katerega II. del je izšel malo prej. Prizori so deloma fantastični, deloma realistični in le oholapno povezani med seboj. Drama ima štiri dele, ki jih uvajajo lirični uvodi. Zaključuje jo neorganično dostavljena vizija zmagovitega Kristusa, zaradi katere naj bi tragedija vendarle izzvenela optimistično.

Iz ideje krščanske resignacije je zrasla tudi naslednja drama Irydion, objavljena 1836 v Parizu. Ideja Irydiona je: ne sovraštvo in maščevanje, ne revolucija, ampak krščanska potrpežljivost vodi k zmagi. Kot je propadel antični Rim, tako bo propadel tudi »severni Rim« — Peterburg, a ta propad bo prinesel čas, ne pa uporna dejanja.

V dobi pozitivizma in kritičnega realizma je bila dramatika manj pomembna — na prvem mestu je bilo pripovedništvo. Tradicija veli-

kih romantičnih dram je sicer še živel, vendar so bili pisci zgodovinskih odrskih del — povečini izšolani zgodovinarji — umetniško premalo nadarjeni, da bi bili ustvarili pomembnejše stvari. Napredovala pa je zgodovinska ljudska igra, kakršno je Poljakom prvi ustvaril Bogusławski v svojih Krakovčanih in gorjancih in dosegla velik uspeh zlasti z domoljubnim delom Kościuszkó pod Racławicami (Kościuszkó pri Racławicach, 1880). Napisal ga je **Władysław Ludwik Anczyc** (1823—1883), upravnik gledališča v Krakovu, naslednik Bogusławskega v poklicu in v pisateljskem ustvarjanju. V tej igri, ki so jo več desetletij uprizarjali v gledališčih in na prostem, je sicer brez večjih literarnih vrednot, pa vendar zelo prikupno upodobil osvobodilna prizadevanja poljskega naroda pod Kościuszkovim vodstvom. Že prej je napisal več kratkih ljudskih iger iz sodobnega življenja in jih objavil pod naslovom Obrazki dramatyczne ludowe (Dramatski ljudski prizori, 1872). V petdejkanki Emigracja chłopska (Kmečko izseljevanje) pa je med prvimi načel vprašanje, kakšne usodne posledice utegne imeti odhajanje poljskih kmetov v tujino.

Zanimanje pozitivistov za vprašanja sodobnega družbenega življenja se zrcali zlasti v komedijah. Starim motivom, znanim iz dobe razsvetljenstva in iz Fredrovih komedij, se pridružujejo sedaj novi, zajeti iz kapitalističnega razvoja na Poljskem. Staro in novo povezuje **Józef Bliziński** (1827—1893), ki v svojih prvih komedijah tako kot pred njim Fredro s prizanesljivim humorjem upodablja napake poljskih graščakov, med katere je po rodu in življenju tudi sam spadal. Za burkasto enodejanko Marcowy kawaler (Stari samec, 1873) je prišla realistična »plemiška komedija« Pan Damazy (Gospod Damazy, 1877), ki jo postavljajo v isto vrsto s Fredrovim Gospodom Dobrovoljcem, medtem ko je eno njegovih zadnjih del Rozbitki (Razbitine, 1891) satirično osvetlilo gmotni in moralni razkroj plemstva in se s psihološko dobro zadetimi liki iz meščanskega sveta približalo moderni komediji.

Tudi sin največjega poljskega komediografa **Jan Aleksander Fredro** (1829—1891) je pisal komedije, ki so jih natisnili v Varšavi 1873 in 1881.

Novo, meščansko okolje je uvedel v poljsko komedijo **Michał Bałucki** (1837—1901). Iz daru za opazovanje slabih in smešnih strani krakovskih meščanov so zrasle njegove številne komedije, kjer v predstavnikih raznih mestnih slojev karikira lenobo, omejenost, lahkomiselnost, domišljavost, lažno domoljubje. Kljub burkasti vsebini in nedodelani, površni zgradbi so se te igre zaradi iskrega humorja in žive komike zelo priljubile ne samo doma, ampak tudi v tujini.

Se bolj je moderniziral poljsko komedijo **Józef Narzyski** (1839—1872). Po neuspeli vstaji 1863 — bil je član njene revolucionarne vlade — je živel dalj časa v Parizu in spoznal tam realistične družbene komedije Emila Augiera.

Starejši francoski komediografi so se pojavili na poljskih odrih že davno prej — Eugène Scribe okoli 1830, Victor Sardou in Alexandre Dumas mlajši pa v štiridesetih letih — in vplivali tudi na domačo dramsko produkcijo. Pri Narzyskem je opaziti Augierov vpliv zlasti v drami Epidemia (1871), v kateri je prikazal borzne spekulacije kot nalezljivo družbeno bolezen. S samo snovjo in z načinom gradnje, ki nima več prej običajnega srečnega razpleta, je uvedel v poljsko dramatiko nekaj novega, bistveno drugačnega od stare komedije.

V dobi Mlade Poljske se je poleg poezije močno razvila tudi dramatika, predvsem v Krakovu. Kulturno življenje v avstrijski Galiciji je bilo razmeroma svobodnejše kot v drugih delih Poljske in krakovsko gledališče, ki ga je tedaj vodil znani režiser **Tadeusz Pawlikowski** (1862—1915), je začelo uprizarjati poleg znamenitih sodobnih tujih dram — Hauptmannovih, Ibsenovih in Maeterlinckovih — tudi domača dela stara in nova.

Tako so šele sedaj prišli na oder Mickiewiczovi Dziady in Słowackega Kordian. Poleg teh romantičnih tragedij pa so v Krakovu igrali tudi Przybyszewskega, Tetmajerja in druge nove poljske avtorje. **Stanisław Przybyszewski** (1868—1927) je pisal drame, v katerih se je oprl na Ibsena in na Maeterlincka in v njih psihoanalitično razkrival duševnost ljudi, ki so se predali ljubezenskim strastem. Prva drama *Dla szczęścia* (Za srečo, 1900), ki so jo uprizorili v Krakovu, neusmiljeno razčlenjuje štiri osebe, od katerih eno načrtno tirajo v samomor. Drugo dramo *Złote runo* (Zlato runo) so v Lvovu prepovedali kot nemoralno, z uspehom pa so jo igrali, tako kot naslednja njegova dela, na raznih tujih odrih.

Konec 19. stoletja je dosegel uspeh **Jan August Kisielewski** (1867—1918), z dvema dramama, ki satirično prikazujeta bohemske dekadente in svet krakovskih malomeščanov še na stari, realistični način.

Pomemben mejnik na razvojni poti od družbene komedije do meščanske drame je naturalistična dramska ustvarjalnost. V njej se je zlasti uveljavila **Gabriela Zapolska** (1860—1921), s pravim imenom Gabriela Piotrowska. Bila je iz premožne plemiške družine, a je zgodaj pretrgala vezi s svojim okoljem in odšla h gledališču. Nastopala je na vseh poljskih odrih — v Lvovu, Krakovu, Varšavi in Poznanju, vmes pa tudi v Parizu v naturalističnem Antoinovem gledališču (1890—1895).

V devetdesetih letih je začela tudi sama pisati drame. V prvih je, kot v njenih pripovednih delih, ki je nekatera predelala v drame, nekoliko sentimentalne primesi. Drame iz življenja poljskega uradništva v Lvovu pa so realistične in dobro zgrajene, zgoščene, dinamične. Najboljša med njimi je komedija v treh dejanjih z naslovom *Moralność pani Dulskiej* (Moralna gospe Dulske, 1907). Naslovna junakinja je poosebljena tiranija in filistrska dvojna moralna. Odpor zoper filistrstvo je zbližal Zapolsko s krakovsko skupino Mlade Poljske, čeprav se je mladopoljska dramatika razvijala v drugo smer — v simbolizem in liriko.

Dramam Zapolske so v snovi in stilu podobna dela nekaterih mlajših dramatikov. **Tadeusz Rittner** (1873—1921) je uspel zlasti s komedijami, ki so jih igrali tudi na avstrijskih odrih, ker je pisatelj, živeč stalno na Dunaju, pisal v obeh jezikih, poljskem in nemškem.

Włodzimierz Perzyński (1878—1930) je bil tudi pesnik in dober novelist, najbolj pa se je uveljavil s komedijami. Kot za novele je tudi zanje zajemal snov iz malomeščanskega okolja.

Novemu stilu se je prvi približal **Lucjan Rydel** (1870—1918), znan tudi kot odličen razpoloženjski lirik. Svoja prva dramska dela iz začetka devetdesetih let je napisal pod Maeterlinckovim vplivom, zaslovel pa je z dramsko pravljico *Zaczarowane koło* (Začarani krog, 1900).

Pravi prelom v poljski dramatiki pa je nastal tedaj, ko je začel ustvarjati glavni dramatik Mlade Poljske Stanisław Wyspiański (1869—1907). V literarni reviji *Życie* je objavil dramo *Warszawianka* (1898), ki so jo še isto leto uprizorili v krakovskem gledališču. Drama ima podnaslov *Pesem iz leta 1831*, je tedaj zajeta iz poljske vstaje in je pravzaprav politična satira.

Drama *Protesilaos in Laodamia* (1899) je nastala pod vplivom Homerjeve *Iliade*, katere novi poljski prevod Lucjana Rydla je Wyspiański tedaj ilustriral.

Sledili sta dve drami iz sodobnega kmečkega življenja, ki na isti način — po klasičnih grških vzorih — obravnavata vprašanje krivde in kazni: *Kletev* (1899) in *Sodniki* (obj. šele 1907).

K snovi novembrske vstaje se je Wyspiański povrnil v drami *Lefewel* (1899), ki prikazuje spor med voditeljema dveh strank v narodni vladi. Naslednja drama *Legion* (Legija, 1900) se dogaja v Rimu leta 1848. Za ozadje ima zgodovino legije, ki jo je tedaj, v »pomladi narodov«, ustanavljal v Italiji Mickiewicz, da bi z njo pomagal osvoboditi Poljsko.

Z Legijo se začenja drugo razdobje ustvarjalnosti Wyspiańskega, ko je končno uspel in dosegel priznanje. Poslej je živel v Krakovu, postajal znan tudi kot slikar, hkrati pa s svojo umetnostjo prispeval k tehničnemu dvigu gledaliških predstav. Delal je osnutke za prizorišča in za kostume svojih dram, ukvarjal pa se je tudi z notranjo dekoracijo in z opremljanjem knjig.

Pravo slavo pa mu je prinesla drama *Wesele* (Svatba, 1901). Zunanji povod za nastanek drame je bila svatba pesnikovega prijatelja Lucjana Rydla, poljskega pesnika in dramatika plemiškega rodu, ki se je poročil s kmečkim dekletom. V fantastičnem zaključku je Wyspiański obsodil sodobno poljsko izobraženstvo, češ da čaka nekakšnega čudeža, ki bi brez njegovega napora obnovil poljsko državo. Pravo moč poljskega naroda je namreč videl v kmečkem sloju, ki pa bi mu bila potrebna politična izkušnost izobraženstva. Tudi kmet je prikazan v igri kritično, kot pohlepen, lahko mišljen in omejen; prav zaradi te vsestranske kritike izzveni ta drama zelo pesimistično. V oblikovnem pogledu združuje Svatba prvine realistične komedije in simbolične drame. Menjavanje občutij, bogate dekoracije, ki obsegajo zgodovinska plemiška oblačila, barvite ljudske noše in črne obleke meščanov, dalje ljudska pesem in glasba, ki spremlja vse dogajanje — vse to dela iz Svatbe učinkovito umetnino, nekakšno pravilčno igro, zraslo iz resničnosti. Ob vsem tem pa je ohranjena klasična enotnost kraja, časa in dejanja. Tudi v jezikovnem pogledu je Svatba zelo bogata: vsebuje vse stile poljskega jezika, od renesanse preko baroka do sodobnega pesniškega izražanja, poleg tega pa narečje kmečkega prebivalstva iz okolice Krakova.

Wyspiański je napisal nato težko razumljivo dramo *Wyzwolenie* (Osvobojenje, 1903) — nekakšen komentar k temeljni ideji svojih del. Zgodovinska tragedija *Bolesław śmiały* (Bolesław Smeli, 1903) riše usodo poljskega kralja, ki je ubil škofa Stanislava in se mora poslej zato pokoriti. Edina optimistična drama Wyspiańskega je *Akropolis* (1904). To je vizija o vstajenju Poljske, o prebujenju vseh telesnih in duhovnih sil poljskega naroda v prihodnosti.

V dramu *Noc Listopadowa* (Novembrska noč, 1904) se je Wyspiański ponovno lotil vprašanja oborožene vstaje, ki ga je prvič načel že v *Warszawianki*. Tu ne obsoja več mladega rodu, ker hiti v smrt, ampak vidi v vstaji ne glede na žrtve edini realni narodni program.

Wyspiański je bil po Fredru in Słowackem tretji veliki poljski dramatik. Njegovo književno delo je tragično in satirično. Satiro je posebno uporabljal glede narodnostnih in družbenih vprašanj, saj se je brezobzirno bojeval proti lažnemu domoljubju in varljivim prividom romantičnega mesijanizma, budil narodno vest in terjal pogumnega dejanja, ki bi iz njega mogla vstati osvobodjena Poljska.

Osvoboditvi domovine je posvečal svoje literarno ustvarjanje tudi pisatelj **Stefan Żeromski** (1864—1925), ki je napisal tudi nekaj dram. Lirična drama *Róża* (Roža, 1909), izdana pod psevdonimom, obravnava razmere neposredno po zadušnem uporu proti carizmu. Njeno prizorišče je varšavska jetnišnica Cytadela, kjer mučijo ujete revolucionarje. V tragediji *Sulkowski* (1910) je naslovni junak, Napoleonov adjutant, utelešenje poljskega domoljubja in jakobinskih načel francoske revolucije, po snovi pa je drama povezana z romanom *Prah in pepel*. Junak drame *Ponad śnieg bielszym się stanie* (Bolj bel bom kot sneg, 1920), kot pokoro za nekdanji zločin prostovoljno izroči zemljo kmetom. Polagoma pa se je Żeromski zavedel, da tako kmečkega vprašanja ni mogoče rešiti in začel spoznavati posledice razredne zaslepljenosti, kar je izpovedal v novi drami *Turoń* (1923, turon-kolednik, oblečen v masko, ki predstavlja rogato žival). Drama je zajeta iz kmečkega upora proti plemstvu v Galiciji 1846 in prikazuje tragični spopad med poljskimi plemiči, ki se upirajo okupatorju, in kmečkim prebivalstvom, ki izkoristi priložnost, da obračuna s svojimi tlačitelji. Za najboljše dramsko delo Żeromskega pa velja komedija *Uciekla mi przepióreczka* (Ušla mi je prepelička, 1924). V njej se je spet vrnil k vprašanju družbene vloge izobraženstva in upodobil poljskega učitelja, ki žrtvuje osebno srečo za višji, altruistični smoter.

Med obema vojnama je delovalo še nekaj starejših dramatikov, ki so začeli ustvarjati že za Mlade Poljske. Mednje spada **Karol Hubert Rostworowski** (1877—1938), potomec stare aristokratske družine, bojevit katolik in nacionalist. Njegov dramski talent se je najbolj uveljavil v prvih dveh delih — *Judas z Kariothu* (Juda Iškarjot, 1913) in *Kaligula* (1914), ki obravnavata ob znani mitološki oziroma zgodovinski osebi izdajalca in nasilneža sodobne moralne probleme.

Ludwik Hieronim Morstin (rojen 1886) je sprva pisal legendarne in mistično psihološke drame, pa tudi satirične komedije. Kasneje je zelo rad zajemal motive iz stare klasike in jih postavljaval v sedanost (*Obramba Ksantipe* — 1938, *Penelopa* — 1945).

Jerzy Szaniawski (rojen 1887) sodi med najpomembnejše poljske dramatike. Pozornost je vzbudil že s svojo prvo dramo *Murzyn* (Zamorec, 1917), uspeh pa mu je prinesel *Ptak* (Ptič, 1923) in za njim zlasti *Zeglarz* (Mornar, 1923). Sledilo je še mnogo odrskih del, ki vsa združujejo realistično osnovo s simbolističnim razpoloženjem. To so komorne psihološke drame s pesniško atmosfero, v njih se glavne osebe upirajo življenjski enoličnosti ter iščejo skrito lepoto in poezijo. To hrepenenje po neznanem ustvarja v dramah Szaniawskega posebno razpoloženje, ki ga podpira tudi ustrezna tehnika njegovih

del. Po vojni je objavil Dwa teatry (Dve gledališči, 1946), kjer govori tudi o nedavni varšavski vstaji. V zadnjih letih je napisal spet zapovrstjo več zanimivih odrskih del.

Emil Zegadłowicz (1888—1941), je pisal v začetku misterije, potem ljudske igre; najbolj znana je Lampka oliwna (Oljenka, 1925). V svojih delih prikazuje neskladje med konfesijo ljudi in etiko njihovih dejanj. V drami Domek z kart (Hišica iz kart) razkrinkuje sanasijsko vlado in ozadje septembrskega poraza.

Jerzy Zawieyski (rojen 1900) je v svoji prvi drami Dyktator On (1934) prikazal spopad med naprednimi in nazadnjaškimi silami, ki ju predstavljata organizator Lige za obrambo človeške svobode in fašistični diktator. V povojni drami Maż doskonaty (Popolni mož, 1945) je čutil močno katoliško tendenco, ki je značilna tudi za njegova druga povojna dela.

Od komediografov je bil priljubljen zlasti **Bruno Winawer** (1883—1944), po stroki fizik, pisec znanstvenih in poljudnih del s tega področja. Svoj kritični dar je pokazal v številnih komedijah, kjer z duhovito satiro napada pokvarjenost in neumnost meščanskega sveta — tako kot Zapolska, Perzyński ali Rittner — hkrati pa s toplim humorjem upodablja življenjsko nepraktičnost znanstvenikov.

Tadeusz Boy-Żeleński (1874—1941) je bil po poklicu zdravnik, a je zaslovel kot odličen prevajalec, pisal pa je tudi recenzije gledaliških predstav v Krakovu, ki so izšle nato v desetih zvezkih pod naslovom Flirt z Melpomeno (1919—1922). Po preselitvi v Varšavo je spremljal tamkajšnje gledališko življenje in objavil spet okoli deset zvezkov kritik. V dramah ga zanima predvsem etični in družbeni problem, ki ga delo obravnava, ob njem uči gledati na življenje z očmi demokratičnega, svobodoljubnega človeka, ki mu je hinavščina odvrtna prav tako kot narodna ali verska nestrpnost.

V tridesetih letih se je pojavilo več odrskih del, ki so znana tudi pri nas, tako Dom osamelih žena (1930) **Zofie Nałkowske** (1885—1954) ali Poletje v Nohantu (1936) **Jaroslawa Iwaszkiewicza** (rojen 1894).

Vzporedno s tradicionalnim slogom se je v drugem desetletju med obema vojnama razvila fantastika in groteska. Teoretično ji je že v prvih letih po vojni utrla pot krakovska avantgardna skupina, zlasti še **Stanisław Ignacy Witkiewicz** — **Witkacy** (1885—1939), sin znanega mladopoljskega slikarja. Tudi sam se je ukvarjal s slikarstvom in se pridružil krakovskim formistom, hkrati pa skušal svoje estetske nazore o »čisti obliki« praktično uveljaviti tudi v romanih in dramah. V knjigi člankov Teatr (Gledališče, 1923) se izjavlja za svobodno deformacijo življenja, smisel dramskega dela vidi v sintezi vseh odrskih činiteljev, »zvokov, dekoracije, gibov, izgovorjenih stavkov, v splošnem nastajanju v času kot nedeljeni celoti«. Smisel naj bi taki celoti dajala samo notranja, čisto odrska konstrukcija, ne pa zahteve dosledne psihologije in dejanja z nekih življenjskih izhodišč. To teorijo je Witkiewicz skušal uveljaviti v svojih številnih dramah, ki pa so na odru vse propadle.

Največji skrajnež te smeri je **Witold Gombrowicz** (rojen 1905), ki se je ob nemškem napadu 1939 umaknil v južno Ameriko, kjer živi še sedaj. Pod Witkiewiczевim vplivom je napisal dramo Iwona, księżniczka Burgunda (Ivana, burgundska princesa, 1935). Ta groteskna

pravljica pa je samo pretveza za smešenje ustaljenih navad, morale in mišljenja, njihove okostenelosti in shematičnosti. Na Poljskem so to delo prvič uprizorili leta 1957 v Varšavi.

Po drugi svetovni vojni spadajo gledališča med najbolj razširjene kulturne ustanove na Poljskem, saj jih je samo v Varšavi skoraj toliko kot kinematografov, zelo pa so se razvila tudi v večjih industrijskih središčih, zlasti v Lodžu, v na novo zgrajeni Nowi Huti pri Krakovu ter na ozemlju Šlezije in Pomorjanske. Njihov domači repertoar se opira predvsem na klasike, med katere sodita tudi že Jerzy Szaniawski in Leon Kruczkowski, prvi s svojimi intimnimi komornimi igrami, drugi pa s političnimi dramami.

Leon Kruczkowski (1900—1962) se je rodil v Krakovu in tam doštudiral kemijo. Kot inženir je služboval v raznih industrijskih podjetjih Malopoljske in v rudarskem revirju Zagłębie. Na podlagi stika z ljudstvom je začel tudi pisati in se že v dobi med obema vojnama uveljavil kot pripovednik, zlasti z revolucionarnim romanom *Kordian* i *cham* (*Kordian in kmetavz*, 1932). Snov zanj je zajel iz spominov vaškega učitelja, napisanih sredi 19. stoletja. *Kordian*, sin upravnika Czartkowskega, je karikatura istoimenskega junaka drame *Slowackega*, saj mu ni mar osvoboditev domovine, temveč le lastna kariera, v pravem domoljubu, kakršen je učitelj, pa vidi le kmetavza. Razen teh dveh nastopa v romanu še vrsta zgodovinskih in izmišljenih oseb. Med poslednjimi, psihološko posebno poglobljenimi liki je vaški kovač, ki pozna revolucionarno pot k osvoboditvi kmetov, a je po hudih življenjskih izkušnjah pasiven, zagrenjen človek. Zaradi neresnega kmečkega vprašanja je bila ta problematika tedaj še zelo akutna. Roman, ki ima dramatično kompozicijo, slonečo na idejni polemiki, je avtor kasneje predelal tudi za oder.

Polemično ost ima tudi drugi roman *Kruczkowskega Pawis pióra* (*Pavje perje*, 1935). Godi se v malopoljski vasi tik pred prvo svetovno vojno in razkrinkuje prave namene tistega dela kmečkega gibanja, ki je resnico prikrivalo s »pavjim perjem«. Roman riše boj za glasove ob volitvah na kmetih, rastoče nasprotje med vaškimi reveži in bogataši, ki se povezujejo z duhovščino, plemstvom in buržoazijo — pa tudi domoljubje kmetov, ki 1914 vstopajo v legije z mislijo na boljšo, kmečko Poljsko, a so potem spet prevarani.

Po vojni je *Kruczkowski* pisal pretežno drame. Prva, *Odwety* (*Maščevanje*, 1947) obravnava vprašanje boja proti tistemu delu Armije Kérawje (to je poljskih nacionalistov), ki se je po vojni umaknil v ilegalo in iz zased napadal predstavnike nove oblasti. Sledila je drama *Niemcy* (*Nemci*, 1949), nekak moralno-politični obračun z narodom, ki je dopustil hitlerizem. Ta razvoj je prikazan ob profesorju *Sonnenbruchu*, premožnem meščanskem izobražencu, ki meni, da je apolitičen, a s svojo pasivnostjo v resnici pomaga do zmage hitlerizmu, ki izkorišča profesorjevo »čisto« znanost v svoje namene. *Sonnenbruchova* družina — žena, sin, snaha (vdova po drugem profesorjevem sinu) — je hitlerjanska, le hči *Ruth* je individualistka, nasprotna vsem avtoritetam. Samo ona je zmožna pogumnega dejanja, ko se pojavi v hiši nekdanji profesorjev asistent *Peters*, komunist, ki je pobegnil iz koncentracijskega taborišča. *Ruth* mu pomaga, da se skrije, nato pa se sama preda policistom, ki jih pripelje zagrizena svakinja. Profesor je ob tem konfliktu pasiven, iz strahu skriva svoj moralni

protest, ne poseže v boj. Pozneje je avtor dodal drami epilog, v katerem se profesor Sonnenbruch po vojni razvije v bojevnika za svetovni mir. Dramo so igrali v več vzhodnih državah, v Nemški demokratični republiki pa so po njej posneli tudi film.

Politična tendenca prevladuje tudi v drami Juliusz i Ethel (1953), ki riše usodo ameriškega znanstvenika Rosenberga in njegove žene. Obsodili so ju zaradi vohunstva v korist Sovjetske zveze in po poldrugem letu zapora usmrtili. Drama prikazuje njun moralni boj v ječi, ko bi bila lahko pomiloščena, če bi se odrekla svojemu prepričanju.

V letih 1945—1948 je bil Kruczkowski pomočnik ministra za kulturo in umetnost, v času takimenovanega shematizma od 1949 do 1956 pa predsednik Zveze poljskih književnikov. V zadnjih letih je objavil iz sodobnega življenja na podeželju zajeto igro Odwiedziny (Obisk, 1956), nato pa dramo Pierwszy dzień wolności. (Prvi dan svobode, 1959), ki se dogaja takoj po vojni v majhnem nemškem mestu, kamor je prišla skupina poljskih oficirjev iz pravkar osvobojenega ujetniškega taborišča. Poudarek ni toliko na poljsko-nemškem razmerju kot na diskusiji o svobodi, o življenju, kjer svoboda ne bo prazna beseda. Ta drama nekako dopolnjuje »Nemce«, namreč v tem, da nadaljuje diskusijo o nujnosti odločitve in njenih posledicah, ki so v obeh igrah tragične.

Poslednja drama Kruczkowskega Śmierć Gubernatora (Gubernatorjeva smrt, 1961) obravnava vprašanje oblasti. Njen nosilec — Gubernator izvaja nasilje nad ljudstvom, pri tem pa meni, da je oblast nad zgodovino in da je zločin neodstranljiv spremljevalec vsake oblasti. Kazen za njegovo zločinsko početje ni smrt — tej po čudnem naključju uide — temveč popolna osamljenost, ne samo v družbi, temveč tudi v lastni družini.

Medtem ko odseva v dramah Kruczkowskega moralno politična problematika celotnega poljskega povojnega razvoja, so dela drugih dramatikov zrastle iz potreb in zanimanj posameznih obdobij.

O bolečem porazu v varšavski vstaji je v dramski obliki prvi spregovoril Jerzy Zawieyski v že omenjeni drami Mąż doskonały (Popolni mož), ki so jo uprizorili 1945 v Krakovu, a je zaradi svoje verske tendence vzbudila precejšnjo diskusijo. Varšavske vstaje se dotika tudi drama Dwa teatry (Dve gledališči, 1946) Jerzyja Szaniawskiego.

Stefan Otwinowski (r. 1910) je v drami Wielkanoc (Velika noč, 1946) prikazal tragedijo poljskih Židov pod nacizmom.

Tadeusz Holuj (r. 1916) je lastna doživetja iz nemškega koncentracijskega taborišča upodobil v odrskem delu Dom pod Oświęcimiem (Hiša pri Oświęcimiu, 1948). K tej snovi se je spet povrnil v nedavno objavljeni drami Puste pole (Prazno polje, 1963).

Adam Ważyk (r. 1905), znan predvsem kot pesnik, je z dramo Stary dworek (Stara graščina, 1945) posegel v povojne družbene spremembe na Poljskem.

V razdobju tako imenovanega shematizma je tudi v dramatiki nastalo malo dobrih del. Krzysztof Gruszczyński (r. 1925) je leta 1950 dobil državno nagrado za svojo prvo igro Dobry człowiek (Dobri človek), ki je bila nato prirejena tudi za ljudske odre, enako kakor igra Pociąg do Marsylii (Vlak proti Marseillu, 1952), katere ideja je boj

za svetovni mir. Drama Klucz od przepaści (Ključ do prepada, 1956), ki jo je tedanja kritika označila med drugim kot dramatiziran protest proti propadu človeštva, je skonstruirana zgodba o letalcu, ki je vrgel atomsko bombo, v iskanju podobne snovi podobna igri Wielki Boby (Veliki Bobi), ki smo jo gledali tudi pri nas.

Aleksander Maliszewski (r. 1901) se je v odrskih delih Droga do Czarnolasu (Pot v Czarnolas) in Ballady i romanse (Balade in roman-ce) lotil dramatizacije pesniških del Kochanowskega oziroma Mickiewiczza.

Od starejših satirikov je **Artur Maria Swinarski** (r. 1901) po vojni napisal vrsto komedij, v katerih je obdelal predvsem erotične motive: Ararat (1956), Achilles i panny (Ahil in dekleta, 1957), Złota wieża (Zlati stolp, 1958), Powrót Alcesty (Alcestina vrnitev, 1958).

Med dramatike starejšega rodu sodi tudi **Roman Brandstaetter** (r. 1906). Napisal je več zgodovinskih odrskih del, v drami Milczenie (Molk, 1956) pa že prikazuje zle posledice pačenja socialističnih načel.

V aktualno problematiko te dobe je posegel tudi **Jerzy Lutowski** (r. 1923) z dramo Ostry dyżur (Dežurna služba, 1956). Pisec je po poklicu zdravnik, a se zdaj ukvarja samo s pisanjem odrskih del in filmskih scenarijev, npr. za film Pociąg (Vlak).

Leta 1957 so uprizorili več del, ki obravnavajo problem oblasti. Tako je v Lodžu režiser **Kazimierz Dejmek** postavil na oder dramatiziran roman Tema pokriva zemljo **Jerzyja Andrzejewskega** (r. 1909). V to vprašanje posega tudi drama Imiona władzy (Imena oblasti, 1947), ki jo je napisal **Jerzy Broszkiewicz** (r. 1922).

S temi deli pa se že začenja zadnje razdobje poljske povojne dramatike, ki ji je sproščeno kulturno življenje po »oktobru« (1956) prineslo novih spodbud. Oblikovno novatorstvo je značilno za dela, ki jih je napisal pesnik **Tymoteusz Karpowicz** (r. 1921): Wracamy późno do domu (Pozno se vracamo domov, 1958), Wszędzie są studnie (Povsod so vodnjaki, 1960) in Zielone rękawice (Zelene rokavice, 1960). V zadnjih letih se je še več pesnikov posvetilo tudi dramskemu ustvarjanju. Tako je **Zbigniew Herbert** (r. 1924) v enodejanki Drugi pokój (Druga soba, 1958) pretresljivo, z naturalistično pristinostjo upodobil boleče življenjsko vprašanje. **Tadeusz Różewicz** (r. 1921), najmočnejša pesniška osebnost povojnega rodu, je uspel tudi s svojimi dramami Kartoteka (1960), Grupa Laokoona (1961), Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja (Priče ali Naša mala stabilizacija, 1962). **Miron Białoszewski** (r. 1922) je svojo groteskno igro Osmędzieusze (1958) uprizoril na nov način, tako da imajo igralci namesto kostumov maske, ki jim zakrivajo obraz in zgornji del telesa.

V odrski groteski se uveljavlja zlasti **Sławomir Mrożek**. Politični groteski Policjanci (Policajci, 1958) je sledila še bolj groteskna »farsa v treh delih« Męczeństwo Piotra Oheya (Muke Petra Oheya, 1959), kjer se posmehuje predvsem človeku — avtomatu, ki se mehanično, brez lastnega premisleka podreja najbolj nesmiselnim ukazom. Strip-tease (1961) in Czarowna noc (Čarovniška noč, 1963) smešita idiotizem vsakdanjega življenja in kažeta močan vpliv Ionesca, v drami Indyk (Puran, 1960) pa je Mrożek obrnil svoj odpor zoper stereotipnost v preteklost, v romantično snov. Tako je Zabawa (1962) napisana na način Wyspiańskiego, Kynolog w rozterce (Ljubitelj psov v razdvojenosti, 1962) parodira dramatika Fredra, Śmierć porucznika (Poročnikova smrt, 1963) pa je parafraza neke Mickiewiczzeve pesmi.

Od 1956 izhaja v Varšavi **Dialog**, mesečnik za sodobno gledališko, filmsko in radijsko dramatiko. Člani uredniškega odbora **Adam Tarn**, **Kazimierz Korcelli** in **Konstanty Puzyna**, ki sami ustvarjajo na teh področjih, so pritegnili k sodelovanju vse pomembnejše domače dramatike, prinašajo v prevodih tuje pisce, ter skrbе za bogat esejištični in kritični del.

Rozka Štefan

POPRAVEK. V statističnem pregledu dela Drame SNG v sezoni 1962-63, v prvi številki letošnjega letnika je na str. 66 izpadel podatek, da je Drama SNG poleg drugih del gostovala tudi z Behanovim »Talcem«. Uprizorili smo ga 18. apr. 1963 v Beogradu in naslednjega dne v Zrenjaninu.

Med novejšimi izdajami



DRŽAVNE ZALOŽBE SLOVENIJE

sta tudi antologiji prevodov iz sodobne
poljske in makedonske poezije:

POLJSKA LIRIKA DVAJSETEGA STOLETJA

(Prevodi Lojzeta Krakarja)

SODOBNA MAKEDONSKA POEZIJA

(Prevodi Ivana Minattija)

Knjigi priporočamo posebno vsem tistim, ki
jih zanima poezija naše dobe.

