

O SODOBNIH TUJIH AVTORJIH NA SLOVENSKEM ODRU

Filip Kalan

Esej Filipa Kalana o sodobnih tujih avtorjih na slovenskem odru je prvi predavateljski prispevek za trodelni mednarodni kolokvij na generalno temo GLEDALIŠKA SITUACIJA PO LETU 1945, ki ga organizira pariški Centre National de la Recherche Scientifique za leti 1966 in 1967 — prvi kolokvij na to temo so opravili sodelavci te ustanove v Pont-à-Mousson pri Nancyju.

1

Ce prav dojemam ta naš obširni raziskovalni program, spočet v vznemirljivih protislovjih današnjega sveta, se lotevamo trojnega razbora gledališke dejavnosti po letu 1945:

Novih idejnih in estetskih teženj v tej dejavnosti, izzvanih z družbeno dinamiko in že izoblikovanih v umetniškem izrazu današnjega gledališča — nove strukture gledališkega dela, kakor se ta izraža v razmerju med avtorjevimi besedilom in režiserjevo realizacijo na odru — in družbene funkcije današnje gledališke stvarilnosti, zajete med političnim režimom in gospodarskim potencialom, med kulturnim izročilom in zahtevami dneva, med spodbudami podedovane in priznane in z zavorami nepriznane ali celo zatirane narodne samozavesti v različnih deželah.

In če sem si za ta naš prvi razbor, ki naj zajame nove gledališke težnje v današnji družbeni dinamiki, izbral takšno temo, ki izziva primerjalno raziskavo resda aktualnega, vendar domala še nepreiskanega gradiva — saj govorim o usodi tujih avtorjev na slovenskem odru — tedaj sem se odločil za ta izbor predvsem zavoljo tega, ker nas je izkušnja, pridobljena v silovitih družbenih preobrazbah po dveh svetovnih vojnah, naučila, da pravi gledališki človek, pa naj bo to avtor ali režiser ali igralec ali tudi kritik in zgodovinar ali samo izkušen gledalec, ne more živeti izven svojega časa, tega časa, ki ga moramo vsi živeti, to in onstran teh in onih političnih sistemov.

Gledališki ustvarjalec, ustvarjalec v pravem pomenu te besede, ki se zaveda, da je sleherna živa uprizoritev skupna stvaritev scene in avditorija, izvajalcev in gledalcev, umetnikov in kritike, ta mora uveljaviti svoj stvarilni zanos vselej v nevarni ožini med dvema skrajnostma:

Ali mu politične peripetije v domači deželi kakor že koli onemogočajo stalno sožitje s kulturnim dogajanjem v drugih deželah, tako da se stvarilna domišljija, zajeta v mrežo ideoloških zapovedi, sprostila v tehničnih novostih gledališke uprizoritve — ali pa ga zavest o protislovjih današnjega sveta sili v takšen protest, da se skuša povsem zavestno izločiti iz prastare antagonistične situacije umetnik-družba in odgovoriti na vprašanja naših dni le z egocentrično govorico svoje

osebne in zasebne, v samoprevaro namerne nedružbenosti pregnane eksistence.

Ta dvojna izkušnja o stiski pravih ustvarjalcev, tako očitni v današnji družbi, vznemirja tiste gledališke ljudi, ki se morajo uveljaviti v razmerah tako imenovanega malega naroda, veliko bolj kakor tiste ustvarjalce in ocenjevalce, ki si lahko domišljajo, da žive sredi velikega sveta že davno priznane kulture. To se da obrazložiti tudi z zgodovinskim dejstvom, da se poraja gledališki spored v vseh deželah tako imenovanega malega sveta že od nekdaj v vsakoletni konfrontaciji tujih in domačih avtorjev in da so tuji avtorji v tem sporedu vselej v večini. In tako zahteva ta vsakoletna konfrontacija dokajšno mero estetske kulture in ideološke izkušnje ali vsaj zanesljiv spomin za preteklo in sedanje gledališko dogajanje ne le pri tistih, ki skušajo to sožitje domačih in tujih prvin ponazoriti na odru, marveč tudi pri tistih, ki jim je gledališka ponazoritev tega sožitja namenjena — pri gledalcih.

To sožitje, vsiljeno sporedu »malih« že pred stoletji, se spreminja v gledališkem svetu »velikih« v očitno življenjsko nujnost šele s temeljitimi družbenimi menjavami po drugi svetovni vojni, ko sprejema celo Pariz, sicer zelo previden pri uvozu tujega gledališkega blaga, tako nefrancoska avtorja, kakršna sta Ionesco in Beckett, za svoja z vsemi pravicami gledaliških naturalizirancev. Res, da so se prikrita protislovja tega sožitja porajala še pred prelomom stoletja in se razraščala v evropski problem v vsem razponu od naturalizma do simbolizma, ko sta Ibsen in Strindberg vznemirjala vse stare gledališke prestolnice, vendar so se ta protislovja razpletla v prave paradokse šele v naših dneh, sredi tega našega stoletja, ko se na drugačnem političnem zemljevidu Evrope poraja tudi nov gledališki zemljevid te naše stare celine.

Dobršen del teh protislovij, stopnjevanih ponekod že v prave paradokse, se da zelo nazorno prikazati na primeru slovenskega gledališča, tako vsaj ob živahni kulturnopolitični dinamiki, ki jo izzivajo znova in znova uprizoritve tujih avtorjev ob uprizoritvah domačih avtorjev v tej deželi.

Gre za neznatno deželo na političnem zemljevidu srednje Evrope, neznatno vsaj po razsežnosti, saj zajema površina republike Slovenije v mejah današnje Jugoslavije komaj kakšnih 20.000 kvadratnih kilometrov na ozemlju med Alpami in Jadranskim morjem in Panonsko nižino in prebivalstvo vsega slovenskega etničnega ozemlja to in onstran državnih meja se po znatnih izgubah v drugi svetovni vojni in po družbenopolitičnih peripetijah prvih povojnih let bliža komaj številu dveh milijonov — vendar doživlja ta dežela že stoletja vse prednosti in vse slabosti geopolitičnega in kulturnozgodovinskega križišča med severom in jugom in med vzhodom in zahodom, saj leži njena prestolnica Ljubljana na prastari srednjeevropski transversali Praga—Dunaj—Gradec—Trst—Benetke in njeno etnično ozemlje sega še danes daleč čez državne meje v sosednjo Avstrijo in v sosednjo Italijo.

Za nazorno osvetlitev gledališke situacije v tej deželi na križišču velja dodati še to, da vzdržuje slovenska manjšina že leta in leta stalno poklicno gledališče onstran italijanske meje, v Trstu, in da gostujejo slovenska gledališča pogosto tudi onstran avstrijske meje, v Celovcu in Gradcu, skratka: vsakoletna konfrontacija se pri Slovencih ne omejuje le na gledališko sožitje domačih in tujih avtorjev, saj se ta konfrontacija malone sleherno leto še potroji s primerjavo med domačim in tujim gledališkim okoljem — z razmerami v dveh tujih deželah, različnih po izročilu in narodnosti, in z odzivom v drugih republikah današnje Jugoslavije.

2

Uprizoritve tujih iger na slovenskih odrih se po letu 1945 vsaj na prvi videz v marsičem ujemajo z uprizoritvami tujega sporeda v drugih jugoslovanskih republikah, tako vsaj v prvih povojnih letih med sezonami 1945/46 in 1950/51, ko je bila državna uprava še vsa centralizirana v zveznih in republiških organih in se je skušal uveljaviti v programih profesionalnih gledališč izraziti konformizem s prizvoki političnega aktivizma, spočet iz sožitja revolucionarne romantike s sovjetskimi tezami o socialističnem realizmu.

Vendar se že v teh letih opaža na Slovenskem v programu in v izvedbi, v odzivu med gledalci in v kritiki rahel odmik od tistih ideoloških sugestij, ki so jih aktivisti takrat opisovali z »generalno linijo«, saj so ta čas uprizorili na vseh slovenskih odrih komaj kakšnih deset sovjetskih avtorjev (Afinogenov, Gorbatov, Katajev, Kornejčuk, Lavrenjev, Leonov, Petrov, Simonov, Škvarkin, Trenjov), znanih delno že iz predvojnih uprizoritev, in med vsemi igrami je doživela največ ponovitev Škvarkinova ljubezniva, ideološko nezahtevna in gledališko učinkovita komedija *Tu je dete*, uprizorjena že v letu 1935 z živahnim odzivom med gledalci in obnovljena v prvi povojni sezoni z odličnimi solisti ljubljanske Drame pod vodstvom istega režiserja Bojana Stupice s takšnim uspehom, da jo je čez deset sezon prevzel v spored Mestnega gledališča ljubljanskega v novi uprizoritvi režiser Vladimir Skrbinšek, ki se je pa s to igro dodobra seznanil tudi že pred vojno.

Podrobni razbor teh prvih povojnih let bi dokazal, da v tistem odporu slovenskih gledaliških ljudi do dirigiranega sporeda ni bilo nikakršne averzije do uprizarjanja družbenopolitičnih aktualnosti, saj so bile agitke slovenskih avtorjev (Bor, Miheličeva, Torkar, Zupan) uprizorjene v tistem času vselej z izbrano zasedbo in v skrbno pripravljeni režijski izvedbi — vse kaže, da se je spočel ta odpor v podedovani nezaupnosti do sleherne intervencije v kulturni dejavnosti, ki se je drži nadih uradnega priporočila ali uradne prepovedi. Ta nezaupnost, tako značilna za ta mali narod, ki živi že od nekdaj v zgodovinskih tiskih med velikimi sosedi, izvira iz prastarih izkušenj z nadlegami državne oblasti, saj je slovensko gledališče životarilo malone tristo let pod stalno grožnjo zamotanih cenzurnih predpisov, ki so se via facti in ad usum delphini podedovali iz pisarne v pisarno

in jih v vsem dolgem razmiku od prvih osebnih navodil avstrijskega cesarja Jožefa II. v letu 1770 do nenadnega razpada Karadjordjevićeve Jugoslavije v letu 1941 ni de iure razveljavila nobena oblast v tej deželi.

Groteskni višek te podedovane cenzuromanije je doživela Ljubljana tik pred izbruhom druge svetovne vojne, v sezoni 1938/39, ko so sprejeli gledalci nečrtano uprizoritev Cankarjeve drame Hlapci ob dvajsetletnici pisateljeve smrti s šestnajstimi aplavzi pri odprti sceni. Cankarjeva družbenokritična drama, naperjena zoper načelno nestrpnost oblasti in zoper poniglavo poslušnost državljanov, je bila, nota bene, napisana v letu 1910 in prepovedana pod staro Avstrijo, uprizorjena šele po razsulu habsburške monarhije v letu 1919 in še takrat v značilnem zaporedju Trst—Zagreb—Ljubljana. Na demonstrativni odziv mladih gledalcev v letu 1939 je reagiral tedanji cenzurni svet kraljeve banske uprave tako, da je zahteval od gledališkega vodstva cenzurne črte in javno prepoved aplavza pri odprti sceni — vse to v uradnem aktu (IV, št. 62/2-39), datiranim s 7. februarjem 1939, ki navaja med veljavnimi zakonskimi argumenti tri člene staroavstrijske Theaterordnung, objavljene po zlomu marčne revolucije v letu 1850 na cesarskem Dunaju s podpisom zloglasnega ministra za notranje zadeve Alexandra Bacha.

To podedovano nezaupnost do uradno zaukazane gledališke didaktike je v prvih povojnih letih ob agitacijskih igrh s programsko spremljavo ždanovske smeri nemara še stopnjeval spomin na širokopotezni gledališki spored slovenskih partizanskih igralcev v osvobodilnem gibanju med drugo svetovno vojno, zakaj ta spored, namenjen vojakom in aktivistom in civilnim prebivalcem na miniaturnem osvobojenem ozemlju med frontami, se ni omejeval na agitacijske enodnevne z revoliucijskimi gesli frontnega teatra, saj so igrali tu tik za frontami na opremljeni sceni in v kostumih s stiliziranim krojem Linharta in Cankarja, Čehova in Molièra, zvesti staremu izročilu tega malega naroda na križišču evropskih kultur, ki si tudi sredi zgodovinske stiske ne da zakriti razgleda v široki svet.

3

S temi podatki o podedovanem kozmopolitizmu gledaliških ljudi, rojenih ob stari srednjeevropski transverzali med Dunajem in Benetkami in preizkušenih v starih sporih med vzhodom in zahodom, se da šele kolikor toliko zanesljivo razbrati, kako se je prevzem tujih avtorjev preusmeril sredi prvega zatišja po znanem jugoslovanskem sporu z informbirojem — med sezonami 1950/51 in 1955/56 — iz dirigiranega gledališkega sporeda z rahlimi prizvoki programske muzike z vzhoda v svobodno izbiro sodobnih iger s pretežnim poudarkom na francoskih, na švicarskih, na anglosaških avtorjih.

Zunanja znamenja tega prehoda iz dirigiranega sporeda v svobodno izbiro so bila vsaj na videz enaka po vsej Jugoslaviji. Želja po mnogoličnosti v gledaliških sporedih, težnja po neposrednih avdiovi-

zualnih informacijah o novostih po drugih deželah, prava sla po eksperimentu pri odrskih izvedbah teh novosti — te tri komponente so spešile naglo spreminjanje v sporedih in delno tudi v izvedbah vsaj po pomembnejših središčih v državi. Beograd in Zagreb sta se v teh letih kdaj pa kdaj kar prehitevala v naglici, kakor da ne gre za prevzem in preizkus novih gledaliških vrednot, marveč za konkurenčni boj med modnimi hišami.

Sprva je vse kazalo, da bo v tej tekmi slej ko prej zmagal Beograd, že od nekdaj povsem neskropulozen pri uvozu tujega blaga, saj so se tu kakor čez noč pojavila ne le na odru in v radiu, tudi v poeziji in v pripovedni prozi nova besedila domačih avtorjev, željnih naziva modernistov, le da je bilo v teh novostih — novih pogosto le v tem, da je bilo odrsko ali pesniško ali pripovedno besedilo spretno preurejeno iz prvotne realistične opisnosti v druge tehnične oblike — tudi marsikaj že davno znanega od Bretona do Elliota in od Prousta do Joyca in od Hemingwaya do Faulknerja.

Če presojamo ta prehodna leta, ki segajo v politični kroniki v dveh epizodah od jugoslovanskega spora z informbirojem do Stalinove smrti (1948—1953) in od Stalinove smrti do XX. kongresa sovjetske partije (1953—1956), le po zunanjem videzu, gre za tisti znani proces, ki ga pri razboru kulturne dinamike v deželah vzhodne Evrope opisujejo na zahodu z meteorološko besedo »odjuga«, in če vztrajamo pri tej metaforiki, tedaj lahko povemo, da so kazali podatki o atmosferskih spremembah za tisti čas tole vremensko sliko:

Skopje — nespremenjena vzhodnokontinentalna klima z rahlimi osvežitvami s severa; Beograd — z zahoda se gradi greben visokega zračnega pritiska ob začasnih frontalnih motnjah z vzhoda; Zagreb — spremenljivo oblačno z občasnimi padavinami v podeželskih krajih; Ljubljana — menjava alpskih in mediteranskih tokov, v kotlinah megla z delnimi razjasnitvami v primorskih krajih, v višjih legah pretežno sončno, vetrovi kakor po navadi z zahodne strani, nevarnost nenadnih krajevnih neviht.

V primeri z drugimi republikami v Jugoslaviji poteka gledališka dejavnost v teh prehodnih letih na slovenskih odrih malone brez sunkovitih preskokov iz skrajnosti v skrajnost, tako vsaj pri prevzemanju in uprizarjanju tujih avtorjev, saj so že ta čas prehajali v stalni spored malone brez javnih ugovorov Miller in Williams, Anouilh in Camus. Živčne interne in javne polemike se v nemajo le še kdaj pa kdaj ob praizvedbah domačih avtorjev (Bor: Vrnitev Blažonovih 1948; Javoršek: Povečevalno steklo 1956) — polemike, izzvane po vsem videzu s prikrito funkcionsko intervencijo in današnjemu raziskovalcu ob vsem ohranjenem, objavljenem in neobjavljenem gradivu, komaj še razumljive.

Z današnjo retrospektivo se da iz takratnih polemik o domačih avtorjih razbrati le še ta splošna poteza:

Vse kaže, da se te polemike niso vemale zavoljo same satirične ideje v teh igrah (Bor: koruptnost nekaterih novih oblastnikov s sumljivo preteklostjo; Javoršek: obrekovanje kot povod za preganjanje nepriljubljenih državljanov) — izbruhnile so, tako vse kaže, ob teh ali

onih epizodah v igri, kjer se avtor loteva družbene kritike z nespretno formuliranimi aluzijami na takšne aktualnosti, ki že od nekdanj vznemirjajo ta ali oni krog visoke birokracije kratko in malo zato, ker prehajajo takšne aluzije z dialogom na odru iz nevznemirljive abstraktnosti političnih problemov v vznemirljivo konkretnost dnevne *cronique scandaleuse*.

Ob teh polemičnih epizodah z domačimi avtorji, ki ponazarjajo zapozneno reprizo nekdanje cenzuromanije, prevzete iz staroavstrijskih časov in vzdrževane z zgledi vzhodnoevropske nestrpnosti iz Stalinove ere, delujejo v tem času uprizoritve sodobnih tujih avtorjev kot blažilen korektiv, ki obnavlja staro kosmopolitsko toleranco gledaliških ljudi v tem predelu srednje Evrope:

In za razliko z drugimi republikami v Jugoslaviji se da iz podatkov o sezonah po letu 1950 razbrati povsem nedvoumno, da so prevzemala slovenska gledališča nove tuje avtorje v spored resda kdaj pa kdaj v zložnejšem zaporedju kakor nekatera druga v državi, vendar po vseh tistih nepisanih zakonitostih, ki razrešujejo protislovja v družbenih krizah na tem križišču raznorodnih kultur vselej tako, da se izkušnje iz preteklosti skorajda neopazno združijo z zahtevami dneva v isto dinamično sintezo, ki jo radi opisujemo z nepretrgano kontinuiteto kulturnega razvoja.

4

Ta težnja po nevsiljivi vezavi preteklega s sedanjim, na videz malone konservativna, saj so jo modernisti beograjske smeri kdaj pa kdaj tudi ironizirali z oznako tradicionalizma, se kaže zlasti v zaporedju pri prevzemanju sodobnih tujih avtorjev na slovenski oder, zakaj pri tem prehodu novih iger v stalni spored nista vselej odločali le estetska kultura in ideološka izkušnja, marveč pogosto kratko in malo spomin, gledališki spomin na že preizkušene vrednote, spomin na gledališko sodobnost v širšem pomenu te besede, spomin na vse to, kar je vznemirjalo evropsko gledališče od preloma stoletja do naših dni.

Vzemimo primer Arthurja Millerja — ta je prešel že po prvih dveh uspešnih uprizoritvah (*Vsi moji sinovi* 1950 in *Smrt trgovskega potnika* 1953) v stalni spored slovenskih gledališč, saj so šle še štiri igre istega avtorja že kmalu po ameriških praižvedbah čez oder malone ob popolnem soglasju med gledalci in kritiki (*Lov na čarovnice* 1955, *Spomin na dva ponedeljka* in *Pogled z mostu* 1956, *Po padcu* 1965). In vsekakor Arthur Miller ni prešel v slovenski spored zavoljo avtorjevih simpatij do levičarskih krogov, kakor se je to zgodilo ponekod v deželah vzhodne Evrope. Vse kaže, da je prešel Miller v ta spored kakor po preizkušenem izročilu, zakaj v zavesti slovenskih gledaliških ljudi se s temi igrami nadaljuje le v novi različici družbenokritična vnema Henrika Ibsena in G. B. Shawa — vendar z rahlimi dramaturškimi in scenskotehničnimi reminiscencami na evropski ekspresionizem dvajsetih let in s podedovanimi odtenki izrazito srednjeevropske miselnosti, celo z nekaterimi čustvenimi usedlinami avtorjevega očit-

nega avstrijskega porekla, vse to prirejeno za odrsko izvedbo z amerikanizirano psihološko igro po preizkušenem izročilu Stanislavskega in Dančenka.

Ali drug, na videz povsem nasproten primer, primer južnjaka Tennesseeja Williamsa — tudi ta je prešel že s prvima uprizoritvama (Steklena menažerija in Tramvaj poželenja 1953) v stalni spored in se že kmalu nato obnavlja z novimi uprizoritvami po raznih slovenskih odrih (Mačka na vroči pločevinasti strehi 1958 in 1965, Orfej se spušča in Tetovirana roža 1960, Mila ptica mladosti 1961), malone vselej in povsod, navzlic različnemu sprejemu pri kritiki, s takšnim odzivom pri gledalcih, ki izdaja podzavestne izkušnje gledališkega avditorija, pridobljene v srednjeevropskem izročilu slovenske dežele. Tako so te igre starim gledališkim abonentom res kdaj pa kdaj novost zavoljo družbopisnih podrobnosti v doslej neznani panorami ameriškega juga, vendar nikoli presenečenje zavoljo izzivalnih epizod v seksualni biografiji Williamsovih oseb, zakaj ti gledalci so si ohranili vsaj še podzavestni spomin na klasično sfero psihoanalize s prvimi razločnimi opisi zatrtih kompleksov v območju psychopatie sexualis od prikritega homoseksualizma do sadomazohističnih nagnjenj. Ta spomin je podedovan, zakaj takrat, ko so očetje današnjih intelektualcev še študirali na Dunaju, so škandalizirali avstrijsko javnost Sigmund Freud in Otto Weininger in Karl Kraus z nenehnimi napadi na tabuje v družbeni konvenciji. In prav tisti čas je napisal slovenski pisatelj Ivan Cankar tisto pripovedno besedilo iz dunajskega okolja, ki po izvirnosti in prodornosti presega tedanje avstrijske in tudi mnoge današnje aplikacije psihoanalitičnih dognanj v besedni umetnosti — Hišo Marije Pomočnice (1904).

In kakor so sprejemali gledališki ljudje — tisti na odru in tisti v avditoriju — sodobne ameriške avtorje nekako per analogiam, z zavestnimi in s podzavestnimi spomini na bližnje ali na daljne prednike teh avtorjev v že znanem gledališkem svetu, tako so prodirali po nepisanih zakonitostih podedovane izkušnje na slovenski oder vsaj v prvih sezonah po letu 1950 tudi sodobni francoski avtorji s takšnimi igrami, ki so izzivale takojšno afiniteto med sceno in avditorijem — v komediji s kvalitetami čiste teatralike, preizkušene že v dobi med vojnami, v drami in še prav posebno v igrah na tezo pa z neubranljivo sugestijo dialektične zgovornosti, nabite z moralnim nemirom današnjega sveta.

Zgleden primer za to stalno prehajanje iz čiste teatralike v moralistično dialektiko in iz dialektike v teatraliko dajejo za ta leta Anouilhovalne igre:

Večino teh iger so sprejemali gledalci in kritiki kratko in malo kot duhovito modernizirane različice stare in preizkušene pièce bien faite iz Sarceyevih časov bulvarne komedije, ki se je uveljavila na slovenskem odru že davno pred našo ero s prvimi uglednimi solisti devetnajstega stoletja — v drugih Anouilhovih igrah pa so ljudje v avditoriju že dojemali bližino eksistencialnih problemov, ponazorjenih v sodobnem gledališču z zgovorno moralistiko Camusove in Sartrove udeležbe v diskusiji o protislovjih današnje družbe. Tako pokaže retro-

spektiva na slovensko kronologijo Anouilhovih iger to značilnost, da prehaja zaporedje teh uprizoritev na raznih odrih iz teatralike v dialektiko in iz dialektike v teatraliko kakor rastoča in padajoča sinusova krivulja — Povabilo v grad in Popotnik brez prtljage 1952, Colomba 1955, Škrjanček 1955 in 1959, Šola očetov 1957 in 1959, Ornifle ali Sapica 1959, Antigona 1960, Hurluberlu ali Zmedena glava 1964, Vaja ali Kaznovana ljubezen 1960 in 1965, Ardèle ali Marjetica 1965, Ples tatov 1965 — s to pripombo, da je bila Antigona v slovenskem prevodu pripravljena za interno uprizoritev že pred letom 1953, čeprav je bila uprizorjena v javnosti šele 1960.

5

Prodor Jeana Anouilha, tega uspešnega gledališkega praktika z očitnimi prilastki sodobnega bulvarnega teatralika, na slovenski oder, je odprl pot tudi drugim francoskim avtorjem evropskega formata, tako zlasti Albertu Camusu in Jeanu Paulu Sartru, le zaporedje pri uprizoritvah teh dveh avtorjev je nekoliko drugačno, značilno posebno za Camusove reprize na Slovenskem. Če se da za izbor Anouilhovih iger trditi po podatkih med leti 1952 in 1965, da poteka ta izbor v stalni menjavi med teatralično in dialektično učinkovitostjo teh iger brez slehernega ozira na pariške praižvedbe — tedaj se da ugotoviti za Camusove uprizoritve na slovenskem odru, da poteka izbor malone dosledno po obratnem zaporedju s pariškimi praižvedbami: Obsedno stanje 1956 (Pariz 1948), Pravičniki 1956 (Pariz 1949, knjižna izdaja obeh iger 1950), Nesporazum 1957 (Pariz 1943), Kaligula 1963 (Pariz 1944). Vzroki za to obratno zaporedje so povsem očitni, saj se prilagaja aktualnosti ali vsaj navidezni aktualnosti dramske teme: izbor daje prednost moralnim problemom sovražne okupacije in revolucionarnega odpora, ki se odpirajo z Obsednim stanjem in s Pravičniki, in se šele nato loteva filozofskih teoremov absurda, ponazorjenih v Nesporazumu in v Kaliguli.

Ta prizvok kulturnopolitičnega prakticizma, tako značilen za prehod iz diriganega sporeda v svobodno izbiro in tako očitni pri izboru Camusovih del, se oglašja sprva še očitneje pri Sartru, zakaj prva igra tega avtorja, uprizorjena na slovenskem odru, je znana in v ideološkem pogledu povsem nezahtevna agitka o rasni diskriminaciji, popularna že dovolj zgodaj tudi v deželah vzhodne Evrope — Spoštljiva vlačuga, na Slovenskem prvič 1954 in znova 1965, pariška praižvedba: 1946. Nadaljno zaporedje pri uprizoritvah Sartrovih dram kaže sorodno obratnost kakor pri izboru Camusovih del z izjemo antinacistične drame Zaprti v Altoni, ki doživi slovensko uprizoritev takoj po pariški praižvedbi v letu 1960 (Pariz 1959): Zaprta vrata 1958, 1964, 1966 (Pariz 1944), Mrtvi brez pogreba 1959 (Pariz 1946), Muhe 1961 (Pariz 1943), Umazane roke 1961, 1964, 1966 (Pariz 1948), Hudič in ljubi Bog 1964 (Pariz 1951).

Ob slovenskih uprizoritvah sodobnih francoskih avtorjih velja dodati le še to pripombo, da je v vsem obširnem izboru Anouilhovih iger samo Antigona povsem neposredno vplivala na dramsko delo

domačih avtorjev, še preden je bila javno uprizorjena, in da je Škrjanček po dveh javnih uprizoritvah zakril v zavesti slovenskih gledaliških ljudi nekoč tako zelo popularno Shawovo Sveto Ivano, in da so med uprizorjenimi deli Camusa in Sartra prešla v stalni študijski program gledaliških študentov Sartrova Zaprta vrata.

Sorodne primerjave med uprizoritvami tujih avtorjev na slovenskem odru se dajo razpotegniti ad infinitum s tem preliminiranim zaključkom, da igre teh avtorjev uprizarjajo in jih sprejemajo po pretežni večini kot novodobne moralitete ali alegorije z izrazitim družbenokritičnim prizvokom in da se slovenske uprizoritve teh avtorjev ujemajo po kronološkem zaporedju (z malo izjemami) s praižvedbami v tujini. Dva primera — Frisch in Dürrenmatt. Frisch — Dobrnik in požigaleci 1959 (praižvedba 1958), Andora v treh različnih slovenskih izvedbah 1962 in 1963 (praižvedba 1961), Don Juan ali Ljubezen do geometrije 1965 (praižvedba 1952). Dürrenmatt — Obisk stare gospe 1958 (praižvedba 1953), Fiziki 1961 (praižvedba 1961), Romulus Veliki 1960 (praižvedba 1948).

In v oklepaju povedano, zakaj ta primerjava sodi že v drugo temo naših raziskav o gledališki situaciji po letu 1945, v razbor nove strukture današnjih uprizoritev, kakor se ta izraža v razmerju med avtorjevim besedilom in režiserjevo realizacijo na odru — umetniško nenavadno dognane uprizoritve, vznemirljive že zavoľjo nenavadno domiselnih stvaritev dramskih solistov in zavoľjo živahnega odziva pri gledalcih doživljajo zadnja leta s številnimi reprizami igre nekaterih ameriških avtorjev, tako Edward Albee (Zgodba iz živalskega vrta, Ameriški sen, Kdo se boji Virginije Woolf) in John Kopit (Oh, očka, ubogi očka, mama te je obesila v omaro in meni je tako hudo), tudi te malone hkrati s praižvedbami v tujini.

Izbor obeh ameriških avtorjev (Arthurja Millerja in Tennesseeja Williamsa) in treh francoskih dramatikov (Jeana Anouilha, Alberta Camusa, Jeana Paula Sartra) za primere v raziskavi o tujih avtorjih na slovenskem odru je bil nekoliko nameren, zakaj primerjalna raziskava med prvimi uprizoritvami teh petih avtorjev in današnjim učinkom njihovih iger bi dala vsaj za dojemljivost gledalcev v slovenskem avditoriju, na tem križišču raznorodnih kultur in različnih družbenih sistemov v Srednji Evropi, zelo problematičen, vendar za današnje gledališke razmere na tem križišču zelo značilen rezultat, ki odriva Millerjevo in Williamsovo sociološko in seksuološko opisnost v stranske predele gledalčevega spomina, ko ugotavlja živo prisotnost drugih treh avtorjev:

Anouilh, po poreklu čisti teatralik in po znanju pravi mojster modernizirane pièce bien faite, avtor z zajamčenim odzivom v avditoriju, pa naj se ta njegova zgledno krojena igra izživlja v čisti teatraliki ali v moralistični zgovornosti — Camus, malone že klasik po svojem humanističnem upor, nemara odljuden za široko publiko, pri intelektualcih iz odporniškega gibanja zvest sobesednik v meditacijah o morali sodobnega sveta, vendar nemara veliko bolj kakor z dramskimi teksti zavoľjo filozofskega brevirja o protislovjih revolucije L'Homme revolté — Sartre, mimo vseh še tako zapletenih filozofskih

teoremov o eksistencialni stiski današnjega sveta in mimo vseh še tako melodramsko vsiljivih situacij med osebami na odru vendarle znova in znova učinkovit, učinkovit že zavoljo bleščeče dialektike v dram-skem dialogu.

Primer teh treh avtorjev:

Ti trije tako zelo različni glasniki današnjega sveta, privlačni ali neprivlačni za tega ali onega gledalca v avditoriju in vendar živi v zavesti našega avditorija, živi kratko in malo zato, ker sodijo med tiste izpovedovalce sodobnega moralnega nemira, ki si stvarilne domišljije ne dajo ujeti v mrežo ideoloških zapovedi in se ne zatekajo v samoprevaro namerne nedružbenosti — živi kratko in malo zato, ker ne žive izven našega časa, tega časa, ki ga moramo vsi živeti, to in onstran ideoloških sistemov, to in onstran političnih meja med deželami, sami zase v labirintu podzavestnih nemirov in skupaj z drugimi z nadzavestnimi manifestacijami sredi družbene džungle naših dni, kakor že koli, obremenjeni z vsemi tegobami neizbežne vsakdanjosti in z vso navlako dnevnopolitičnih gesel, s priznanim ali z nepriznanim dvomom o smiselnosti našega bivanja na tem nemirnem planetu in s priznanim ali z nepriznanim upom v drugačno sožitje med ljudmi.

NIKOGAR NI, KI BI LIZO POKLICAL

Branka Jurca

Liza se je zbudila, zazrla se je skozi okno — z možem spita v prvem nadstropju — in tako je videla, kako se počasi dani.

V sobi je tiho, tako tiho, ko da bi bila samá sredi vrvrajočega sveta — vsak zase in s seboj.

Preplavili so jo široki, blagi valovi tihote. Pogreznila se je pod odejo, se obrnila na desno stran in tako uživala v sivomodri tihoti, ki je je človek na starost tako potreben. Toda še trenutek se ni pretočil v večnost, ko se je ustrašila — kaj če ni Dolf, oče njenih dveh otrok, Lizike in Matica, in njen mož, ki leži zraven nje, to noč ugasnil kakor dogori sveča. Kaj če se ni poslovil brez slovesa... če ni že izdihnil, izdihnil tako na tiho in tako samotno, tako sam zase, tako nikomur v nadlego, kakor ni znal nikoli živeti.

Sedla je in pogledala k njemu, k edinemu, ljubljenu in neljubljenemu, k njemu, ki sta z njim delila leta zakonsko posteljo.

Ležal je na postelji kraj nje, z glavo na treh blazinah, z odejo prekrit do prsi. Tako je ležal že vse od takrat, ko je zbolel na srcu. Dolge, tanke, suhe, ko prosojne roke počivajo položene čez odejo, vzdolž bokov. Negibno ležijo, ko da bi bile položene v večnost. Oči, ki so bile kdaj prej žive in nemirne, so vdrte in zaprte. Tanka brada je