

duhovne pokrajine je preskočil — danes nam že komaj vidne in zato rahle ovire, ki bi dognane nasprotovale že utrjenim pogledom — in znašel se je z baročnim pesništvom na začetku duhovno-literarnega razvoja. Kar se nas tiče, smo skušali opozoriti le na njegovo nihanje ob izbiri in razboru gradiva in na sporne zaključke.

(Se nadaljuje)

Rok Arih

GLEDALIŠČE

IZ O'NEILLOVE POZNE DRAMATURGIJE

Svojemu življenjepiscu B. H. Clarku (B. H. Clark, *The Man and his Plays*) je izpovedal O'Neill leta 1926: »Vse najbolj dramatične epizode svojega življenja sem držal zaenkrat daleč proč od svojih dram. Opisoval sem le tisto, kar sem videl, kar se je zgodilo z drugimi ljudmi. Gradivo svojih doživljajev sem začel šele obdelovati. In večji del tega gradiva sem prihranil za nekaj posebnega — za cikel dram, ki ga bom, upam, nekega dne napisal; to bo devet samostojnih iger, ki bodo uprizorjene v devetih večerih, tvorile bodo malodane nekako dramsko avtobiografijo, nekaj podobnega kakor *Vojna in mir* ali *Jean Christophe*... To ne bo niti roman niti drama. Oblika bo svojevrstna, premočrten naslednik *Interlude*, toda ob tem ciklu se bo zdela *Interlude* kakor neznatna epizoda.«

V citirani izjavi govori O'Neill o prvem delu svojega dramskega opusa, o dramatiziranih pomorskih zgodbah (*See-plays*), napoveduje v zvezi s *Strange Interlude* svojo osebnejšo avtobiografsko dramatiko, ki je v tej obširni zamisli ni nikoli napisal, in docela molči o srednjem delu svoje dramske proizvodnje, o svojih socialnih in mistično filozofskih dramskih alegorijah (*Emperor Jones* 1920, *The Hairy Ape* 1921, *The Fountain* 1921, *The great God Brown* 1925, *Lazarus Laughed* 1926), ki jih je osebno zelo cenil, katere pa je kritika odklanjala.

Vendar se osebnejša dramatika pri O'Neillu pojavi že pred *Strange Interlude*, ki jo označuje avtor sam kot začetek tretje faze svojega pisanja. Zasledimo jo že v mnogih dramah pred letom 1926 v podobi ljubezenske igre v prvem planu, brez zahtevnejše miljejske zgodbe, v katero sta še utesnjeni n. pr. *Anna Christie* in *Oil* — ljubezenske igre kot spolno nagonski problem, kot krvna usoda. V zvezi s Strindbergom, ki ga je od vseh dramatikov najbolj čislal in najbolj posnemal, s Strindbergovim pojmovanjem spolne ljubezni kot spolnim sovraštvom in njegovim, v nenaturalističnem obdobju bolj metafizičnim kot psihološkim interesom za dramski značaj, je O'Neill prvi med dramatikmi 20. stoletja odkril, da pomeni Freudova psihoanaliza, njegova razlaga libida (ki je v enaki meri metafizična kot psihofizična), zlasti njegovo tolmačenje tako imenovanega Ojdipovega kompleksa, *izredno dramatiziranje* spolno-nagonskega življenja v človeku in s tem zelo uporabno sredstvo za ustvarjanje tragičnih konfliktov in tragičnega občutja na odru. To svoje odkritje je pričel postopoma uresničevati s Strindbergu zelo sorodno, morečo atmosfero na odru v številnih igrar, ki so pripravljale *Strange*

Interlude: v *Different* (Drugačen), kjer prvič prevladujejo patološke poteze v slikanju ljubezenskih odnosov; v *The First Man* (Prvi človek), napisano v senci Strindbergovega Očeta, kjer srečamo pri O'Neillu prvič Freudovo dramatiziranje spolnega gona, Freudovo misel, da vsebuje spolna ljubezen hkrati tudi spolno sovraštvo — mrzko ljubosumje sina do očeta, hčere do matere in moža do žene zaradi njene ljubezni do otrok; v *Welded* (Zvarjena), ki kaže z motivom zakona med umetnikoma in s spolno ljubeznijo, na las podobno spolnemu sovraštvu, na magičen vpliv Strindberga; in v treh velikih dramah, *Desire under the Elms* (Strast pod brestmi), *Strange Interlude* in *Mourning Becomes Electra* (Elektra naj žaluje), ki so napisane vse tako rekoč v psihiatrični posvetovalnici dr. Freuda. Junakinje teh iger, Abbie, Nina in Lavinia, so hkrati ljubice, žene in matere svojim možem oziroma Lavinia svojemu bratu, in sinovi mrzijo svoje očete iz ljubezni do svojih mater in obratno.

Gotovo O'Neill ni preziral niti poznažil žensk kakor Strindberg, čeprav je imel kot nevrotik v svojih treh zakonih podobne težave kot njegov dramski vzornik, toda O'Neillovo, po Freudu prevzeto dramatiziranje spolno-nagonskega življenja ustvarja podobno moreče ozračje, kot ga imamo pri Strindbergu. Tudi ni O'Neillova, v njegovem življenjepisu na številnih mestih izpričana simpatija za Strindberga zgolj literarna, marveč korenini v podobnem občutju obeh izrazito nevrotičnih avtorjev.

Strange Interlude je označil O'Neill, kot smo že omenili, za epizodo, ki ji naj sledi široko zamišljen cikel dramskih avtobiografij. V ta cikel spadata brez dvoma tudi *Ah, Wilderness* (Ej, divjina) iz leta 1933 in *Days Without End* (Dnevi brez konca) iz istega leta. Tu je druga zveza in podobnost O'Neillove dramatike s Strindbergovo, ki je edinstvena prav po tem, da je najbolj izpovedna dramatika v vsej svetovni literaturi, saj je ves Strindbergov dramski opus izrazita duševna in duhovna avtobiografija.

Od napovedanega ciklusa avtobiografske dramatike pa je Dolgega dneva potovanje v noč* njen edini znani primerek in še ta primerek bi smeli, če bi obveljala O'Neillova poslednja volja, videti šele 1978. Pozni datum, ki ga je avtor določil za uprizoritev te, za njegovega življenja neobjavljene drame, kaže, da je imel O'Neill to delo za osebno boleče, saj slika v njem družinske razmere svojega rodnega doma, svojo mater, ki jo je zelo ljubil, očeta, ki ga je manj ljubil, pa sebe in brata, ki sta se ljubila in sovražila, vse v smislu Freudove psihoanalize in Ojdipovega kompleksa.

V Dolgega dneva potovanju v noč spoznamo brez težave v skopuškem Ircu in bivšem gledališkem igralcu Jamesu Tyronu O'Neillovega očeta, v Mary Cavan Tyronovi, nekdanji lepotici, odlični pianistki in tajni morfistki, O'Neillovo mater, v starejšem sinu, razvratnem in potepuškem Jamesu, O'Neillovega brata Jima, »ki je mlajšega učil vsega dobrega in slabega, kar je pač sam znal«, in v nežnem, jetičnem Edmundu avtorja samega.

Moralno podnebje dela je psihološki naturalizem z degeneriranim osebjem kot njegovim nosilcem. Tehnika je očitno strindbergovska: nenehno medsebojno obtoževanje in razgaljevanje, ki se konča s splošnim gnusom vseh. Utemeljevanje značajev je naturalistično miljejsko: Mary Cavan se ugonablja z morfijem, ker je bila vse svoje življenje sama. Proti volji svojih staršev,

* Eugene O'Neill. Dolgega dneva potovanje v noč (*Long Day's Journey into Night*). Režija: Slavko Jan, inscenacija: Sveta Jovanović. Uprizoritev ljubljanske Drame.

premožnih meščanov, je vzela igralca in so jo starši zato zavrgli, sama ni imela nikoli odnosa do moževega poklica, ki ga je prezirala, mož jo je na svojih gledaliških turnejah samo pušchal v hotelskih sobah in se vračal pozno ponoči pijan k njej. Tako je postala morfinistka. Ljubi mlajšega sina, ki ji je podoben, v kolikor ji to dopušča stalna omamljenost od drog, in je ravno-dušna, včasih celo sovražna do starejšega, ki je podoben bolj njenemu možu. Oba sinova ljubita mater in mrzita očeta ter ga zaradi njegovega bohemskega samoljubja kot njegove irske skoposti in očitnega nagnjenja do pijače, ki sta ga po njem podedovala, dolžita vse družinske nesreče. Družinska zgodba se konča s katastrofo. Od uživanja morfija se materi omrači um, Edmund bo shiral na jetiki v kakem bednem državnem zdravilišču, Jamesa pa bosta ugonobila alkohol in vlačuge.

Moreče, patološko vzdušje, ki veje iz O'Neillove dramatike, marsikomu ni pri srcu, ne samo pri nas, tudi drugod po svetu, toda O'Neillova magična privlačnost za gledališče je v njegovi brezdvomni izredni dramatični sili in njegovem izrednem čutu za človeško tragiko, spričo katere učinkuje nekdanji klasik meščanske dramatike Henrik Ibsen danes že naivno. In vtis, ki ga odnese gledalec iz O'Neillovega gledališča, je gotovo ta: Tak ne smeš biti, tak ne smeš postati, tako ne smeš živeti, kajti tako življenje je pekel — in ta vtis je že od nekdaj zaželen učinek tragedijskega gledališča kot moralne ustanove.

Drugo je vprašanje, v koliko je O'Neillova, na odru prikazana podoba družine dovolj tipična podoba družinskega življenja sploh. Za Ameriko je gotovo, saj so prenekatere drame novjših ameriških dramatikov samo drugače enakih tém z enakim moralnim podnebjem.

In še eno, ne najmanj pomembno vprašanje: koliko v O'Neillovi podobi družine odseva neka družbena zakonitost — vidik, ki je pomemben pri družbeni analizi psihološke logike nekega dela. Družbena zakonitost je v O'Neillovih dramah sicer očitnejša kot pri Strindbergu, čigar patološke podobe življenja so v veliki meri izraz njegove dokazane shizofrenije, toda tudi pri O'Neillu ni družbena odvisnost prikazanih življenjskih usod neposredna, to se pravi, moralna mizerija O'Neillove družine, kakor jo gledamo na odru, ne izhaja neposredno iz materialnih pogojev te družine, pač pa iz ameriške družbene morale sploh, iz ameriške vere v dolar in njenim divjim lovom za denarjem in enako divjim uživanjem. In spričo take družbene morale, diametralno nasprotne Marxovi zamisli počlovečenega človeka in počlovečene družbe, se moreča praznina v človeku nujno teši z raznimi telesnimi ekscesi in mamili, z alkoholom in morfijem.

Delo je uprizoril Slavko Jan, ki ima med vsemi našimi režiserji največ posluha za psihološki naturalizem, psihološko igro oseb in razpoloženja okolja.

V očitnem ospredju uprizoritve je bila Vida Juvanova kot Mary Cavan Tyronova. Igrala jo je z masko zagrenjenosti, že zgodaj ostarele, nekdanj očitno lepe žene iz višjega meščanskega razreda, zdaj nenehno se pretvarjajoče nevropatke in opiomanke. Svojo usodno strast, spremljano z živčno igro rok in obraza, je igrala mojstrsko in Mary Cavan spada brez dvoma med njene najboljše ustvaritve zadnjih let. Edvard Gregorin je bil za sangviničnega ali nemara celo koleričnega Irca in družinskega tirana nekoliko preflegmatičen, je pa v celoti dobro nosil svojo zahtevno in ne preveč hvaležno vlogo. Starejšega brata Jamesa je igral Boris Kralj s poudarki postopaške in razbrzdane broadwayske mladine, mlajšega brata Edmunda pa Andrej Kurent z dovolj

vidno karakteristiko nežnega in bolnega človeka in njegovega Ojdipovega kompleksa. Prijetno nas je presenetila Helena Erjavčeva kot sobarica Cathleen. Njen prizor pijanosti je bil odlično odigran in v tej vlogi je Helena Erjavčeva pokazala vso svojo sposobnost bistrega opazovanja in ostrega karakteriziranja človeških likov.

Scensko podobo si je zamislil Sveta Jovanović simbolično, z visokimi, vislicam podobnimi tramovi, ki so podpirali strop Tyronovega stanovanja in delali vtis zbombardirane in za silo podprte hiše. V besedilu piše: »razmajana podeželska vila«, kar meri očitno na Tyronovo irsko skopost, ne pa na njegovo revščino, saj je mož premožen špekulant z zemljišči. Ti oporniki in podporniki, ki so razbijali scenski prostor, ga delali nepreglednega, so hoteli očitno povedati nekaj drugega — da je morala te družine trhla in razmajana in je to treba tudi optično pokazati. Toda v tej O'Neillovi drami ni prav nič simbolizma in za zatohlo moralno vzdušje je preskrbel avtor sam s svojo besedo in to zelo izdatno.

Vladimir Kralj

WILLIAM SHAKESPEARE. UKROČENA TRMOGLAVKA

Jedro te Shakespearove zgodnje komedije,* njen zunanji direndaj kakor tudi njena moralna vsebina je zakonska zdraha Petruccia in Katice, vse drugo okoli nje je običajen okras renesančne komedije, ki s svojimi vzporednimi, dopolnilnimi in kontrastnimi ljubezenskimi pari stopnjuje teatralnost osrednje zgodbe. Vendar je v tej komediji neki tuji, neshakespeareški element, obsežen v stranskem komičnem osebju, očitno posnetem po italijanski commedia dell'arte, ki je pri Shakespearu praviloma ne nahajamo. Prav ta okolnost je spravljala nekatere razlagalce Shakespeara v dvom, ali je to burkasto komedijo v celoti pripisovati Shakespearu oziroma ali je sploh Shakespearova, dvom, ki ga pa ne spodbija samo natisk tega dela v folio izdaji iz leta 1623, marveč tudi še neko drugo, skoraj bolj prepričevalno dejstvo, da je v tej zgodnji komediji opaziti očiten napredek Shakespearove karakterne umetnosti. Petruccio in Katice sta Shakespearova prva samostojna in svojska karakterna lika, delujoča iz svoje žive in bujne narave, ne pa kakor osebe antične pa tudi renesančne komedije govoreča po konvenciji svojih tipiziranih mask. Petrucciov naslednik pri Shakespearu je prešerni in podjetni princ Hinko v Henriku IV. in v višji, duhovni legi Benedikt v Mnogo hrupa za nič, naslednica jezične, srborite Katice pa je Beatrice v istem delu.

Razlagalce Shakespeara je v tej komediji mučil še neki drug problem, vprašanje, ali je osrednji motiv Ukročene trmoglavke — zakonska zdraha Petruccia in Katice — bolj ali manj zvesta podoba elizabetinske zakonske morale in ali je jemati Katičino pridigo o zakonski poslušnosti na koncu igre za Shakespearovo osebno mnenje o zakonu. To vprašanje se ne tiče samo gledališkega zgodovinarja, marveč nemara še bolj režiserja, saj je od tega vprašanja odvisen celotni igralski stil te komedije.

* Režija in scena: inž. arh. Viktor Molka. Uprizoritev ljubljanske Drame.