

in dragoceno delo, ki ga bodo s pridom uporabljali vsi, ki jih zanima naša preteklost, pa nič manj vsi oni, ki so po svojem poklicu ali delu ožje povezani z zgodovino. Samo želeti je, da bi nadaljnji zvezki izhajali čim hitreje in da bi tako kmalu dobili to, kar že dolgo pogrešamo: nov, obširen tekst celotne slovenske zgodovine.

Vasilij Melik

GLEDALIŠČE

RAZMIŠLJANJA O SODOBNI AMERIŠKI DRAMATIKI

Dejstvo je, da prevladuje danes v evropskih gledališčih moderna ameriška dramatika. In dejstvo je, da ne prevladuje toliko zato, ker bi pomenila prepričljive presežke v svetovni dramski tvornosti, kolikor zato, ker je evropska drama danes v krizi, je intelektualistično malokrvna, medtem ko nas ameriška drama vedno znova osuplja z neko nenavadno, surovo vitalnostjo in divje iznajdljivo teatraliko. In paradokсно dejstvo nazadnje je, da se je moderna ameriška dramatika, iz katere izhaja tudi Tennessee Williams, porodila iz evropskega duha, iz evropske drame, saj je pred dobrimi štiridesetimi leti njen začetnik O'Neill v znamenju Ibsena, Strindberga, evropskega simbolizma in ekspresionizma napovedal boj tradicionalni broadwayski melodrami in v tem boju tudi zmagal.

Ob teh dejstvih se vsiljuje vprašanje: katere so one pobude omenjene evropske dramatike, ki so z O'Neillom omogočile rojstvo ameriške umetniške drame sploh in obenem vprašanje, ali ni bilo med njimi tudi nekaj takih, ki so na ameriških še deviških tleh pognale neobzdržano v bujno rast in ki nas danes, ko nam Amerika vrača kulturno posojilo, očitno vznemirja ter nas spravlja v moralno in umetniško začudenje?

Med pozitivnimi pobudami omenjene evropske dramatike je šteti: psihološki naturalizem kot psihološko in sociološko analizo človeka in družbe, simbolizem kot idejno razširitev in poglobitev nekega zgolj izkustvenega pojava, dramo z introspekcijo kot obliko izpovedne literature, ki se ob virih podzvesti pogloblja in razširja s sveta resničnosti v svet sanjskih prividov in s tem čustveno in miselno bogati tako umetniško vsebino kakor tudi njeno zunanjo teatralno podobo. In ob vsem tem človekov iz doživetja modernega časa porojeni boj proti osamljenosti, tesnobi, strahu pred življenjem, občutku notranje praznote in občutku neke nevidne krivde, ki vstajajo v njem sredi bolj in bolj mehaniziranega sveta, boj proti depresiji, neveri, ki jo skuša evropski človek premagati in se vzlic vsemu dokopati do neke vere v življenje, kakor nam to kaže trilogija *Pot v Damask* Augusta Strindberga, ki je med vsemi evropskimi dramatikami napravil na O'Neill, pričetnika moderne ameriške drame, najgloblji vtis.

Toda prav August Strindberg je s svojo izrazito travmatično nevrozo nehote postal pobudnik, katalizator tudi nekaterih drugih pojavov svoje šole, ki je segla tudi v Ameriko. Strindberg je sicer dojemal modernega človeka, njegovo zavest praznote, tesnobe, strahu pred življenjem, zelo individualno, skozi medij svoje mučno doživljane erotike, toda že pri njem zasledimo ekshibistično raz-

galjevanje introvertne in pervertne nevrotične človečnosti sicer ne kot namen sam na sebi, pač pa kot delni izraz svoje duševne travme. In prav ta sestavina se zdi, je najbolj delovala na sodobno ameriško dramatiko, ki je vsa v znamenju magične psihoanalize, zlasti še na pisatelje in dramatike ameriškega Juga, kakršen je tudi Tennessee Williams.

Kaj ima ameriška kritika za glavne značilnosti ameriške dramatike po letu 1950? Študij abnormalnih duševnih stanj (*introspective and symbolic studies of abnormal psychic states*), uporabo introspektivnega in simbolnega načina, da postanejo zgodbe grozljive (*introspective and symbolic style to make a tale of frightening meaning*), prevajanje socialnih problemov v probleme izjalovljene osebe (*transformation of social problems into problems of frustrated personality*). — Po »*Literary History of the United States*«, New York 1953.)

Vsa nekdaj tolikanj z dekadentnostjo zmerjana dramatika evropskega *fin de siècle* in ekspresionizma, všteti pogosto grozljivega nevrotika Strindberga, izhaja iz evropskega humanizma, iz iskanja npravnega smisla človeka in človeštva. Humanizem, če ga pojmuje tudi zelo široko kot skrb za človeka, pa ima v Ameriki svojevrstno podobo. Humanizem ameriškega kalvinskega puritanstva je ekskluziven, ima rasne predsodke, prakticistična stran tega verovanja pa je vera v pridobivanje, vera v dolar in kot posledica te vere neutajljiva kulturofobija povprečnega Američana. Sam Tennessee Williams pravi o sebi (Gledališki list SNG 1960/61 št. 8, »*O nasilnem v nas samih*«), da mu je bilo pisanje beg iz (ameriške) stvarnosti, beg pred fanti iz sosesčine, ki so ga zmerjali z revo, in pred očetom, ki mu je pravil »*mis Nancy*«, ker je rajši bral knjige, kot da bi se šel igrat base-ball ali sploh karkoli, kar se normalni otroci gredo. — Ta protislovja ameriške civilizacije, sredi materialnega izobilja občutek duhovne praznote, »*frustration*«, ki jo skuša povprečni Američan pregnati z raznimi mamili, alkoholom, drogami ali drugačnimi ekscesi, kakor so divje avtomobilske vožnje in druga dražila izrazito tehnične civilizacije, razodevajo mučno skrivnost te civilizacije, ki jo priznava Williams sam, ko pravi, da je ostal človek te civilizacije na dnu svojega srca vendarle divjak. Čeprav bi bilo nevarno to misel razširiti na vso Ameriko, velja gotovo v veliki meri za ameriški Jug, iz katerega Tennessee Williams piše, za njegovo svojevrstno človeško fauno, zmes najrazličnejših ras in kultur, ki jo je ameriški topilnik sicer že zlil, ne pa očistil.

Tak divjak z ameriškega Juga, se zdi, je tudi junak Williamsove drame *Milapitica mladosti*.^{*} Chance Wayne je pred leti kot nezrel fant, sicer nevede, spolno okužil deviško Heavenly, hčerko uglednega meščana Fineyeva, uničil dekletu življenje in moral zbežati iz svojega rodnegega mesta. Odšel je po svetu iskat sreče. In ker je lepote, hoče postati filmski zvezdnik in po neštetihi neuspehih na tej poti ga naključje ali instinkt nazadnje seznani s princeso Kosmonopolis, že nekoliko ocvetelo filmsko igralko, ki bega kakor Wayne nemirno po svetu, samo s to razliko, da je princesa Kosmonopolis premožna, da je nekoč imela velik uspeh pri filmu in da se zdaj kot razočarana in pozabljena zvezdnica skriva pred ljudmi. Wayne se ji prilepi, kot obetaven erotični partner skuša osamelu, živčno razkrojeno igralko pridobiti za to, da bi mu s svojim denarjem in s svojimi zvezami utrla pot k filmu. Oba veže za nekaj dni hladen račun.

^{*} Otvoritvena predstava v Ljubljanski Drami. Režiser in scenograh ing. arch. Viktor Molka.

Izgubljeni srečolovec hlini odcveteli filmski igralki ljubezen in je v sredstvih, da bi dobil vpliv nanjo, brez pomislekov. Ob neki ugodni priliki pripravi nar-komanko, da mu prizna svojo slabost in tudi to, da trguje s prepovedanimi mamili in to njeno izpoved posname na magnetofonski trak kot orožje proti njej pred oblastmi. Izkušenejša princesa Kosmonopolis spregleda njegovo ne-čedno igro, vendar ga ne zapodi, pripravljena je vzdrževati ga, ako bo tešil njeno seksualno lakoto, in mu celo utreti pot k filmu. Chance Wayne pa ima v zvezi s svojo manijo za filmsko zvezdnitvo še neko drugo častihlepje. Reha-bilitiran kot filmski zvezdnik se hoče vrniti v svoje rodno mesto, iz katerega je moral pred leti bežati, ponuditi roko dekletu, ki so mu jo nekdanj iz raz-rednih predsodkov kratili, dokazati oholim meščanom, da ni izgubljen nič in tako doživeti moralno zmagoslavje nad svojimi nasprotniki v rodnem mestu. Oba življenjska razočaranja se nastanita v najbolj uglednem hotelu v mestu in tako je Waynov konflikt z rodnim mestom pripravljen. Poleg te precej odurne individualne zgodbe obeh partnerjev, ki obsega prvi ekspozicijski del igre, sledi sedaj še družbena zgodba, reakcija mesta na Waynovo vrnitev, ki obsega del prve in vso drugo sliko drame.

Waynovo rodno mesto, katerega glavni predstavnik je mogotec in rasistični politik Finley, oče oskrunjenega dekleta — in dekletov brat Tom sporočita po svojem odposlancu Waynu, naj nemudoma zapusti mesto, in mu grozita z najhujšim. Vse to ne samo iz osebne družinske prizadetosti, marveč tudi v imenu bojovite ideologije o čisti rasi. Puritanski, rasistični zastopniki mesta ne trpe v svoji sredini izprijenca, kakor je Wayne, in mu groze s kastracijo, ako ne bi poslušal njihovega svarila. Toda Chance Wayne, obseden od svoje misli na rehabilitacijo v svojem mestu in omamljen od narkotičnih drog, ki jih na debelo požira pred očmi vseh, je slep in gluh za svarila svojih nasprotnikov in celo za prigovarjanja princese Kosmonopolis, ki je spoznala nevarnost nje-govega položaja in ga hoče v svojem avtomobilu rešiti iz sovražnega mesta. Izgubil je ves občutek za realnost. Trmoglavu tudi še potem, ko se princesa Kosmonopolis ne misli več ukvarjati z njim. Po telefonu je namreč dobila sporočilo, da je proti njenemu pričakovanju njen zadnji nastop v filmu ven-darle uspel in da se je pozabljeni zvezdnici sreča pri filmu zopet nasmehnila. Zdaj ne potrebuje več svojega bednega erotičnega partnerja, pusti ga trmogla-viti in odpotuje sama. In tako se zgodi to, kar se po logiki objektivnih in subjektivnih dogodkov mora zgoditi, skupina mestnih rasistov s Tomom na čelu izvrši nad nesrečnim srečolovcem Waynom svojo »očiščevalno« operacijo.

Tudi ta Williamsova drama je očitno »prevajanje socialnih problemov v probleme izjalovljene človeške osebnosti«, o katerem govori ameriška literarna zgodovina. To pa se v tem primeru pravi: vse nesreče srečolovca Wayna je pravzaprav kriva družba, puritansko naduto mesto, ki pred leti ni dopustilo ljubezenske zveze med hčerko mogotca Finleya in revežem Waynom, ki pa je imel v sebi vse potrebne moralne energije, služiti dolarje in postati ugleden član svojega rodnega mesta. Tu je očitno iskati moralno jedro te malo spod-budne zgodbe. Toda ali je res v smislu Rousseauja družba kriva vseh teh nemarnosti in neumnosti, ki jih počenja Chance Wayne zavedno ali nezavedno, ali ni nemara marsičesa kriv tudi ljubi bog, se pravi narava, vrsta Waynovih prednikov, ki so živeli verjetno enako brez pameti, sledeč vsaki svoji še tako blodni strasti, ne da bi bili očitno zato kastrirani kakor bedni Chance Wayne.

Na koncu igre pravi junak: »Ne prosim usmiljenja, temveč razumevanja in niti tega ne. Prosim vas samo, da bi priznali v sebi mene, v nas vseh skupnega sovražnika — čas.«

Čas, časovni prostor, družba, toda družba je v tem delu najmanj studiozno naslikana, je tako rekoč v drugem planu, dramaturško potrebna samo kot izvršilni organ, ki konča junakovo usodo. To, kar je v prvem planu, to, kar slika avtor z vso umetniško zainteresiranostjo in živostjo, je ekshibicija živčno pervertiranega para, ki ga naj imamo za žrtev ameriške družbene travme.

In vendar, ali ni vse to naše in podobno razmišljanje prav na robu moraliziranja, moralno-estetskih predsodkov in s tem na robu provincializma, pa čeprav je tej provincialnosti ime že nekoliko antitadirana Evropa? Ali ni nekje na dnu tega in takega estetskega rezoniranja neka sicer že močno obledela, vendar še zaznavna donkihotska predstava o Evropi kot nekaki Atiki, ki je poklicana varovati svoje čiste strasti proti blodnim strastem nekega barbarkega sveta?

Da se vrnemo od splošnega h konkretnemu: vsa močna mesta v tej Williamsovi drami in v vseh Williamsovih igrh sploh bi mogli imenovati globinsko rafiniran naturalizem, uporabljen na primeru človeške faune z ameriškega Juga, in to z virtuoznim zapletanjem človeške zavesti in podzvesti, spričo katerega se zdi nekdanji Zolajev naturalizem naivno nebogljen. Ali pa so ob takem naturalizmu in ob doslednem naturalizmu sploh še primerni aristotelovski kriteriji gledalčeve tragične prizadetosti — sočutje in strah — ali ne kaže seči po bolj dialektičnem pojmovanju estetskih pojavov in njihovih učinkov in se zadovoljiti s tem, da umetnost z estetskimi sredstvi razodeva obstoječe konflikte in protislovja neke človeške eksistence, družbene ali biološke ali oboje hkrati, pri čemer dajejo taki umetniški izdelki več opraviati našemu razumu kakor našemu srcu. Z drugimi besedami, ako je ameriško broadwaysko občinstvo to delo tako navdušeno sprejelo, očitno ni videlo zlikovca na odru, marveč ga je videlo v svoji sredini, v ameriški družbi, ki dopušča, da se v življenju dogajajo take stvari in so možne take človeške usode, kakor jih je pravkar videlo na odru. In to je nazadnje učinek slehernega gledališkega naturalizma na občinstvo.

Da sklenem: o umetniški sili Williamsa pač nihče ne dvomi. Enako ni mogoče dvomiti o dokumentarnosti dogodkov in oseb, ki jih stavlja na oder. Ameriška kritika, ki je ob broadwayski uprizoritvi dela govorila: »o poetičnem geniju avtorja, o predstavi kot eni njegovih najlepših dram, o izredni napetosti, fascinantnosti, o hipnotičnem gledališču, o poetični dinamiki in nepogrešljivosti avtorja«, potrjuje tako eno kot drugo in vrhu tega izdaja, da ima delo zaradi njegovega duha in značaja za stoodstotno ameriško.

Če se skušamo navdušenega slavošpeva, ki zveni, kakor da gre za opus Williama Shakespeara, ubraniti s pridržkom, da nam je svet, ki ga slika Williams, samo nekaka psihološka folklor, se pravi, portret neke regionalne karakterne in akcijske eksotike, smo s tem nemara za trenutek pomirili svojo estetsko-moralno vest, toda komaj okrepili svojo estetsko kritično samozavest. Zakaj po drugi svetovni vojni vdira ameriška civilizacija nenehno in neizprosno v staro Evropo, v vse njene dežele in očitno spodkopuje temelje njene tisočletne kulture. In tu je nemara iskati globlji, psihološki vzrok za estetske pridržke ali celo estetski odpor zoper umetniške podobe ameriškega življenja pri nas.

Kako igrati to dramo z ameriškega Juga pri nas? Ne da bi naše gledališče že ne bilo igralo naturalističnih iger z morbidnimi junaki in dekadentnimi

strastmi, toda evropski zolajevski naturalizem skoraj nikoli ni brez neke, še tako skrite melodramske spremljave, na katero se more ujeti igračev patos in njegova čustvena melodija. Tu pa nimamo opraviti toliko z igro pozitivnih ali negativnih čustev, emocij, afektov, kot z igro živcev, živčnih vibracij in reakcij, ki jih igralci v Ameriki kot pacienti psihoanalitične terapije verjetno mojstrsko obvladajo. Tako je bilo skoraj neizogibno, da sta se glavna igralca te igre reševala bolj z igro čustev kot z igro živcev in da je Sava Severjeva kot princesa Kosmonopolis sicer dobro doumela živčno stran svoje vloge, v njeni celotni zamisli pa iskala vendarle razrešitve v svojem že pridobljenem umetniškem izkustvu, v svoji galeriji bolj ali manj demoničnih, strastnih ženskih likov in zaigrala tragično arijo razočarane igralke, ki se poslavlja od umetnosti, česar verjetno avtor s to od družbene travme opustošeno »frustrated woman« ni imel v mislih. Še bolj neogljen svezjenj bolečih, zdražljivih živcev je v igri Chance Wayne, ki si ga je Bert Sotlar zamislil odločno preveč možato. Wayne ni samo slabič, žrtev svojih strasti in nazadnje poražen tudi v boju s princeso Kosmonopolis, Wayne je očitno feminilen, požensčen tip moškega, kar je v skladu tudi z njegovo edino manijo postati kot lepotec filmski zvezdnik, kakor tudi z njegovo čisto žensko zvijačno gverilo zoper princeso Kosmonopolis.

Druge bolj normalne osebe niso delale toliko težav. Pretresljiva je bila Ivanka Mežanova kot Heavenly, domače prikupna Mihaela Šaričeva kot Nonnie, dražljivo mondena Štefka Drolčeva kot Lucy. Janez Cesar je šefa Finleya, po sebi zelo kompleksno osebo, ki je vse mogoče, puritanski hinavec in rasistični politik, družinski tiran in navidezno nesebični, nežni družinski oče, upodobil iz enega samega kosa s poudarkom na njegovem tiranstvu in s to svojo poenostavitvijo ni zgrešil bistva vloge. Toma mlajšega je igral Lojze Rozman s svojim znanim smislom za trde maščevalne, likvidatorske tipe. Prevratneža, poosebljeno družbeno vest ali vsaj zgago, je podal Aleksander Valič z dobrimi groteskno karakternimi poudarki. Janez Rohaček se je kot Scudder tudi tokrat izkazal kot karakterni igralec, ki zna svoji vlogi vedno izvabiti neke značilne, človeško zanimive poteze.

Vladimir Kralj

FILM

BALADA O TROBENTI IN OBLAKU

Film *Balada o trobenti in oblaku** občinstva puljska arene ni ogrel, prav tako kot Hladnikov *Ples v dežju* ne. Avtorjev teh filmov hladni sprejem ni presenetil. Vedeli so, da prihajajo z nečim novim, kar občinstva, ki se šele bojuje z osnovami filmskega pravopisa, ne more zadovoljiti. In oba filma sta si v marsičem podobna — oba imata v svojih scenarijih solidno literarno podlago, oba častihlepeje, biti več kot opisni realizem, oba neko težnjo po novem filmskem izrazu, če hočete, po novem filmskem stilu, ki je spravil naše filmske publiciste in kritike v estetsko zadrego.

Hladnikov film je delan po noveli, enako Štigličev, samo da si Kosmačeva novela lasti v naslovu poseben značaj, značaj balade v prozi.

Kaj je v tej Kosmačevi noveli baladnega, tudi če damo standardni predstavi literarne balade zelo široko, moderno razlago.

* Proizvodnja Triglav-filma. Scenarij: Ciril Kosmač; režija: France Štiglic.