

ki ima
v krvi ceste,
razpete kot strune,
in igra nanje s kopiti.

V rumenem popoldnevu

Navidezne bohemske kretnje imajo torej pri tej pesnici globlje psihološke korenine.

Človeku s tako duševno podobo tudi narava ne more biti zgolj prijeten dekor in negibna, pisana olepšava; z njo je Vegri globlje in usodnejše povezana: čustvene vzgibe ji pogosto vzdrami in okrepi prav njeno tajno, skrito snovanje in presnavljanje, in obratno, često se zdi, da je prikrito življenje narave predahnjeno s pesničnim čustvovanjem (»Jutranjica«, »Pesem jeseni«, »Ves dan«, »Vrbova grma«, »Trenutek«, »Bilo je lepo«, itd). Prav zategadelj je tenko brušena lirična impresija Saše Vegri tako polna očarljive poetičnosti in notranje razgibanosti.

Poezija Vegrijeve torej ni razumsko eksaktna; pesnica se ne opazuje hladno racionalno in ne rekonstruira čustvenih stanj. Njena izpoved je neposredna, spontana in sproščena. Čustveni razgretosti se mora podrediti tudi oblika: klasična sklenjenost se sprošča v svobodnejše forme, dasi prevladuje estetska urejenost in uravnoveženost. Metaforika je včasih nenavadna: vzporeditve iz erotičnega življenja so drzne in včasih celo morebiti malce brutalne, ali porojene so iz posebnega, neponarejenega idejnega sveta in bralec se mora slej ko prej sprijazniti z njimi.

Poglavitne šibkosti smo mimogrede že omenili. Včasih je Vegri nekoliko modno zgovorna, zato bleda in neizrazita. To tedaj, kadar je pesniško doživetje prešibko ali pa se ne utegne izčistiti v precizno, enkratno pesniško govorico. Vendar je še neznačilen pojav v njeni liriki.

Glavna odlika njene lirike je resničnost izpovedi, se pravi, dragocen in ne preveč pogoden instinkt pesnika, da odkriva svojo pravo, resnično notranjo podobo. Treba pa je takoj dodati, da izpoved Vegrijeve ni neurejena seizmografija čustvenih drgetov in miselnih prebliskov; privzdignjena in prečiščena je v višjo sfero, ki ji pravimo v vsakdanji govorici umetnost.

Marjan Brezovar

GLEDALIŠČE

FEDERICO GARCIA LORCA, YERMA

Med večidel intelektualnimi dramskimi zasnovami, kakor jih pozna evropsko gledališče med obema vojnama, zavzema Lorcova dramatika svoje posebno, oddvojenost mesto. Ta dramatika ni samo izrazito neintelektualna in po mnenju Špancev samih (*Three tragedies of Garcia Lorca, Introduction by Francisco Garcia Lorca, New York 1950*) celo nerealistična in nepsihološka, marveč je po svojem osnovnem navdihu danes že redke primer mitične drame. Kakor stara španska romanca govori tudi Lorcova dramatika o mogočnih zemeljskih

silah, silah krvi, ki vladajo človeka in ga vodijo v pogubo. Ta pesniška *reconquista* se je mogla posrečiti samo v Španiji, ki se je s svojo tragično, tisočletno osamitvijo ubranila prav do danes evropskemu mišljenju in s tem tudi evropskemu družbenemu razvoju. »Španija je orient brez strupa in okcident brez dejavnosti,« pravi Federico García Lorca na nekem mestu svoje proze. Toda ali ni omrtvičenje volje tudi strup, vsaj v Evropi? »Vloga Španije je poafričniti Evropo,« odgovarja v začetku našega stoletja sicer napredni intelektualcec Unamuno španskim zapadnjakom, ki so hoteli Španiji širom odpreti vrata v Evropo. Toda ali ni s to vdanostjo »casticizmu«, s to zvestobo iberško-mavriški kulturni in družbenomoralni tradiciji, ki je res brez strupa zapadne dvomljivosti in nevere, vendarle zgodovinsko nerazdružljivo povezana tudi zvestoba srednjeveški aristokratsko-fevdalni hierarhiji, ki prav do danes tlačí špansko ljudstvo.

Federico García Lorca sicer ni bil vernik casticizma, toda prav tako tudi ni bil brezpogojen zapadnjak. Bilo je preveč poezije v njem, da bi se mogel sprijazniti z Benaventovo, po evropskem bulvarnem gledališču posneto dramatiko, in kot sin bogatega kmeta, ki je zrasel sredi mitičnega verovanja andaluzijskega kmečkega prebivalstva, v svojem pesniškem delu ni mogel mimo tisočletne duhovne tradicije svojega ljudstva.

Umetniška skrivnost Lorcove poezije in drame je v tem, da se mu je čudovito posrečilo, cepiti svojo lirično magijo surrealističnega navdih na staro špansko poetično in dramatično fantazijo ali, povedano v jeziku glasbe, da je z zelo moderno instrumentacijo preglasbil stare ljudske lirske in dramske motive in teme v umetniško obliko, ki se zdi hkrati moderna in starinska, umetna in ljudska.

Lorca je zavestno navezal svojo dramatiko na špansko dramatiko zlatega veka, ki je jemala, enako kakor njegova, snov, motive in pesniški navdih iz španskega Romancera, zbirke španskih ljudskih romanc. In v teh svojih romancah skromno in fatalistično vdano andaluzijsko kmečko ljudstvo ne poje o svoji krušni lakoti, marveč o neki drugi bolečini, ki jo čuti bolj intimno in bolj pretresljivo, o svoji erotični lakoti in stiski, katerih samovoljne rešitve kaznuje odreveneli socialni red s smrtjo. Ako si od španske klasične dramatike, od Calderona, odmislimo vso njeno, sicer zelo masivno jezuitsko bogoslovno nadstavbo in vso njeno kraljevsko dvorno etiketo, ostane kot jedro izrazito poganska igra ali žaloigra vroče krvi, preživega mesa, s tremi dramatičnimi stopnjevanji: z uporom krvi kot uvodom in zapletom, s hišno ali rodovno častjo kot peripetijo in s smrtjo, sankcijo žaljene časti kot končnim razpletom. Smrt je v španskem ljudskem mitu nujna izravnava za upor krvi. »Mrtveci so v Španiji bolj živi, kakor kjerkoli drugje,« pravi Lorca na nekem mestu. To se pravi, smrt je v tej deželi endemične otožnosti bolj sprejemljiva kot drugod po svetu. »Viva la muerte,« so v državljanski vojni klicali španski vojaki pred naskokom na nasprotnika. Orient brez strupa in okcident brez dejavnosti... V vseh Lorcovih žaloigrah je smrt nagrada za upor življenja.

V Lorcovem tragedijskem delu, ki se prične s »Svatbo krvi« in zaključí z »Dono Rosito« in »Hišo Bernarde Albe«, je »Yerma«* druga po vrstnem redu. V vseh teh žaloigrah se obsoja odreveneli red, ki s svojo togo rodovno častjo

* Uprizoritev ljubljanske Drame. Režija in scena: ing. arch. Viktor Molka.

vodi človeka v pogubo, najbolj odkrito v »Hiši Bernarde Albe«, najbolj zadržano v »Yermi«.

Ta odreveneli red je kriv že v »Svatbi krvi«, da se po usodi krvi določeni ljubezenski par ne dobi in se svatba konča z dvojno smrtjo. Taisti red je skriv tudi Yermine nesreče. Po usodi krvi bi morala Yerma vzeti pastirja Victorja, »ki jo je kot fant vzel v naročje, da so ji začeli šklepetati zobje«, od njega si Yerma želi otroka in od njega bi ga verjetno tudi dobila. Toda Yerma posluša svojega očeta in vzame Juana, »moža s hladnimi ledji«, in tako je obsojena na najhujšo slabost, ki jo more doživeti andaluzijska žena, na nerodovitnost. (Yerma pomeni toliko kot jalovka). Ta Juan je iz enakega jalovega rodu kakor ženin Neveste v »Svatbi krvi« ali kakor mož Done Rosite: vsem je pridobivanje, skrb za posest in za trenutni osebni užitek vse na tem svetu. Yerma pa k svojemu možu ne lega iz spolne sle, marveč zato, da bi izpolnila zakon življenja, da bi rodila, da bi se po njej življenje nadaljevalo. Yerma je predstavnica in čuvarka živih sil zemlje in svoje dežele, Yerma se brani »strupa«, užitka zaradi užitka, ki ga zagovarja njen mož Juan. Ob svojem zadnjem srečanju z Yermo jo Juan razdražen poziva, naj konča s svojimi večnimi tožbami zastran stvari, ki mu niso prav nič mar, češ, zanj je važno samo tisto, kar drži v rokah. »Brez otrok je življenje prijetnejše. Srečen sem, da jih nimava.« Yerma ne more pristati na tako rešitev. V svojem obupu se zateka k vaškim vražaricam, kot božjepotnica se odpravi na romanje in Brezbožna starka ji zaman dopoveduje, naj se v tej zadevi ne obrača do boga, »ki ga ni«, in naj si, če hoče imeti otroka, prebere moškega. Yerma tega ne more storiti iz privzgojenega čuta za hišno rodovno čast. Ko zadavi Juana, ne zadavi toliko svojega moža kakor svoje upanje na otroka sploh.

Motive, ki jih zapadno gledališče že več kot sto let obravnava kot komedijske motive zakonskega trikota, Lorca, oprt na špansko folkloro, zavestno tragedizira. Ali je v taki, folklorno postavljeni motiviki vendarle nekaj literarnega snobizma, modne afektacije, kakor menijo skeptični Francozi (*François Nourissier, Federico Garcia Lorca, Dramaturge, L'Arche 1955*), ali pa je bil Lorcov odpor zoper materialistični strup, ki ga izpoveduje Juan, vendarle močnejši, elementarnejši, kakor dajo slutiti njegovi teksti, in v tej zvezi ni naključje, da je prav razred, kateremu je pripadal Lorca, v usodni krizi demokratične republike poklical Franca na prizorišče?

Vzlic vsej Lorcovi zvestobi španski poeziji in španski gledališki tradiciji pa se stara španska dramatika v nekem bistvenem pogledu razlikuje od Lorcove zamisli ljudske drame. Res je, da je špansko klasično gledališče, če odmislimo njegovo sholastično nadstavbo, na moč čutno gledališče, po svoji veskzo prevladujoči erotični motiviki ne samo čutnejše od elizabetinskega, marveč je ta njegova čutnost popolnoma zemeljsko konkretna, družbeno tipična in nesimbolična in je simbolika Calderonove dramatike drugačnega, bogoslovno transcendentnega značaja. Lorca pa dviga v svoji nekatoliški dramatiki igro prežive krvi v monumentalno simboliko in usodo. Lorcove gledališke figure predstavljajo na eni strani usodni imperativ krvi, na drugi strani kot protiigro odreveneli jalovi red, ki ta upor krvi duši in s smrtjo kaznuje. Upor, ki ga stavlja Lorca na oder, je na videz izven družbene vzročnosti, saj izhaja vedno in dosledno iz stiske prežive krvi, toda v svojih izbruhih se te »večne norme človeškega srca in čustev« vendarle tragično spopadejo s »starim in preživelim« in ves upor dobi tudi svoje konkretno socialno obeležje.

Simbolna zastrtost Lorcovega osnovnega motiva upora pa omogoča nešpan-skemu gledalcu, da si ta odpor razlaga po svoje, ustrezno svoji trenutni situaciji. Ko so gledali Parižani takoj po osvoboditvi »Hiša Bernarde Albe«, so si jo tolma-čili kot izrazito protidiktatorsko dramo in videli v Adeli, ki prelomi Bernardino palico, Francijo, ki se upre okupatorju. In ko so nekaj let pozneje gledali Yermo, so v njej menili spoznati razočarano Francijo v novih zgodovinskih okoliščinah, oslabiljeno, ponižano, jalovo Francijo in »njeno izdajstvo brez krivde nad človečanstvom« (Charles V. Aubrun, *La Fortune du Théâtre de García Lorca en Espagne et en France, Entretiens d'Arras, 20—24 Juin 1957*). V tem simbolnem, tako rekoč neaktualističnem značaju Lorcove dramatike je vsa njena klasična vrednost.

Poleg družbenega tolmačenja Lorcove dramatike so tudi še drugačne, pred- vsem freudovske razlage Lorcove tragične igre krvi. In freudovskih simbolov v tej dramatiki zares ne primanjkuje, spomnimo se samo »noža, ki bode v pri- čakujočo rano« (»Svatba krvi«), bikovskega roga v obrednem plesu (»Yerma«), kopitajočega žrebca v konjušni (»Hiša Bernarde Albe«). Toda s psihoanalizo se da komaj pojasniti Lorcovo delo kot dokument nekega časa in kraja, kar je nazadnje vsaka umetnina, psihoanalitično gledanje nas prej opozori na neko verjetno osebno avtorjevo dramo, ki vidno preseva skozi te Lorcove erotične simbole. V Lorcovi dramatiki ne preseneča samo prevladovanje žensk v nje- govem osebju, marveč, kar je nemara še bolj značilno, malokrvnost Lorcovih moških, ki so vsi po vrsti ali spolni slabiči ali impotentni. Tak junak s »hlad- nimi ledji« je že ljubimec v »Mariani Pinedi«, tak je Juan v »Yermi«, ženin v »Svatbi krvi« in vsj moški v treh Lorcovih farsah: »La Zapatera prodigiosa«, »Perimplin« in »Don Christobal«, pa tudi junak v Lorcovi edini surrealistični igri »Así que pasen cinco años«. Zdi se, da se za temi osebami skriva neka intima bolečina Lorcovega življenja.

Kako uprizoriti »Yermo«, da ne bi to delo v občinstvu zbudilo vtisa dru- žinske ginekološke drame? Že na zgoraj citiranem mestu opozarja Francisco García Lorca bralce in režiserje, da drame njegovega brata niso niti psihološke niti realistične, marveč poetične in simbolične. Torej nad odrski realizem pridvignjeni izraz v govorni, mimični in telesni kretniji? Toda v zvezi s pevskimi vložki, ki so se jim v ljubljanski uprizoritvi pridružili še glasbeni vložki, utegne ta pridvignjeni ton zavesti v opernost, kar se je v ljubljanski uprizoritvi tudi zgodilo. Možna je še neka druga rešitev, kj se zdi bližja Lorcovi dramatiki — poskus, igrati Lorcova dela v zelo preprostem, togo zadržanem stilu starih ljudskih lesorezov. Tako so igrali Lorcó Francozi, ki so ga dajali skoraj vseskoz na svojih relativno majhnih odrih, kakor so Huchette in Studio des Champs Elysées.

Naslovno vlogo je igrala Vika Grilova z veliko čustveno prizadevnostjo, toda prav s tem bliže junakinji družinske žaloigre kot Lorcovemu simbolnemu gledališču. Bliže Lorcó je bil v svoji linearni preprostosti in togi zadržanosti Rozman kot Juan in tudi Bert Sotlar kot Victor. S svojo zadržano in preprosto igro je bila na odru zelo vidna Elvira Kraljeva kot Brezbožna starka. Poganski obredni ples, idejni nasprotak krščanski procesiji s spokorniškimi svečami, bi imel učinkovati grozljivo, ne pa operno dekorativno.

Marijo je igrala Ivanka Mežanova, Dolores Mira Danilova, Starko Mihaela Šaričeva, drugo starko Mileva Ukmarjeva, perice Vida Levstikova, Irena Pro- senova, Mila Kačičeva, Helena Erjavčeva, Mihaela Novakova, mladi ženi Miha-

ela Novakova in Duša Počkajeva, Rogačko Helena Erjavčeva, Rogača Stane Česnik, svakinji Sava Severjeva in Vida Juvanova, obe ženi Slavka Glavinova in Vida Levstikova, fanta Janez Potisk, moške Anton Homar, Rudi Kosmač in Dušan Škedl.

Vladimir Kralj

FILM

NOVE SMERI V POLJSKEM FILMU

Poljska sodi danes med filmsko visoko razvite države, saj zavzema na sodobni filmski lestvici eno izmed prvih mest. Filmska kultura naroda se nikakor ne izraža le v številu posnetih filmov, v številu produkcijskih in distribucijskih podjetij, temveč tudi v stopnji okusa povprečnega gledalca. Letos so Poljaki uvozili vse filme, nagrajene s kakršnokoli nagrado na mednarodnih filmskih festivalih leta 1958, izvzemši francoski film »Ljubimec« (»Les Amants«). To vsekakor pomeni, da bo povprečna poljska publika kmalu imela priložnost, videti vrhunske stvaritve sedme umetnosti, ki bomo mi nanje čakali vsaj še leto dni. Pa ne samo stopnja okusa povprečnega gledalca, tudi stopnja okusa in izobrazbe ustvarjalcev je izredno visoka, kajti ustvarjalec mora biti pred povprečno publiko, jo voditi, usmerjati njene zahteve k bolj kvalitetnim filmom. Pravzaprav lahko trdimo, da je sodobni poljski film z vsemi svojimi mednarodnimi priznanji le odsev splošnega stanja filmske kulture v tej deželi.

Jugoslovanski in poljski film sta po letih skorajda enako stara, vendar so si Poljaki utrlj pot na svetovni filmski trg mnogo prej kot mi. Odgovor na to uganko je kaj preprost. V Lodzu obstaja že deset let Visoka državna filmska šola, ki je dala poljskemu filmu in televiziji že nekaj generacij odličnih ustvarjalcev, kot so Wajda, Passendorfer, Konwięki, Laskowski, Polanski in drugi. Medtem ko je za vpis v Visoko filmsko šolo v Lodzu potrebna diploma neke druge fakultete in potem še izredno strog sprejemni izpit in tri leta trdega študija, se pri nas lotevajo snemanja filmov ljudje, katerih izobrazba je dostikrat zelo dvomljiva, kar se kaže kajpa tudi v kvaliteti naših filmov.

Poljski film je znan po svetu po svojem, do nedavna izredno pesimiističnem značaju; ta specifičnost poljskega filma izhaja iz življenja samega, saj je film kot umetnost sedanosti predvsem živ odraz realnega življenja, o katerem pravijo sami Poljaki, da je pri njih izredno kruto. Redko naletite na Poljaka, ki ne bi odkrito povedal: »Za povprečnim evropskim življenjem smo zaostali skoraj za dvajset let. Od leta 1959 do 1944 smo bili sužnji Nemcev, od leta 1944 do 1956 pa smo bili pod materialno in duhovno diktaturo stalinizma. Sedaj z levjimi skoki dohajamo izgubljeni čas.« Varšavski upor, ki je velik kamen spotike v psiholoških odnosih med Poljsko in ZSSR, je dal idejo za enega najboljših poljskih povojnih filmov, nagrajenega na filmskem festivalu v Cannesu leta 1956, za »Kanal« režiserja Andrzeja Wajde.

Zagrenjenost, ki je tako značilna za življenjsko občutje sodobnega Poljaka, je prodrla tudi v umetnost, pa najsi bo to slikarstvo, arhitektura, gledališče, film ali, če hočemo, tudi umetniška fotografija. V poljskih povojnih romanih in filmih visi nekaj morečega, nekaj, kar je že postalo tradicija