

Večini njegovih zadnjih del lahko najdemo v plastiki teh obdobj kar neposredne vzore. Celó fantazijska tvorba (*Minos*, 1959) čudne kovinaste žuželke, ki spominja na Welsov opis insektoidnih prebivalcev Meseca, ima svoje globlje formalno jedro v plastiki starega Vzhoda. Nadih žlahtne patine pa dosega umetnik v prozaičnem in modernem materialu — aluminiju. Srebrnkast nadih in prašnata patina ter majhna materialna teža nudijo kiparju mnogo večje izrazne možnosti kot bron ali medenina. Mehka, živa površina (Dalwood modelira izključno v glini), ki deluje kot voljna živalska koža in kar kliče po božajočem dotiku, lahko polnovredno obstaja samo v tem materialu.

Nagrade na beneškem bienalu že dolgo niso več objektivno merilo — vendar je Hubert Dalwood najvišje priznanje zaslužil. Saj je njegova umetnost sinteza stremljenj mlajših in najmlajših generacij, hkrati pa odlično ilustrira stanje v sodobni svetovni umetnosti. Ravnotežje med racionalnim in emocionalnim polom je razrušeno. Umetniki se zatekajo k skrajnostim. Ta razdvojenost pa je tudi osnovna karakteristika Dalwoodove plastike (ta značilnost se kaže celo v naslovih del: *Dvojna skrinja*, *Dvojni steber* itd.).

Beg pred stehnzirano in plitvo kulturo Vzhoda in Zahoda se je ustavil v slepi ulici. Rešitev je edino v vrnitvi k človeku, ne v obnavljanju resničnosti v tradicionalnem smislu, temveč na nov način. Kljub zavestnemu odporu zoper vse človeške oblike se Dalwood nehote vrača k izviru in smotru umetnosti — človeku. To pa je ena najvišjih odlik angleškega kiparja. Vendar to pot šele slutimo. Še vedno je preveč modne navlake, še vedno je strah pred sočlovekom in prihodnostjo premočan, še vedno nas je lahko groza, da je humanizem v umetnosti samo osamljena lastovka.

Ivan Sedej

## GLEDALIŠČE

### KONEC OSBORNOVEGA MITA

O Osbornovem zadnjem delu, *Luthru*,<sup>1</sup> tudi angleška gledališka kritika ugiba, kako si naj tolmači smisel in pomen te zgodovinske drame o nemškem reformatorju. V njenih zelo deljenih in kritičnih sodbah o tej drami je verjetno najbolj zanimivo to, da izhaja pri oceni Osbornovega najnovejšega dela iz moralne in dramaturške strukture njegovega prvenca *Ozri se v gnevu*, in skuša ugotoviti, kaj je tisto pozitivno, kar je pripomoglo temu delu pred petimi leti do tako prodornega, svetovnega uspeha in česar v *Luthru* očitno več ni, in kaj je tisto negativno, kar je bilo že v njegovem prvencu in kar se sedaj v *Luthru* tem bolj očitno kaže.

Kritik londonske *The Times Literary Supplement* (september 1961) meni, da je Osborne pred petimi leti kot predstavnik mlade generacije čutil očitno gorečo potrebo spregovoriti z odra, da pa je bila že tedaj njegova moralna ihta po izpovedi močnejša kot njegova dramatična moč. Temu mnenju priteguje tudi kritik *The Illustrated London News* (avgust 1961), češ da ima Osbornov Jimmy Porter »malo čuta za jezo, pač pa sposobnost za zmerjanje«, kar

<sup>1</sup> John Osborne, *Luther*. Otvoritvena predstava ljubljanske drame. Režija: France Jamnik, scena: arh. Sveta Jovanović.

v dramaturškem jeziku pomeni, da Jimmy Porter nima enakovredne strastne protiigre, marveč samo občinstvo na odru, ki je predmet njegovega zmerjanja, se pravi, da je Jimmy Porter pravzaprav monologist, dramska figura brez konkretnega dramatičnega stika z neko protiigro. To Osbornovo že začetno pomanjkljivost razširi in razčlenjuje kritik *The Times Literary Supplement* tudi na kasnejša Osbornova dela, zlasti na njegovega *Luthra*, ko poudarja, da mora dramatik znati oblikovati svojega junaka v odnosih (trenjih!) z drugimi osebami, ne pa staviti, kakor to dela Osborne, na oder dveh protiigravcev, ki sta drug drugemu samo občinstvo, ki naj posluša monologe, pri *Luthru* neke vrste pridige svojega partnerja. Junak Luther ne pride do dramatičnega stika, spopada s svojimi soigravci, in ostane do konca figura, ob kateri se samo pripoveduje, in to največ na njegova lastna usta, kar slabi dramatično učinkovitost celotne igre.

O strukturnem značaju *Luthra*, o njegovem smislu in namenu, sodi isti kritik, da delo ni niti drama idej, to je drama, v kateri nastopajo utelešene zgodovinske sile nekega časa, konkretno reformacije, in da na drugi strani avtor vzlic skrbni dokumentaciji in številnim zgodovinskim citatom zgodovinske snovi ni znal »preoblikovati v nekaj osebnega in sebi zaključenega«, to je, da delo tudi ni tezna igra osebno izpovednega značaja, marveč je po mnenju kritika *Luther* dramski portret, karakterna psihološko realistična drama, čeprav pri tem kritik priznava idejno in kompozicijsko strukturno bližino B. Brechta, zlasti njegovega *Galileia*.

Svojo označbo *Luthra* kot karakterne, psihološko realistične drame opira kritik na prizor Luthrovega razgovora z njegovim očetom (I, 5) in se pri svoji razlagi poslužuje Freuda: Luthrovi boleči mladostni spomini, hlad in telesna surovost matere in robata strogost in nerazumevanje očeta do njega, spricho katerih si Luther nikoli ni mogel utešiti svoje sinovske ljubezni do staršev, zlasti do svojega očeta, ta travmatični doživljaj iz njegove mladosti povzroči, da vse svoje življenje muči samega sebe, se zaničuje in sovraži in da se v njem nazadnje porodi strastna mržnja in upor do papeža (očeta) in Cerkve (matere). Ta psihoanalitična razlaga Luthrovega nastopa zoper Cerkev in papeža nam pokaže omenjeni prizor v čisto novi luči, tembolj ker je bil pri nas igran brez slehernega poudarka na teh okolnostih, kljub temu da jih je avtor brez dvoma zavestno, čeprav nekoliko prikrito postavil v razgovor med sinom in očetom. Kar nas pa pri tej psihoanalitični razlagi drame kot celote moti, je dejstvo, da se avtor pozneje v svojem delu k tej svoji psihoanalitični karakterizaciji *Luthra* nikoli več ne vrača, nanjo nikoli več ne aludira in da ta psihoanalitični kompleks nikjer ne deluje kot osnovno gibalno *Luthrova* verskega uporništva.

Angleška kritika pa se na drugi strani niti z besedico ne ustavi ob prizoru *Luthra* z vitezom (III, 2), to je ob problemu zadnje nemške kmečke vojne, ki meče tragično senco na Luthrov revolucionarni nastop, in vendar je ta prizor posebnost samo Osbornovega *Luthra*, saj številne drame o *Luthru* kot dialogizirane biografije nemškega reformatorja, med njimi tudi najbolj znani Strindbergov *Wittenberški slavec*, te tragične osvetlitve *Luthrovega* revolucionarnega nastopa nimajo in se zaključujejo z zmago njegovega nauka v Nemčiji. Osbornov Luther edini končuje v tragičnem somraku, z očitki o tragičnih posledicah njegovega nastopa in nauka, ki jih ni nameraval niti prevideval. Mislim, da je bila tu pri Osbornu, čeprav nezavestno, posredi Goethejeva misel: *Jeder Handelnde ist gewissenlos* — kdor deluje, ne misli nikoli na nezaželene posledice svoje

dejavnosti. Te nezaželene posledice pri Luthru so zadnja kmečka vojna v Nemčiji (1525), ki se je izrecno sklicevala na Luthrov upor in nauk, in nadalje tridesetletna vojna, ki je opustošila skoraj vso srednjo Evropo. V tem smislu govori pri Osbornu Cajetan, ki sluti, kake posledice bo imel za enotnost Evrope Luthrov napad na avtoriteto cerkve: »Nastale bodo meje (to je nasprotje in sovražstvo), meje vsake vrste — med ljudmi, in jim ne bo ne konca ne kraja.« In na nekem drugem mestu: »Čemu odpravljati postave (to je okove za človeštvo) zato, da boste postavljali nove?«

Da je angleško javnost v Osbornovem Luthru šokirala ne samo Luthrova surovo drastična govorica, ki baje v angleščino sploh ni prevedljiva, marveč predvsem sam pojav tega verskega histerika in revolucionarja, ki pride vznemirjat in razdvajat svet, kaže tudi docela negativna ocena tega Osbornovega dela v *The London Magazine* (oktober 1961), kjer ima kritik historičnega Luthra za pravo nesrečo Evrope in ga zaradi njegove histerije in notorično surovega gobca naravnost istoveti s Hitlerjem, ki je povzročil toliko gorja v svetu! To nenavadno enačenje pa je v neki meri oprostljivo, ker je Osborne Luthra resnično naslikal kot verskega nevrotika oziroma histerika, ki si pri njem celo o tem ni na jasnem, ali govori iz njegovih knjig, se pravi iz njegovega nauka, res sam Kristus, to je božja misel ali ne (prizor med Luthrom in Staupitzem III, 5), se pa pri tem zaveda, da ne prinaša med ljudi miru, marveč meč, razdor, kar sugerira gledavcu ob koncu drame misel, da je junakov moralni saldo njegovega subjektivnega hotenja in od njega nezaželenih posledic na moč tragičen. To pa hkrati pomeni, da se je nekdanji samorasli punter Jimmy Porter z leti spoprijaznil z domačo, angleško družbeno vero, z miroljubnim evolucionizmom, ki je Angležem zrelih let že od Cromwella dalje v krvi in je danes po vseh dogodkih po drugi svetovni vojni najgloblje prepričanje slehernega Angleža.

Vzlic temu, da je s tem delom in pravzaprav že z nekaterimi poprejšnjimi, mit Osborna kot avtorja *Ozri se v gnevu* za zmeraj pokopan in da je njegov *Luther* tako idejno kakor tudi kompozicijsko očitno eklektično delo (Bert Brecht!), se je vendar težko strinjati z angleško sodbo, da je Luther le neka boljša vrsta komercialnega gledališča. Kajti Osbornova moč v *Luthru* je prav tam, kjer se le-ta razlikuje od Brechtovega epskega, ideološko poučnega gledališča, to je v psihologiji, ki je ni toliko iskati v bolj ali manj konvencionalno risanih stranskih historičnih figurah, marveč predvsem v junaku samem.

Osbornov *Luther* je hkrati lahko in ni lahko uprizorljivo dramsko delo. Lahko je toliko, da je razen nekaj intimnejših prizorov vsa njegova dramatičnost zreducirana na teatralnost, o čemer priča vrsta prizorov, ki so ali velika maša ali pontifikalna pridiga ali svečana bogoslovska spomenica, se pravi, umetni samogovori z enako vsebino. Tej teatralni strani igre je ljubljanska režija tudi v celoti zadostila. Mnogo teže pa je v tej drami učinkovito predstaviti notranjo dramatičnost, to je prizore Luthrovih notranjih bojov, in to tembolj, ker gre tu za junaka — verskega revolucionarja, v katerem ne igrajo toliko človeške strasti in njih spopadi, marveč bogoslovni dvomi in iskanja, ki jim tudi avtor ni znal ali ni mogel dati na odru splošne človeške podobe. Osborne si je pomagal s tem, da je boje Luthrove verske vesti spremljal in jih nakazoval s pantomimičnimi kretnjami v podobi črevesnih krčev, telesne zapeke, napadov božjasti in telesnega potenja itd., kar je sicer zamišljeno odrsko dovolj nazorno, kar pa nujno vodi igravca v pantomimično drastiko, ki je blizu komedije. In v tej drastiki je ljubljanski tolmač Luthra Jurij Souček storil raje preveč kot

premalo. Razen teh, od avtorja samega predpisanih pantomimičnih izrazov, je skušal Jurij Souček ponazoriti verske boje svojega junaka z dvema nasprotnima izraznima sredstvoma — s skrušenostjo človeka grešnika in z duhovnim napuhom božjega razsvetljenca in izbranca, in kaj več, sodeč po angleških kritikah, ni zmozel tudi znameniti igravec Albert Finney v londonskem Royal Court Theatreu.

Med ostalimi gledališkimi stvaritvami, ki so zbudile pozornost občinstva, je omeniti zlasti Janeza Rohačka kot Staupitza, zlasti v prizorih III. dejanja, ko stari mentor svojemu ljubljencu izprašuje vest. Enako tudi Jože Zupan kot Luthrov oče Hans, upodobljen kot robot, posmehljiv in hkrati razborit knapovski mojster.

Odpustkarja Tetzla si je zamislil Andrej Kurent bolj kot strah zbujujočega inkvizitorja kot pa priliznjene in pretkanega trgovca, branjarja z odpustki, kar bi bilo tudi zgodovinsko bolj verno in hkrati odrsko bolj učinkovito. Škedlov portret renesančno razkošnega in posvetnega papeža Leona X. bi bil še bolj prepričljiv, če bi ga igravec zaostрил še s poudarkom dekadentnosti in aristokratstva. Nekoliko več aristokratske vzvišenosti in uglajenosti kot kontrast k nemško plebejskemu menihu bi tudi dvignilo sicer dobro razčlenjeno in govornjeno figuro Cajetana, ki jo je igral Janez Albreht. Štefka Drolčeva si je zamislila Luthrovo ženo bolj kot bocacciovsko grešno zapeljivo samostansko lepoticico kot pa nemško nuno, katere historični, zelo realistični portret nam je ohranjen.

Vlogo viteza, ki je neke vrste Brechtov song, toda song s tragičnimi poudarki, brez Brechtove cinike, je odlično igral in govoril Rudi Kosmač.

Vladimir Kralj

## AKTUALNOST KLASIKE

(William Shakespeare, Milo za drago)

Če vsebuje pojem klasične literature med drugim tudi to, da je večno živa, aktualna, nekdanj in danes, nam je to aktualnost pri Shakespearu treba pogosto šele poiskati. Zlasti če gre za njegove romantične komedije, kakršna je tudi *Milo za drago*,<sup>1</sup> kjer se zdi vse zakrinkano in prikrito, saj leži dozdevno dunajsko vojvodstvo očitno sredi Londona in je dunajski knez pravzaprav angleški kralj ter se z moralno razbrzdanostjo dunajskega mesta meri na lahkoživost londonskega kraljevskega dvora. Tudi sicer moramo biti pri gledanju in tolmačenju tega Shakespearovega dela previdni. Vajeni Shakespearovih tragedij, bi utegnili imeti za junaka igre grofa Angela, kar pa ne more držati, ko ima njegova vloga komaj 320 vrstic, vloga kneza Vicentija pa celih 884! Tu nam mora torej priskočiti shakespeareologija na pomoč. Delo je nastalo nekako med letom 1603 do 1605, torej po smrti kraljice Elizabete, in je bilo prvi poklon Shakespearu kot gledališkega podjetnika in direktorja novemu kralju Jakobu I., kakor je bil kasnejši *Macbeth* Shakespearov drugi poklon. Na novega vladarja kažejo nekatere karakterne poteze kneza Vicentija in na njegov dvor nekatere moralne okolnosti v igri.

Jakob I., sin Marije Stuart, se je kot Škot in katoličan čutil nesigurnega na angleškem prestolu; tuja mu je bila dežela in sam je bil tuj njenemu ljudstvu.

<sup>1</sup> Uprizoritev ljubljanske drame. Režija in scena: ing. arch. Viktor Molka.