

drama

SLOVENSKEGA
NARODNEGA
GLEDALIŠČA



9

gledališki list

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —
Urednik Janez Negro. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh. Uroš
Vagaja. — Izhaja za vsako premiero. — Naslov uredništva: Ljubljana,
Drama SNG, poštni predal 27. — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva
cesta 11. — Tiska tiskarna Časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. —
Številka 9., letnik XLIV., sezona 1964—65.

IZ VSEBINE:

Jože Udovič: Franz Kafka in »Proces«, str. 358 — Albert Camus: Upanje in absurd v literarnem delu Franza Kafke, str. 368 — Vprašanje vesti spričo Kafke, str. 376 — Spoznanje ob Kafki (Edvard Kocbek, Vasja Predan, France Vodnik, Jurij Souček) str. 383, 385, 386, 388 — Joachim Günther: Kraljevi sel, str. 389 — Pogovori in pričevanja (Marija Benkova, Ali Raner, France Jamnik) str. 393, 394, 396 — Jože Javoršek: Poezija — gledališki jezik, str. 423 — Razmišljanje o govorjenju na odru (Mirko Mahnič) str. 426 — Iz arhiva Slovenskega gledališkega muzeja, str. 432.

FRANZ KAFKA
- PROCES

VELIKI ODER

FRANZ KAFKA

ANDRÉ GIDE — JEAN LOUIS BARRAULT

PROCES

(Le procès)

Prevedla DJURDJICA FLERETOVA z uporabo prevoda Kafkovega romana »Proces«
v slovenitvi JOŽETA UDOVIČA

Režiser: BALBINA BARANOVIČEVA
Scena in kostumi: MARIJA VOGELNIKOVA

Lektor: MIRKO MAHNIČ
Glasba: IGOR STUHEC

O s e b e :

(po vrstnem redu govornih nastopov — premierska zasedba)

Josef K.	DANILO BENEDIČIČ
Franz	BRANKO MIKLAVČ
Wilhelm	DUSAN SKEDL
Gospa Grubach	VIDA LEVSTIKOVA
Nadzornik	BORIS KRALJ
Ravnateljev namestnik	ALI RANER
Gospodična Bürstner	STEFKA DROLČEVA
Rabelj	STANE ČESNIK
Človek	IVAN JEZERNIK
Deklica z žogo	LENKA FERENČAKOVA
Deček	NIKO GORSIČ
Perica	VIKA GRILOVA
Student	MITO TREFALT
Sodni sluga	JANEZ ALBREHT
Čakajoči	STANE ČESNIK
Dekle	MARIJA BENKOVA
Pojasnjevalec	TONE HOMAR
Uslužbenka	METKA LESKOVSKOVA
Stric	IVAN JERMAN
Leni	SLAVKA GLAVINOVA
Odvetnik	BORIS KRALJ
Preiskovalni sodnik	TONE HOMAR
Block	BRANKO MIKLAVČ
Tovarnar — klient	PAVLE KOVIČ
Bančni sluga	NIKO GORSIČ
Klient	DUSAN SKEDL
Drugi klient	DARE VALIČ
Dekle	LENKA FERENČAKOVA
Drugo dekle	METKA LESKOVSKOVA
Titorelli	ANDREJ KURENT
Sodnijski uradnik	MITO TREFALT
Duhovnik	JANEZ ALBREHT
Stražnik	DUSAN SKEDL
Gospa	MARIJA BENKOVA
Gospod	IVAN JERMAN

Del v zasedbi navedenih izvajalcev sodeluje tudi v nemih vlogah mimoideočih, zijač, bančnih uslužbencev, obtožencev, klientov, množice na sodišču, rabljev itd., med njimi tudi VINKO CENCIC, METOD KAMBIČ, SVETLANA MAKAROVICJEVA in PAVEL RAKOVEC.

Vodja predstave: VINKO PODGORŠEK
Sepetalka: VERA PODGORSKOVA
Odrski mojster: ANTON AHACIČ

Masker in lasuljar: ANTE CECIČ
Frizerka: ANDREJA KAMBIČEVA
Razsvetljava: LOJZE VENE in SILVO DUH

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ing. arh. ERNESTA FRANZA
Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom STANETA TANČKA
in ELI RISTIČEVE

Vodja mizarskih del: VIKTOR LOGAR

Vodja slikarskih del: LADO SKRUSNY



Če je res, da je v Kafkovem literarnem delu prisoten religiozni element, da njegova razredna situacija postavlja meje njegovemu horizontu, da njegov pogled na eksistenco ni brez določene analogije s Kierkegaardom in njegovimi epigoni, se njegovo delo vendarle ne more omejiti na ilustracijo ene ali druge teh tez. Roman oziroma epopeja ni z metaforiko okrašena abstraktna ideja, temveč odkrivajoči mitos, slika življenja, v katerem se zemlja in nebo združujeta v isti svet.

Kafkov svet je iz iste snovi kakor njegovo življenje. Svet, ki ga obkroža, njegov vsakdanji svet je en sam svet. Ko nam Kafka govori o nekem drugem svetu, nas istočasno opominja na to, da je ta drugi svet v tem svetu, da je drugi svet ta svet. Kajti svet človeka je tudi v tem, kar svetu manjka, kar ga zanika. Kafka ni abstrakten pisec. Ta človek, ki dozdevno ne prihaja od nikoder, ki ne pripada ničemu in morebiti celo ne kaže nikamor, si z vsem srcem želi ukoreniniti se v zemljo ljudi, in vse, kar se ne nanaša na to bistveno hotenje, je zanj nevažno.

Kafka ni ne revolucionar ne malodušnež, temveč je pričevalec in prebujevalec. Njegovo delo izraža njegov odnos do sveta. To ni literatura resignirane kopije ali pa utopične anticipacije, njen namen ni v tem, da bi hotela svet interpretirati ali pa ga preobraziti, temveč v tem, da kaže na njegove pomanjkljivosti in da sugerira preseganje tega sveta. To je boj zoper alienacijo znotraj alienacije, oz. zavest o alienaciji, ki je združena z nevednostjo o njenih vzrokih in o sredstvih njenega odpravljanja. Ta alienacija pa ne izraža samo nasprotja med splošnim in posebnim, temveč tudi antagonizem dveh razredov. Kafka se zaveda dejstva, da se mehanizem kapitalistične alienacije ne poraja iz ljudi, temveč iz družbenega sistema. Kafka — birokrat v notranjosti tega zatiralnega aparata — trpi zaradi neprestane laži, h kateri ga sili njegova situacija, kajti vsak hip je primoran ravnati proti svoji vesti. »Kako so ti delavci ponižni! Prihajajo sem s prošnjami, namesto da bi naskočili ustanovo in jo uničili«. (Max Brod, »Franz Kafka«). Toda njegovo reagiranje ostane na stopnji upora, ki ga pripelje v družbo čeških anarhistov. Hkrati pa je to tudi moralno in religiozno reagiranje, ki utrdi v njem občutek krivde. In tako ga anarhični upor ali pa metafizična zaznavnost krivde pripelje samo do tega, da sanja o pobegu iz zakletega kroga. Izčrpava se v nenehnem boju zoper alienacijo znotraj alienacije. Poezija je nasprotje sveta, v katerem je zaprt, ustvarjanje je nasprotje alienacije. Ali gre za izjemnega človeka, čigar pričevanje ima le individualen pomen? Ali je njegovo literarno delo samo odsvit duševnega stanja propadajočih družbenih plasti, zlasti krize malomeščanstva, ki se čuti ogroženo v svojih pozicijah in svojih perspektivah in ki svojo stisko dviga v metafizično absolutnost? Brez dvoma. Toda nenavadna moč, s katero nam slika moro tega sveta alienacije, jasnovidnost, s katero odgrinja dušečo atmosfero tega alieniranega sveta, nas opozarjata na možnost obstoja nekega drugega sveta in nam vdihujeta nezadržno željo po njem. To ne pomeni odkrivanja tako imenovanega metafizičnega statuta »človeške usode«, temveč pre-

seganje individua in razredne družbe in — čeprav v alienirani obliki — osveščenje ene od globokih zakonitosti sodobnega časa. Veliko vprašanje o človeški usodi ima v Kafkovem literarnem delu vrednost izpovedi človeka našega stoletja, človeka, ki si hoče priti na jasno o poslednjih ciljih in ki noče meriti ljudi, ustanov, svojih lastnih dejanj z ustaljenimi kriteriji, temveč hoče vse soočiti glede na poslednje cilje. Njegova naloga je uperiti proces zoper iluzije, demistificirati ustaljeni red, zbuditi vsakogar k želji po živi zakonitosti, zlasti pa priti do jasne zavesti o razdvojitvi človeka in o nevarni brezbriznosti, ki se upira prebujenju.

Zakonitost, ki je notranji in živi princip in ki naj bi uravnavala človeško existenco, je prekrita z masko monstrozne družbene, državne in religiozne organizacije, v kateri je življenje izgubilo vsakršen pomen. Kafkova epopeja je poizkus znova odkriti izza lažnega družbenega in religioznega reda pozabljeni in izgubljeni pomen življenja. Družba in njeni zakoni, religija s svojimi dogmami in svojimi obredi, vse to je le ohlajen pepel, pod katerim je treba najti izvirni plamen. Vera pri Kafki je upanje, gotovost, da človek mora in da lahko preseže alienacijo svojega življenja, čeprav ne vidi jasno, kam pelje to preseganje. Onstran te alienacije, zoper katero se bori Kafka v vseh svojih delih, je mogoča človeška existenca. »Verovati pomeni v sebi osvoboditi neuničljivo, oz. točneje: osvoboditi se, oz. točneje: biti neuničljiv, ali točneje: biti.«

Kafka ni revolucionar. Če obuja ljudi k zavesti o njihovi alienaciji, če postane zatiranje neznosnejše, ker njegova dela vzbujajo zavest tega zatiranja, pisatelj vendarle ne kliče k boju in ne odpira nobenih perspektiv. On sam ne vidi nobene rešitve — niti ne utopične — problemom, ki jih odkriva. Ob izbruhu oktobrske revolucije 1917. je izjavil sledeče: »V Rusiji skušajo ljudje zgraditi popolnoma pravičen svet«. Takoj nato pa je dodal: »To je religiozna stvar«. Ko so v Pragi manifestirali delavci, je rekel: »Ti ljudje se tako zavedajo samih sebe in so tako dobre volje! Gospodarji ulice so in si domišljajo, da so gospodarji sveta«. Potem pa je dodal: »Motijo se«. (Janus: »Kafka mi je rekel«). Četudi ne verjame v moč množice, ni kontrarevolucionar. Kajti globoko sovraži zatiralce in njihovo trditev, da jim je bila oblast dana od Boga.

Rekli smo že, da nas je Kafka pripeljal do meja alienacije, tu pa nas je pustil same. Vodil nas je skozi kroge pekla, nam z bežno gesto nakazal konec svetlobe in ni naključje, da je večina njegovih del, zlasti še tri največja (Proces, Grad, Amerika), ostala nedokončana. Ko je prekoračil celotno področje alienacij je prišel na breg obljubljenе dežele, na mejo biti (potem ko nam je pokazal vso absurdnost i m e t i), ne da bi mogel prodreti vanjo. Vendar nam njegova gesta potrjuje gotovost, da ta dežela obstaja. Veliki miti so vedno imeli poslanstvo odkrivati to prisotnost in zbujati željo po njej. Nič teološkega ni v hotenju, da razbijaš neprestano zaprti obroč sveta, takšnega kakršen je, da se ne odrekaš temu, kar presega jasno razumsko analizo sedanjosti.

Veličina Kafke je v tem, da je znal ustvariti mitični svet, ki tvori celoto s stvarnim svetom. To kar je realnega v umetnosti, je stvaritev, ki s pomočjo človeške prisotnosti preoblikuje vsakdanjo stvarnost. Kafka ustvarja svet fantastike z elementi tega sveta, sestavljenimi po drugačnih zakonih. Takšno ustvarjanje je v nasprotju z dekadenco, kajti

vsako veliko umetniško delo nas usmerja k spoznavanju novih dimenzij stvarnosti.

In če je v vsaki dobi človeške zgodovine umetnina rezultat dveh komponent, od katerih prva je znanje, tehnika, disciplina, družbena struktura, skratka vse, kar je že ustvarjenega ali pa se še ustvarja, druga pa mitos, se pravi konkretiziran in personaliziran izraz zavesti tega, kar še manjka in kar je treba še ustvariti v naravi in v družbi, tedaj lahko rečemo, da je Kafkov literarni svet ustvarjalec mitov. Sizi-fovega mita? Ali ne bi raje rekli: Prometejevega.

Janez Negro

Jože Udovič

FRANZ KAFKA IN „PROCES“

V literaturi o Franzu Kafki pogosto naletimo na vprašanje, kako da ima to mračno delo, ki se v njem pred človekom odpirajo temne globine in se iz njih vzdiguje tesnoba in mrak — kako da ima to delo prav v današnjem svetu toliko odmeva, kako da se kritika, publicistika in celo filozofija toliko ukvarja z njim.

Odgovor na to vprašanje je z najrazličnejših strani zmeraj isti: na sodobnega človeka ima to delo, to »mišljenje v podobah«, zato tak, skoraj magičen vpliv, ker v njegovih simbolih, prilikah, postavah in boschevskih metamorfozah vidi sebe, ker v vsem tem vidi upodobljeno naravo sodobnega sveta, ker odkriva v njem tipične značilnosti svojega časa, ki je v njem človek vse bolj tuj človeku in tudi sam sebi, ker najde v teh sanjskih vizijah podobo človekove stiske, kakršno neprestano čuti tudi sam, ker se mu v njem s temnim plamenom razodeva podoba in moč zmeraj navzočega zla, ker se mu v njem razodeva »bolezen stoletja«.

Kafka je pisatelj, ki se sicer želi umakniti življenju in svojemu času, potem pa iz tega odmika ustvari temu obojemu s svojimi simboli in podobami najizrazitejše ogledalo. »Če bi človek moral navesti avtorja, ki bi bil najbližji temu, da ima isto razmerje do naše dobe, kakor so ga imeli Dante, Shakespeare in Goethe do svoje, je Kafka prvi, ki bi pomislil nanj.« (W. H. Auden.)

Take, kakor z nekakim preroškim čutom obdarjene pisateljske postavbe so mogoče le v posebnih, prelomnih obdobjih, ko človek sicer še naprej živi svoje staro življenje, v globinah sveta pa se že pripravljajo veliki premiki, veliki prelomi. Njihova posebna občutljivost in vidovitost pa jih čuti naprej, vse njihovo bitje jih sluti in nekaki grozi in zamaknjenosti, s svojimi besedami kakor z glasom Kasandre razodevajo skrito resnico sodobnosti in strašne prizore prihodnosti.

Delo takih pisateljev pogosto osvetljujejo poznejši dogodki. »Le na ozadju vseh tistih, nad židovskim ljudstvom zagrešenih milijonskih umorov, ki so v njihovem številu tudi Kafkove sestre in njegovi najbližji znanci, je mogoče razumeti Kafkovo tematiko, njegov strah, njegove vizije umorov in njegovo vrtanje v rovi zla, ki je z njim uničeval sam sebe.« (Franz Baumer.)

Take pisateljske vizije so zmeraj sad velikega trpljenja, telesnega in duhovnega, zaradi tragičnega človekovega položaja, zaradi vsega,

kar s postoterjeno močjo pritiska na občutljivo pisateljevo naravo. V dnevniku pravi Kafka: »Vse trpljenje okoli nas moramo tudi sami trpeti. Nimamo telesa, ampak nam je dana rast, in ta nas vodi skozi vse bolečine v taki ali drugačni obliki.«

Kafka bolj kot kateri koli njegov sodobnik čuti naravo sodobnega sveta. Njegov dnevnik ni samo kronika misli, prebliskov in pretresov njegove notranjosti, ampak je pogosto podoben bistrovidni zdravniški diagnozi časa. Njegovo oko jasno vidi duhovno puščavo sveta, prav tako jasno, kakor temne, strašne globine v človeku, kakor demonične postave v svojih prsih. V njegovem dnevniku so kakor obupen krik zapisane besede: »Mrzli prostor sveta!« Njegova okolica pa mu navdihuje še druge označbe za vse tisto, kar duši življenje: gluha tišina, praznina, odsotnost, nemoč, tesnoba in strah. Svet je torej izgubil vso toplino, človek je postal v sodobni družbi nekako abstraktno bitje brez žara, brez pravega življenja. »Stojim na pustem kosu tal. Zakaj nisem bil postavljen v boljše deželo, ne vem. Nisem bil vreden?« Drugod spet poudarja: resnica je, »da pritiskaš glavo ob steno celice, ki je brez oken in vrat«. Posameznik, ujet v kolesje sveta, prepuščen samovolji gospodarjev, se spreminja v praznino, v nekaj nič. Zato raste v njem občutek krivde, občutek, da izdaja svojo najglobljo resnico. Prav iz tega občutka vstaja Kafki vrsta podob, vrsta na videz čudnih, v resnici pa tipičnih situacij. Za takega človeka ni več nikjer nobene poti, edina pot je zanikanje, posledica pa je tesnoba, strah, ki nikoli ne izgine, strah, ki je kakor senca sodobnega človeka.

Vsem tem negativnim doživetjem časa pa se pri Kafki pridružuje še zavest, da je sam brez domovine, da je brez človeškega zaledja, da je le nekaj gost med ljudmi, kjer živi. Bil je nemški Žid, rojen 1883 v Pragi, v tem čudnem, starinskem, fantastičnem mestu »dišečem po sanjah in alkimiji«, pod gradom, ki mu je v romanu *Grad* postal podoba nečesa daljnega, nedostopnega, nečesa, česar zemljemerec K. (njegov dvojnik, kakor je njegov dvojnik tudi uradnik Josef K. v romanu *Proces*) ne bo nikoli dosegel. »Živel je v trojnem getu: v getu židovske tradicije, v ozračju svoje družine, v getu nemškega jezika, ki je bil jezik njegovih knjig, ne pa jezik ulice,« pravi eden njegovih življenjepiscev. »Nemški Žid v češki Pragi pa je bil pravo utelešenje vsega nenavadnega in utelešenje volje, biti čuden, bil je sovražnik ljudstva, ne da bi imel kako svoje ljudstvo.« Kafka je bil vzgojen v nemškem jeziku (vendar je govoril dobro češko kakor njegov oče), zato ni pripadal Čehom, kot Žid pa tudi ne Nemcem. A bil je tuj tudi židovstvu, saj so se mu upirale prazne, preživele oblike židovske religioznosti in navade židovske družbe. Ko govori o tipičnih predstavnikih zahodnega židovstva, pravi: »Kolikor vem, sem med vsemi najbolj tipičen, to se pravi, če nekoliko pretiravam, da nimam niti trenutka miru, da mi ni nič dano, da si moram vse pridobiti, ne samo sedanjost in prihodnost, ampak tudi preteklost, tudi tisto, kar je dano vsakemu človeku zastonj.« V židovstvu ne vidi rešitve, občuti ga le kot oviro svojemu subjektivnemu svetu. Postava starega zakona se je izpridila, predstavljajo jo neotesani, neumni birokrati. Iz židovstva mu raste le bolečina in strah. Prijateljici Mileni Jesenski, ki ga je prevajala v češčino, piše: »Kljub temu si Žid in veš, kaj je strah.« Negotovost zunanega in notranjega sveta je zaradi vsega tega dosegla pri Kafki skrajne meje.



V znanem, sto strani obsegajočem pismu očetu, ki ga ta ni nikoli dobil v roke, v pismu, ki je nekak obračun z očetom, z vzdušjem v domači hiši, z vzgojo, mladostjo in židovstvom, očitajoče pravi: »Le kaj je bilo židovstvo, ki sem ga dobil od tebe!« Neusmiljena, skoraj brezčutna, groba očetova narava mu je že zgodaj zbujala velik strah. Kafka se ga je bal, ga preziral, hkrati pa si je po nekakem paradoksu skoraj želel sprave z njim. Ta očetova strogost je verjetno že v zgodnji mladosti zrahljala sinu živce. V otroku je vstal občutek, da mora izravnovati očetove krivice, ki jih je prizadejal raznim ljudem, posebno krivice do uslužbencev v domači trgovini, njegovo neusmiljenost, njegove grobosti, zato je postal do takih ljudi pretirano uslužen, prijazen in ponižen. S svojo ustrežljivostjo in vljudnostjo odkupuje očetove krivice. To prvo doživetje krivde je bilo v otroku tako močno, da se ga ni nikoli več rešil, ukoreninilo in razrastlo se je v njem in zaznamovalo njegovo življenje in njegovo literarno delo. Kafka se torej lahko uveljavlja v svetu le proti očetu, z uporom proti njemu, ki nima zanj nikakega razumevanja, ki mu je dal življenje in ga izrinil iz njega, proti njemu, ki mu je predstavljal zaprt, zatohel svet, ječo. Ta doživetja otroških in mladih let preidejo fantastično spremenjena v njegovo prozo (*Preobrazba*, *Sodba*).

Mladi Kafka je bil zaradi tega seveda čuden otrok in čuden človek, molčeč in nesrečen, oči so mu strmele kakor da buđen neprestano gleda v sanjski svet, na obrazu pa mu je večkrat igral lahen nasmeh, ki o njem človek, ko je bil v družbi z njim, ni vedel, kaj izraža. Bil je nenavadno boječ, čutil je nedopovedljiv strah pred tujimi ljudmi. Mraz sveta je občutil celo sredi domače družine: »Živim v družini, med najboljšimi in najbolj obžalovanja vrednimi ljudmi bolj tuj od tujca. Z materjo nisem v teh zadnjih letih spregovoril več kakor povprečno dvajset besed na dan, z očetom komaj kaj več ko pozdrav.«

Kafka se že zgodaj dobro zaveda, kako nenavadno je njegovo bitje: »Ne verjamem, da so bitja, ki je njihova notranjost podobna moji. Da okoli njihove glave kakor okoli moje neprestano leta krokar, tega si ne morem niti predstavljati.« Vzgoja, sola, čudna zamolklost časa, žalostni, sovražni obraz sveta, vse to mu je pomagalo, da je predstava o posebnosti njegovega bitja postajala vse jasnejša. V dnevnik si je pripisal Kierkegaardove besede: »Naj bo svet, kakršen hoče, jaz bom ohranil svojo izvirnost in se je ne mislim odreči na ljubo svoji okolici.« Odpira se mu vse globlji pogled v lastno naravo.

Družba, ki ta človek živi sredi nje, pa nima zanj nikakega čuta, kar mu daje, je večinoma le prezir, hlad, sovražnost, posmeh. Družba, ki ga obdaja, je sovražna izvirnosti, posebnosti njegovega notranjega sveta, in če hoče to ohraniti, se mora spoprijemati z njo. Kafka pravi: »V šoli in doma so poskušali izkoreniniti individualnost.« Nenavaden, izvirni posameznik je izjema, v manjšini je, in ker ga družba odklanja, se čuti tudi zaradi tega krivega. To je drugi vir občutka krivde, ki se tako pogosto kaže v Kafkovem pisanju.

Tudi ta občutek, da je posebnejš, tujec vsemu, budi v njem tesnobo in nepremagljiv strah. Pisateljev notranji svet je tako nenavaden, da ga skoraj ni mogoče razodeti: »Zmerraj hočem razodevati nekaj, česar ni mogoče razodeti, razložiti nekaj, kar čutim v kosteh in kar je mogoče doživeti le v kosteh. Mogoče to ni v bistvu nič drugega kakor ta čudni strah, ki o njem tako pogosto govorim, a razlegnjen na vse: strah pred velikim, strah pred majhnim, krčeviti strah, da bi rekel kako besedo. Vendar pa, da po resnici povem, ta strah mogoče ni samo strah, ampak strašna želja po nečem večjem, kot je vse to, kar ga povzroča.«

Zaradi vsega tega je njegovo razmerje do sveta beg, tujost, zanižanje. Umika se življenju, ne pusti, da bi ga speljalo od njegove naloge, od pisateljevega dela, od literature, od razčlenjevanja samega sebe, beži v samoto — na drugi strani pa bi kljub vsemu rad stopil v sredo življenja, v družbo, rad bi se poročil, išče si varnosti. Tako zanika in pritrjuje, išče in omahuje, ne more si do kraja izbrati ene same stvari. Umika se v samoto, obenem pa čuti: »Samota prinaša le kazen.« V njem živijo nasprotujoče si tendence, trgajo ga sprte notranje moči.

To mu vzbuja občutek, da je tuj sam sebi, ko se razčlenjuje, se več ne pozna, nič več ne ve, ali je »brezbrizen, boječ, mlad ali star — ali drgeta od mraza ali mu je vroče«. Naj si izbere, kar si hoče, ne zapusti ga občutek, da je nezvest sam sebi, in da je tudi zato kriv. Prebuja se mu želja, da bi kaznoval sam sebe. Sam je krivec in sodnik, žrtev in rabelj. Tako bitje je, kakršno izražajo Baudelaireovi verzi: Sem rana in nož, ki jo odpira. / Udarec in lice bledó. / Kolo, ki tre, in telo. / Sem rabelj in žrtev, ki umira. / (Heautontimorumenos.) Mileni Jesenski piše: »Da, tortura je zame zelo pomembna stvar, saj

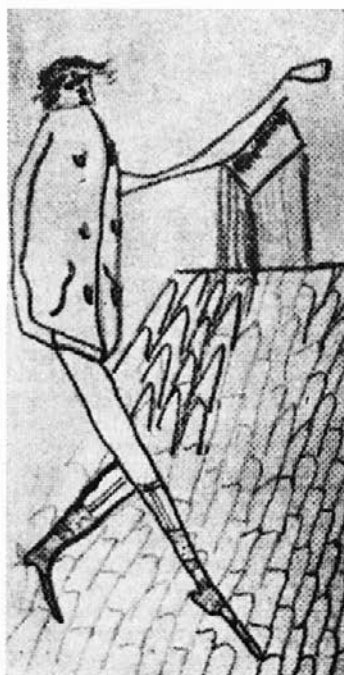
se ne ukvarjam z ničimer drugim, kakor da jo sam trpim ali da jo obračam na druge.«

Isto neodločnost, isto dvojnost zasledimo tudi v njegovem razmerju do ljubezni. Od nje znova in znova beži v samoto in petkrat razdre zaroko. O svoji zaročenki F. B. (gospodična Bürstner v Procesu) pravi: »Ne morem živeti z njo in ne morem živeti brez nje.« Tako omahovanje med leti 1912 in 1917 je zaradi neprestanih bolečin označeval kot »rano, ki je njen simbol rana v pljučih«. Nasprotja v njem mu ne dajo do jasnosti, do izbire, do odločitve. O zaroki s F. B. pravi: »Imam jo rad, kolikor sem tega zmožen, toda ljubezen je pokopana, da jo duši, pod strahom in očitki, ki jih izrekam sam sebi.«

Beži torej od ljubezni, ker mora bežati od življenja: »Žeja po samoti do nezvesti. Biti postavljen samo pred samega sebe.« V njem živi zavest: »Kar lahko storim, storim le sam: osvetliti moram zadnje cilje. Zahodni Žid nima jasne misli o tem in zato nima pravice, poročiti se.« Te poteze njegove narave opazamo tudi pri njegovih junakih, v samoti gredo do zadnjih meja, ker mislijo, da bodo le tako izvršili svoje naloge, izpolnili svoje poslanstvo. Kakor Kafki je življenje



Dve Kafkovi risbi



tudi njim ovira in jih ne pusti do cilja. Na tej poti se pisatelj približa pokrajinam tiste popolne zapuščenosti, ki kljub njegovemu begu od sveta izvabljajo obupen klic po toploti in bližini: »Ne morem prenašati življenja sam, ne morem prenesti viharja, časa, ki me napada, žive želje, da bi pisal, nespečnosti, bližine blaznosti.« Njegove osebe se gibljejo v istih nasprotjih in tudi zaradi tega se jim pogosto poraja občutek krivice, budi se jim misel, da bodo kaznovane za samoto.

Ta beg je za Kafko edina mogoča pot, ki ga pelje k cilju, h globlji resničnosti. Ta resničnost pa se mu najjasneje razodeva v pesniških vizijah, v tem, kar sam imenuje »svoje sanje«. Vsi zapiski so prežeti z njimi. »Talent, ki ga imam za opisovanje svojega notranjega življenja, življenja, ki je sorodno sanjam.« In spet drugod: »Neznanski svet, ki ga imam v glavi. A kako naj osvobodim sebe in njega, ne da bi se raztrgal? Tisočkrat raje pa se raztrgam, kakor da bi ga zadrževal v sebi ali ga pokopal. Saj je to vendar moja naloga, in to mi je popolnoma jasno.«

Te sanje pa segajo globoko v podtalne plasti bitja in sveta, ta vizionarna občutljivost je tako velika, da v nji pisatelj prejasno vidi skrito bistvo sodobnosti, vidi pa tudi tisto, kar bo delež prihodnosti, ta pogled sega prav do tja, kjer se pod zemljo stekajo podtalni tokovi in kjer se zbira mrak jutrišnjega dne. A te sanje so precej drugačne od tistih, ki so značilne za romantiko, pisatelj svojo vizijo razodeva zelo trezno, predstavlja jo z realističnim prijemom, s stoterimi nadrobnostmi, z ostro opazovanimi črtami. Te sanje postanejo včasih tako intenzivne, da pisatelj v njih čuti prav telesen dotik sanjskih postav in pošasti. Večkrat se mu zdi, kakor da čuti v tem bližino blaznosti. Vse to pa je zvezano pogosto s prav telesnimi mukami: »Danes zjutraj spet veselje ob predstavi, da se mi je v srcu obrnil nož.« (Dnevnik.)

To sanjsko življenje, to sanjsko gledanje, to prelivanje vizij v osebe, situacije in simbole pa je kljub begu od življenja vendarle ozko zvezano z njim, iz samote se odkriva njegovo bistvo. Ko v eni sami noči napiše zgodbo »Obsodba« kakor v transu, pravi v dnevniku: »To noč sem večkrat nosil svojo težo na hrbtu.« To pomeni, da vse njegovo življenje, vsa njegova resničnost, vsi spomini pritiskajo nanj, ko piše svojo zgodbo. Marsikaka proza ima svoj zameetek prav v neposrednem odsevu resničnosti, ki ga fiksira na straneh svojega dnevnika. Georg Samsa iz novele Preobrazba, ki se sredi hladnega vzdušja družine spremeni v mrčes, ima svoj začetek v temle zapisu: »Moje telo se boji, in rajši kakor da bi čakalo tisti dokaz dobrote, ki bi v tem smislu v resnici rešil svet, spleza po zidu in počasi leze.« Osnovno občutje Procesu je obseženo v teh besedah v dnevniku: »En klic zveni neprestano v mojem ušesu: ko bi že prišlo nevidno sodišče!« V dnevniku pripoveduje, kako čuti veliko potrebo, izkoreniniti tesnobo s tem, da jo do kraja popiše, in ko prihaja iz globine njegovega bitja jo prelije v svoje delo, »v globino papirja«. Kafka sam daje ključ na primer za razlago novele Preobrazba, ko pravi: »Georg ima toliko črk kakor Franz.« Georg Samsa, ki se spremeni v mrčes, je torej podoba Franza Kafke. Podoba zunanjega sveta je v njegovem delu podana s skoraj realistično nadrobnostjo. Uradi, ki po njih hodi glavni junak v romanu Proces in tudi junak v romanu Grad, so zaprašeni, zato hli uradi avstrijskega birokratizma, so odmev pisateljeve sužnosti v različnih pisarnah, kjer je lahko spoznal neusmiljeno kolesje, ki zagrabí človeka

in ga več ne izpusti, moč višjih uradnikov, nered, nemoč šibkega posameznika. Zdi se mu, da iz nevzdržnih življenjskih situacij stopa ves v svoje delo. Zato lahko zapiše: »Skočil bom v svojo novelo, in čeprav si pri tem razrežem obraz.« V dnevniku je označeval svoj notranji jaz samo z začetno črko svojega imena: K. Ta kratica za njegovo skrito notranjost je prešla iz dnevnika v njegovo prozo: zemljemerec v romanu Grad, ki kljub vsem naporom ne prodre mimo zapletene grajske hierarhije in ne more priti do cilja, je označen samo s tem K. Prav tako je označen tudi glavni junak Proces.

Pisanje je za Kafko odrešitev, to večkrat naglasi v svojem dnevniku — obenem pa tudi mučna, naporna hoja v globino, k temnim močem, podobno je osvobajanje v globini privezanih demonov. »Mogoče je tudi kako drugačno pisanje, jaz poznam samo to; ponoči, ko me strah ne pusti spati, poznam samo to.«

Spričo vsega tega ne moremo prezreti osebnega, avtobiografskega značaja Kafkovega dela. To dejstvo razlagavci premalo upoštevajo, posledica pa je ta, da doživlja njegovo delo celo vrsto nasprotujočih si razlag. Nekateri vidijo v romanih zgolj prikazovanje življenja, drugi »objektivno predstavljanje absurdnosti«, tretji pravijo, da gre v tem delu predvsem za boj za življenje in proti smrti. Albert Camus pa pravi: »Usoda in mogoče tudi veličina Kafkovega dela je v tem, da pušča odprte vse možnosti in nobene ne potrjuje.« Camus opozarja, da bi bilo napak, ko bi hoteli pri Kafki razložiti vse do nadrobnosti. Simbol ostane zmeraj splošen, umetnik ga lahko le nakaže. Toda »simbol preraste tistega, ki ga uporablja, in mu pomaga dejansko izraziti več, kakor izgovori vedé.«

Svoje tri romane, Ameriko, Grad in Proces je Kafka sam označil kot »magično trilogijo«, kot »trilogijo samote«. Če je v njegovih zapiskih in dnevnikih pogosto opaziti tudi pozitivno razmerje do življenja, vero vanj, vero v rešitev, vero v »nekaj neuničljivega v človeku«, predstavljajo romani predvsem njegovo negativno izkustvo, podobo človekove samote, neučinkovitega iskanja, ničevost človeškega prizadevanja. Ena pglavitnih tem njegovega dela je človekova nepopolnost, nepopolnost vsega njegovega početja. Človek pri njem ne doseže svojega cilja (razen Karla Rossmanna v Ameriki), njegovo življenje je blodnja, njegovi uspehi so le delni. Njegova pot gre proti zadnjemu velikemu cilju, a ne pride do njega. V romanu Grad pride zemljemerec K. v vas pod gradom. Pride od daleč, obljubljeno mu je bilo mesto, potem pa izve, da ne more do gradu, da bi dobil dovoljenje za bivanje v vasi in za delo. Vse, kar stori, da bi se približal gospodarju, je zgrešeno, do gradu zanj ni poti. Hodi in hodi po beli snežni pokrajini, pot pa se zdi neskončno dolga. Kolikor bliže pride k cilju, toliko globlji je sneg. Ves trud je zaman, v kratkem času ga sani pripeljejo tja, od koder je odšel. Njegova želja, priti v grad pa je kljub vsemu skrit boj, boj proti neprodorni hierarhiji uradnikov in slug, boj, da bi si izsilil pot do cilja. To pa se mu ne posreči. Max Brod, Kafkov najbližnji prijatelj sicer trdi, da je pisatelj hotel dokončati roman tako, da umirajoči K. dobi dovoljenje za bivanje in delo, trdi, da je hotel pisatelj ob koncu vzdigniti iščočega, bojujočega se človeka do upanja. Pisanih dokazov za to ni. Delo, »popolno v svoji nedovršenosti«, izraža misel, da je človek obsojen na neuspeh, da ne more do cilja, da ne more do resnice.

Kakor druga Kafkova dela, je tudi roman *Proces* (izšel je po njegovi smrti leta 1925, začel pa ga je pisati že leta 1914) doživel najrazličnejše razlage. Nekateri vidijo v njem vizijo samote, kakršno doživlja preganjan obtoženec, drugi kritiko birokratizma v stari Avstriji, spet drugi preroško podobo terorja, kakršnega je razvil nacionalni socializem itn.

Josef K. se nekega jutra zbudi in v njegovo mirno, meščansko, vsakdanje življenje vdre nekaj docela neverjetnega, docela novega. V sobo prideta dva stražnika in ga primeta v imenu nekega skrivnega sodišča. Povesta mu, da je obtožen, ne povesta pa, česa ga dolžijo. Proti njemu pripravljajo proces. Josef K. je odslej jetnik, vendar tak jetnik, da se lahko prosto giblje, saj sme hoditi v službo, v družbo, na sprehode, na domove svojih znancev in k svojim prijateljicam. Spočetka se mu rodi misel, da to jetništvo ni resnica, ampak pote-gaščina prijateljev ob njegovem tridesetem rojstnem dnevu. Vendar mora od časa do časa na zaslišanje. Najprej jemlje jetnik vso za-devo nekam površno in lahkomišljeno. Sčasoma pa ga vse bolj pre-ma-guje skrivna moč, ki ga je neusmiljeno zagrabila in ga več ne izpusti. Stik s sodiščem mu vzbudi občutek, da so njegove moči šibke, zato si išče pomočnikov. Odslej misli le še na svoj proces, pri delu pa je vse bolj raztresen in vse šibkejši. Počasi zve, da zanj ni oprostitve, in sluti, da je obsojen, ne ve pa zakaj. Nekega dne prideta ponj dva črno oblečena človeka, ukažeta mu, naj gre z njima. Peljeta ga iz mesta v zapuščen kamnolom. Tam položita njegovo glavo na kamen in ga za-bodeta. Obsojenec ima občutek, da mu je proces vzel vse človeško do-stojanstvo, da umira kakor pes. Boji se, da ga bo sramota preživela.

Josef K. je bil do tridesetega leta človek, kakršni so bili vsi okoli njega. Njegova služba v pisarni, ki jo je opravljal (kakor Kafka), mu je dajala občutek, da nekaj je, da živi. Po službi je šel navadno na sprehod, hodil je k svojemu stalnemu omizju, obiskoval je ženske. Njegovo življenje je bilo torej suho, površno, prazno.

Zdaj, ko začno proces proti njemu, pa počasi odkriva, da je živel v zmoti in laži. Odkriva, da je sam, okoli njega je vse brezbrizno ali sovražno. Počasi spozna: vse, kar je zunaj njega, je tako, da ga nekako preganja, da je nekako v zvezi s procesom. Boginja pravice, ki jo slika Titorelli na ozadju portreta nekega sodnika, se po nekaj potezah s svinčnikom spremeni v boginjo lova. Kakor se zemljemerec K. spo-pada z grajsko hierarhijo, ki ga ovira v njegovem prizadevanju, se tudi Josef K. iz praznega, vsakdanjega življenja vzdigne do tega, da prične nekak boj proti najvišjemu sodniku, ki ga nikoli ne sreča in je zanj nedostopen. Povzpne se celo do zavesti, da se ne bojuje le zase, da je pred sodiščem tudi zaradi drugih. Kljub šibkosti čuti v sebi nekako poslanstvo, ker ve: kar se je zgodilo njemu, je le posamezen primer in kot tak ne zelo pomemben, a to je znamenje postopka, ki ga začenjajo proti mnogim. Za te stoji zdaj pred sodiščem, ne zase. Čuti, da je njegova naloga pomagati tudi drugim, odkriti mora pod-kupljivost sodnikov, pokazati, kako to čudno sodišče prijema nedolžne ljudi in začenja proti njim nesmiseln postopek.

Odvetnik, ki se Josef K. po nasvetu zateče k njemu, ga goljufa, ne razodene mu prave narave njegovega procesa, ne posveti ga v re-snico, sodišče mu napak predstavlja, v sebi nima tiste modrosti, ki bi znala zares svetovati in rešiti človekovo usodo. Iz njega govori ab-strakten razum, ki sam ne zna razodeti, kam naj se človek obrne za

pomoč. Josef K. odvetnika odslovi, ker čuti, da nič ne koristi njegovemu prizadevanju.

Slikar Titorelli, ki se Josef K. tudi obrne nanj, je oseba, ki ga še najbolj seznani z naravo sodišča. Titorelli, človek umetnosti, je v njegovo skrivnost posvečen in mu odkrije, da resnična oprostitev pri tem sodišču ni mogoča. Pot pelje samo do obsodbe — tudi tu ni upanja.

Trgovec Block je v romanu zgled, kakšno ponižanje doživi človek, ki ga dobi v roke ta nevidna oblast: dolga leta prebije v mukah in strahu, išče zaveznikov, iz mreže pa ne more, zato se zdaj plazi kakor pes, oropan človeškega dostojanstva, spremeni se v odbijajočega sužnja.

Tudi duhovnik, ki ga K. sreča v prazni katedrali, mu do kraja ne osvetli njegovega položaja. Ob koncu ga pusti celo v še večji negotovosti in temi. S parabelo o postavi, ki je Josef K. ne razume, mu ne pomaga, da bi jasneje zagledal svoj položaj in da bi zvedel resnico o sodišču, ki ga preganja.

Čuvaj v paraboli sprašuje moža, ki išče Postavo, o samih nepomembnih stvarih, sam ne pozna notranjosti Postave, o notranjosti nikoli ničesar ne pripoveduje, in če kaj razlaga o nji, razlaga to, česar sam ne pozna. Človeka, iščočega Postavo, odvrta od tega, da bi stopil skozi vrata, ki so bila odprta samo zanj. Tudi s to parabelo, ki je nekako jedro romana in se je pisatelju pozneje zgodba skristalizirala okoli nje, se Josef K. ne približa rešitvi.

Razmerje Josefa K. do drugih oseb v romanu pa je podobno tistemu razmerju do ljudi, ki se je zaradi njega pisatelj sam pogosto čutil krivega, in tega se je v svojih zapiskih tudi večkrat obtožil. Njegova notranjost se težko odpre človeku, težko doseže pravo človeško bližino. »Pot do sočloveka je zame tako dolga.« Max Brod pripoveduje kako je Kafka mislil, da se človeku nikoli dovolj ne približa, da nikoli ne čuti dovolj ljubezni, da je hladen, izgubljen, vsemu tuj. Josef K. je hladen celo do matere, saj je ni obiskal že tri leta. Tudi razmerje do gospodične Bürstner (model zanjo je bila njegova zaročenka Felice Bauer!) je sebično, v nji išče predvsem žensko, pri nji hoče dobiti tolažbo in želi, da bi mu bila v pomoč pri njegovem procesu. Če pa pomisli nanjo, se ne more spomniti, kakšna je. Pri slovesu bi jo rad poklical po imenu, a ga ne ve. Tako je tudi razmerje do Else, tako je razmerje do dvolične Leni: površno, prazno, brez toplote. Srce Josefa K. je hladno sebično. To je krivo, da ni razvil do kraja svojih človeških možnosti, premalo je močan, da bi pogumno vzel svojo usodo nase, boji se samote, večkrat popusti nečistim močem, sicer se je zavedel svojega poslanstva, ni pa storil vsega, da bi ga tudi uresničil, poskuša se celo vključiti v hierarhijo sodišča, poskuša se zvezati z brezbriznim svetom, ta pa mu noče dati roke (gospa Grubach in oba stražnika). Josef K. torej ni izčrpal vseh možnosti za rešitev, ampak je sredi procesa še naprej živel sredi slepil.

Ali je torej Josef K. kriv? Česa je obtožen. ne ve, vendar zanika, da bi bil kriv, sam v sebi je prepričan, da trpi krivico, zakrivil ni nič takega, da bi ga mogli obsoditi. Uničila ga bo krivična, sovražna moč v imenu neznane postave. Kafkov notranji svet pa je bil tak, da je neprestano z ostrimi merili meril svoja dejanja in svoje napake, da se je neprestano razčlenjeval in da je imel za prestopke vse tisto, kar je značilno za življenje Josefa K., da se je čutil krivega na primer celo zaradi svojega odmaknjenega, samotnega samskega življenja in je to večkrat naglasil v svojih zapiskih in v literaturi. Josef K. umre torej

po svojem občutku nedolžen, obsojen je zaradi krivde, ki je ni zagrešil. Pisatelj pa ves čas vzbuja v bravcu občutek, da je kriv zaradi hladu svojega srca, brezbržnosti, preračunanosti, zaradi tega, ker je pogosto izdal človečnost, ker je bežal pred odgovornostjo, ker ni vztrajal na višji ravnini zavesti.

V pismu prijatelju Maru Brodu je nekoč zapisal: »Moja pot nikakor ni dobra in moral bom — kolikor lahko naprej vidim — poginiti kakor pes.« Tudi Josef K. pred smrtjo izgovori besede: »Kakor pes.« Besede, ki izražajo občutek velikega sramu spričo poraza in ponižujočega konca.

Ali govori ta Kafkova vizija, da ni nikakega upanja, da je vse izgubljeno, temno in brez izhoda? Ali govori, da ni mogoče do vrhovnega sodnika, da ni mogoče doseči pravice? Preden rablja zabodeta Josefa K., se v daljavi neznan človek skloni z okna daleč naprej in stegne roke, kakor da mu hoče dati poguma. To je kakor »znamenje neodrešenega človeka, ki pričakuje od njega rešitve«. Josef K. nesrečno umre, boji se, da ga bo sramota preživela, pred smrtjo pa je le doživel podobo človeškega sočutja in pomoči, obsvetil ga je plamen iz človekove notranjosti.

Tu pa se srečamo s tem, česar Kafka v svojem romanu sicer ni do kraja izpovedal, večkrat pa je to zapisal na dosti svetlejših straneh svojega dnevnika. »Človek ne more živeti brez trajnega zaupanja v nekaj, kar je neuničljivo v njem.« To pomeni zaupanje v človekovo notranjo iskro, v njegovo vrednost, v njegovo dragoceno, neuničljivo jedro, ki ga pisatelj še natančneje opredeli: »To neuničljivo v človeku je eno; vsak posamezen človek je to in hkrati je to vsem skupno, od tod neločljiva povezanost ljudi, ki je brez primere.«

Kafka je torej kljub brezizhodnim rešitvam zapletov v svojih literarnih delih verjel v neuničljivo človekovo notranjo moč. Pot do tega spoznanja pa ga je peljala skozi najtemnejše pokrajine, skozi zatohle urade skrivnih sodišč, mimo krajev, kjer umira nedolžen človek, mimo demoničnih človekovih metamorfoz, skozi udirajoči se sneg, skozi mrz in puščavo sveta. To pot je ta v samoto umikajoči se pisatelj pojmoval kot boj s svetom, kot boj z njegovim zlom in njegovo krivico, kot boj za spremembo sveta. »Bojujem se, tega nihče ne ve, marsikdo le sluti... Seveda se vsakdo bojuje, a jaz se bojujem bolj kot drugi, večina se jih bojuje kot v spanju, tako kot v spanju premikaš roko, da bi pregal prikazen, jaz pa sem stopil naprej in se bojujem, in pri tem skrbno uporabljam vse svoje moči. Zakaj sem stopil naprej iz množice, ki sicer sama zase hrumi, a je, kar zadeva boj, tako tiha, da vzbuja tesnobo? Zakaj sem obrnil pažnjo nase? Zakaj sem zdaj sam na prvi sovražnikovi listi? Ne vem. Drugačno življenje se mi ni zdelo vredno življenja.«

Kafkovo delo, ki je nastajalo v času ekspresionizma, je po stilu precej drugačno od njega: Kafkov stil je nenavadno čist, njegov izraz je oster, natančen, morda včasih nekoliko skop, suh, pretrezen, a zelo gibek. Njegova značilnost je ta, da najbolj fantastičen, sanjski zaplet, najneverjetnejšo metamorfozo pripoveduje realistično, večkrat s skoraj naturalističnimi nadrobnostmi, brez začudenja, in prav s tem ustvarja občutek verjetnosti, kakor ugotavlja Albert Camus. Smisel je pogosto skrit v drobnih posameznostih, večkrat pa skoraj ni mogoče zagotovo določiti simboličnega pomena nekaterih situacij in dogodkom. V jeziku se Kafka asketsko omejuje, zelo je zadržan, v njem ne

išče kakih posebnosti, ne ustvarja novih besed, ne daje besedam redkih pomenov in kolikor bolj je fantastičen, toliko bolj je v jeziku trezen in stvaren. Zadovolji se z razmeroma majhnim besednim zakladom. Beseda mu mora biti znana, domača, da jo sprejme v svoj stavek.

Ko odlagamo iz rok to ali ono Kafkovo delo, se nam kakor Albertu Camusu zbudi misel: »Nujno je, da se duh sreča z nočjo.« Sele potem zagleda vso resničnost sveta, šele potem se mu odkrije vsa resnica.

Spremna beseda Jožeta Udoviča k njegovemu prevodu Kafkovega »Procesa«.

Albert Camus

UPANJE IN ABSURD V LITERARNEM DELU FRANZA KAFKE

Vsa Kafkova umetnost je v tem, da primora bralca k ponovnemu branju. Njegovi razpleti, oziroma dejstvo, da razpletov ni, sugerira razlage, ki pa niso docela jasne in utemeljene in zahtevajo zaradi tega ponovno branje besedila iz novega zornega kota. Včasih se znajdemo pred možnostjo dvojne interpretacije, iz katere se rodi potreba po dvakratnem branju. To je bil tudi avtorjev namen. Toda bilo bi napak, če bi si pri Kafki hoteli razložiti vse v podrobnostih. Simbol je vedno v tem, kar je splošnega, in naj bo njegov izraz še tako natančen, ponazarja umetnik z njim lahko samo gibanje: dobesednosti ni. Sicer pa ni nič težje razumljivega kot simbolično literarno delo. Simbol gre vedno dlje kot tisti, ki ga uporablja in avtorja v resnici pripravi do tega, da izrazi več, kot je v njegovi zavesti. Če hočemo prodreti vanj, je torej najbolje, da ga ne izzovemo, da se lotevamo literarnega dela z nepripravljenim duhom in da ne iščemo njegovih skrivnih tokov. Posebno pri Kafki je pošteno, da privolimo v njegovo igro, da se približamo drami po poti dozdevnosti in romanu po poti oblike.

To so na prvi pogled in za ravnodušnega bralca vznemirjajoči pripetljaji, ki silijo trepetajoče in trmoglave osebe k iskanju problemov, katerim nikoli ne dajo določene oblike. V »Procesu« je Josef K... obtožen. Toda ne ve, česa. Brez dvoma mu je do tega, da bi se branil, ampak ne ve, kaj. Odvetnikom se zdi njegova zadeva težka. Med tem pa ne pozablja na ljubezen, na hrano in na branje časopisa. Potem mu sodijo. Toda sodna dvorana je zelo temačna. Nič kaj dosti ne razume. Misli si samo, da je obsojen, toda na kaj, se komajda vpraša. Včasih o tem tudi dvomi in živi naprej. Čez dolgo potem prideta k njemu dva lepo oblečena in vljudna gospoda in ga povabita, naj gre z njima. Z največjo vljudnostjo ga odpeljeta v obupno predmestje, mu položita glavo na kamen in ga zabodeta. Preden obsojeni umre, reče samo: »Kakor pes.«

IZ tega je razvidno, da je težko govoriti o simbolih pri zgodbi, katere najvidnejša kvaliteta je ravno v naravnem. Toda kategorija narav-

nega je težko razumljiva. So literarna dela, pri katerih se zdi dogodek bralcu naraven. So pa tudi druga (seveda redkejša), v katerih se zdi osebi naravno to, kar se ji pripeti. Po nenavadnem, toda očitnem paradoksu se bo to, kar je naravno v pripovedi, čutilo tem bolj, čim bolj bodo dogodki, ki se pripetijo osebam nenavadni: in to naravno je v sorazmerju z razliko, ki jo lahko čutimo med nenavadnostjo človekovega življenja in preprostostjo, s katero ta človek življenje sprejme. Zdi se, da je Kafkova naravnost te vrste. In prav zato tudi čutimo, kaj nam hoče »Proces« povedati. To naj bi bila slika človeške usode. Brez dvoma. Toda zadeva je bolj preprosta in hkrati bolj zamotana. Hočem reči, da je smisel romana bolj izjemen in za Kafko bolj osebni. V nekem smislu govori on, čeprav izprašuje vest nam. Živi in je obsojen. To izve iz prvih strani romana, ki ga nadaljuje v tem svetu, in če si skuša pomagati, je to vendarle nepresenetljivo. Nikoli se ne bo dovolj čudil temu pomanjkanju čudenja. In prav v teh protislovjih spoznamo prve znake absurdnega literarnega dela. Duh projicira v stvarnost svojo duhovno tragedijo. To pa lahko stori samo s pomočjo nenehnega paradoksa, ki daje barvam moč, da izrazijo praznoto, in vsakdanjim gestam zmožnost, da izrazijo večna stremljenja.

Prav tako je »Grad« mogoče teologija v dejanju, toda to je predvsem individualna avantura duše, ki išče zase milosti, avantura človeka, ki hoče izvabiti stvarjem tega sveta njihovo kraljevsko skrivnost in ženskam znamenje boga, ki spi v njih. Tudi »Metamorfoza« predstavlja prav gotovo strahotne podobe nekakšne etike lucidnosti. To pa je plod tistega neizračunljivega začudenja, ki prevzame človeka, ko začuti, kako je brez napore postal žival. In prav v tej osnovni dvournosti je Kafkova skrivnost. Ta neprestana nihanja med naravnim in izrednim, med individuom in vesoljnim, med tragičnim in vsakdanjim, med absurdnim in logičnim so prisotna v vsem njegovem delu in mu dajejo hkrati resonanco in pomen. In prav te paradokse je treba naštet in ta protislovja poudariti če hočemo razumeti absurdno literarno delo.

Kajti simbol predpostavlja dve področji, dva svetova, idejnega in čutnega, in besednjak, ki drugega z drugim povezuje. Ta besednjak pa je najtežje sestaviti. Toda vtisniti si v zavest ta dva svetova, ki si stojita nasproti, se pravi, postaviti se na pot njunih skrivnih odnosov. Pri Kafki sta ta dva svetova svet vsakdanjega življenja na eni strani in svet nadnaravnega nemira na drugi strani.¹ Zdi se, da imamo tu opraviti z neprestano uporabo Nietzschejevega stavka: »Veliki problemi so zunaj na ulici«.

V človeški usodi je — in to je skupno vsem književnostim — osnovna absurdnost in istočasno neizprosna veličina. Ujemata se druga z drugo, kot je naravno. Obedve se kažeta, vnovič poudarjamo, v smešni ločitvi, ki razdvaja našo duševno nezmernost in minljive užitke telesa. Absurd je v tem, da duša tako čezmerno prekaša telo. Kdor bo hotel upodobiti to absurdnost, ji bo moral vdihniti življenje v igri vzporednih kontrastov. Tako izraža Kafka tragedijo z vsakdanjim in absurd z logičnim.

¹ S pripombo, da lahko z isto pravico interpretiramo Kafkova dela v smislu socialne kritike (npr. v »Procesu«). Verjetno pa tudi ni izbire. Obe interpretaciji sta dobri. Videli smo, da se v absurdnem smislu upor zoper človeka nanaša tudi na Boga: velike revolucije so zmerom metafizične.

Igralec daje toliko več moči tragični osebi, kolikor bolj se izogiblje temu, da bi jo podal pretirano. Če bo poznal pravo mero, bo strahota, ki jo bo izzval, čezmerna. Kar se tega tiče, je grška tragedija polna bogatih nauk. V tragičnem literarnem delu je pod obrazom logike in naravnega zdaleč bolj čutiti usodo. Edipova usoda je že vnaprej napovedana. Nadnaravno je določeno, da bo zagrešil umor in krvoskrunstvo. Ves napor drame je v tem, da bi prišel do izraza logični sistem, v katerem se bo od dedukcije do dedukcije dopolnila nesreča glavnega junaka. Če nam kdo samo napove to nenavadno usodo, tedaj to ni bogve kako strahotno, ker je neverjetno. Če pa nam kdo pokaže neogibnost te usode v okviru vsakdanjega življenja, v okviru družbe, države, preprostih čustev, tedaj se strahota potrdi. V tem uporu, ki pretresa človeka in mu polaga v usta besede: »to ni mogoče«, je že vključena obupna gotovost, da je »to« mogoče.

V tem je vsa skrivnost grške tragedije, ali pa vsaj eden njenih vidikov. Kajti je še drug vidik, ki bi nam po obratni metodi omogočil boljše razumevanje Kafke. Človeško srce ima nevšečno nagnjenje, da imenuje usodo samo to, kar ga tare. Toda tudi sreča je po svoje brez razloga, ker je neizogibna. Kljub temu pa si moderni človek pripisuje zaslugo zanjo, kadar se je zaveda. Veliko bi se dalo povedati o privilegiranih usodah iz grške tragedije in o ljubljenskih legend, ki so bili v vrtincu najhujših avantur kot npr. Odisej, rešeni samih sebe.

Kar pa si je vsekakor treba zapomniti je tista skrivna sokrivda, ki združuje logično in vsakdanje s tragičnim. Zato je Samsa — junak »Metamorfoze« — trgovski potnik. In zato je tudi edina stvar, ki ga skrbi pri nenavadni avanturi, ko se spremeni v mrčes, to, da bo njegov delodajalec nezadovoljen zaradi njegove odsotnosti. Rastejo mu noge in tipalke, hrbtnica se mu boči, bele pike mu prekrijejo trehuh in — ne mislim reči, da se temu ne čudi, saj bi bil učinek s tem izgubljen — toda to mu povzroča »lahno neugodje«. Vsa umetnost Kafke je v tem odtenu.

V svojem osrednjem delu, v »Gradu«, prevladujejo nadrobnosti iz vsakdanjega življenja, in vendar nam ta nenavadni roman, v katerem se nič ne konča in se vse spet začne, slika bistvene doživljanje duše, ki išče zase milosti. Ta prenos problema v dejanje, to sovpadanje splošnega in posebnega, srečujemo tudi v majhnih pripomočkih, ki se k njim zateka vsak velik ustvarjalec. V »Procesu« bi se glavni junak lahko imenoval Schmidt ali Franz Kafka, toda ime mu je Josef K... To ni Kafka in vendar je on. To je povprečni Evropejec. Tak je, kakršni so vsi. Toda to je tudi bistvo K...-ja, ki postavlja neznanko »x« v tej enačbi mesa.

In če hoče Kafka izraziti absurd, bo uporabil skladnost. Znana je zgodba o blaznežu, ki je lovil ribe v kopalni banji; zdravnik, ki je imel svoj nazor o zdravljenju duševnih bolezni, ga je vprašal, »če kaj prijemlje«, in je dobil tale strogi odgovor: »Seveda ne, bedak, saj to je vendar kopalna banja«. Ta zgodba je smešna. Toda iz nje je razvidno, kako zelo je absurdni efekt povezan s pretirano logiko. Kafkov svet je vsekakor nedopovedljiv svet, v katerem si človek privošči mučno razkošje ribolova v banji, vedoč, da ne bo iz nje potegnil ničesar.

V tem torej razberem absurdno delo v njegovih principih. O »Procesu« npr. lahko rečem, da je uspeh popoln. Meso triumfira. Ničesar ne manjka v njem, ne neizraženega upora (saj ta upor piše), ne lucidnega in nemega obupa (saj ustvarja ravno on), ne te čudovite sproščenosti, ki diha iz oseb romana do končne smrti.

pravo pot, stori vse, se zateka k zvižčam, k ovinkom, nikoli se ne razveži in z neverjetno vero hoče nastopiti službo, ki so mu jo zaupali. Vsako poglavje je neuspeh. In tudi nov začetek. To ni logika, temveč doslednost. Obseg te trmoglavosti ustvarja tragičnost zgodbe. Ko K... telefonira v grad, dobi v odgovor nejasne in pomešane glasove, nedoločen smeh, daljne klice. To mu zadošča, da ne izgubi upanja, kakor zadošča tistih nekaj znamenj, ki se prikažejo na poletnem nebu, ali pa tiste večerne obljube, ki dajejo razlog našemu življenju.

V tem je skrivnost melanholije, ki je značilna za Kafko. To je v bistvu tista melanholija, ki prežema literarna dela Prousta ali pa plotinovske pejzaže: nostalgija izgubljenih rajev. »Vsa melanholična postanem«, pravi Olga, »ko mi reče Barnabe jutraj, da gre v grad: ta pot bo verjetno nekoristna, ta dan verjetno izgubljen, to upanje verjetno prazno«. »Verjetno«, to je spet tista niansa, na katero ubere Kafka svoje celotno literarno delo. Toda nič ne pomaga, iskanje večnega je tu tenkovestno. In ti inspirirani avtomati, kakršni so Kafkove osebe, nam dajejo sliko tega, kar bi bili mi brez naših odvrčanj¹ in če bi bili popolnoma prepuščeni ponižanjem božanskega.

V »Gradu« postane ta podrejenost vsakdanjemu etika. Veliko upanje K...ja je v tem, da bi dosegel, da bi ga grad sprejel za svojega. Ker tega ni mogel doseči sam, zbere vse svoje sile, da bi zaslužil to milost s tem, če bi postal eden od prebivalcev vasi, če bi ga ne imeli več za tujca, kar mu zdaj vsi oponašajo. Njegova želja je imeti poklic, dom, življenje normalnega in zdravega človeka. Nič več ne more prenašati svoje blaznosti. Hoče biti pameten. Hoče se iznebiti posebnega prekletstva, ki ga odtuja vasi. V tem oziru je Friedina epizoda pomembna. Ta ženska je spoznala enega od uradnikov gradu in če le-ta naredi iz nje svojo ljubico, stori to zaradi njene preteklosti. Iz nje črpa nekaj, kar ga prekaša — obenem pa zavestno čuti to, kar jo za zmerom dela nevredno gradu. Pri tem pomislimo na nenevadno Kierkegaardovo ljubezen do Regine Olsen. Pri nekaterih moških je večni ogenj, ki jih žge, zadosti velik, da sežgo v njem celo srca tistih, ki jih obkrožajo. Usodna zmota, da daš Bogu, kar ni njegovega, je prav tako predmet te epizode »Gradu«. Toda v Kafkovem primeru se zdi, da to ni zmota. To je doktrina in »skok«. Ničesar ni, kar ne pripada Bogu.

Še bolj značilno je dejstvo, da se zemljemerec odtrga od Friede in se približa sestrām Barnabe. Kajti družina Barnabe je edina v vasi, od katere sta se grad in vas popolnoma odvrnila. Starejša sestra Amalija je odklonila sramotno ponudbo enega grajskih uradnikov. Nemoralno prekletstvo, ki je prišlo za tem, jo je za zmerom odtegnilo od božje ljubezni. Kdor je nesposoben izgubiti svojo čast za Boga, ta je nevreden njegove milosti. V tem prepoznamo znano temo eksistencialne filozofije: resnica, ki je nasprotna morali. Tu gre do stvari daleč. Kajti pot, ki jo prehodi Kafkov junak, pot od Friede do sester Barnabe, je pot, ki pelje od zaupljive ljubezni do deifikacije absurda. Tudi tu se Kafkova misel ujame s Kirkegaardom. Nič presenetljivega ni, če je »pripoved o sestrah Barnabe« na koncu knjige. Poslednji polz-

¹ Zdi se, da v »Gradu« »odvrčanja« v paskalskem pomenu besede predstavljajo Pomočniki, ki »odvrnejo« K...ja od njegovih skrbi. Če Frieda končno le postane ljubica enega teh pomočnikov, stori to zaradi tega, ker ima rajši zunanji videz od resnice, vsakdanje življenje od obojestranske tesnobe.

kus zemljemerca je v tem, da bi spet našel Boga preko tega, kar ga zanikuje, da bi ga ne spoznal po naših kategorijah dobrote in lepote, temveč za praznimi in nagnusnimi obrazi njegove brezbriznosti, njegove krivice in njegovega sovraštva. Ta tujec, ki želi, da bi ga grad sprejel, je na koncu svoje poti še nekoliko bolj izgnan, kajti tokrat je nezvest samemu sebi, tokrat se odvrne od morale, logike in duhovnih resnic in skuša stopiti, napolnjen s svojim nesmiselnim upanjem, v puščavo božje milosti.¹

Beseda upanje tu ni smešna. Nasprotno, bolj tragična ko je usoda, ki nam jo slika Kafka, bolj togo in izzivalno postane to upanje. Bolj ko je »Proces« resnično absurden, bolj se nam zanosni »skok« »Gradu« zdi pretresljiv in nezakonit. Toda tu najdemo v čistem stanju paradoks eksistencialne misli, kakršnega izraža npr. Kierkegaard: »Zadati je treba smrtni udarec zemeljskemu upanju in šele nato se bomo rešili z resničnim upanjem.«² oz. z drugimi besedami: Treba je bilo napisati »Proces« in se nato lotiti »Gradu«.

Večina tistih, ki so govorili o Kafki, so označili njegovo literarno delo kot obupen krik, v katerem človek ne najde nobenega zatočišča. Toda to je treba znova premisliti. Je upanje in upanje. Optimistično literarno delo Henryja Bordeauxa se mi zdi nenavadno malodušno. V njem namreč ni nič dovoljeno srcem, ki so nekoliko bolj zamotana. Nasprotno pa je Malrauxova misel vedno krepilna. Toda v teh dveh primerih ne gre za isto upanje, niti ne za isti obup. Vidim le, da samo absurdno literarno delo lahko pelje do nezvestobe, ki se ji hočem izogniti. Delo, ki je bilo samo brezpomembno ponavljanje sterilne usode, jasnovidno povečevanje minljivega, postane tu zibelka iluzij. To delo razlaga, daje upanju obliko. Ustvarjalec se ne more več ločiti od njega. To delo ni tragična igra, kakor bi moralo biti, temveč daje smisel avtorjevemu življenju.

Vsekakor pa je nenavadno, da dela, ki so si po navdihu sorodna, kot so dela Kafke, Kierkegaarda ali Sestova, skratka dela eksistencialnih piscev in filozofov, usmerjena vsa k absurdu in njegovim posledicam, pripeljejo nazadnje k temu neizmernemu kriku upanja. Objemajo Boga, ki jih požira. Upanje pronica po poti ponižnosti. Kajti absurdnost te eksistence jih nekoliko bolj prepričuje o nadnaravni stvarnosti. Če pot tega življenja pripelje do Boga, izhod torej je. In vztrajnost, trdovratnost, s katero Kierkegaard, Sestov in Kafkovi junaki ponavljajo svoje življenjske poti, so nenavaden porok zanosne moči te gotovosti.³

Kafka odreka svojemu bogu moralno veličino, očitnost, dobroto, koherentnost, toda samo zato, da bi se laže vrgel v njegov objem. Absurd je spoznan, sprejet, človek se mu preda in od tega trenutka dalje vemo, da ni več absurd. Katero upanje je v mejah človeške usode večje od upanja, ki omogoča uteči tej usodi? Vnovič vidim, da je proti splošnemu mnenju eksistencialna misel polna prekomernega

¹ To drži seveda samo za nedokončano verzijo »Gradu«, ki nam jo je zapustil Kafka. Vendar ni verjetno, da bi pisatelj v zadnjih poglavjih porušil uglasenost romana.

² Čistost srcā.

³ Edina oseba brez upanja v »Gradu« je Amalija. In prav njej zemljemerec najmočneje nasprotuje.

upanja, celo tistega upanja, ki je s primitivnim krščanstvom in z označenjem blagovesti zdramila stari svet. Toda kako je mogoče prezreti znamenje jasnovidnosti, ki se odreka, v tem skoku, značilnem za sleherno eksistencialno misel, v tej trmoglavosti, v tem merjenju božanstva, ki nima površine. To naj bi bil samo napuh, ki se odpoveduje vsemu, da bi se rešil. To odpovedovanje bi bilo plodno. Toda eno ne spremeni drugega. Zame se moralna vrednost jasnovidnosti ne zmanjša, če kdo govori o njej, da je sterilna kot vsak napuh. Kajti tudi resnica je že po svoji definiciji sterilna. Vse evidentnosti so sterilne. V svetu, kjer je vse dano in kjer ni nič razloženo, je plodnost kakršnekoli vrednote ali metafizike pojem brez pomena.

Vsekakor pa je iz tega razvidno, v kakšno miselno izročilo se uvršča Kafkovo literarno delo. Zares bi bilo nerazumno, če bi gledali na pot, ki drži od »Procesa« do »Gradu«, kot na strogo načrtano pot. Josef K... in zemljemerec K... sta samo dva pola, ki privlačita Kafko.¹

Ta način gledanja bo razumljivejši, če povem, da se resnično obupna misel definira prav z nasprotujočimi si kriteriji in da bi bilo tragično literarno delo tisto — če upoštevamo, da je vsako bodoče upanje izključeno — ki opisuje življenje srečnega človeka. Bolj ko je življenje zanosno, bolj absurdna je misel, da ga izgubimo. Morda je prav v tem skrivnost tiste vzvišene ravnodušnosti, ki veje iz Nietzschejevih del. Zdi se, da je v tem smislu Nietzsche edini umetnik, ki je potegnil končne konsenkvence v estetiki Absurda, kajti njegovo zadnje sporočilo govori o sterilni in zavojevalni lucidnosti in o trdovratni negaciji vsake nadnaravne tolažbe.

To, kar smo povedali, bo najbrž zadostovalo, da odkrijemo osnovno pomembnost Kafkovega literarnega dela v okviru tega eseja. Tu smo postavljeni na skrajno mejo človeške misli. Če damo besedi njen polni pomen, lahko rečemo, da je v tem literarnem delu vse bistveno. Vsekakor pa literarno delo zastavlja problem absurda v njegovi celoti. Če hočemo torej primerjati te sklepe našim začetnim pripombam, vsebino obliki, skrivni pomen »Gradu« naravni umetnosti, v kateri se odvija, strastno in ponosno iskanje K...-ja vsakdanjim okoliščinam, v katerih to iskanje poteka, bomo razumeli, kaj je lahko njegova veličina. Kajti če je nostalgija znamenje človeškosti, tedaj najbrž nihče ni dal toliko krvi in mesa in poudarka tem prividom obžalovanja. Toda

¹ Glede obeh vidikov Kafkove misli, primerjaj »V kaznilnici«: »Krivda (človeka) ni nikdar dvomljiva«, in pa fragment »Gradu« (Momusovo poročilo): »Krivdo zemljemerca K...-ja je težko ugotoviti«. Govoril bom kot on in rekel, da njegovo literarno delo verjetno ni absurdno. Toda to naj nam ne onemogoča videti njegovo veličino in univerzalnost, ki izvirata iz dejstva, da nam je znal s tolikšno širino predočiti vsakdanji prehod iz upanja v tesnobo in iz obupane modrosti v samovoljno zaslepljenost. Njegova dela so univerzalna (resnično absurdno literarno delo ni univerzalno), kolikor iz njih odseva pretresljiv obraz človeka, ki beži pred človeštvom in ki iz svojih protislovij zajema razloge za to, v kar veruje, razloge za upanje v svoj ploden obup, in ki svoje strah vzbujajoče privajanje na smrt imenuje življenje. Univerzalna so, ker je njihov navdih religiozen. Kot pri vseh religijah je tudi tu človek rešen bremena lastnega življenja. Toda če to vem, če to tudi lahko občudujem, tedaj tudi vem, da ne iščem tega, kar je univerzalno, temveč to, kar je resnično. Oboje ni nujno istovetno.

Kafkov grob
na židovskem pokopališču
v Pragi



dojeli bomo tudi, kakšna je ta nenavadna veličina, ki jo terja absurdno literarno delo in ki je tukaj mogoče ni. Če je za umetnost značilno, da združuje splošno s posebnim, minljivo večnost vodne kaplje z igro njenih luči, je še bolj resnično, da presojamo veličino absurdnega pisca po razdalji, ki jo zna vnesti med ta dva svetova. Njegova skrivnost je v tem, da zna najti točko, na kateri se srečata v svojih najglobljih nesorazmerjih.

Zares, čista srca znajo videti povsod to geometrično mesto človeka in nečloveškega. Če sta Faust in Don Kihot izredni umetniški stvaritvi, je to zaradi brezmejne veličine, ki nam jo kažeta s svojo zemeljsko roko. Vendar pa vedno nastopi trenutek, ko duh zanika resnice, ki se jih ta roka lahko dotakne. Pride trenutek, ko ustvarjanja ne jemljemo več tragično: jemljemo ga samo resno. Tedaj se človek ukvarja z upanjem. Toda to ni njegova stvar. Njegova stvar je, da se odvrne od izumetničenosti. In prav te ne najdem na koncu vehementnega procesa, ki ga Kafka naprti vsemu svetu. Njegova neverjetna rabsodba končno oprosti ta nagnusni in vznemirljivi svet, kjer se celo krtom zahoče upanja.¹

¹ Kar smo povedali v pričujočem sestavku, je seveda ena izmed interpretacij Kafkovega literarnega dela. Toda prav je dodati, in nič nam to ne preprečuje, da ga ne glede na kakršno koli interpretacijo, presojamo iz izključno estetskega zornega kota. V svojem odličnem uvodu v »Proces« se B. Groethuysen omejuje v večjo modrostjo kot mi na to, da sledi samo bolesteni domišljiji tega, čemur pravi na presenetljiv način prebujeni spavač. To je usoda in mogoče veličina tega literarnega dela: nuditi vse in ničesar ne potrditi.

(Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*, poglavje o Kafki, prev. —o. —z.)

VPRAŠANJE VESTI VPRIČO KAFKE

Kmalu bo dvajset let tega, odkar sem si domač s Kafko, ali sprejemam njegov vpliv, ali se ukvarjam z njim.

Pred oči mi prihajajo tisti večeri v Lyons-La-Forêt, v stari hišici, ki jo je bil najel André Masson; vidim Massona, kako se je razvnel sam ob svojih besedah; Rose Masson v oblasti »svojega moža« in svojih dveh dojenčkov (Diega in Luisa — le-ta igra danes v Gradu). Vidim dva, tri zveste prijatelje, nered na mizi, vino, s katerim smo si tešili žejo. Kafka je bil tedaj razodetje, vsaj zame.

V svetu je rastel Hitler, kakor truplo v Ionescovi igri; španska revolucija, ki jo je več totalitarnih zamisli vleklo vsaka na svojo stran, je bila mrtvorojena. »Demokracije« so se zmerom bolj pogrezale v administrativno nemoč, manevriranje, celó samomor: vse nam je napovedovalo konec individua. Kafka nam je bil začasna tolažba, pravi časna, zakaj tisti čas smo se začeli zavedati, da svoboden človek ne bo mogel živeti v nobeni izmed družbenih oblik, ki so nam jih pripravljale novodobne skupnosti.

Kafka je napovedoval, ali bolje, obtoževal nastop modernega sveta.

To se je dogajalo leta 1937. Vsakega svobodnega neodvisnega človeka, ki si je naivno želel ohraniti svobodo presojanja in ki je hkrati ponižno zahteval svojo pravico do življenja, so preganjale fašistične diktature ali totalitarne socialistične vrste, ali pa so ga izdale omadeževane demokracije. Če ga niso preganjali, so ga vsaj zavrgli, zapustili.

Svoboden in sam, obupno sam, gotovo obupno svoboden: zavržen. Gotovo mu ni bilo odpuščen. Bil je kriv, ker je hotel ostati svoboden, zapuščen, da je ostal sam. Naj so bili to nedostopni prostori gradu; naj so bile to dobro organizirane celice v vasi: mi, svobodni ljudje, s svojimi normalnimi vrlinami in napakami, vsi bratje tega Jožefa K., smo razločno čutili, da bomo poslej avtomatično stisnjeni v kot. Samo Kafka nas je tolažil.

Deset let pozneje, 1947, po toliko svetovnih dogodkih, bi bili mogli misliti, da se je vse spremenilo; da se začneja nov svet; da bodo po toliko grozovitostih, potem ko se je razkrilo toliko cinizma, besede spet dobile svoj pravi pomen, vrednote svojo resnično vrednost, da bodo družbene organizacije nove, da bo kolektivno življenje potekalo očitno, skratka, da je bil Kafka samo genialen obtoževavec prehodne dobe, megle dne, kakor jih vidimo tik pred pomladjo.

Ne. Bolj in bolj se je potrjevalo, da je Kafka prerok novodobnega življenja. Vse je bilo ponarejeno: besede so spreminjale pomen. Laž se je posploševala; kdo bi bil na primer mogel opredeliti izraza »narodna neodvisnost« ali njuno nasprotje »varstvo narodov«, ne da bi v enem in v drugem primeru pomislil na besedo »nafta«?

Samo cinizem se je odkrito kazal. Laž se je širila vsepovsod.

Vse, kar bi se bilo moralo razločevati, si je bilo podobno, vse, kar se je delalo resnično, je hodilo po glavi. Past, pajčevina, nerazrešljiva zamotanost tega novega srednjega veka se je zgoščevala, se izpopolnjevala, bila zmerom bolj zvijska.

Navadni, vendar svobodni človek je imel zmerom manj državljan-skih pravic.

Vsakega svobodnega človeka je težilo težko breme temeljne krivde.

Edino Kafka si je upal vnovič podvomiti o pravici. V tej širni, izpopolnjeni organizaciji sistematičnega poneumljanja ljudstev si je upal Kafka postaviti na prosta tla nikjer vezanega človeka v njegovih dvojnostih, zemeljski in religiozni, naravni in nadnaravni, realistični in nadrealistični.

Obtožen? Česa pred ljudmi!

Obtožen? Česa pred ... recimo Bogom. In še tu je laž: ne pred Bogom, temveč pred Cerkvami; to se pravi pred tistim, kar ostane od bogov.

Kafka je vnovič zakričal, ko si mi nismo upali zakričati. In njegov krik vznemirjene vesti nam je bil zgleden: njegov junak Jožef K. ni svetnik, kakor ni nobeden izmed nas. Kafka nam ga daje povsem resničnega, »Bog, ki nam je dal napake, da bi ostali ljudje,« je vzkliknil Shakespeare.

Leta 1947 smo se na spodbudo Andréa Gida in potem z njegovo pomočjo odločili, da prenesemo Kafko v gledališče.

Gide me je pozival k temu že 1942.

Brž sem ga prosil, naj se loti *Procesa*, pa si je pomišljal. Menil je, da bi temu romanu bolje ustrezal kino kot gledališče.

Naslednje poletje sem sestavljal predlog zanj. To je bila prva odrska adaptacija, dialoge sem vzel iz izvrstnega Vialattovega prevoda. Gide je tedaj izmenoma živel v Sidi-bou-Saidu in v Parizu. Dogovorila sva se, da se dobiva, in nekega zimskega popoldneva sem mu prebral *pošast*. Stiskala sva se v njegovi sobici, ki je bila podobna celici. To je bil edini prostor s plinsko pečjo. Vidim ga v duhu, vsega zamotanega, kako je pazljivo poslušal. Zaigral sem mu svojo priredbo. Komaj da sem izgovoril zadnjo besedo dela: »Kakor pes,« se je lestenec odtrgal s stropa in obvisel v zraku samo na električni žici svetilke.

Gide je vzkliknil: »Kafka nama odgovarja, odobrava najino delo. Poslej bova delala pod tem lestencem.«

In zares, leto dni sva se zvesto shajala pod tem nihajočim lestencem.

Gide se je navdušil za ta načrt tako, kot bi tega ne bil od njega nikoli upal. V duhu ga vidim, kako je nekega večera z Rogerom Martin du Gardom nenapovedan prišel k nam, da nam prinese prve tri natipkane strani *Procesa*.

Prišel je dan uradnega branja pred igravci naše skupine in nekaj prijatelji.

Vtisi so bili mešani. Nekateri navdušeni, drugi zelo zadržani. Ob tem nismo mogli ostati mirni.

Toliko bolj, ker čuti vpricho Kafke človek slabo vest.

Vendar ni človeka na vsem božjem svetu, ki bi ne imel slabe vesti pred Kafko. Samo stopnje so različne.

Zakaj?

To je znano vsakomur: Kafka je želel, naj njegovo delo sežgejo, uničijo, naj ga ne objavijo, naj ostane neznano. Ko bi bilo po njegovem, bi ne bilo mogoče govoriti o njem. Kafka ne bi obstajal za nas. Ko bi bili izpolnili njegovo voljo, bi bilo samo nekaj najbližjih poznalo izrednega človeka, ki je s štiridesetimi leti umrl za jetiko, in to bi bilo vse. Nobene svoje besede bi nam ne bil dovolil.



Vaja za »Proces« v Drami

Kafkova svetovna prigoda se začenja z »izdajo« njegovega najboljšega prijatelja Maxa Broda. Nobena izdaja še ni bila tako upravičena. Kafkov najboljši prijatelj se je odločil, da proti njegovi volji zbere njegove rokopise in jih objavi. Vsa sreča, da je to storil, in do Maxa Broda bomo vedno čutili globoko spoštovanje, občudovanje in hvaležnost. Za človeštvo je imel Max Brod prav. Res je pa tudi, da nikoli ne bomo zvedeli, kaj bi bil Kafka v resnici mislil vpričo te ... kolektivne neobzirnosti.

Pravijo, da nihče ni bil manj spogledljiv, nihče bolj odkrit kot Kafka. Če je želel, naj njegovo delo sežgejo, je moralo to biti res — ne avtorska zvijača, ne komedijantstvo. In vendar se Max Brod in njegova najbližja okolica niso zmenili za to, in njegovo delo je bilo izročeno ljudem.

Potem se je vse zagnalo nanj. Specialisti se ne strinjajo glede zaporedja poglavij, o razlaganju del, o njihovem skritem pomenu. Vsak kafevec se čuti lastnik sam svojega Kafke. Kafko komentirajo po vsem svetu, in zdi se, če bi hoteli zbrati vse, kar je bilo o Kafki izrečeno do današnjega dne, bi lahko sestavili najboljšo zbirko neumnosti tega stoletja.

Kafka bi tedaj imel prav, da je bil nezaupljiv. Nekoč se je čutil prešibek, da bi se bil plemenito upiral življenju, kakršno so mu po-

nujali, ni čutil moči, da bi bil vdrl skozi vrata, ki so ostajala zaprta pred njim, ves čas se je sramežljivo skrival za svojim delom, zdaj pa je to delo razgaljeno, razgaljen je tudi on, in še hujše, komentatorji ga maskirajo, skrivajo, pačijo, jezikoslovci ga razčvetverjajo, razkosavajo. In ta gonja se ne omejuje na literate, pesnike, filozofe, zajela je tudi gledališnike! Nekateri menijo, da imajo le-ti najmanj pravice, da bi se ukvarjali s Kafka.

Naj bi še bilo za *Proces*: tu so prizadeti samo Gide in gledališniki; pri *Gradu*, njegovem najbolj skritem delu, pa je celo Max Brod sam opravil pot od tiskarja na oder!

Itn., itn., itn. Herezija. Sramota. Bogoskrunstvo!

Kafka imamo že dolgo radi. To smo že povedali. Vzljubili smo ga resnično kot brata, ki je boljši od nas. Dostikrat smo videli svojo podobo v Jožefu K., v njegovi razkačenosti, njegovih zvijačah, njegovih okornostih, tudi v njegovi prostodušnosti, in predvsem v njegovi trdovratni volji do individualne svobode.

Zavedamo se, da je ves svet zapleten v to velikansko početje, ki kaže neobzirnost in pomanjkanje spoštovanja do umrlega. In prej kot vsi drugi so zapleteni najbolj učeni kafkovci. Po srcu smo veliko bližji tenkovestnim kafkovcem, ki Kafki ne dodajajo razrešitve, in ne tistim, ki mu skušajo dati pomen, kakršen jim je pogodu. Vemo, kako nevarno, celo morivsko je prirejati romane za gledališče, in še posebno Kafkove romane. In vendar smo se deset let po *Procesu* spet lotili dela, da postavimo Kafka na oder, tokrat z *Gradom*.

Zakaj?

Zato ker nas mika tveganje, kadar se nam zdi, da stoji to tveganje na tleh, ki so skrivaj in globoko resnična.

Pred kratkim sem imel nadvse mikaven pomenek z nekim kafkovskim specialistom. To je eden izmed ljudi, ki so najbolj upravičeni govoriti o njem, in ta govori o njem izredno jasno. Ta specialist je zelo tenkovesten in zelo pošten, in kot vsi, ki so resnično zaljubljeni v Kafka, tudi on čuti krivdo, ki jo čutijo ljudje, ker so se udeležili izdajstva in izdali njegovo delo.

Ko pa je bilo hudodelstvo že storjeno, je še najbolje, če se človek vrača na kraj dejanja in prebije pol svojega življenja v tem, da služi Kafkovemu delu in njegovi slavi.

Dovoljen je torej vsak komentar, vsaka razlaga, vsaka študija, kolikor gre za Kafkovo delo; samo nekaj je za tega specialista nemogoče: postaviti Kafka na oder.

Pri Kafki je vse gledališko predstavljanje življenja... kako bi ga torej mogli spravljati v gledališče? To je storjeno že v romanu samem!

Vse osebe, vse reči so projekcija tistega, kar vidi in si zamišlja junak Jožef K. Če K. izgine, ne ostane nič več.

Snov njegovih romanov je samo projekcija tistega, kar Jožef K. vidi in si zamišlja. Zato stojimo pred nepremagljivimi težavami.

Tako recimo v *Gradu*...

Pomočnika sta si podobna; vsaj J. K. ju ne more nikoli razložiti, mi pa ju vendar nikoli ne zamenjamo. Barnaba je podoben Olgi, ki jo zamenjuje z Amalijo, Barnaba je velik kakor pomočnika, ki sta ve-

lika kakor K. Zatorej lahko mislimo, da so vse te osebe, projekcije Jožefa K., nekakšna polarizacija Jožefa K.

Ti prividi so pri branju lahkotni in sproščeni, ko bi jih postavili na oder, pa bi postali težki in okorno simbolični.

Isto velja za kmete v gostilni pri mostu in za služabnike v gostilni.

Prvi imajo vsi enako ploščato lobanjo. Ali to pomeni, da so si podobni? V resnici so si neki trenutek podobni, tisti trenutek so za Jožefa K. vsi enaki; vendar si niso povsem podobni.

To pomeni še nekaj: če gledamo ljudi skupaj v neki dejavnosti, kot kmete v gostoljubnosti, ali služabnike v pohoti, so si vsi podobni ne glede na njihove posebnosti, ki tisti trenutek izginejo. V svojem vedenju so si vsi podobni, toliko bolj, ker vsi pripadajo vasi, in nekoliko celó gradu.

Ali je ta dvournost, ki jo odkrijemo pri Kafki že po prvih straneh, odločilna ovira, ki nam onemogoča, da bi postavljali njegova dela na oder? Ali pa je, nasprotno, to eden izmed globokih razlogov, ki nas upravičujejo, da ga sprejmemo v gledališče?

Specialist, s katerim sem se pogovarjal o tem, je trdil, da prav ta dvournost dokazuje, kako bistveno je Kafka nezdržljiv z gledališčem. Dodal je celo: to velja predvsem za *Proces* in za *Grad*, kjer je dvournost dosegla vrhunec. Kafka se seveda skriva, se varuje za to dvournostjo.

Kakor misli ta specialist, bi utegnilo biti eno samo delo primerno za gledališko priredbo. To je *Amerika*, mladostno delo, ki še ni doseglo take stopnje dvournosti in kjer so osebe razločne, jasne »kakor v filmu«. »V gledališču vidimo obrise, osebe moramo videti vse z istega vidika, jasno, razločno. Pri Kafki pa jih gledata hkrati pripovedovavec in junak, in vidika sta različna. Tako pripovedovavec reče, da je pri vasi grad, in ko zbudi Jožefa K., je videti začuden, ko mu govorijo o gradu. Ker je bravec nagonsko združil pripovedovavca in Jožefa K., bo zbezan. Kako bodo ljudje v gledališču vedeli, da ima vas grad, ne da bi to vedel Jožef K., ko pa nobena oseba ne obstaja brez njegove navzočnosti?«

Če hočemo odgovoriti temu »vznemirljivemu« specialistu, se moramo lotiti predmeta »Gledališče, umetnost dvournosti«. Upam, da se nam bo to posrečilo.

Prej pa se še povrnimo k težavam *Gradu*. Sel Barnaba nikoli ne pride vanj. Tam je kakor vešča nad močvirjem. V gledališču pa vidimo ljudi, kako vstopajo, ali pa moramo uporabiti priprave, ki jih konvencija uporablja za fantastiko: prikazni, zatemnitve, pogrezala, itn. Pri Kafki ni nič takega. Kafkova poezija je njegov nenavadni realizem.

In naposled splošni stil igre. Ko beremo Kafko, imamo vtis, da pred nami ne poteka nepretrgano gibanje, temveč zaporedje trenutnih posnetkov. Pisatelj opisuje položaje najrajši tedaj, ko se kaj premika. Roman bi lažje prikazali s serijo fotografij, bolje kot s filmom. Kako naj obnovimo ta pristni vtis, ne da bi postali izumetničeni, prisiljeni?

Povrhu so tudi ta zaporedja položajev dvourni. Rečeno je na primer, da gostilničar stoji pred K. tako, da ni mogoče natanko vedeti, ali pazljivo posluša ali dremlje. Skozi vso dramo se godi enako še z drugimi osebami. Zmerom dvournost!

No, kljub vsem tem pomembnim oviram (pa je še dosti drugih), ki stojijo kot nepremagljiva pregrada pred Gradom in zapirajo pot drznežu, ko bi rad spravil Kafka na oder, se vendar ne bomo upirali miku, da izpolnimo svojo željo. Predvsem zato, ker ta želja izvira iz ljubezni. Igrati v gledališču pomeni prej kot vse drugo: navezati se. Po *Procesu* hočemo vzeti *Grad*. Hočemo priti vanj in se pokriti z njim. Hočemo ga čutiti. In želimo, da bi kar največ ljudi čutilo enako občudovanje do Kafke kot mi.

In to delamo toliko bolj v dobri veri, ker imamo gledališče sploh za umetnost dvoumnosti. Gledališče je umetnost človeka... in njegovega dvojnika. Gledališka predstava je bistveno dvoumna situacija. Igravci in gledavci imajo dvojno vedenje:

Tu je igravec in oseba;

tu je gledavec, ki gleda, in tisti, ki sprejema.

Vsi, ki so v dvorani, živijo hkrati, vzporedno in v enakosti moški in ženski element. Aktivnega in pasivnega. Igravec odpošilja in sprejema. Gledališka predstava sama je kolektiven spopad, telesen in duhovni, med katerim je spet najden dvospolnik. O gledavcu kakor o gostilničarju v Gradu ne vemo, ali goreče strmi ali spi. »Gledajo in poslušajo, kakor da bi spali.« (Paul Claudel.) In igravec, ki nadzira svojo pristnost, bi tega ne zmogel, ko bi ne bil z vajo razvil svojih zmožnosti za dvojništvo. Igravec, ki si je nadel svojo vlogo, je prava ponazoritev dvoumnosti.

In ali ni ta prostor, namenjen za dejanje, to se pravi oder, idealen prostor za dvoumnost? Ali je kraj resničnosti ali kraj sanj? Ali je prebivališče ljudi ali bogov? Kakšna je ta umetnost, to se pravi ta sen, ki vas dosega ne samo po vidu in sluhu, temveč še po osemdeset drugih čutih, ki jih zajemamo pod neizmerni, skrivnostni čut tipa? To je že magija. Umetnija dvojnosti.

Kaj je ta osebnost, rezultat dveh domišljij, igravčeve, ki jo izpopolnjuje gledavčeva, in ki ima vendarle magnetično moč kot vsako resnično, živo bitje iz mesa in kosti? Kaj je ta utelešena abstrakcija drugega kot bistveno dvoumno bitje?

Ali ne živimo v gledališču vsak trenutek na dveh ravninah: naravni in nadnaravni, realni in nadrealni? Ali se ne ravnamo ves čas po dveh različnih pomenih življenja: po vsakdanjem in po posvečenem? Ali ne upoštevamo ravno »obeh« platí Knjige: časovne in religiozne?

Tako dela tudi Kafka. V gledališču se ni treba zatekati k simbolizmu, prav zato ne, ker je vse po naravi simbol.

Ko smo uprizorili *Proces*, je občinstvo zelo dobro razumelo, da so vse te osebe junakove osebne projekcije. Pa saj to se dogaja tudi v življenju samem: ali se oseba vašega hišnika ujema z vašim hišnikom? Ne, ujema se z osebno projekcijo, ki si jo ustvarjate o svojem hišniku. Vsako človeško bitje si projicira celo osebno gledališče, ki se vrtniči okoli njegovega življenja.

Vsak človek si torej okoli sebe sezida gledališko predstavo sveta, ki ga obdaja, tako kot Jožef K., junak Kafkovih romanov.

In ko Jožef K. stopi na oder, je tako, kakor da je stopil tja vsak gledavec. Če uprizorimo Kafkovo delo, torej najprej ponudimo gledavcu poseben privid sveta, ki nas obdaja. Ta privid je posebej gleda-

liški, ker se predvsem opira na dvoumnost življenja: logičen je in absurd, tragičen in burkast, itn., itn., zmerom dvorezen.

Treba je priznati: če hočemo ostati zvesti delu samemu, bodo težave velike in številne, pa saj ni nič mikavnejšega, kot spopadati se s težavami, da smo le spoznali, da Kafka in gledališče nista nezdružljiva, ker sta oba sorodna z dvoumnostjo.

Vrhunec dvoumnosti dosega gledališče s svojim družbenim značajem, saj je hkrati igra in drama posameznika in skupnosti. Drama enega samega, ki mora zazveneti kot drama vseh. Tudi tukaj zajema gledališče dva različna pomena dvoumnosti. Dvoumnost je umetnost sama, ali vsaj mora biti: kar je posamično, se pred nami in v nas preobraža v skupno. Na odru smo »eden« in »vsi«. Vsak v svojem namljanju smo »en sam človek« in »polna dvorana«.

Prva med dramami v gledališču je drama človeka, ki ga ima v oblasti družba. Posameznik v oblasti skupnosti. To je prva izmed naših dram.

Človek bridko čuti svojo osamljenost. Z osamljenostjo se porodi tesnoba. Človeško zblíževanje človeka krepi; zbuja se mu želja, da bi pred osamelostjo: najpogosteje pa je treba sprejem v družbo plačati s tem, da se odrečemo svobodi. Posameznik, ki hoče ostati svoboden, bo ostal sam. Pred družčino svobodnih ljudi se je družba zabarikadiral s celim nerazrešljivim varstvenim sistemom, katerega simbol je ravno administracija.

Posameznik ostaja resda svoboden, vendar je zapuščen. Brezupna svoboda. Kolikor večji in svobodnejši je prostor, toliko bolj duši. To je človeška plat *Gradu*. Človek se duši v svobodnem prostoru, rad bi, da bi ga drugi sprejeli medse, da bi bil skupaj z njimi deležen majhnega, skromnega delca zaprtega, varnega življenja. Le da bi se ne hotel naseliti za zmerom.

Če pogledamo drugo plat knjige, religiozno plat, vidimo isti strah pred osamelostjo: isto bojazen pred praznino. Človek želi, da bi ga tam gori sprejeli, mu dovolili vstop v neko svetlo deželo, ki jo smejo nekateri imenovati milost. Biti sprejet, na zemlji in drugje: to je problem Jožefa K., to je nam vsem prvo vprašanje. Proces je obravnaval nasprotni problem, tesnobo v zaprtem prostoru. Jožefa K. so obtožili takoj v začetku, in dušil se je v ječi občutka krivde. Zastonj je skušal ubežati iz nje. To je bila drama onemogle obrambe sredi mogočne organizacije človeške in božje pravice.

Grad je drama na prostem, drama svobode v osamelosti.

To je izčrpavajoč naskok na zmerom zaprta vrata, za katerimi so se utrdili ljudje in bogovi. Jožef K. se izčrpa, ko se trudi, da bi ga sprejeli tu doli in tam gori.

To je prva izmed naših dram.

Zakaj ne bi odmevala pri vsakem gledavcu? Zakaj ta drama ne bi bila primerna za gledališče?

Zadostuje nam misel, da je vsebina preprosta in da ni nič konstruiranega, razumarskega ali prismojenega, če opazujemo življenje v njegovi dvoumnosti.

Shakespeare je bil genialen v tem — v modernem svetu je bil tak tudi Kafka.

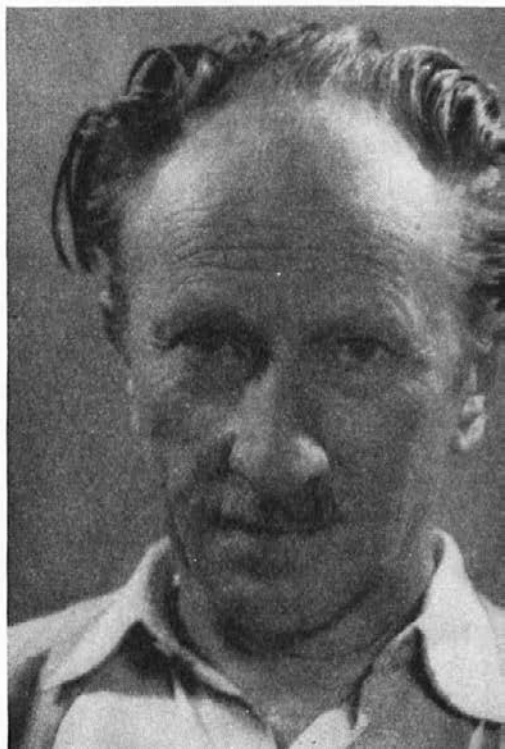
(Iz knjige: Jean-Louis Barrault: Nouvelles réflexions sur le théâtre, Flammarion, 1959, prevedel Jancz Gradišnik.)

SPOZNANJA OB KAFKI

(Zaprosili smo vrsto kulturnih delavcev za nekaj misli o Kafki. Od sedemnajstih so naši prošnji ustregli le štirje.)

Edvard Kocbek

V Kafkovih delih čutimo delovanje nečesa vznemirljivega, kakor da bi se v daljni preteklosti, tako rekoč v prazgodovini človeštva, dogodilo nekaj usodnega, velikemu zločinu podobnega, česar se morajo s strahom in grozo spominjati vsi rodovi in se mu odkupovati. To odkupovanje se dogaja v oblikah iskanja in bolečega spominjanja, novega izgubljanja in tavanja, nenehnega zaznavanja nejasne odgovornosti, krivde in tesnobe, koprnenja po nezmanjšljivosti in celotnosti, po pravilnosti in čistosti, ki sta se izgubili in ki ju moramo zdaj iskati in poiskati v obliki pozabljenih in edino resničnih odnosov med človekom in človekom ter človekom in svetom. Dejanja se odvijajo v polmraku življenja in zavesti, ozračje bivanja je ena sama podoba negotovosti, v njej se srečujemo in izgubljam, kakor v spominih, preobražamo se kakor v sanjah, ne vemo več, kam gre pot in kdo smo. Odgovornost, krivda in tesnoba se združujejo v bojazen, ki je stopila na mesto čudenja in pradoživljanja. Bojazen ni več le civilizacijski pojav, temveč temeljna bivanjska dimenzija. »Moja bojazen je moje bistvo.« »Bojazen je moj najboljši del.« »Moja bojazen ni moja privatna bojazen.«



Pisatelj s takšnim kozmičnim izkustvom je v bistvu preusmeril sodobno književnost. Najprej so si njegovo delo razlagali takole: Kafka je živel nesrečno osebno življenje, bil je nemški žid, tuberkulozen človek, sin abrahamskega očeta, zaradi svoje umetniške potence veljavna podoba svoje razklane družbe. Med obema vojnama pa se je ta razlaga spremenila in dekadentno tolmačenje naraščajočega sodobnega kaosa. Ob njem so se duhovi delili na fanatične pripadnike in sovražnike. Kljub temu je njegovo delo samo po sebi postajalo ogledalo absurda, pretresljivo pričevanje o tem, kako se je človek ujel v svojo lastno zgodovino, kako je svet postal resničnejši od zavesti, kako je človekova notranjost izgubila svojo prepričljivost, kako je iz življenja izginilo hierarhično središče, kako so se pod človekom udrila tla, kako se čuti negotovega in krivega, kako ga preganjajo moderne erinije, tesnoba in bojazen. Kajko so začeli razlagati pozitivno: pradačna krivda se nanaša na nekaj navzočega, zlo ni mitično, temveč stvarno, družbeno in moralno, tesnoba pomeni muko evolucije. Kafka se je bojeval zoper zmanjševanje resničnosti in reduciranje človeka, kajti vsako okrnjevanje človeškosti je zlo na poti v prihodnost.

Danes se je razlaga Kafkovega dela še poglobila. Upori, vojne in revolucije naraščajo, taborišča in genocidi vznemirjajo človeštvo kot pošastna krivda, posameznik se utaplja v mehanizmih nove narave, tehnika in civilizacija divjata že v nerazvitih deželah, znanost odpira prepade in ustvarja grozljivo podobo abstraktnega mikrokozma in makrokozma, psihično gradivo dobiva anonimen značaj, družbeno življenje postaja eno samo potresno področje, umetnost je premagala organskost, snov se je osamosvojila na račun človeškosti, nastaja gigantska konstrukcija računov in nerazvidnih učinkov, funkcioniranje je vedno bolj zapleteno, vedno manj pregledno in odgovorno, človeka že kontrolirajo elektronski refleksi in avtomatizmi sile, gradijo mu do slej najbolj nevarno ječo.

Prav sem postavljam svojo misel, ki to podobo dopolnjuje. Kafka izraža pravzaprav oboje, prastaro krivdo in krivdo, ki jo čutimo na novo, morda sta obe sploh ena sama krivda. Kafka je kot umetnik oboje, vedežni usodovec in nagoni sluteč, z dimenzijama spomina in slutnje inkarnira eno samo nedeljeno človekovo usodo. Najbrž opisuje dogodke, ki so se zgodili v odločilnem praeonu, in dogodke, ki so šele pred nami, kajti tudi za bližajočo se prihodnost lahko rečemo, da prinaša nekaj odločilnega, katastrofo veselja ali mutacijo človeštva. Vemo le, da začenjajo nastopati procesi, ki presegajo vojne, revolucije in tiranske oblasti, procesi, ki so tišji, pa zato močnejši, ker iz globine spreminjajo čute, dimenzije in vrednosti. Kdo med nami že ne ve, da prihajamo do meje dosežanega habitusa in da moramo skočiti preko svoje lastne sence, vse je nasnovano za eno najtemeljitejših preobrazb, pravzaprav preizkušenj, ali bomo uničili svet in samega sebe ali pa bomo slavili zmago nad katastrofizmom in nihilizmom, ali bomo postali sužnji imperijev, organizirane skleroze, manieristične govorice in agnosticizma duha ali pa se bomo rešili z ekstazo duha in z močnostmi, ki ležijo nerazvite v medčloveškem svetu. Vemo pa tudi, da moramo položiti na tehtnico nekaj več od dosežanje družbene naprednosti in zgodovinske spretnosti. Zlo se namreč znova zbira, zbira se v slabostih, ki je doslej zgodovina napredovala z njihovo pomočjo, kakor pravi Marx, zbira pa se tudi v demonskih procesih, ki razvijajo spopade višje, sublimiranejshe vrste. V mislih imam strastno relativizi-

ranje brezpogojnega, reificiranje osebnega, mehaniziranje dialektičnega, birokratiziranje usodnega. Sile zla se zbirajo iznova, na višji in mnogo bolj nevarni ravni. Ponavljam: na tehcnico moramo položiti mnogo več od družbenega učinka ali idejne razvidnosti. Prihaja čas nove, globlje in strumnejše človeške mobilizacije, iz nas mora priti nekaj etično genialnega in umsko osupljivega, nekaj bitno eruptivnega in ljubezensko suverenega. Nimamo opravka le z zlom in njegovimi novimi nosilci, temveč tudi z velikim številom utrujenih, obupanih in pohujšanih ljudi. Za milijone ljudi je ostalo zlo zadnje vojne nekaznovano. Pod nekaznovanostjo ne mislim pomanjkanja pravnih sankcij, pač pa pomanjkanje spontanega manifestiranja prepričljivo in dejavno dobrega, ki more edino kompenzirati storjene zločine. Zoper strašno moralno razdejanje, ki sta ga zadnjih štirideset let povzročila velika svetovna tabora, ni nastopilo doslej nič drugega kot hkratno reabilitiranje žrtev in biričev. Etika, ki nas bo rešila, je mnogo več od družbene pravice ali verskega moralizma. Zato je dobro, ki v človeku životari, zaenkrat brez vpliva in vsebine, brez prepričljivosti in dejavnega nastavka. Kar naprej imamo opravka s slabostmi, tesnobami, bojaznijo in obupom. Bojazen je bila Kafki edino obrambno orožje, kaj pa nam?

Kafkovi junaki ne morejo najti smisla, blizu so mu, tavajo v njegovem amorfnem gradivu, smisel je blizu, neprestano je blizu, ne morejo ga odkriti, vendar ga tudi izgubiti ne morejo. Komunicirajo z njim s pomočjo novih dimenzij, s pomočjo ironije, absurda, humorja in celo posebej oblikovanega nesmiselnega smisla. Njegov človek je brez vseh izdelanih napotkov, le s svojo slo po učlovečevanju. To je nova proletarska pozicija, njena moč je v tem, da človek začenja z nje napredovati najbolj radikalno in čisto, najbolj izgubljeno in hkrati najbolj upajoče. Takšno stališče nič je edino odrešilno.

Vasja Predan

Iz Kafkove biografije je zame najpretnesljivejša (čeprav, na srečo, neuresničena) njegova testamentna prošnja prijatelju Maxu Brodu: da naj namreč sežge vse njegove rokopise. Ni bil prvi (in nemara tudi ne zadnji), ki je pred smrtjo imel (na pogled) tako nerazumno in nerazumljivo prošnjo. A bil je, o tem sem prepričan, popolnoma drugačen od drugih. Njegova grozljiva sanjska videnja so bila resničnejša ne le od realne ali realistične vizije sveta, bila so — podobna oblikam človeškega življenja, potopljenega na dno morja — resničnejša od resnice same. In nemara je volil požig lastnega življenja zato — saj je Kafkovo pisateljstvo bilo njegovo edino in resnično življenje — da bi svet »obvaroval« pred lastnim pošastnim videnjem, pred slutnjo Apokalipse, ki jo je bil malone preroško zaznal v svoji skrajnje senzibilni notranjosti. Ta apokaliptična slutnja ni bila zgolj trinogi pajek, ki je komaj deset let po Kafkovi smrti začel projektirati najgrozljivejšo arhitekturo našega časa — uničevalna taborišča smrti, in tudi ne vsa tista poživaljena izrojenost, ki je iz človeške tolšče fabricirala toaletno milo za Herrenvolk — Kafkova slutnja je bila, menim, veliko subtilnejša in usodnejša: slutnja metamorfoze človeka v mrčes. Tega Kafkovega videnja svet, žal, še ni presegel, ker ga še skoz in skoz uresničuje. Zlagoma in skrivoma, brez fanfar in bojnih krikov, brez praporov in



posmrtnih koračnic. Zato pa z bogovi v konzervah in ampulah, z brezhibno elektronsko organizacijo človeških dosjejev (Človek, to zveni kot Dosjé).

Zrtev takšne organizacije je bil tudi junak Procesa Josef K. Poto-
lažimo se vsaj za hip — o, blažena preproščina iluzij — z domnevo,
da je proces preobrazbe od dosjeja do mrčesa dolgotrajnejši, kot se je
»sanjalo« *Kafka. Nemara lahko v tem dolgotrajnem hipu še kaj storimo.*
Nemara!

France Vodnik

Predvsem bi rad poudaril, da Kafke nismo spoznali in »odkrili«
še le pred nekaj leti, kakor so mnogi mislili, saj nas je seznanil z njim
že pred več ko tridesetimi leti Miran Jarc (Dom in svet 1931, str. 389—
393), čigar spisi tudi sami razodevajo marsikatero potezo, ki je so-
rodna Kafkovemu gledanju in načinu pisanja. Če se je zanimanje za
tega resnično nenavadnega in izvirnega avtorja v zadnjem času spet
zbudilo in poglobilo, to med drugim le dokazuje, da se je današnji
človek spet znašel v pokrajinah ali v območju tistega duhovnega sveta,
iz katerega je pred skoraj pol stoletja pognal ekspresionizem. O tem
priča tudi novejša prizadevanje tako v literaturi kot na ostalih umet-
nostnih področjih, in nikakor ni brez pomena, da je bila izrečena celo
beseda o »obnovljenem ekspresionizmu«. To pomeni, da je doživelo
polom tisto »realistično« *prizadevanje, po katerem naj bi bila umetnost*

»resnična« v smislu tako rekoč fotografskega posnetka življenja, kakor so nekoč tako umetnost zares tudi imenovali. A na dlani je, da takšna naturalistična podoba življenjskega videza ni daleč od ponaredka življenja. »Globinska« umetnost Franza Kafke je pravo nasprotje tako pojmovanega realizma. Pojavi, dogodki, ljudje so pri njem prikazani tako, da jih gledaš tako rekoč v neki notranji perspektivi, v kateri se ti odkriva popolnoma nov, drug svet, svet podzavestne resničnosti, v katerem se resda zaveš svojega bistva, a se vendarle v njem ne počutiš samo domače, ampak tudi tuje. Privlači te, a hkrati te nekaj odbija. Sodim, da to vrtanje v človeka, to razčlenjevanje njegove duševnosti, kakor je tudi zanimivo in privlačno za izbranice, na splošno ne more osvajati in da je tudi to skrajno nasprotje prej omenjenemu »realizmu« bolj eksperiment stoletja kakor pa odkrivanje novih obzorij. Po mojem bo morala umetnost najti pot iz tega zapletenega in vznemirljivega sveta kompleksnosti in se, ne da bi se odpovedala reševanju novih življenjskih vprašanj in odkrivanju zadnjih globin v človeku, obrniti spet na tisto pot, ki so ji jo pokazali in nakazali pisatelji, kakor so bili, postavim, Dickens, Balzac in Tolstoj, predvsem pa Dostojevski. Tako ne bo našla samo poti v človeka, ampak tudi — do človeka.



Jurij Souček

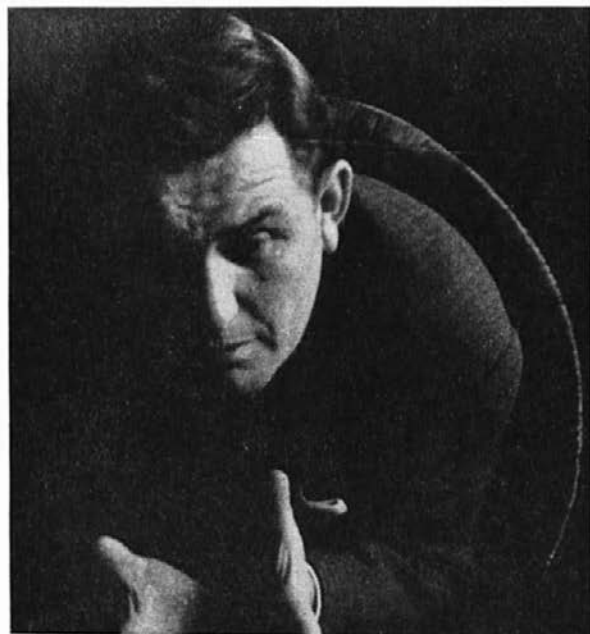
V polemičnih razpravah o Kafki, lahko beremo s citati podprte domneve o tem, da je F. Kafka: »pripadnik smeri ,dunajski roman', spada k praško-nemški literarni smeri, futurist, dadaist, ekspresionist, zionist, simbolist, eksistencialist.«

Je pa tudi: »vizionar, pesnik, filozof«, nadalje pa je tudi: »možnost.«

Njegov glavni junak iz romana »Proces« Josef K. pa je: »žrtev, žrtvovan, tožnik, tožilec, kriv in sokriv,« obstaja pa tudi domneva, da je Josef K. pisatelj sam. »Kajti roman »Proces« je avtobiografski.« Isti roman, pa je obenem dokaz za to, da roman nima avtobiografskih potez, »saj v nobenem drugem Kafkovem delu glavni junak ni sposoben tako jasno presojati lastne usode, kot v tem romanu in biti pri tem celo ironičen.«

To je samo nekoliko nasprotij, s katerimi se soočiš pri branju tolmačenj Kafkovih del. Vsa ta nasprotujoča si mnenja o F. Kafki pa se popolnoma skladajo z njegovim življenjem, v svojem kratkem življenju je bil F. Kafka: žid — med katoličani, pesnik — v družini, ki je imela trgovske ambicije, nemško govoreč človek — med Čehi, uradnik — med birokrati in končno človek, ki je ljubil življenje — načet od bolezni.

Lahko pa poskusimo Kafko tudi definirati: »F. Kafka je pisatelj, ki odpira dramske situacije, za katere ne pozna rešitve. Ne razlaga sveta in ga ne želi spremeniti...«



Nič od vsega naštelega pa ne more nadomestiti tisti praznični občutek, ki me spremlja vselej kadar preberem kako Kafkovo delo. Slovenci jih nismo prevedli toliko, da bi s prepričanjem lahko trdil o sebi, da sem izvedenec. Občudovalec pa. Kajti k Franzu Kafki me najbolj privlači njegova izzivalnost. F. Kafka nas izzove, da ocenjujemo sebe.

A. Gidova in J. L. Barraultova dramatizacija je uspel poskus, približati roman »Proces« ljudem. Gledališče resnično ima to možnost. Tudi Jan Grossman v Pragi bo še letos izrazil svoj odnos do Kafke z novo dramatizacijo *Procesa*, ki jo sedaj pripravlja. Polemičen je. Tudi O. Welles se je že izpovedal s filmskimi sredstvi. Polemizirali smo. Dela F. Kafke nam dopuščajo to možnost. S tem, kar je ustvaril, je dal povod za to, da se prelivajo reke črnila in da se izgovarja morje besed.

Lahko pa dela F. Kafke tudi odklonimo. Lahko jih odklonimo v celoti, ali pa samo del. Pisatelj je slutil, da bo o njegovih delih toliko nasprotujočih si mnenj, zato je pred smrtjo prosil, naj jih sežgejo. Njegov prijatelj Max Brod pa tega ni storil. Na srečo. Zato lahko sedaj o njem premišlujemo.

Morda pa je F. Kafka z vsem zapletenim in abstraktnim svetom prividov, želel, da ob njegovih delih premišlujemo več o sebi? Toda to je že spet citat. S citati pa so podprte vse domneve o tem, da je F. Kafka: ekspresionist, futurist... itd.

Joachim Günther

KRALJEVI SEL

PRIPOMBE H KAFKOVI SLIKI

O Kafkovi sliki lahko govorimo v ednini. Imamo sicer kratko vrsto njegovih fotografij iz njegovih mlajših in srednjih let. Splošno znana in veljavna pa je ostala pravzaprav samo ena slika: fotografija iz jeseni 1923, torej iz leta pred njegovo smrtjo, posneta *en face* in narejena verjetno za potni list. Slika kaže Kafko v temni obleki z belim ovratnikom, s progasto ovratnico, nad tem je majhen trikotnik vratu in nepokrita glava v zelo pokončni drži. Obraz je močno razsvetljen. Kvečjemu petina je v senci, to moramo upoštevati zato, ker učinkuje ta obraz na ljudi, ki se hitro prestrašijo, mračno in grozljivo. Tega vtisa pa ne smemo pripisovati samo bolezn, ki se je začela kazati; zbujajo ga predvsem zelo nenavadne temne oči. Povrh senčno površino slike — ki bi bila sama po sebi majhna — skoraj brez prehoda pomnožuje gosta tema močnih, rahlo navzgor obrnjenih obrvi, ter las, ki spominjajo na kožuh. Ti lasje se zdijo bolj kos narave kot frizura, kakor črn srp ležijo takoj nad čelom, in zdi se, kakor da so temu čelu odrezali možnost, da bi se bilo razvilo v smeri navzgor, ki je »naravna« za vsako človeško čelo. Črnolasih ljudi si ne mislimo kdove kako povezanih z mrakom in demonijo. Prej bi nam utegnila zbujati strah in previdnost svetla demonija, plavalasa zahrbtnost. Če je na Kafkovem obrazu nekaj nedvomno grozljivega — v neki sicer površinski,

vendar zato ne neresnični plasti — potem to grozljivo ni v tem, da bi se od tega obraza in od človeka, ki stoji za njim, bali nedobrih dejanj. Bolj se zdi, da gre za nekaj posredno grozljivega, za strah, prebujen ob tem v gledavcu iz njegovega lastnega podzemlja. Pogledu na to sliko se skušamo ogniti, kakor sploh neradi gledamo potrte, bolne, skazene obraze, ali obraze umrlih. Ta razumljiva refleksna obramba pa se lahko pri Kafki izrazi tako zmotno, da njegov obraz povrh razglasimo za skrajnje grd in skušamo stvar s tem odriniti od sebe.

In vendar ni treba, da bi bili posebej očarani od Kafke; že po preprostem, stvarnem opazovanju bi morali priznati, da sodi Kafkov obraz — v nasprotju s temi trditvami — na višje stopnje lepote lestvice. Za to je potrebno samo, da si znamo odmisлити moteče prvine v njem,



torej lase, ki čudno živalsko pritiskajo na čelo, in oči, ki prav tako očitno vnovič spravljajo na dan pogreznjeno prvinskost in prastrah. Če se nam posreči to odmisлити, nam preostaneta glava in obraz, ki lahko resno tekmujeta z Napoleonom Prvim, in ta je imel po običajnem pojmovanju »najlepšo človeško glavo novejših časov«. Ostri, veliki nos je urezan napoleonsko. Krepka usta kažejo v prelepi valoviti črti zgornje ustnice nad odločno, vendar prav nič surovo brado neko mirnost in disciplino, ki sta v dobrodejnem nasprotju z Napoleonovim neurejenim gospodarjenjem z energijo in strastjo. Niti sledu ni o nabi-rajoci se tolšči, ki bi zabrisovala jasnost potez na obrazu. Vendar tudi ni še videti, da bi bila vznemirljiva shujšanost že uničila cvetoči videz mesa. Nekoliko velika, štrleča ušesa so po lepotnih pravilih, ki veljajo za ušesa, »hiba«, vendar se to izravna v njihovo funkcijo v vodoravnosti, ki jo imajo v celoti te skoraj preozke glave. Zakaj ne bi govorili o »netopirskih ušesih«, če mislimo s tem velik, stopnjevan čut poslušanja in pozornosti! Ušesa ležijo na isti vodoravnici kot oči in nekoliko omiljujejo njihovo vznemirljivo prednost, ne da bi pri tem preganala vtis nadvse napete pozornosti. Ne samo, da se zdi, kot da ta obraz vidi dalj kot drugi človeški obrazi. Tudi posluša, da, prisluškuje globlje v neotipljivo daljavo, čeprav se to izraža samo z ustaljeno fiziognomično obliko uhljev, torej posredno, in se ne kaže z neposredno dejavnostjo kot pri očeh.

Kdor se je tako ali na podoben način prikopal do nekaj stvarnosti in pravičnosti vpričo tega prvotno »neprijetnega« obličja, temu se bo pogled izostril za izredno napetost, ki se je upodobila v nakazanih nasprotjih. Zdi se, kakor da je tukaj »postavljena na glavo« človekova psihična razgibanost od spodaj navzgor, od živali in nagona k jasnosti zavesti, ki se fiziognomično navadno izraža v tem, da so obrazi po večini vse močnejše počlovečeni v smeri proti čelu. Videti je, da je tukaj »žival« zasedla prav čelo in teme ter od zgoraj navzdol potegnili v svoje območje tudi oči, »srce« človeškega obličja, medtem ko se je v srednjih in spodnjih delih obraza — ki so pri večini ljudi zapackani z nagoni — torej v nosu, ustih in bradi, zbrala skrajnje zgoščena človečnost. Nos se v dolgem, ostrem grebenu spušča od osrednje brazde na korenu in izžareva prepričljivo moč in inteligentnost. Brada in usta so pritegnjena v isto napetost iz vodoravne smeri in očiščena robate nagonskosti ali zaspanosti. Temu ustrezno se zdi, kakor da vršička uhljev prestrezata bliske in tudi njihovo napetost vodita navzdol k bradi in ustom, v najbolj »človeški« pas. Predvsem pa se bo pokazalo, da iz »grozljivega« pogleda oči vsaj ne plapolata neukročen, nagonski »prastrah«. Nasprotno, globoko bojazen živega bitja sta očitno obrzdali volja in inteligentnost, ne da bi bila pri tem živeje udeležena čelo in teme, torej pas »duha«. Duh je pač zmerom »duh te gospóde«. Duh je »izobrazba«, pogled na svet, domišljija. Velika Kafkova resnoba je navsezadnje utelešen fiziognomičen protest proti vsaki duhovni vrhnji stavbi. Zato je ta obraz tako nemeščanski. Zato se je v njem izrazil »nov tip«, ki se je potem seveda nadaljeval v proletarskih pesnikih in v proletarskih fiziognomijah izobražencev našega časa, samo da se je nadaljeval kot »moda« in je obtičal na pol poti do preobrazbe. Za ta obraz pa velja antropološki preobrat od objektivnega duha, ujetega v pojme in predstave, k živemu, dialoškemu duhu partnerstva. Zanj velja to, kar je avstrijski mislec Ferdinand Ebner nekoč izrazil takole: »Človek ima svoje resnično duhovno življenje v odnosu jaz-ti, v svo-

jem uresničenju, ne pa v tem, v čemer ga najrajši gledamo: da v poeziji in umetnosti, filozofiji in mitičnih religijah sanja o duhu.« Sanje, in ravno duhovne sanje so šle povsem mimo Kafke. Resnično stanje bi popačili, če bi Kafka po pokroviteljski označbi Thomasa Manna pojmovali kot »sanjarja«, ki da je »svoje pesnitve pogosto zamišljal in oblikoval povsem na način sanj«, tako da naj bi »nam šlo že kar na smeh, tako natanko posnemajo logično in tesnobno norost sanj, teh čudaških senčnih iger življenja«. Partner v dialogu, v katerem je po Ebnerjevih besedah ta enkratni človek uresničil »resnično duhovno življenje«, pa ni mogel biti, tako se zdi, posamezni konkretni »ti« sočloveka, temveč neviden, strahotno veličasten partner. Svojo razlago deseterih zapovedi začenja Luther s stereotipno rečenico »Boga se moramo *bati* in ga ljubiti, da bomo ...« Tu moramo strah razumeti kot resničen strah, kot obrzdano grozo. Obrzdana groza govori tudi iz Kafkovih oči — groza, ki bi je ne mogle zbuditi kake človeške reči, reči tega sveta. Kafki ne smemo podtikati kake določene metafizike ali religioznosti, ne smemo ga posmrtno spreobračati h kaki veri. Preveliki strah v teh očeh se ni ublažil v predstavo očeta. Ne nosi v sebi artikularnega »razodetja«. Vendar z druge strani tudi ni ravnodušen kot pri »poganih« in »svetovnjakih«, temveč izvira od osebno-nadosebno ukazujočega partnerja nedoumljivih razsežnosti. Zdi se, da se je tega človeka dotaknil s prstom *deus absconditus*, mu, kakor nekoč preroku Izaiji, očistil ustnice z žarečim ogljem, izžgal, kar je bilo nagonsko-človeškega, in ga vzel v strogo službo, ob kateri se zdi uborna in zoprna vsaka disciplina in uravnianost volje, ki je samó človekovo delo. Tako bomo goste, na čelo potegnjene lase bolj razumeli kot prekrivalo, ki si ga je skušal potegniti čez glavo nekdo, ki je od znotraj gorel. Lahko pa jih pojmujeemo tudi preprosto kot stvarno povezavo z živalskim, ujetniško krinko v najvišjem območju človeškega bivanja, zagrižanje in zatemnjevanje tistega, kar je bilo samovšečnemu človeku tako dolgo poglavitno prizadevanje: da bi se naselil v osrednjih območjih bivanja, v kulturi, umetnosti, duhu, družbi, religiji, ko so vendar vse te reči v priči resničnih dogajanj bivanja samo nališpane ničevosti. Na tem obrazu so v skriti lepoti povezana skrajna nasprotja. Moč volje in zavestnost mišljenja prežarjata tisto, kar je topo in živalsko, prav do dna. Ta človek se je odmaknil, da, iztrgal sam iz svojega bitja in svojih ničevosti v neko »zunanost«, ki neskončno presega ves navadni zunanji svet. Hkrati pa se je obrnil vase, v notranjost, in segel globlje od vse duše s podzavestjo in s pratipi vred. Zdi se, da se je na Kafkovem obrazu moderno, da, celó prihodnje povežalo s pradaanim, človek najbolj nemočnega zgodnjega časa z najbolj popolno racionalnostjo. Nevera in odsotnost razodetja se povezuje z anticipacijo zrenja, ki je pustilo zemeljsko vmesno stanje relativne blaženosti v veri že spet za seboj. To obličje je — še mimo Paula Kleeja in Virginije Woolf — najbolj prozorno, kar sta jih dala novodobni svet in človeštvo. Gotovo ima pri tem svoj delež bližajoči se konec njegovega življenja, vendar ta delež sam ne more biti odločilen, temeljna podoba je morala razločno sijati na dan že veliko prej. Werfel je nagonsko zadel resnico, ko je rekel v svojih poznih letih: »Ko sem pred četrto stoletja prvič videl Franza Kafko iz oči v oči, sem takoj vedel, da je to, kraljevi sel.«

(Iz dvomesečnika »Neue Deutsche Hefte«, št. 83, september—oktober 1961, prevedel Janez Gradišnik.)

POGOVORI IN PRIČEVANJA

Marija Benkova

rojena 8. junija 1938 v Ljubljani, maturirala leta 1956
na viški gimnaziji, leta 1960 absolvirala AIU.

Moderni repertoar, sodobna slovenska dramatika?

Če je namen gledališča, da »drži takorekoč življenju zrcalo«, potem mora najbrž vsako gledališče težiti za sodobnim repertoarjem, sodobnim vsaj po problematiki. Jasno pa je, da ne sodi na oder prav vse, kar je bilo v novejšem času napisanega. Konkretno: najbrž se ne bomo prepirali o tem, ali bi enako mirno uvrstili v repertoar »Birozavre« ali pa »Kdo se boji Virginije Woolf«. — Slovenska dramatika? Vse kaže, da je bolj rahlega zdravja. Če se ne bi vsaj včasih pokazala kakšna perspektiva, bi morali nad njo najbrž res obupati.

Moderno igranje? Kaj je njegova vsebina?

Tako vprašanje me zmeraj spravlja v zadrego. Mislim, da beseda »moderno« sodi bolj k oblekam kot k igranju. Menda ne bi nihče trdil, da so bila včasih čustva »klasična« in da so danes »moderna«. Igralec nas mora prepričati in če nas, potem se ne sprašujemo več, ali je igral »klasično« ali »moderno«.

Osnovne koristi, ki ste jih odnesli z AIU?

Morda se zdi laiku 4 leta za študij dramske igre mnogo, toda pomenijo zelo malo v primeri s časom, ki ga potrebuje igralec za to, da obvlada svoj poklic. Česa sem se naučila? Lotevati se tudi najmanjših vlog z odgovornostjo in pošteno.

Igranje v filmu?



Med igrilstvom v raznih medijih po mojem ni bistvene razlike. Povsod gre samo za pristnost izraza. In čeprav pri filmu nimam posebnih izkušenj, si upam reči, da je treba vedno izhajati iz dela v gledališču, kjer ustvarja igralec »scela« in ima neposreden stik s publiko.

Kaj vas je poleg igrilstva še vleklo?

Zares vleklo me razen igranja ni nikoli nič drugega, čeprav najbolj cenim zdravniški poklic in mislim, da še tako velik igralec ne more nuditi človeku toliko dobrega kot velik zdravnik.

Ste videli igrati Levarja, Lipaha, Marijo Vero? Ste občudovali njihovo umetnost? Brez pridržkov?

Videla in jih poskušala vedno občudovati brez pridržkov. Ker pa smo ravno pri pridržkih: malo nas je in predobro se med seboj poznamo. Najraje zato gledam igralce, ki jih poznam le z odra in tudi zase bi rada videla, če bi me gledalci poznali le kot igralko.

Kateri Cankar vam je najbolj všeč? Zdaj bomo igrali »Pohujšanje«. Si želite igrati Jacinto? Ali Lepo Vido?

Do Cankarja kot dramatika nimam posebne afinitete. Seveda ne bi rada, da bi to razumeli tako, kot da skušam zmanjševati njegovo literarno vrednost. Mislim le, da igralcu ne daje največjih možnosti. Od njegovih figur so mi najljubše Grudnovka, Lužarica, Francka in Mati v »Hlapcih«. Kar pa se tiče Jacinte in Lepe Vide: na mojem spisku vlog, ki bi jih rada igrala, ju ni.

Katera dela bi predlagali v repertoar 1965—66?

Obvezno Shakespeara in Molièra, Eliota, Giraudoux, Anouilh, Ionesca, od domačih pa spet nekaj tako dobrega kot je Smoletova »Antigona«.

Katere vloge si najbolj želite?

Posebej Lady Ann v Richardu III. Nasploh pa negativnih.

Vaša zadnja vloga v »Po padcu«. Vam je bila pri srcu. Kako ste jo obdelovali?

Vloga mi ni bila pri srcu in sem jo zato delala s težavo.

Kaj vam je v Drami kot igralki najbolj in kaj najmanj všeč?

Najbolj všeč mi je, kadar delam, najmanj pa, kadar sem v službi.

Ali Raner

Na periferiji Maribora pod zelenim Pohorjem, sem se 20. X. 1934. rodil. Svoja otroška leta in tudi svojo mladost sem preživel prav tam, pa tudi svoj prvi kontakt z gledališčem in baletno šolo sem obiskoval v Mariboru. Pri dvajsetih, sem po enoletnem dramskem tečaju odšel v novoustanovljeno Gledališče Slovenskega Primorja v Koper in tam ostal vso sezono. Po tej sezoni sem se v Ljubljani vpisal na AIU in v letniku g. Mire Danilove končal šolanje, da sem lahko na jesen 1959. pričel delati v naši Drami.

Omenili ste, da je bil vaš prvi kontakt z gledališčem pravzaprav balet?

Da! Nisem pričel tako kot mnogi moji vrstniki, ki so po gimnaziji odšli na Akademijo in nato v gledališča. Pričel sem zelo zgodaj in

tako je bila prva prilika, da sem prišel v gledališče, ravno balet. Bil je razpis in sprejemni izpit. Takrat je ustanavljal Baletno šolo ing. Golovin in direktor opere v Mariboru je bil takrat še pokojni Neffat. Baletna šola je delala v sklopu opere in to je meni takrat pomenilo mnogo, saj sem tako prišel v pravo gledališko hišo in sem lahko pričel tudi že statirati in se ob starejših zelo veliko naučil. Balet sem vzljubil in zelo žal mi je bilo, ko sem moral prekiniti šolanje, saj sem zadnje leto že plesal v njihovem ansamblu.

Kako to, da ste se kasneje odločil za drugo pot?

Zdravniki so mi takrat odsvetovali, da bi nadaljeval šolanje v baletni šoli. Zame ni bilo lahko in zato sem se vpisal v dramski tečaj, ki ga je vodil režiser F. Žižek še z nekaterimi igralci. Ta tečaj je bil tudi zame odskočna deska za gledališče v Kopru, ki so ga ustanovili v tistem času. Kasneje so ga seveda tudi ukinili, kot vam je znano. V tem gledališču sem tudi spoznal, koliko bi moral še delati, da bi bil kos temu poklicu, zato sem se tudi vpisal na Akademijo. Bil sem prepričan, da si bom tu pridobil znanje ali bolje rečeno »obrto«, ki je vsakemu igralcu tako zelo potrebna. Čutil sem to še posebej, ker sem imel velike težave z dialektom, ki sem ga prinesel tam izpod Pohorja. In s tem imam še danes včasih velike težave.

Kaj ste spoznali v teh letih?

Zame so bila to zelo plodna leta. Mnogo sem spoznal, predvsem to, da telesna kultura igralca še zdaleč ni dovolj in zato sem moral delati na govoru in delal sem predvsem tehnično. Kasneje je prišlo še drugo. Samo pogledjte, kako se je izpremenil repertoar v zadnjih letih. Mislim, da mora biti igralec zelo zavzet na vsem področju in to postaja vedno širše. Še zdaleka ne mislim, da je samo naloga vodstva in režiserjev, da so na tekočem, kar se dogaja v gledališču po svetu. Ni prav, da igralec caplja za komerkoli. Sam se mora truditi, da spozna čimveč in da sledi tokovom, da prebira in da včasih tudi kaj vidi, ker

Ali Raner na snemanju (Ples v dežju).



le tako bo potem kos vsemu kar je in kar še pride. To je zadnje čase nov moment, ki ga moramo upoštevati in vključiti v to našo staro »obrt«.

Povejte nam kaj o svojem delu?

Prastaro pravilo je, da nam je za osnovo dela tekst, ki ga pripravljamo. Ta je vodilo po katerem se je treba ravnati in iz njega storiti s pomočjo režiserja čim več. Koncepti so seveda različni in kot igralec se moram temu podrediti in uskladiti vse svoje delo z ostalim. To pa vedno ni lahko, pogosto naletimo pri tem na velike težave. Individualno delo igralca mora biti del celote, ki se ustvarja. Včasih je treba imeti zelo izostren posluš za to naše »kolektivno« delo. To je skoraj glavna misel, ki me vodi pri študiju posameznega dela.

Kaj pa delo izven matične hiše?

Če imate v mislih film in radiotelevizijo potem moram reči, da je tu moj delež zelo skromen. Pri filmu sem resda nekajkrat sodeloval in tam naletel na kopico težav. Rad delam pri filmu če je zato le čas. Redkokdaj se planira tako, da bi se lahko posvetil samo enemu. Enkrat sem imel srečo, a sem zato žrtvoval svoje počitnice. Delati v domači hiši in imeti odgovorno vlogo v filmu, je težaško delo, ki ne more dati pravega rezultata. Sicer vam je pa znano, kakšna je situacija v naši filmski industriji v zadnjem času, kje so zato vzroki so že drugi dovolj povedali na drugem mestu. Na radiu in televiziji delam zelo poredko, s svojim delom tam nisem povsem zadovoljen, vse premalo izkušenj imam zato.

Bi ob zaključku še radi kaj povedali?

Zelo sem zadovoljen, da se je vprašanje naše nove hiše le premaknilo z mrtve točke in mislim, da vsi tako čutimo. Upanje v boljše, je že veliko, kajti delati v takem tempu in v takšnih prostorih kot zdaj, je vse prej kot vzpodbudno.

France Jamnik

(TRETJE NADALJEVANJE)

Preden se poslovim od Moskve, moram omeniti še tri žarišča modernih iskanj. Predvsem gledališče »Savremenik«, ki ga vodi Oleg N. Jefremov s svojimi težnjami po sodobnejšem gledališkem izrazu. To je malo gledališče na trgu Majakovskega, in vanj je naval posebno velik. Le s težavo si je mogoče pridobiti vstopnice, kajti gledališče si je pridobilo — ne samo po svojem imenu — ampak predvsem po svoji gledališki svežosti tak renome, da vanj verjamejo obiskovalci tudi ob takih uprizoritvah, ki bi treznejšemu gledalcu vedno ne potrdile utrjenega zaupanja. Tipično za to gledališče je, da v svojih iskanjih izredno močno niha, tako v repertoarnem izboru kot v uspešnih odskih realizacij. Igralski ansambel je zelo mlad in nepokvarjen z zanesljivo rutino, zato lahko verjamemo upanju, da se bo preko iščoče labilnosti prebil do vse dovršenejših gledaliških podob.

Ob tem gledališču se mi je prvič porodila misel, da lahko, za nas skoraj nerazumljiva zaverovanost moskovskega gledališkega občinstva v svoje gledališke oboževance, deluje včasih celo nekritično in celo zamegljuje resnično podobo in vpliv gledališča. Tako sem pri mno-

gih moskovskih gledaliških ljudeh zasledil skoraj apriori entuziastično oceno o vseh uprizoritvah, ki jih dajejo v gledališču »Savremenik«.

Imel sem srečo, da sem v Kremeljskem gledališču videl uprizoritev Gledališča Satire —, ki jo je sicer težko videti in sicer Majakovskega Stenico v režiji Vladimirja Pljučeka in Sergeja Jutkevičeva. To je pravi ognjemet domislic in satiričnih ostric v polnem žaru in duhu Majakovskega. Škoda le, da je hladni in klasicistični ambient gledališke arhitekture hladil občinstvo v oficialno, reprezentančno zadržanost. Prepričan sem, da bi v pristrčnejšem in toplejšem okolju neposrednejši stik med občinstvom in izvajalci sprostil bolj naelektreno atmosfero, ki bi prav gotovo potegnila tudi izvajalce v drznejši zanos.



F. Jamnik
in
J. L. Barraut



Režiser France Jamnik z zlomljeno ного v Londonu.

V Evropi in drugod v svetu je že dolgo proslavljena poetična čarobnost lutkovnega sveta S. Obrascova. Če drugega ne, je že samo njegov Neobičajni koncert — parodično-satirična predstava — taka stvaritev, ki jo uvršča med vrhunska doživetja velikih, malih in najmanjših odrov sveta. Neverjetno je, kako te mrtve lutke oživi in navdahne velika ideja s tako polnim življenjem, veličino in izbranimi detajli, kakor jih malokdaj srečaš v predstavah, ki jih uprizarjajo živi ljudje, pa včasih z nebogljenimi idejami in s skrčenim srcem. Ta neverjetni svet vsemogočih verjetnosti nas napolnjuje z brezbržno fantazijo našega otroštva in nam obuja tiste dragocene lepote, ki smo si jih sredi zmedenega sveta in hlastavega življenja ljubosumno skrili prav na dnu svojih žepov. To je tisto — verjetno prav tisto, kar nas nori v navdušenje, ko danes v domišljavi zrelosti razumarskih treznosti srečamo čudno lepe oči človeka, ki bi ga želeli imeti radi z vso brezskrbnostjo mladostne neobveznosti.

V leningrajskem gledališkem svetu so najbolj pomembna gledališča Teatr Komediji, ki ga vodi N. P. Akimov, Puškinski teatr in Teatr Gorkega, katerega umetniški vodja je G. A. Tovstonogov.

N. P. Akimov je svojevrsten gledališki umetnik, s prefinjenim okusom in s poglobljeno analizo. Njegove predstave so v marsičem izjemne v ruskem gledališkem svetu, tako, da so mu nekateri pridali vzdevek formalista. Mislim, da je ta vzdevek krivičen, čeprav je res, da je forma za Akimova izredno važna in ga zato v nekem smislu uvršča med daljne sorodnike Tairova. Njegove uprizoritve izražajo poseben likovni okus, ki v mnogočem izraža estetsko usmerjenost Akimova, ki je tudi sam inscenator svojih režij in celo slikar prav izjemnih gledaliških plakatov. Gledališko umetništvo N. P. Akimova se izraža v

nagnjenosti k fantastiki, poetičnemu poletu, v izbrano odtehtanih linijah in kompozicijah. Likovna plat inscenacije in likovnost gibanja na sceni, včasih res ustvarjajo prevladujoč dojem. Osební šarm tega sivolasega umetnika s prefinjenim obrazom se v nekem smislu nadaljuje in oplaja tudi njegove predstave. Samosvoj umetnik, prefinjen estét, prodoren v pogledu in v teoriji, ki jo je izpovedal v več zanimivih gledaliških knjigah.

Gledališče, imenovano Puškinsko je dragoceno verjetno tudi po tem, da na njegovih deskah nastopajo znameniti igralci kot so Tolubejev pa Čerkasov in Simonov. Poslednja dva sta poznana širši evropski publiki vsaj po svojih filmskih kreacijah. Če lahko trdimo, da igralska faktura N. K. Čerkasova spada v širši okvir tradicionalne ruske gledališke šole, pa je N. K. Simonov povsem samosvoja igralska potencia, ki se ostro loči iz sklopa in diapazona ostalih ruskih igralskih velikanov. Pri nas se ga bodo nekateri prav gotovo spominjali iz filma Peter Veliki, kjer je igral naslovno vlogo. Vendar je to samo ena plat njegovega dinamizma, eruptivne moči in naturalne darovitosti. V Hauptmanovi drami Pred sončnim zahodom in Puškinovem Mozartu in Salieriju pa se je odkril s tako nove in vsaj zame nepričakovane plati, da bi si ga po Petru Velikem težko zamišljal, če ga ne bi videl. Neverjetni sugestivni moči vse njegove psihofizične pojavnosti je dajala dovršen in dokončen izraz tenka odbranost in okus visoke kultiviranosti: ustvarjalni silak s skoraj plaho nežnostjo. Zame je bil to igralski spoj naturalne zdrave darovitosti in moči z izbrušeno rafini-

Plakat Jamnikove londonske režije



ranostjo uglajenega okusa in estetske rahločutnosti. Njegove oči in roke! To niso oči iz pretirano akcentuiranih pogledov v nekih ruskih filmih, temveč živi iskreči se zbodljaji in udarci v dušo občinstva. Njegove sivoplave oči resnično dominirajo nad občinstvom. Pa kultura njegovih prefinjeno oblikovanih rok. To je res igralec, ki z očmi, obrazom in rokami spontano, nevsiljivo in učinkovito dopolnjuje celotno igralsko izpovednost na odru. Ob zaključku predstave Pred sončnim zahodom se je vlil vulkan aplavza iz parterja na oder. Simonov je tisti večer igral z visoko temperaturo. Ko se je prišel poklonit na oder, ves skromen, brez vsake afektacije, skoraj začuden in vidno vesel tega norega priznanja občinstva, se mi je zdel kot nesiguren debutant ki komaj verjame v uspešnost svojega prvega nastopa. Tako spontanega in navdušenega aplavza, pomešanega s kriki »Bravo! Bravo!« in »Spasiba! Spasiba!«, mislim, da še nisem doživel. Izjemnost tega gledališkega entuziazma nekega povsem običajnega leningrajskega večera je bila očita: v neštevilnih priklonih Simonova v zahvalo občinstvu je bila nedvoumna in iskrena ginjenost, skoraj zmedenost, skoraj presenečenje. To je bila zame največja individualna igralska stvaritev od vseh predstav, kar sem jih videl v Rusiji.

Splošno priznana vodilna gledališka osebnost v Leningradu je režiser teatra Gorkega G. A. Tovstonogov. Mogoče danes ni več izrazito virulentna osebnost, na vsak način pa je njegova zasluga, da je gledališče Gorkega v svoji celotni igralski potenci na tako visokem ustvarjalnem nivoju. V tem smislu je njegovo gledališče po zrelosti in dognanosti predstav verjetno res vodilno leningrajsko gledališče. Velike predstave Nezorane ledine M. Šolohova, Gorje pametnemu Gribojedova in Barbarov M. Gorkega so izraz izjemnih formatov posameznih igralskih osebnosti in izkušenih konceptov režiserja Tovstonogova. Zrelina, polnost odrskega življenja, minucioznost in izdelanost posameznih detajlov daje posebno patino temu gledališču, ki je pač včasih nekoliko akademska. V tem izvrstnem igralskem kolektivu je imel gostujoči režiser iz Varšave Ervin Akser ugodno možnost ustvariti imenitno predstavo Brechtovega Artura Uia. Pravo virtuosno briljanco je v vlogi Arturja Uia dosegel izredno fleksibilen igralec E. A. Lebedev.

(se nadaljuje)

France Jamnik

Andrej Kurent v Romuniji

Lani v decembru sem bil v Romuniji trinajst dni. Za to potovanje sem dolžan zahvalo gostoljubnemu uradu za kulturne stike republike Romunije in ravnateljstvu naše hiše, ki mi je sredi sezone dovolilo dopust. V mestih Bukarešti, Kraiovi in Temišvaru sem v desetih gledališčih videl trinajst predstav, poslušal tri koncerte, prehodil pet muzejev in se po programu vsak dan s kom uradno pogovarjal. Vsak obisk se je kar hitro razvil v strokoven ali prijateljski sestanek in tako ne morem naštetih vseh, ki sem jih spoznal, vem samo še za tiste umetnike, ki sem jih doživel. Sklenil sem, da bom ob vsaki priliki še pošiljal prošnje za odobritev takih štipendij.

Kakšno razkošje za dramskega igralca, da lahko kdaj gre v gledališče. Na pot sem res odšel kot na take počitnice, v katerih upam doprinesti, kar sem zamudil, in urediti, kar sem zanemaril. Domača predstava v dramskem gledališču odseva vse kar zmore umetnost nekega

A. Kurent in njegova spremljevalka gospa Ileana Popescu



naroda in kultura njegovega občinstva. S še tako izčrpnimi poročili in dokumentacijami ne bi zamenjal tega, da sem popoldne in zvečer lahko sam sedel med gledalci. Dramsko predstavo se da razumeti tudi takrat, kadar ne obvladamo jezika. Z odra vendar slišimo negovane pretehtane izjave, ki imajo zvočni smisel, dalje zgovornost ustvarjenih obrazov, stil opreme in igre, namenjen določeni opredelitvi občinstva, skratka, vse kar čutimo, da sije z odra, je pričevanje o hotenjih umetnikov in željah publike. Tega tolmačenja ni sposoben samo poklicni gledališki delavec; spomnimo se samo notranjega zadoščenja kadar smo kot občinstvo razvozlavali odrsko umetnost ob gostovanjih imenitnih poljskih, angleških, francoskih in srbskih gledaliških družin. Solidni in razločni izdelki — ki jih lahko omogoča le ustvarjalni cilj in spoštovanje izročila — gotovo pričajo o tem, da se romunskim gledališčnikom ni treba boriti za denar pri oblasteh, ki upravljajo družbena sredstva. Dokaz torej, da voditelji v Romuniji vedo, da je za socialistično skupnost najvažnejši duhovni obraz njihovih ljudi. S tem spoznanjem so mnogo pred nami — čeprav ne igrajo še vsega sodobnega repertoarja. Ne dvomim, da bodo dvorane ostale prepolne tudi takrat, ko ga bodo vključili v svoj program — kajti vse gledališke zavese po Romuniji imajo v sredi luknjico. Na odru vedo, kako se počutijo gostje v dvorani. V razliko od našega igraltva ni pri Romunih opaziti generacijskih vrzeli, spoštovanja je vredna njihova trdna, dosledna šola in stilna disciplina, predvsem pa je lepo, ker poznajo toliko bogatega igralskega artizma. V navadnem meščanskem komadu je toliko igralskih bravur, zgovornih, razigranih dodatkov, ki sicer prekinejo tok teksta, a ga po končani čarovniji nadaljujejo samo še bolj povezano. Ljudje uživajo, saj uživa tudi igralec, ki zna in more tako po svoje izraziti svoj nastop. Na domačem odru v zadnjem času vidimo tega čedalje manj. — Da se dá tako silovito in preprosto igrati Brechta sem zdaj videl prvič; res pa je, da ne zmorem primerjav, ker sem tudi prvič bil tako v inozemstvu. Skratka, obljubili so, da pridejo gostovat, tudi pri nas bomo najbrž igrali romunsko delo, morda bomo lahko pozdravili tudi gosta režiserja.

Samo Bukarešta živi skoraj šeststo dramskih igralcev in igralk v sedmih ansamblih, v treh gledaliških hišah s podružnicami.

Najvzhodnejši Romani in Slovenci — najbolj na zapad ugnezdjeni Slovani: naši narodi in Romuni si obračamo hrbet. Dobro in mirno sosedstvo je končno razlaga, zakaj se tako malo poznamo. Iz ene naše zemlje je politična zgodovina napravila dve: eno na naši strani z vasmí, belimi od gosi, in drugo čez mejo, do kamor se zdi še ni segla civilizacija z vzhodne strani. Od vse jugoslovanske književnosti poznajo samo Nušića. — Najtežje pa sem razlagal, da smo Slovenci poseben narod. Ker nas je samo toliko kot je v Bukarešti občanov, so verjeli, da gre za posebno narečje, za manjšino, navsezadnje mi niso zamerili moje trme, če se še niso čudili, kakšno nacionalno zmedo dopušča država. Zelo sem se moral zbrati, da sem odgovarjal na vprašanja, kakšni vplivi so nas oblikovali v zgodovini in kaj so naše originalne stvaritve. Bil sem sam v tujini in še več, strah me je zagrabil, ali bom našel domov v naše lepe, male kraje. Če ne vzdržimo vsaj kulturnega

razvoja, sem pomislil, ko že gospodarstvo caplja za vzori, smo obsojeni na izumrtje z vso našo čudovito dediščino vred.

Vprašali so me, kaj je teoretična osnova našega igralstva, kako se strokovno izpopolnjujemo, kakšne so razlike med principi in merili v posameznih ansamblih, ali poznamo Stanislavskega, ali poznamo Brechta, ali imamo mogoče svojo šolo. Kaj so cilji naših odrskih eksperimentov in ali teoretična spoznanja potrjujemo z odgovarjajočo realizacijo. Kaj nam diktira občinstvo in katerim ljudem je gledališče dostopno. — Ta vprašanja sem navedel tudi v tem spisu, odmevi nanje in razgovori, ki jih bodo sprožili, mi bodo pojasnili, če sem se morda po nepotrebnem mučil z odgovori. Zlagati se nisem mogel, resnica mi pa ni všeč.

Najimpozantnejša nova gledališka dvorana v Bukarešti. A lepše so male, starinske, temne, z vzhodnjaškim leskom. Vse pa so prepolne kmečkih in mestnih ljudi — njihovo obnašanje kaže, da v gledališče mnogo prihajajo.



BRATKO KREFT 60-LETNIK

ČESTITKA UPRAVNIKA SNG SMILJANA SAMCA

LJUBLJANA, 9. 2. 1965

PREDRAGI BRATKO!

NE VEM, KAKO NAJ BI TI IZRAZIL SVOJE MISLI IN ŽELJE PA TUDI BESEDE V TRENUTKU, KO STOPAŠ V ŠESTDESETO LETO VEČ KO BOGATEGA IN PLODNEGA ŽIVLJENJA. SAMO ČE POMISLIM NA OGROMNI DELEŽ, KI SI GA BIL KOT DRAMATIK, REŽISER IN DOLGOLETNI DRAMATURG POSVETIL NAŠEMU GLEDALIŠČU, MORAM Z VSEM SPOŠTOVANJEM IN NAJVIŠJIM PRIZNANJEM OCENITI TVOJE ZASLUŽNO IME IN NEIZCRPNO DELO, KI SI GA MED NAMI OPRAVIL. SAJ GLEDALIŠČE PRAV GOTOVO NE BI BILO NA TEJ STOPNICI, KI NA NJEJ DANES STOJI, ČE MU TI NE BI BIL DAL TOLIKO SVOJE SRČNE KRVİ IN ZNANJA V VSEH DOLGIH DESETLETJIH SVOJEGA BIVANJA IN DELA MED NAMI.

ZATO MI, PROSIM, DOVOLİ, DA TI OB SPOŠTLJIVEM DELOVNEM IN ŽIVLJENJSKEM JUBILEJU IN NJEGOVI DRAGOCENI BERI IZREČEM ISKRENE ČESTITKE IN NAJBOLJŠE ŽELJE TAKO V IMENU VSEGA SNG IN V SVOJEM IMENU TER SVOJE DRUŽINE, PRIČAKUJOČ, DA BOMO V SNG ŠE DELEŽNI SADOV TVOJEGA PERESA IN ROKE.

PREDRAGI BRATKO, TOREJ: NA MNOGA LETA!

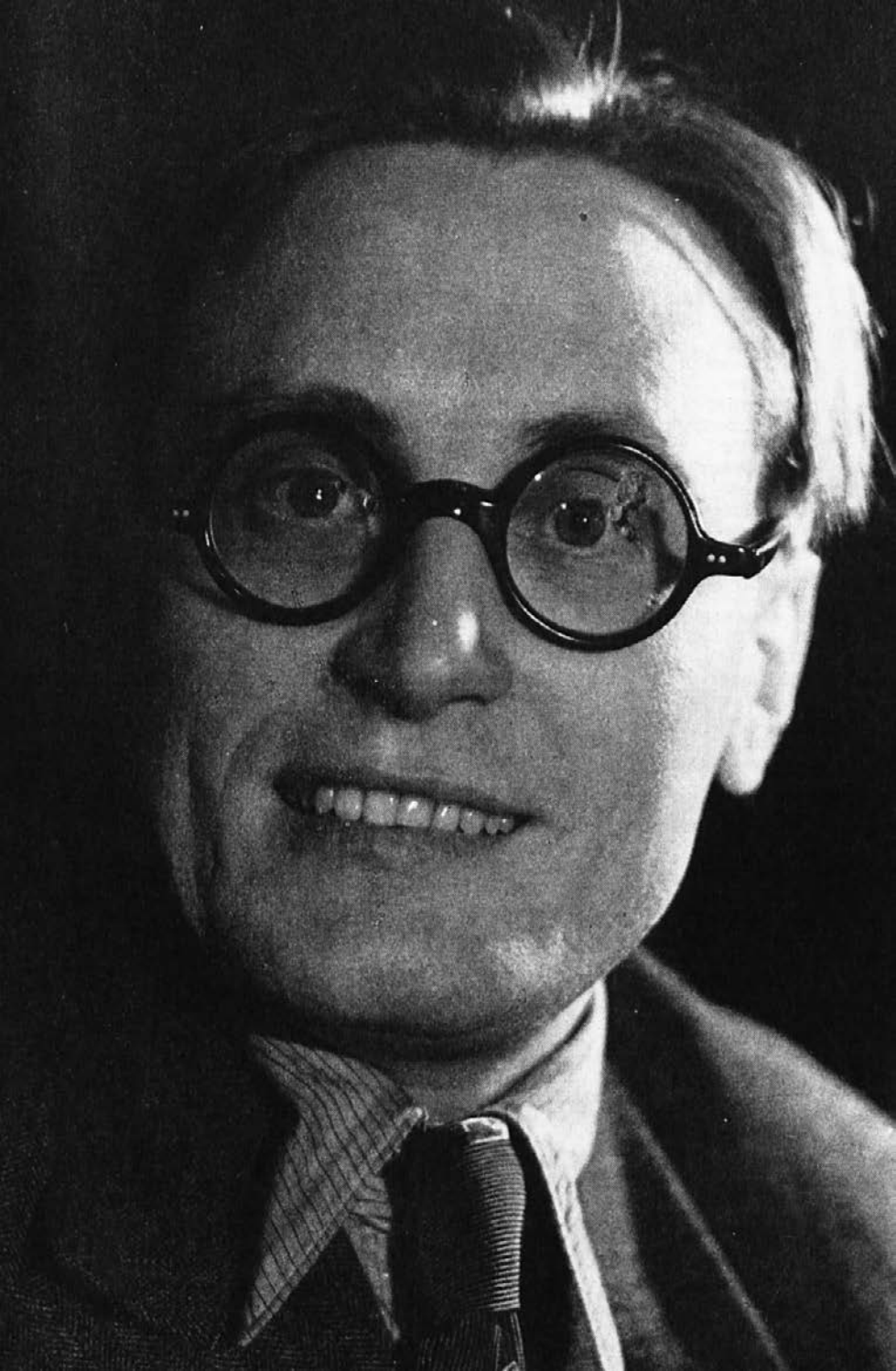
PRIJATELJSKO POZDRAVLJAM TEBE IN TVOJO GOSPO
TVOJ SMILJAN SAMEC

ČESTITKA DIREKTORJA DRAME SNG BOJANA ŠTIHA

SPOŠTOVANI TOVARIŠ DR. BRATKO KREFT,

V IMENU UMETNIŠKEGA ANSAMBLA IN TEHNIČNEGA OSEBJA DRAME SNG VAM ŽELIM OB VAŠI 60-LETNICI VSE NAJBOLJŠE. PREPRIČANI SMO, DA BOSTE TUDI V BODOČE KOT GLEDALIŠKI USTVARJALEC IN ZNANSTVENIK, KOT DRAMATIK IN LITERARNI PUBLICIST Z VSEMI SVOJIMI MOČMI IN SPOSOBNOSTMI PRISPEVALI SVOJ DELEŽ K RAZVOJU IN DUHOVNI VSEBINI SLOVENSKE GLEDALIŠKE, LITERARNE IN ZNANSTVENE KULTURE.

RAVNATELJ DRAME SNG
BOJAN ŠTIH



REŽIJSKI OPUS BRATKA KREFTA

*Pregled del, ki jih je dr. Bratko Kreft postavil
na oder v Drami Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani*

Zap. št. Avtor	Delo	Datum premiere
1. Dostojevski- Krasnopoljski	Zločin in kazen	22. 9. 1932
2. O'Neill	Strast pod bresti	13. 10. 1932
3. Katajev	Milijon težav	11. 1. 1933
4. Shaw	Sveta Ivana	27. 9. 1933
5. Werner	Pravica do greha	18. 10. 1933
6. Lichtenberg	Kariera kanclista Winziga	25. 1. 1934
7. Nušić	Beograd nekdanj in sedaj	17. 3. 1934
8. Galsworthy	Družba	24. 5. 1934
9. Raort	Waterloo	25. 11. 1934
10. Nušić	Zalujoči ostali	28. 11. 1934
11. Zweig	Siromakovo jagnje	19. 1. 1935
12. Kreft	Malomeščani	11. 4. 1935
13. Bahr	Otroci	17. 11. 1935
14. Bulgakov	Molière	25. 12. 1935
15. Galsworthy	Družinski oče	26. 2. 1936
16. Ostrovski	Gozd	2. 5. 1936
17. Begović	Tudi Lela bo nosila klobuk	3. 10. 1936
18. Langer	Konjeniška patrola	15. 10. 1936
19. Zerkaulen	Korajža velja!	6. 12. 1936
20. Hamik	Repoštev	20. 12. 1936
21. Nušić	Dr.	27. 2. 1937
22. Real-Ferner	Tisočak v telovniku	19. 6. 1937
23. Pahor	Viničarji	28. 9. 1937
24. Benedetti	Rdeče rože	12. 2. 1938
25. Streicher	Zadrega nad zadrego	1. 3. 1938
26. Synek	Nočna služba	12. 4. 1938
27. Snuderl	Lopovščine	13. 5. 1938
28. Wuolijoki	Zene na Niskavuoriju	27. 9. 1938
29. Priestley	Brezov gaj	10. 11. 1938
30. Niewiarowicz	Hollywood	3. 1. 1939
31. Standeker	Prevara	4. 3. 1939
32. Shaw	Hudičev učenec	27. 9. 1939
33. Molière	Georges Dandin	23. 11. 1939
34. Linhart	Shupanova Mizka	28. 12. 1939
35. F. Kozak	Profesor Klepec	13. 1. 1940
36. Gogolj	Revizor	16. 4. 1940
37. Niewiarowicz	Ljubim te...	16. 6. 1940
38. Shakespeare	Romeo in Julija	21. 9. 1940
39. F. Kozak	Lepa Vida	12. 11. 1940
40. Gehry	Šesto nadstropje	1. 2. 1941
41. Detela	Učenjak	17. 5. 1941
42. Alessi	Katarina Medičejska	27. 9. 1941
43. Shakespeare	Hamlet	5. 10. 1941
44. Levstik-Kreft	Tugomer	25. 10. 1947

45. Kreft	Krajnski komedijanti	21. 10. 1948
		28. 12. 1956
		16. 4. 1962
46. Kreft	Celjski grofje	14. 10. 1950
47. Hsiung	Gospa Biserna reka	23. 1. 1952
48. Hochwälder	Javni tožilec	19. 12. 1953
49. Bruckner	Elizabeta Angleška	25. 3. 1955
50. Shakespeare	Historija o Henrik IV. (I. del)	25. 12. 1955
51. Giraudoux	Norica iz Chaillota	27. 5. 1956
52. Shakespeare	Historija o Henrik IV. (II. del)	20. 10. 1956
53. Višnjevski-Kreft	Optimistična tragedija	9. 11. 1957
54. Iwaszkiewicz	Poletje v Nohantu	20. 2. 1958
55. Shakespeare	Historija o Henrik V.	29. 3. 1959
56. Delaney	Življenje v zagati	16. 10. 1959
57. Shakespeare	Sen kresne noči	29. 11. 1960

*Pregled del, ki jih je dr. Bratko Kreft postavil
na oder v Operi Slovenskega narodnega gledališča
v Ljubljani*

Zap. št. Skladatelj	Delo	Datum premiere
1. Bizet	Carmen	20. 12. 1931
2. Benatzky	Trije mušketirji	28. 1. 1932
3. Osterc	Medea	27. 2. 1932
4. Osterc	Maska rdeče smrti	27. 2. 1932
5. Osterc	Dandin v vicah	27. 2. 1932
6. Dvořák	Rusalka	3. 5. 1932
7. Auber	Fra Diavolo	1. 10. 1932
8. Santel	Blejski zvon	24. 2. 1933
9. Abraham	Havajska roža	21. 10. 1933
10. Verdi	Traviata	11. 11. 1933
11. Bravničar	Stoji stoji Ljubljanka	2. 12. 1933
12. Hervé	Mam'zelle Nitouche	26. 10. 1935

Režije v Mariboru

1. Anzenberger: Slaba vest — 1931/32
2. Lichtenberg: Kariera kanclista Winziga — 1935/36

Režije v tujini

1. Praga — Kreature (1937/38)
2. Trst — Kreature (1949/50)
3. Celovec — Grum: Dogodek v mestu Gogi (1954/55)
4. Lodž — Nušić: Gospa ministrica (1956/57)

(Zbral Dušan Škedl)

ARTHUR MILLER

PO PADCU

(AFTER THE FALL)

Režiser: Slavko Jan
Asistent režije: Karpo Acimović
Lektor: Mirko Mahnič

Scenograf: Vladimir Rijavec
Kostumograf: Mija Jarčeva
Glasba: Darijan Božić

Prevedel: JANKO MODER

O s e b e :

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba)

Quentin	Boris Kralj
Felice	Angelca Hlebcetova
Maggie	Duša Počkajeva
Holga	Marija Benkova
Dan	Andrej Kurent
Ike	Jože Zupan
Mati	Vida Juvanova
Elsie	Ivanka Mežanova
Lou	Daniilo Benedičič
Louise	Iva Zupančičeva
Mickey	Jurij Souček
Carrie	Vida Levstikova
Moški	Kristijan Muck Vinko Hrastelj
Fantje	Jože Mraz Mito Trefalt
Predsednik	Dare Valič

Boris Kralj
in
Duša Počkajeva
na vaji



Str. 410
Duša Počkajeva
in
Boris Kralj



Str. 411
Duša Počkajeva

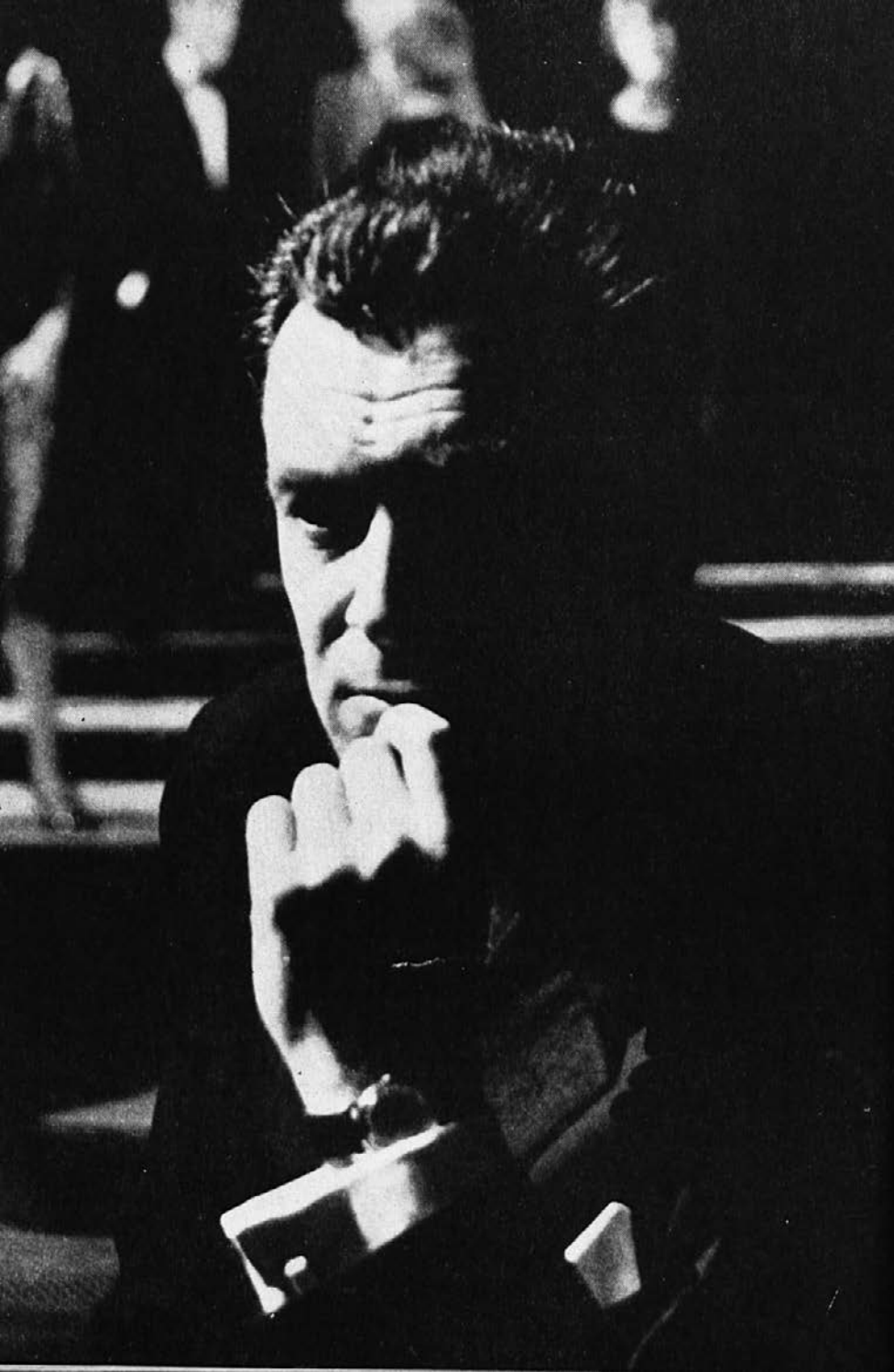
Str. 412
Boris Kralj

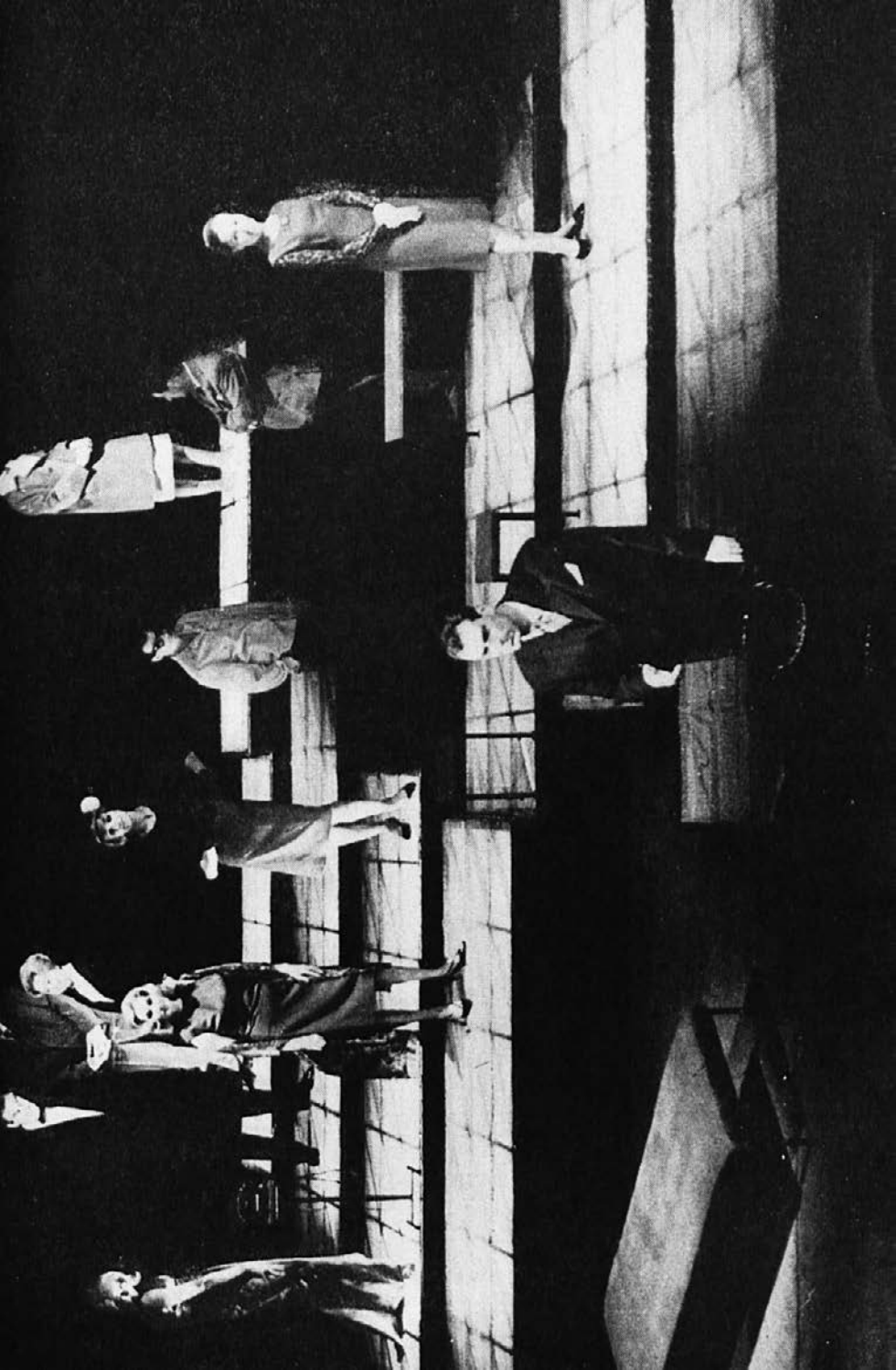
Str. 413
Spredaj: B. Kralj, za-
daj: D. Počkajeva, Jože
Zupan, Andrej Kurent,
Angelca Hlebecetova,
Vida Juvanova, Ivan-
ka Mežanova, Danilo
Benedičič, Jurij Sou-
ček, Marija Benkova
in Iva Zupančičeva.













Duša
Počkajeva
in
Boris
Kralj





Marija Benkova, Andrej Kurent, Jože Zupan, Boris Kralj in Iva Zupančičeva.

Spredaj: B. Kralj,
zadaj: D. Benedičič,
I. Mežanova,
I. Zupančičeva
in
J. Souček.



MIRKO ZUPANČIČ

DOLINA NEŠTETIH RADOSTI

Osebe:

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba)

Osušek	Janez Albreht
Pentlja	Majda Potokarjeva
Govorancar	Lojze Rozman
Osredkar	Polde Bibič
Milena	Mila Kačičeva
Andrej	Aleksander Valič
Peter	Rudi Kosmač
Svigavec	Janez Rohaček
Osredkarica	Lidija Kozlovičeva
Govorancarka	Slavka Glavinova

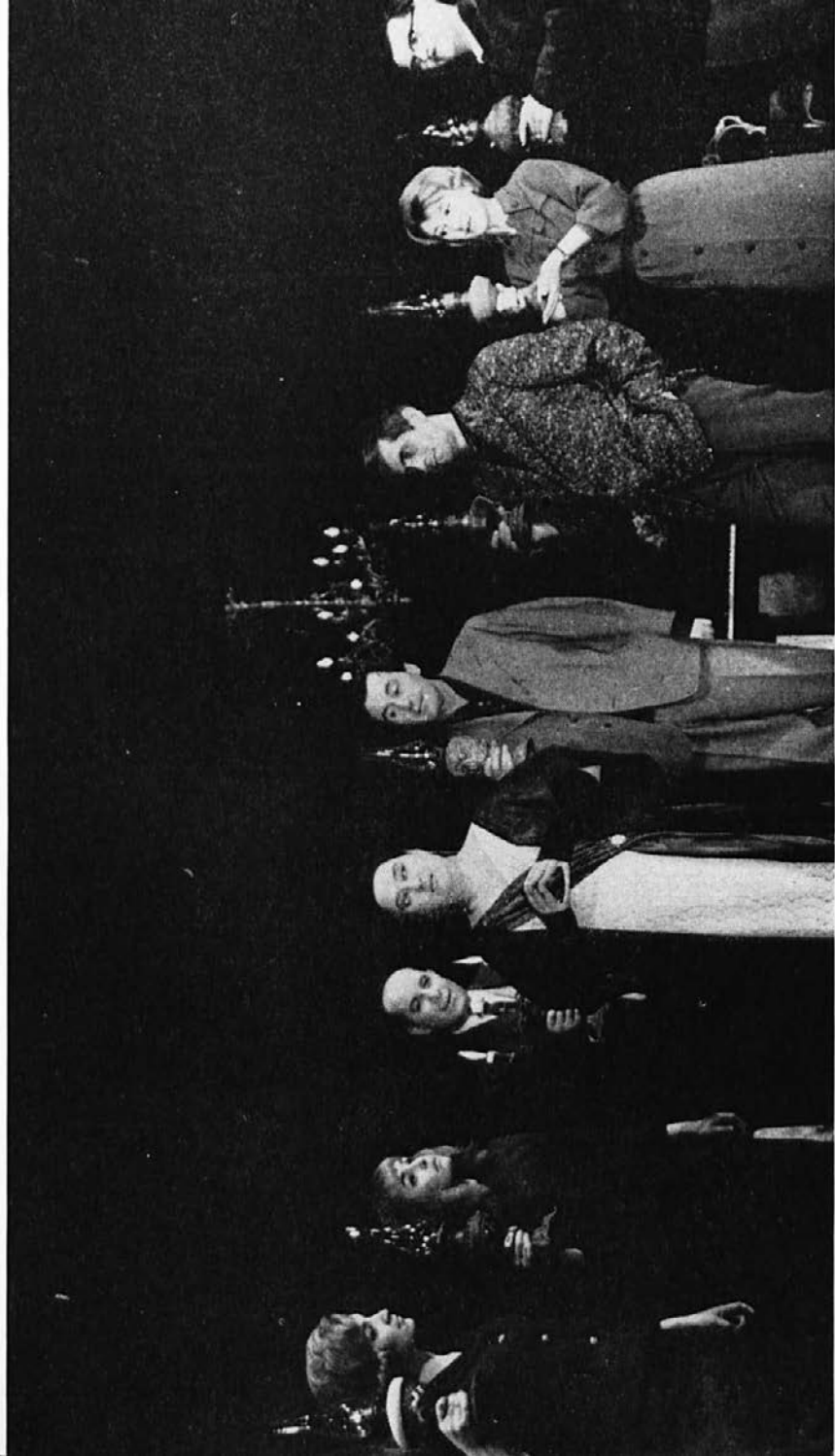
Režiser in lektor: France Jamnik

Asistent režije: Dušan Jovanović

Scenograf: arh. Sveta Jovanović

Kostumograf: Alenka Bartlova







Režiser France Jamnik na vaji

Vaja v foyerju



Lojze Rozman
in
Polde Bibič

Str. 420
Mila Kačičeva
in
Aleksander Valič.

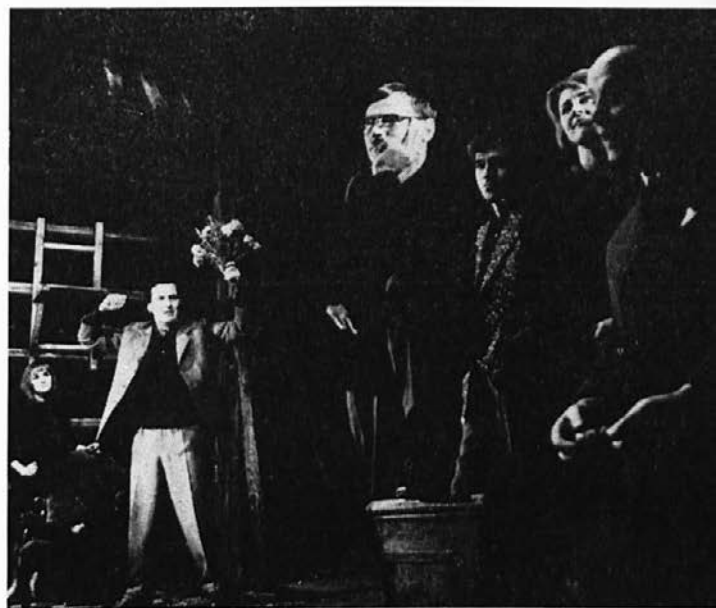




L. Rozman,
J. Rohaček,
P. Bibič



M. Potokarjeva
J. Albreht,
P. Bibič,
S. Glavinova
J. Rohaček



J. Albreht,
M. Potokarjeva,
S. Glavinova,
P. Bibič,
L. Kozlovičeva,
L. Rozman,
J. Rohaček





M. Kačičeva,
A. Valič,
J. Albreht,
M. Potokarjeva

J. Albreht, L. Rozman, P. Bibič, M. Potokarjeva



POEZIJA — GLEDALIŠKI JEZIK

V nadaljevalni študiji o »Gledališču v peklu« — tako namreč imenuje Morvan Lebesque gledališče Artauda, Becueta in še nekaterih — naletimo na prav poenostavljeno razdelitev gledališke zgodovine na tri velika obdobja:

Prvo obdobje: Na svojem zgodovinskem začetku se obrača nad svojo lastno majhnostjo zgroženi in v skrivnosti pogreznjeni človek k bogovom in jih pretresljivo zaklinja: roti jih, naj se spuste na zemljo in mu razložijo, kaj naj stori in predvsem, česa ne sme. To je doba verskega zaklinjanja, ki se začneja s preprostim obrednim plesom in se spreminja v vse bolj posvetno egipčansko ter zlasti grško predstavo. Pesništvo nudi gledališču te dobe v svoji najprimitivnejši in hkrati najučinkovitejši obliki najpristnejši izraz: Če razumevamo tragedijo kot magično in usodno pezo resničnosti, ki se ne javlja neposredno ali bolje, ki se sploh ne javlja, potem smo lahko domala prepričani, da črpata poezija in tragedija svoj navdih pri skupnem viru.

Sledi drugo obdobje. Človek se je utrudil klicati k bogovom. Pogled se mu odvrne od nebeških višav in ozre se v lastno notranjost. Samemu sebi postane gledališka predstava, lastno podobo ljubkuje v zrcalu in sam se drzno vstopi na sredo odra. Če poskusimo razumeti vlogo poezije v tem, drugem velikem gledališkem obdobju, moramo ugotoviti, da je zavzela podrejeno mesto in da je zgubila svojo staro dejavno moč. V ospredju imamo dejanje, spletko, zgodbo, torej človeške značaje in konflikte, ki se porajajo iz njih. Korenine poganja literarno gledališče in edino elizabetinsko gledališče še deloma ohranja staro poetično čarovnijo. Literarno gledališče se čedalje bolj izrojeva in se polagoma spremeni v psihološko gledališče, v verno fotografijo življenja ali — če uporabimo izraz takratne dobe — v »kos življenja«. Približno v istem času postaja gledališče, ki si je izbralo za snov svojih predstav človeško družbo, hkrati samo družabna igra in kaj pogosto tudi zgolj zabava. To gledališče so upravičeno imenovali »gledališče prebavljanja«. Poezijo so povsem izgnali iz njega.

Prehajamo k tretjemu obdobju in oprostite mi, če spet navajam Morvana Lebesqua, ki se mi zdi izvrsten s svojimi poenostavljajočimi obrasci. »Več tisočletij je minilo«, pravi, »in čeprav človek sicer res še ni postal podoben bogovom, o katerih je sanjal, je deloma vendar prodrl na njihovo področje. Najprej je njegova misel premerila vesolje in spoznala njegovo obliko; nato se je zagnal v prostor in nazadnje si je prilastil prednost, ki so jo imeli doslej le bogovi, da lahko nasečuje in uničuje planete. Človek je postal samemu sebi božanstvo in če se zdaj zazre vase, mu plava pogled iznad vrvišča, koder je posadil svojčas na stroje Zeusa in Kristusa — po vrtoglavih višavah, kamor je prodrl z mislijo, ki mu prehiteva telo.« Poskušali bomo dokazati, kako je zadobila v tem tretjem, modernem obdobju, poezija svojo aktivno vlogo, ki jo je v zadnjih desetletjih zgubila.

Navzlic temu pa moramo najprej priznati, da je med umetnostnimi panogami, ki so se razvile skladno z zahtevami modernega časa, gledališka umetnost na zadnjem mestu. Ze stoletje je minilo, odkar je prodrla poezija v novi svet, ne dolgo zatem ji je sledilo slikarstvo in prav tako glasba. Edino gledališka umetnost je ostala vse do zadnjega časa ujeta v zaprašena izročila. Veliki gledališki pesnik Claudel je moral na primer čakati domala pol stoletja, preden so mu uprizorili gledališke tekste in mu poravnali storjeno krivico. Celo tako silovito in prevarno literarno gibanje kot je surrealizem, ni moglo zrevolucionirati umetnosti, ki je bila pregloboko zakoreninjena v meščanstvu. Mučeniški teoretik pesniške obnove gledališča Antonin Artaud je umrl, ne da bi bil doživel uresničitev svojih idej, ki so jih šele po letu 1950 uveljavila gledališča, katerim pravimo avantgardna gledališča, gledališča absurda ali kratkomo modernega gledališča. Celo še danes srečujemo na najrazličnejših koncih sveta tipično meščansko, torej lažno realistično in domišljavo psihološko ali psihoanalitično gledališče, ki nima s poezijo nobenega opravka. Zato je tudi naravno, da nastopa moderno gledališče najprej in predvsem kot največji protest proti strahotnemu obubožanju, ki je zavelo po odru.

Vendar pa ne smemo biti žrtve nespornega; kakor beseda verzifikacija še ni sinonim za besedo poezija, tako tudi poezija v gledališču še ne pomeni gledališke poezije. Vse od klasike od Chanteclera imamo na tisoče verzov, ki po vsej verjetnosti odpirajo dušo nevidni transcenden-
denci, pa vendar ni to skoraj nikoli gledališka poezija. Je kvečjemu nizliričnih, idiličnih ali epskih tem, ki so bolj ali manj posrečeno dialogizirane. Toda gledališko delo ni zgolj tekst; gledališko delo sestavljajo kriki, tožbe, prikazni, presenečenja, pa vsemogoči gledališki učinki: čarobna lepota kostumov, fantastične in domala grozljive igre svetlobe in senc, a tudi lepota glasov; glasovi različnih barv in jakosti, raskavi in nežni, dostojanstveni, otroški, očarljivi glasovi... Tu so še gibi in mimi, plesi, akrobacije, barve, slikarije, dekorji, glasba — in celo spletke pa zgodbe. Priznati moramo namreč, da je zapadel pristni, poetični gledališki jezik v pozabo predvsem po krivdi Aristotela, ki je odkril vse umetelne niti gledališča in nadomestil božansko norost z matematičnimi formulami. Matematični obrazci pa so opustošili gledališče, mu zavili vrat in ga ponižali na raven, kjer je v splošnem še danes. Šele od nedavnega namreč navezujemo gledališko pisavo na najstarejše, torej najpristnejše gledališko izročilo. In, ker se je izvenevropskim civilizacijam posrečilo, da so ohranile prvinsko gledališko pisavo, velja naše današnje zanimanje gledališču teh civilizacij. Zato potrpežljivo grebemo po zgodovini in lepotah japonskega Nô, raziskujemo hititske obrede, staro egipčansko gledališče, kitajsko opero, gledališče Jave in Balijev ter staro mehiško dramatiko. Tega nam ne narekuje le čut za eksotiko ali naša tesna povezanost s sodobnim procesom civilizacijske integracije, temveč predvsem zavest, da nam nudijo drame teh najrazličnejših gledališč navdih za nove stvaritve, kjer bo spet zablestelo resnično gledališče v svojem najbolj prvinskem sijaju.

S tem bomo rešili tudi poezijo. Tisto poezijo, ki ji sodobnost iz različnih razlogov vse bolj obrača hrbet, ki pa bo nalezljivo zaživela v gledališču, ker je gledališče kolektivna umetnost.

Gledališče je poezija v prostoru; je največji čudež poezije; zakaj beseda, ki je neotipljiva poetična snov, se spremeni pred očmi gledalcev v meso in se utelesi. Ta čudež doživimo seveda le takrat, kadar se

spremeni beseda v gib, ritem, luč, kadar se pred nami materializira. Teda j očarani obstrmimo, kako obuja gledališče speče podobe, ki se razgibljejo po prostoru in ožive kakor Lazar, ki je vstal od mrtvih. Gledališče budi poezijo k življenju in jo oživlja. Ali, kakor je dejal Antonin Artaud: »Pravim, da mora konkretni jezik, ki je namenjen čutom in ni odvisen od besed, potešiti predvsem čute; da je čutna poezija drugačna kakor poezija govornene besede in da je telesni in konkretni jezik, ki ga omenjam, zares gledališki le takrat, kadar ni mogoče povedati z besedo misli, ki jih izraža.« Danes vemo, da je Antonin Artaud zanalasč pretirano preganjal besede v gledališču. Toda jeziki govora je res preveč opustošil oder in skoro docela uničil pristno moč gledališkega izraza. Le od tod krivična jeza Antonina Artauda. V današnjem gledališču zavzema končno govornena beseda vedno bolj tisto mesto, ki ji gre. Zato uspeva kakor še nikoli. Večkrat zaživi že beseda sama kot prizor in tako imamo besede-golobice, besede-zvezde, besede-prah, besede-gospe, besede-pes, besede, ki pojo in besede, ki ustvarjajo tišino. Vsi, ki so zaljubljeni v besedo in prisegajo zgolj nanjo, so lahko potešeni, zakaj gledališče s svojimi barvami, lučmi in s svojim čudovitim ozračjem oblači besedo v najrazkošnejša oblačila in ji nudi najčarobnejši prostor, kjer se lahko razkazuje. Beseda, ki o njej govorimo, igra v gledališču mnogokrat vlogo visokostnega manekena iz velike modne hiše. Močno je zaposlena in veliko mora pokazati. V Modernem gledališču pa naletimo tudi na jezik, ki bi mogli o njem reči, da je zmrznjen in pravo nasprotje prazničnemu muzikalnemu in čudežnemu jeziku. Ta jezik je izsušen, mehaničen, klišejski in dolgočasen, prav moreče dolgočasen. Je jezik posmeha, ki docela gledališko izraža premnoge probleme modernega človeka. Zatorej lahko rečemo, da ohranja beseda kot občevalno sredstvo še vedno svoje mesto; spremenila je le svojo literarno vlogo, in navzela tisto, ki jo terja oder. Drugače tudi ne more biti. Gledališče je kolektiven pojav, torej zahteva občevanje, ki ga kajpak lahko zbude različna sredstva. Jezik govora ostaja torej v veljavi kot najbolj božanska občevalna zveza.

Do resnične gledališke pisave se torej dokopljemo šele takrat, če gledamo na vse, kar se dogaja na odru, kot na snovne podobe poezije. Toda čaka nas še eno čudovito odkritje: igravec. Igravec je v vsem pesniškem vesolju najlepša, najskrivnostnejša in najvažnejša metafora. Zamislite si kogarkoli, recimo čevljarja, policijskega prefekta, jetnika v temni ječi, kmeta ali vele mestnega gizdalina, borneya slaboumneža ali novega Einsteina, ki se v gledališki preobrazbi — ki jo lahko povsem enačimo s pesniškim preobražanjem besed ob uporabljanju metafor — spremeni v Oresta ali Amfitriona, Romea, Lorenzaccia, Wozzeka ... ali kdove, kaj še vse! Pomislite, da lahko postane docela preprosta dekle, denimo vaška učiteljica, vajenka iz frizerskega salona ali pa tudi dama s tisočermi svetovljanskimi dolžnostmi nenačadna Maria Stuart ali zaljubljena Julija ali črno-rdeča Lady Macbeth ali psica, ki predsmrtno zavija v večstoletni, zaprašeni tragediji. In vendar nismo še ničesar povedali o strašnih in nadvse važnih metaforah, ki jih predstavljajo gledališki igralci; še vedno smo navezani le na starega Diderota, ki je doslej edini zaslutil jedro igralskega problema. V igralcih — metaforah izvirajo namreč vse spremembe, ki jih doživljamo v gledališču. Igravec, ki postane metafora in torej nekdo drugi, vpliva na gledalca skrivnostno in prekratno. Gledalec mu nehotе zlepe pod kožo in doživlja z njim pustolovščino metafore. Zraven upoštevajte še prej omenjeni

konkretni, telesni in mnogoteri jezik, ki je namenjen predvsem čutom in ki v operacijski dvorani, kakor imenuje Antonin Artaud gledališče, učinkovito prispeva h gledalčevi spremembi. Tu bi se lahko znova zamislili v vlogo katarze, ki je v modernem gledališču spet vloga preobraževalca. Zatorej lahko optimistično ugotovimo, da nimajo ljudje gledališča radi zgolj zaradi zabave, ki jim jo nudi, marveč predvsem zavoljo preobrazbe, ki jo doživljajo ob gledališki predstavi. O tem nam nudijo številne in prepričljive dokaze izkušnje z različnih festivalov in zlasti »izkušnja ljudskega gledališča« v deželah, kjer je gledališče najbolj živa oblika estetskega izražanja.

Res, moderno gledališče se začenja izvijati iz nalog, ki niso bile njegove: na primer naloge, da naj zabava občinstvo, da naj rešuje družbene in psihološke konflikte, da naj bo bojno polje moralnim ali političnim strastem. Domala stoletna avantura moderne poezije, čez petdeset let modernih slikarskih razstav in novega načina obravnavanja glasbe, dve strahotni svetovni vojni, ogromna tehnična revolucija in velikanska popularizacija filozofije in znanosti, vse to je pomagalo k temu, da današnje gledališče vsebinsko in oblikovno odraža pristnega modernega duha.

Toda to je šele začetek.

Ce smo prepričani, da si občinstvo ne želi več meščanskega gledališča, temveč da išče ob zločinih, ljubezni, vojnah, spletkah in nesrečah ter preko njih pesniško razpoloženje in transcendenco, doživetje torej, ki ga lahko nudi s svojo kolektivno, ljudsko in domala fizično naravo edinole gledališče; če je vse to res, potem lahko upamo, da pomeni današnja gledališka avantgarda začetek velikega obdobja modernega gledališča.

(Prevod: Dj. Flerè)

(To predavanje v francoščini je imel Jože Javoršek v Berlinu, septembra 1964, za časa berlinskih Festivalskih dni, v katerih okviru je bil tudi teden, posvečen poeziji, radiu, gledališču in filmu.)

RAZMIŠLJANJE O GOVORJENJU NA ODRU

V.

Spominjam se na široki smehlaj Verovškov, na široko njegovo gesto, kadar si je pogladil visoko nad čelom ostanke las — in vse je prav tako, kakor da bi odprl staro knjigo, ki mi je pri srcu že izza mladosti, kakor da bi slišal tanke zvoke pesmi, ki jo je pela moja mati, kakor da bi stopil v staro kmetiško izbo z očrnelim stropom, s skrinjico v zidu in z jasicami v kotu.

Ivan Cankar: Anton Verovšek

20. Intonacija Antona Verovška, ljubljenca takratnega občinstva in — po pričevanju kritike, Cankarja in prič — igravca izrednih spo-

sobnosti, je bila vseskozi čista in vseskozi živo izhodišče njegovega odrskega izjavljanja. To nam dokazuje gramofonski posnetek (iz let 1902 do 1910) njegovega Krjavlja.

V Govekarjevi dramatizaciji se obravnavani izsek glasi takole:

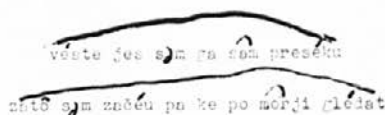
O, o, to pa to! Hudir je pa hudir. Saj sem ga jaz sam presekal... (vmesna replika) ... na dva kosa. (3 replike.) Ob enajstih je bilo, dobro vem. Sam sem stal na vrhu barke, megla in tema kakor v rogu. Zeblo me je, pa sabljo sem držal v rokah. Dolgčas mi je postalo, a dremati nisem smel. Zato sem začel tjakaj po morju gledati. (Replika soigravca.) I, i — naj bo tema, saj sem imel kresilo in gobo in drva, pa sem zakuril. — Kar pravi tam gori v jamborjih nekaj (posnema s tankim glasom): Vrr, vrr, vrr! Jaz gledam, gledam — nič. Spet začnem dremati. Kar se barka zaguglje tri poti sem ter tja. Jaz gledam, gledam, gledam, poslušam — nič. Naenkrat pa pride sem po morju in pravi z nogami: Comp, comp, comp! Jaz gledam, kar vidim, da gre hudič. (Replike soigravcev.) Sveta mamka božja sedem križev in težav — sem dejal — zavzdignil sabljo, zamahnil, ubral čez glavo in loputnil: Lop! — pa sem ga presekal, samega hudiča sem presekal na dva kosa.

Verovšek je besedilo (prirejeno za gramofonsko snemanje seveda) izoblikoval takole:

1. O pa je tud hudir je na svēt
2. Je hudič
3. Veste jes sam ga sam preseku / na dva kosa
4. Ob enajstih je blo / prou dobro vem
5. Sam sam stau na vrh barke
6. Megla pa tema kakor u rog
7. Zebal me je / pa sablo sam držou u rokah
8. Dougčas m'je postal / pa dremat tud nisem smou /
zato sam začeu pa kje po morji gledat
9. Ja bote rekol k'je bla tma
10. Něj bo tema / sej sam mou kresiu on gobo / pa sam ogor ukresou
pa zakuru / na sam gledou
11. Kar prav' gor u jamborjih kar nenkrat nekej / urrrr / urrrr /
urrrr
12. Jest gledam / hľadam / nač
13. Spet začnem dremat
14. Kar se barka zagugle tri poti tkole sem pa kē -
jest gledam / hľadam / hľadam / poslušam / nač
15. Naenkrat pa pride sem po morju enkramžupan (nerazložno, 4 zlogi) /
čofati / čofati / čofati / čofati preke men / teh 2 veau de je
hudič
16. Natō pa jes pravem / o boh in svēt kriš božji / pa sam zauzignu
sablo / tresk / pa sam hudiča čez po preseku / ja / samega hudiča
sam čez po preseku / navrh barke

Intonacija je v vseh 16 izjavah *pravilna*.

Vseskozi so intonirani ne samo samoglasniki, ki so neposredno pod tako imenovanim logičnim poudarkom izjave (oz. ki so na vrhu melodičnega loka izjave ali takta), *ampak skoro vsi naglašeni samoglasniki* v posameznih besedah oz. besednih sklopih. Najkrepkejšo, najizrazitejšo melodijo opazamo seve v vrhovih izjave in v vršičkih posameznih taktov, medtem ko intonacije naglašeni samoglasnikov v posameznih besedah zunaj omenjenih vrhov izgubljajo moč in izrazitost sorazmerno z oddaljevanjem od teh vrhov. Na pr.:



Tako na gosto posuto prepevanje vokalov, tako neprestano v višini in moči glasu nihajoče valovanje govorne gmote ustvarja baročno domač slog govorjenja, ki je nadvse primeren za ljudsko igro. Verovškovo govorjenje je tu prisrčno, kramljajoče, sladko naivno, žuboreče, barvito. Sproščeno, naravno, izvirno. Nepopačeno. Nespakljivo. Nenaučeno. Nobenega napenjanja, nobene sile. Obhaja nas občutek, *da se sproti zmišljuje, da stresa iz rokava*. Vendar nam Govekarjeva dramatizacija jasno kaže, da se je skoro do pike držal besedila.

Upravičeni smo torej verjeti v njegovo legendarno slavo — žal nam je le, da nimamo posnetka katere njegovih klasičnih vlog (npr. Othella), kjer je boj za prepričljivost govornega izraza bridkejši in trši.

Poskusimo zdaj iz zgornjega odlomka razbrati še kaj podatkov o njegovem odrskem govorjenju.

(Prihodnjič naprej)
Mirko Mahnič



Anton Verovšek
kot Blaž Mozol
v »Rokovnjačih«.

T. S. ELIOT UMRL

T.S. Eliot, tiha, siva osebnost, ki je sprožila revolucijo v angleški literaturi, je v začetku tega leta umrl v Londonu. Star je bil 76 let.

Thomas Stearn Eliot se je rodil v St. Louisu, Missouri. V začetku I. vojne se je preselil v Anglijo in se nerazdružno spojil s to deželo. Vkljub temu je bil Eliot med tistimi vodilnimi osebami v ameriškem kulturnem in javnem življenju, ki jih je predsednik Johnson nedavno nagradil. Eliot se ni odpeljal v Združene države, da bi sprejel nagrado.

Njegov vpliv pričenja leta 1917, ko so mu objavili poemo »Ljubzenska pesem Alfreda Prufrocka«. Pet let kasneje se je pojavila njegova najdaljša in najbrž najpomembnejša pesnitev »Zapuščena dežela«.

Eliot se je bil zapisal anglikanski cerkvi in v njegovih kasnejših delih je bila njegova vernost močno opazna. Med slednja sodijo pesmi »Štirje kvarteti« (1944) in drame »Umor v katedrali« (1935), »Cocktail Party« (1949) ter »Zaupni tajnik« (1951). Zadnji dve sta bili dalj časa na sporedu v broadwayskih gledališčih.

T.S. Eliot je leta 1948 prejel Nobelovo nagrado za literaturo in istega leta je bil v Angliji odlikovan z Meritovo medaljo. Malokateri bralec, ki se je leta 1922 srečal s svojevrstno »Zapuščeno deželo«, bi takrat verjel, da si bo ta plašni, v Missouriju rojeni poet z melono na glavi pridobil toliko simpatij izobraženih Američanov.

Eliotu je bilo največje priznanje izraženo v obrazložitvi Nobelove nagrade za literaturo, ki jo je prejel novembra 1948 za »pomembno novatorstvo v modernem pesništvu«.

Čeprav so nastajala krog njegovega dela precejšnja nesoglasja, so ugledni kritiki smatrali »Zapuščeno deželo« za najpomembnejšo pesniško stvaritev v prvi polovici našega stoletja, Eliota pa za najodličnejšega angleško pišočega pesnika tega stoletja.

V istem letu, ko je bila natisnjena »Zapuščena dežela«, se je pojavil tudi Joyceov roman »Ulyse«. Ti veličastni literarni tvorbi sta predstavljali hud napad zoper takratna literarna načela. Obe sta šli težko v denar celo pri ljudeh, ki so bili v literaturi doma — pa sta vendar imeli neverjeten vpliv na pišoči svet našega stoletja.

Rast in spremembe na Eliotovi pisateljski poti so bile očitne. Njegova literarna slava je zrasla v tistem trenutku, ko je bila objavljena 434 vrstic dolga pesnitev »Zapuščena dežela«. Kritiki so našli v njej odraz gigantskega zatajevanja, obupa in razočaranja, kar je menda močno ustrezalo generaciji, ki ji je krojila usodo prva svetovna vojna.

Pesnitev sestavlja vrsta nedoločljivih vizij, nekakšnih središčnih točk v izmišljeni zapuščeni deželi, kraljestvu spolno nezmožnega ribjega kralja, ki je v mitologiji komajda znana figura. Helen Gardner, dobra poznavalka Eliotovega pesniškega dela, piše ob »Deželi«:

»Občutje dolgočasia in groze, ki se skrivata za lepim in grdim se kaže ... v jukstapoziciji med lepim in grdim.« Ob drugi priliki piše Helen Gardner, da predstavlja Eliot »združek preprostega in zapletenega, znanega in neznanega, logično točnega in čustveno impresivnega«.

»Zapuščena dežela« je bila posvečena ameriškemu pesniku in kritiku, ki je »odkril« Eliota med študijem v Oxfordu. To je bil Ezra Pound, ki je plašnega pesnika seznanil z literarnimi veličinami kot je



bil William Butler Yeats in na katerega je napravil mladi Eliot precejšen vtis.

V najširših krogih priznani kritiki trdijo, da so Eliotovi največji pesniški dosežki skriti v »Štirih kvartetih«, v dolgi pesnitvi, katere delci so bili spočetka natisnjeni na različnih mestih in jih je avtor kasneje strnil v celoto. V teh stihih, trdi pisec sam, ni več sledov cizma in obupa, ki sta bila tako značilna za njegova zgodnja dela.

V »Štirih kvartetih« opozarja Eliot človeštvo na božjo slavo in pokorščino Bogu. Razmišlja o času, o odnosu med časom, večnim duhom in človekom.

Eliot ni slovel samo kot pesnik, ampak tudi kot *kritik*. Večina njegovih kritičnih prispevkov je bila objavljena v revijah in bila izrečena v univerzitetnih predavalnicah. Zbrane kritične misli je prvič objavil v knjigi »Sveti gozd« leta 1920.

Ta in kasnejši Eliotovi kritični zapisi so predstavljali za izobražene bralce nov način pisanja, ki jih je obenem opozarjal na dotlej ne preveč znane pisce.

Najbrž bo mnenje, da se je T.S. Eliot najbolj proslavil z dramo »Umor v katedrali«, vzdržalo tudi kritično presojo. Ta drama je bila v Združenih državah često uprizarjana in po njej so posneli film. To je mrakoben, sardoničen zapis o canterburyjskem nadškofu Thomasu A. Becketu, ki so ga leta 1170 umorili. — Delo je zaživelo tudi na opernem odru (Ildebrando Pizzetti) in doživelo pri kritiki ugoden sprejem.

Dve Eliotovi dramski deli sta bili v Londonu in New Yorku še posebej toplo sprejeti. To sta »Cocktail Party«, natisnjena leta 1954,

(religiozna zgodba, uperjena zoper vzvišene in smešne Angleže) ter »Zaupni tajnik«, ki govori o pokvarjenosti in vsesplošni nesreči.

Kritiki so oboževali Eliota, da slika temne strani življenja črno, da se gre neke vrste larpurlartizem. Po drugi strani so našli v njegovih stihih kar preveč sramežljivosti in manirizma. Karali so ga, češ da obtežuje svoje pisanje s primerami, ki jih ne razume nihče drug kot njegovi najožji prijatelji, na primer Ezra Pound. Če niste vedeli, da je Eliot pravil Ezri »Mop« in da ga je Pound klical kot »Possum«, niste imeli pojma, za kaj gre, so pribili.

»Sweenijada« je vzbudila med pesniki in kritiki leta 1957, ko je izšla, precej vznemirjenja. Sweeney je bila ostra satira na Eliotovo pisanje. Podpisala jo je neka Myra Buttle, kar je najbrž psevdonim za skupino ne preveč vnetih Eliotovih oboževalcev. Govorilo se je, da so v skupini Victor Purcell, Richard Aldington, Robert Graves in C. Day Lewis.

Kar se tiče *politike* je Eliot rad zatrjeval, da spada med »monarhiste«, čeravno je večina njegovih prijateljev sumila, da so mu bila monarhistična načela bolj simbol kot politično orodje. Anglikatoličistična doktrina je imela menda na njegovo življenje in delo najmočnejši vpliv. Eliot je bil cerkveni starešina v neki ugledni londonski cerkvi.

Thomas Stearn Eliot je bil rojen 26. septembra 1888 v St. Louisu. Družina je imela v intelektualnem, religioznem in poslovnem življenju Nove Anglije precejšnjo veljavo. Leto dni je prebil v miltonski akademiji (Massachussets), se vpisal leta 1906 na harvardsko univerzo v letnik, kjer so sedeli Walter Lippman, Heywood Broun, John Reed in Stuart Chase. V treh letih je dokončal študij in v četrtem prejel diplomu.

Njegovi harvardski kolegi se spominjajo, da se je oblačil s pristojušnostjo angleškega gentlemena, da je kadil pipo in da je bil najraje sam.

Eliot je bil neumoren učenec. Vase je trpal filozofsko čtivo, tuje jezike in leposlovje, kar je dalo njegovemu kasnejšemu pisanju neizbrisni pečat. Študiral je v Mertonovem collegeu, na oxfordski univerzi, na Sorboni in na mnogih nemških univerzah.

Leta 1915 je začel predavati na Highgate School v Londonu in čez leto dni se je zaposlil v Lloydovi banki. Sledovi finančnih izkušenj se tu in tam povsem nepričakovano pokažejo tudi v njegovi poeziji.

Med leti 1917 in 1919 je bil Eliot pomočnik urednika pri reviji »Egoist« in odtlej datira njegovo sodelovanje pri »majhnih magazinskih publikacijah«. Leta 1922 je ustanovil Criterion, literarno revijo, katere naklada ni nikdar preseгла 900 izvodov. Dlje časa je sodeloval pri založbi Faber in Faber kot literarni urednik.

Leta 1927 je postal Eliot najpomembnejši pisatelj Amerike — odkar je Henry James prevzel angleško državljanstvo. Dejal je: »Tule sem, služim si kruh in se radujem življenja s svojimi prijatelji. Ne bi se rad počutil kot priseljenec in če je treba, znam vzeti nase polno odgovornost.«

Kralj George mu je leta 1949 podelil Meritovo medaljo, eno najvišjih odlikovanj, kar jih premore Anglija. Meritovo medaljo lahko nosi istočasno le štiriindvajset oseb.

(Iz časnika The New York Times, 5. januarja 1965. — Prevedel Dušan Tomše.)

IZ ARHIVA SLOVENSKEGA GLEDALIŠKEGA MUZEJA

Štiri pisma Udruženju gledaliških igralcev

1. Pismo dr. Ivana Prijatelja

Slavno društvo!

Z ozirom na Vaše, zame laskavo povabilo, naj Vam zapišem članek o Cankarjevi farsji »Pohujš. v dol. šentfl.«, ki bi se tiskal povodom predstave te igre v Zagrebu v ondotnjih listih, Vam imam čast javiti, da bi z veseljem prijel za pero z ozirom na ugodno priliko približati Hrvatom našega velikega Cankarja, z ozirom na pravilno umevanje tega značilnega dela njegovega in z ozirom na to, da ugodim želji Vašega v visoki meri kulturnega in simpatičnega mi društva, kateremu sem žal že enkrat v tej sezoni moral odkloniti sodelovanje pri predavanjih — ko bi utrpel najpotrebnejši čas za tako delo! A univerzitetni opravi — moji glavni in predpisani, za katere sem nastavljen — me tako okupirajo, da se komaj dohajam celo s sestavljanjem predavanj, ki jih niti ne morem imeti v polnem obsegu. Ker nisem tako dolgo dobil stanovanja, moram namreč delati sproti. V tem slučaju pa bi bil samemu sebi in namenu dolžan, vzeti stvar resno, kar bi mi vzelo vsaj en dan dela. A tega dneva, žal, nimam na razpolago!

Proseč Vas torej ponovno oproščenje in obetajoč Vam biti na uslugo vbodoče sem z odličnim spoštovanjem vaš vdani

prof. Prijatelj

V Lj. 1. VI. 20.

2. Pismo F. S. Finžgarja

Na Vaše cenjeno povabilo za oceno Cankarjeve igre V dolini šentflorijanski moram žal odgovoriti negativno:

Ocene ne morem spisati, ker igre nisem videl. Prav vselej sem bil službeno zadržan, ko se je vprizarjala. Knjige nimam, mi jo je nekdo odnesel.

Drugič pa sem v principu zoper to igro, da bi se namreč dajala na zagrebški oder. Je gotovo slabša Cankarjeva igra, potem pa je tako ozko — ne samo slovenska — ampak naravnost kranjska igra po vsebini, da je Hrvat ne more uživati kljub pojasnjujočim kritikam. Kako so jo pa pri nas umeli? Od ljudi, ki so celo na videz kulturni, sem čul absolutno neumevanje.

Z odličnim spoštovanjem

Finžgar

V Trnovem dne 10. junija 1920.

3. Pismo dr. Alojza Gradnika

»Društvo slovenskih književnikov« je na svojem občnem zboru sklenilo prirejati v dvorani Filharmonične družbe (Kino Matica) v Ljubljani in drugod po deželi matinee oz. soareje, na katerih bi nastopili društveni člani z recitacijami in predavanji. Da bi program teh prireditvev ne bil preveč enoličen, bi radi vpletli vanj tudi pevske in glasbene točke, zato se obračamo do »Udruženja« z vprašanjem, ali bi njegovi člani bili pripravljeni sodelovati pri teh naših prireditvah. V pri-

trdilnem slučaju blagovolite nam sporočiti imena dotičnih g. članov drame in opere.

Z odličnim spoštovanjem

Dr. Alojz Gradnik, predsednik
Miran Jarc, tajnik

Ljubljana 19. februarja 1923.

4. Pismo Ludvika Mrzela, gledališkega kritika in nekdanjega upravnika Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru.

Podpisani gojenec dramatične šole prosim za znižanje mesečne šolnine. Kot dijak se moram preživljati z instrukcijami, ker me mati, ki je vdova po občinskem tajniku in domala brez dohodkov, ne more podpirati.

Ludvik Mrzel,
dijak realne gimnazije

Ljubljana, dne 12. decembra 1922.



Pesnik
Janko Samec
(1886—1945)
okrog leta 1930
v Mariboru

NEKAJ GLEDALIŠKIH EPIGRAMOV IZ
»SATIRIKONA« JANKA SAMCA

REFORMA SLOVENSKE GLEDALIŠKE UMETNOSTI

PO F. Delakovem receptu

*Kar je sintetično-dimenzionalno
in koloristično fonetično,
kar je harmonično-emocionalno,
kinetsko-plastično in spet sintetično —
zaklenil z gesto epohalno
v retorto svojo sem hermetično,
čez vse napravil svoj križ-kraž
in — hop! — je vstal teater naš!*

Janko Samec in Bratko Kreft okrog leta 1933.



Kritik in igralec

*Kaj pa, za vraga, spet tadva se kregata,
kot da oba tja pod nebo že segata!
Pozdrav vsakdanji v zemlji med črviči
je ta: »Vsak bolje stóri, a ne kriči.«*

Gledališki kritik

*Ta je zaljubljen v stavke čvrste,
ki polni strupa so in zlobe.
A včasih veže nam otrobe,
ker honoriran je od vrste.*

Režiser

*Ta sem pa tja kot ura niha
in se nikamor ne odloči.
On je kot ženska v borni koči,
ki pridno v peč brez ognja piha.*

Tragedka

*Ves dan se skoz življenje smeje,
zvečer pa toči pristne solze.
A vendar zdi se mi, da molze
nam večkrat kravo tuje reje.*

Karakterni igralec

*Mož, ki obraze vse nagrabil
si v dnu življenja je resnice;
pri tem pa revež je pozabil
na svojega človeka lice!*

VESTI IZ DRAME

Pod konec januarja se je v Ljubljani mudil kot gost Drame SNG znani poljski gledališki teoretik *Jan Kott* iz Varšave, katerega domena je predvsem Shakespeare (v času njegovega obiska se je na knjižnem trgu pojavila njegova študija »Shakespeare — naš sodobnik« v izdaji DZS). Ugledni gost je prišel v stik z vidnimi predstavniki našega kulturnega življenja — razgovarjal se je z *Josipom Vidmarjem*, *Matejem Borom* in drugimi, sprejel ga je tudi republiški sekretar za kulturo in prosveto *Miloš Poljanšek*, v prostorih naše gledališke akademije je predaval o Shakespearu, v Drami pa je videl predstave Evripida in Aristofana, Albeeja in premiero Millerja. Obljubil je, da bo o svojih vtisih pisal v osrednji poljski gledališki reviji »Teatr« in poslal prispevek tudi za naš Gledališki list. Mimo uradnih srečanj je s soprogo spoznal tudi del Gorenjske z Bledom in bohinjskim kotom, najbolj pa sta mu



Jan Kott s Slavkom Janom

ugajali arhitektonski podobi stare Skofje Loke in Kroke. Nekaj teh vtisov je ujel tudi v svojo risarsko skicirko. Pred odhodom iz Slovenije je nekaj dni posvetil tudi celjskemu gledališkemu življenju. V prihodnje bo Jan Kott prišel k nam verjetno ob kongresu mednarodne pisateljske organizacije PEN klubov.

Minilo je trideset let odkar je 1. februarja 1935 v ljubljanski Drami debitirala Ančka Levarjeva. Takrat je nastopila v naslovni vlogi Postržka (Scampolo) Daria Niccodemija v družbi Mileve Boltarjeve, Josipa Daneš, Lojzeta Drenovca, Emila Kralja, Marije Nablocke, Zorana Pianeckega in Josipa Pluta. Pol tega ansambla se je medtem poslovilo za zmerom. Pred tem uradnim igralskim začetkom je mlada igralka nastopala v Sentjakobskem gledališču, pa tudi na lepaku Golieve mladinske igre »Srce igralk« v Drami je moč že v jeseni 1932 zaslediti njeno ime poleg vloge Velike punčke. Ančka Levarjeva je ostala zvesta naši Drami vse do danes, razen vmesnih šestih sezon, ko je bila članica Jugoslovanskega dramskega pozorišta v Beogradu.

Med letošnjimi Prešernovimi nagrajenci je tudi član Drame SNG Polde Bibič, ki je dobil priznanje Prešernovega sklada za interpretacijo Norca v Shakespearovem »Kralju Learu« in za lik Shakespeara v televizijski drami o velikem Albioncu.

V dneh 20. in 21. februarja 1965 je ljubljanska Drama prvičkrat gostovala v novem Domu kulture tržaških Slovencev. Obakrat je bila uprizorjena komedija »Kdo se boji Virginije Woolf« Edwarda Albeeja, ki sodi med največje uprizoritvene uspehe našega gledališča v zadnjih letih. Laskave ocene o gostovanju so objavili poleg »Primorskega dnevnika« tudi razni italijanski listi. Znotraj domačih meja smo to komedijo doslej v tej sezoni pokazali tudi Goričanom, Novomeščanom in Trboveljčanom.

*

Član Drame SNG Maks Furijan je pred kratkim končal z delom pri filmu »Sovražnik« v proizvodnji »Vibe filma«, ki so ga sicer v celoti posneli v Beogradu pod režijskim vodstvom Zike Pavlovića. Maks Furijan sodeluje trenutno tudi pri predstavi »Cesarjevega slavčka« v ljubljanskem Mladinskem gledališču, kjer je Grayev dramatisacijo znane Andersenove pravljice režijsko postavil režiser Hinko Leskovšek.

*

Alija Ranerja je angažiral beograjski »Avala film« za vlogo Neznanca v filmu režiserja Aleksandra Petrovića »Praprot in ogenj«, katerega scenarij je napisan po noveli književnika Andrije Isakovića — snov črpa iz NOB — snemali pa so ga v okolici Mostarja in Metkovića.

*

»Viba film« snema celovečerni umetniški film »Lucija«, katerega režiser je France Kosmač. V realizaciji, nje zasnova so Finžgarjevi »Strici«, sodelujejo kot nosilci glavnih vlog člani našega ansambla Angelca Hlebcetova, Vida Juvanova, Rudi Kosmač, Kristijan Muck, Bert Sotlar in Jože Zupan. Tudi več manjših vlog je zaupanih članom Drame SNG (npr. Stane Česnik, Ivan Jerman, Mila Kačičeva, Janez Rohaček in Dušan Škedl).

*

V marcu se je mudil v vzhodnem Berlinu naš režiser France Jamnik, ki je za tamkajšnjo televizijo postavil »Filomeno Marturano« Eduarda de Filipa. Naslovno vlogo je interpretirala Gisela May, poleg nje pa Wolf Kaiser, oba ugledna člana Brechtovega »Berliner Ensemble«.

*

Do konca sezone bodo v Drami SNG še tri premiere: v okviru odra »Male Drame« — njene predstave bodo v Viteški dvorani Križank — bomo uprizorili delo Američana Arthurja L. Kopita »Oh očka, ubogi očka, mama te je obesila v omaro in meni je tako hudo...« v režiji Zarka Petana, s scenskim okvirom Janeza Lenassijsa in s kostumi Alenke Bartlove. Igralski kvartet bodo sestavljali Vinko Hrastelj, Duša Počkajeva, Janez Rohaček in Iva Zupančičeva.

V maju bo premiera Cankarjevega »Pohujšanja«, ki ga bo tretjič po drugi vojni (za Slavkom Janom in Viktorjem Molko) v osrednji slovenski gledališki hiši kot režiser pripravil Mile Korun. Ta predstava bo osma, zadnja obveza našim rednim abonentskim obiskovalcem.

Nekaj izvenabonmajskih predstav bo imela do konca sezone še junjska premiera prvega Sartra v ljubljanski Drami — »Hudiča in do-brega boga« bo režijsko postavil France Jamnik. Glavno moško vlogo

Goetza bo predstavil *Stane Sever*. V redni spored bo delo vključeno ob začetku prihodnje igralne sezone.

*

Drama SNG razširja svoje mednarodno sodelovanje z organizacijo medsebojnih gostovanj. Prvi obisk, ki se nam obeta v zvezi s tem, bo nastop slovaškega *Narodnega divadla iz Bratislave*, ki bo med jugoslovansko turnejo igralo v Ljubljani v dneh 30. in 31. maja ter 1. junija 1965. Gostje bodo svoj repertoar izbrali med naslednjimi deli — Sofoklov »Kralj Oidip«, Goldonijeva »Pahljača«, »Pastirjeva žena« domačega Stodole in »Antigona«, prav tako izpod peresa češkoslovaškega avtorja Kardaša.

Že vnaprej obveščamo, da bodo obiskovalci teh predstav ob predložitvi abonentskih izkaznic imeli 20-odstotni popust na siceršnje cene.

D. Š.

POPRAVEK: Tiskarski škrat je v 6. št. GL Drame SNG na str. 262 v prispevku Bojana Štiha »Ob novi domači drami« izmaličil smisel zadnjih dveh vrstic drugega odstavka. Pravilno se ta del glasi: »dramski avtorji pa zahtevajo zaščito in včasih že kar zakonske predpise, ki naj trdno določijo razmerje med domačo in tujo dramatiko v repertoarju posameznih gledališč«.

ADAPTACIJA DRAME

Glede na nevzdržno situacijo delovnih pogojev popolnoma zastarele in dotrajane mehanizacije odra, sanitarij, centralne kurjave, strešne konstrukcije, opreme prostorov itd., je Drama SNG nekaj let nazaj poskušala vsaj delno rešiti ta velikanski problem osrednje slovenske gledališke hiše. O problemih glavnega vhoda, foyerjev in drugih komunikativnih prostorov za gledališko občinstvo (npr. nedostopni bife — kadilnica) ne bom v tem opisu adaptacije govoril, kar ni predmet obravnave.

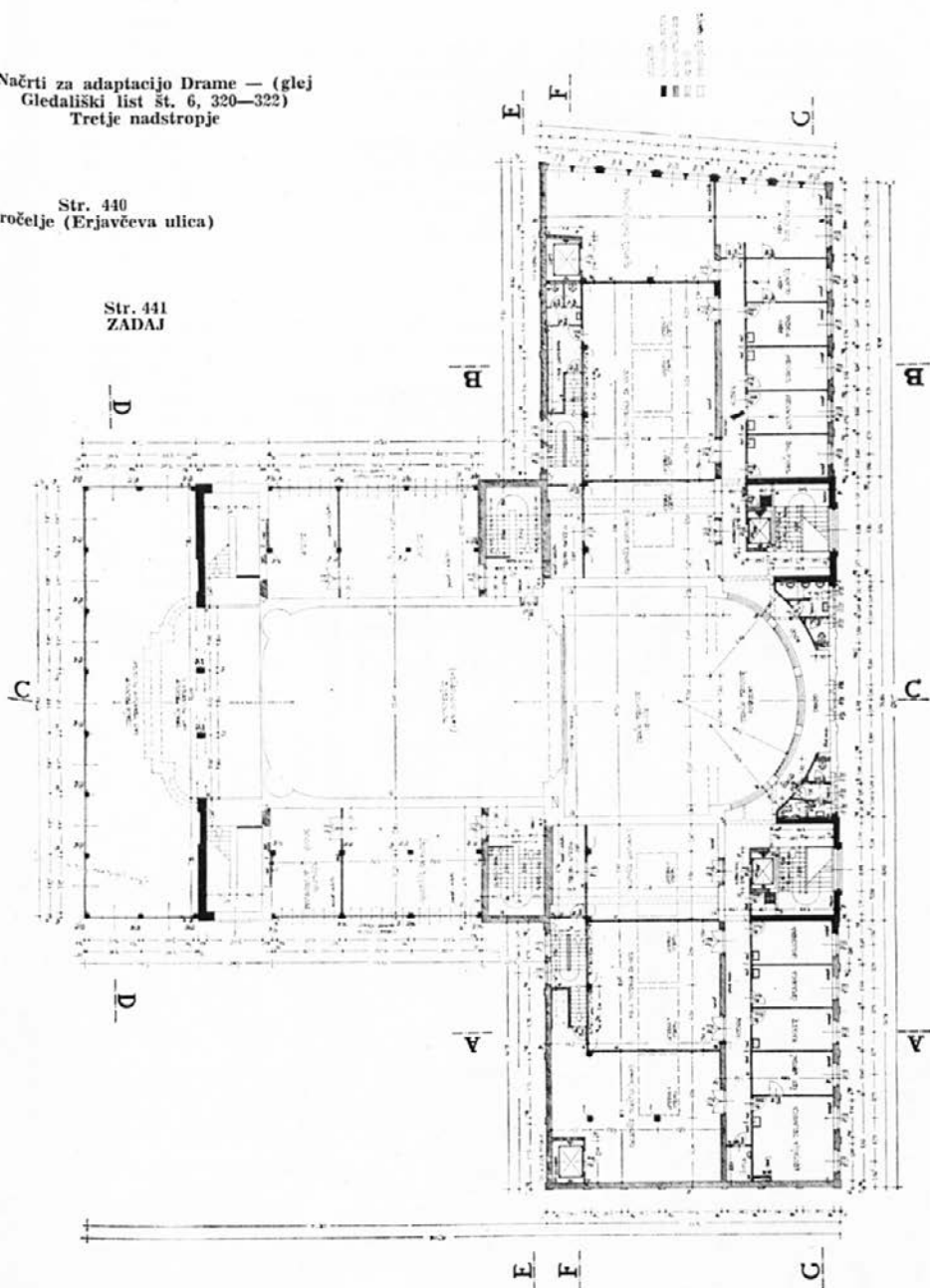
Poslopje Drame SNG je bilo zgrajeno v letih 1907-08. Intaktno je služilo svojemu namenu vse do leta 1950, ko je doživelo majhno adaptacijo zaodrišča, s čimer je bila pridobljena maksimalna globina odra ter delna rekonstrukcija elektroinstalacij. Deset let pozneje — 1960 se je pristopilo k adaptaciji notranjščine avditorija ter novogradnji balkona in cercla (prva faza obnove in novogradnje). Sedanji glavni projekt obsega dela v zaodrju, novogradnjo vzhodno in zahodno od odrišča s podhodom, novogradnjo obhodov in avditorij, ter novograđenj reprezentativnega portikusa v dveh nadstropjih na severnem — glavnem licu ob Erjavčevi ulici.

Z lokacijsko odločbo in gradbenim dovoljenjem nam je odobreno delno izvajanje programa in sicer: novogradnja vzhodno in zahodno od odrišča ter adaptacija obstoječega odra. Zato se bomo zadržali le na tem delu objekta.

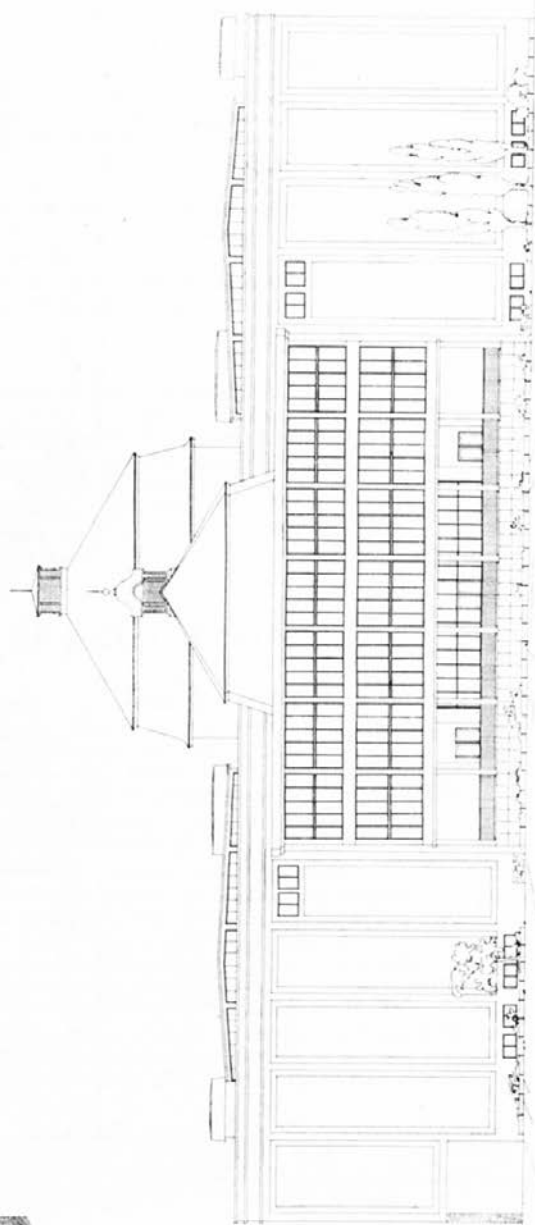
Načrti za adaptacijo Drame — (glej
Gledališki list št. 6, 320—322)
Tretje nadstropje

Str. 440
Pročelje (Erjavčeva ulica)

Str. 441
ZADAJ



DC



1870-1871

1. Kletni prostori

Zahodni del predvideva prostor za ventilatorje, prezračevalne naprave, prostor za povezavo z javno ogrevalno napeljavo (mestno). Kurjenje bo toplozračno za avditorij in oder, za vse ostale prostore pa nizkotlačno — na vročo vodo. Projekt predvideva v tem delu še ročne delavnice, skladišče rekvizitov, sanitarni voz, pomožne prostore, trafa postajo ter stikalnico za nizko napetost. Vzhodni del ima v osprednjem delu okrepčevalnico, urejeno v smislu bar-bifé, ki se istočasno uporablja kot osrednji salon za kolektiv Drame SNG. Ob tem so prostori za odrske delavce, statiste — za oboje s sanitarnimi skupinami in kopalnicami.

2. Pritličje

Personalni vhod je pri stopnišču na vzhodni strani z vstopom iz podhoda t.j. s Titove ceste. V podhodih se predvidevajo reklamne izložbe Drame SNG.

Osrednji — prečni hodnik povezuje vse prostore v zaodrju in tudi premična odrišča. S proboji obstoječega odrskega obstenja na zahodni in vzhodni strani pridobimo prostor, oziroma prehod na dve odrski ploščadi za voz 1 in 2. To so bodoči premični odri, ki bodo omogočili premike scen levo oz. desno, ter prostore za komunikacijo; ob odrišču so še kabina inspicienta in tonski studio ter dve tovorni dvigali. Južno od hodnika v zahodnem in vzhodnem delu so predvidene garde robe s sanitarnimi kabinami. Ob tem hodniku so še: soba za režiserje, ambulantna kabina, osebno dvigalo na vzhodni strani ter personalno stopnišče, vratarska kabina in telefonska centrala. WC-ji za moške in ženske ter pisoari so situirani v segmentnih prostorih ob vhodnem hodniku.



3. I. nadstropje

Prečni hodnik tudi tu deli funkcionalno razdelitev na dva dela: v odrski zračni prostor na severu ter južni pas stavbe za garderobe. V zahodnem delu so garderobe za ženski ansambel in garderobne grupe (do 6 oseb) — povsod s sanitarnim vozlom, prho, umivalno nišo. Vzhodni del tega nadstropja zaseda ravnateljstvo Drame. V segmentih ob horizontu so nameščeni WC-ji, pisoari (do sedaj bile garderobe umetn. osebja), ob stopnišču, pa osebna dvigala, enako v drugem in tretjem nadstropju.

4. II. nadstropje

Skozi vso etažo je v odorskem delu nadstropja zračni prostor nad odriščem, z izjemo skrajnega vzhodnega in zahodnega konca, kjer sta predvideni večji shrambi za odrske rekvizite. Na južni strani hodnika so moške in deloma tudi ženske garderobe, opremljene kot v nižjih etažah.

5. III. nadstropje

V tej etaži ostane zračni prostor le še nad osrednjim odriščem, vsi stranski prostori pa so izkoriščeni za servisne delavnice ter delovne dvorane kakor sledi: velika dvorana za vaje je v vzhodnem traktu, mala dvorana za vaje pa v zahodnem delu. Veliki dvorani so priključene interne sanitarije. Tu so še skladišča kostumov, na skrajnih koncih pa skladišča pohištva. Južno od prečnega hodnika, od zahoda proti vzhodu so prostori priročnih delavnic (krojaška, maskerska, česalnica itd.), ob horizontu so WC-ji, na vzhodni strani pa pisarniški prostori in ateljeji za scenografa in kostumografa.

Program gradnje, kolikor bodo zagotovljena finančna sredstva po predvidenih fazah — je naslednji: vzhodni trakt ob Titovi cesti naj bi bil zgrajen in vseljen do novembra 1965, brez priključitve na oder. Priključitev na obstoječe poslopje bi se izvršila v mrtvi sezoni tj. v juliju, avgustu, tako, da ne bi motila normalnega poslovanja Drame SNG. Zahodni del naj bi med tem časom prišel do tretje faze, brez obrtniških in instalacijskih del, ki bi se nadaljevala v zimskem času 1965 in 1966. Pred koncem sezone 1965-66 tj. v maju 1966 naj bi se izvršil priključek zahodnega dela na obstoječi objekt ter priključek obeh traktov na oder. Istočasno naj bi se pristopilo k ureditvi odrske mehanizacije in elektro opreme, tako, da bi jeseni 1966 Drama SNG končno že začela delo v normalnih pogojih.

arh. Sveta Jovanović

Založba Mladinska knjiga

LEVSTIKOV HRAH 1965

Kakor vsako leto bodo tudi v letu 1965 v zbirki »Levstikov hrah« izšle štiri nove knjige. Dela so izbrana in bodo nudila tisto, kar je kvalitetno in aktualno v tuji in domači literaturi:

Mihailo Lalić: *LELEJSKA GORA*

To je zgodba na samoto obsojenega blodečega borca v boju za življenje in za svoje ideale komunista partizana. Bolj pesnitev kot roman je knjiga gotovo eno najboljših del iz naše revolucije.

James Farrel: *STUDS LONIGAN, I. in II. del*

Studs Lonigan, tipičen ameriški deček, se zgubi v pokvarjenosti predmestne četrti in ne najde poti iz svojega zavoženega življenja, katerega se zave šele takrat, ko je prepozno,

Charlotte Bronte: *VILLETTE*

Knjiga je v veliki meri avtobiografija pisateljice, ki je študirala v Bruslju — Villette — tam doživela svojo veliko ljubezen in ji z romanom postavila spomenik.

Letna naročnina zbirke vezane v polpl. znaša 8.800 din, v platnu 10.400 din, v polusnju 13.000 din. Prva knjiga izide v aprilu 1965.



TOVARNA VIJAKOV

LJUBLJANA

TOMAZIČEVA 2, telefon 20-053

Izdeluje:

vijake za kovine, za pločevino
iz Fe, Ms, Al ter specialne vijake
od M 2,6 do M 6 mm

PLUTAL

INDUSTRIJA PLUTOVINASTIH
IZDELKOV

Ljubljana, Celovška cesta 32

poštni predal 78-11, tel. centrala 31-278, komerciala 30-778

Izdelujemo vse vrste plutovinastih kronskih in aluzamaškov ter autoekspan-dirane plutove plošče za

termično in zvočno izolacijo.
Priporočamo se našim odjemalcem!

ZA PRIJETNA IN SIGURNA POTOVANJA NUDI
PODJETJE

AUTOCOMMERCE

LJUBLJANA, TRDINOVA 4

AVTOMOBILE SVETOVNO ZNANIH
ZAHODNONEMSKIH ZNAMK

MERCEDES

— TOVARNE DAIMLER-BENZ A. G., STUTTGART in

DKW

— TOVARNE AUTO — UNION G. m. b. H.,
INGOLSTADT

Zahtevajte prospekte in pojasnila!

ELEKTRONABAVA

Podjetje za uvoz elektroopreme
in elektromateriala, nakup in prodaja
proizvodov elektroindustrije SFRJ

LJUBLJANA, TITOVA 1

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava Ljubljana

Skladišče: Črnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga



SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE

Telefon Grosuplje 13
Tekoči račun pri Narodni banki
Grosuplje 600-21
1-18

projektiramo in izvajamo vsa gradbena dela



MONTAŽNO TEHNIČNO PODJETJE „TO PLOVOD - ELEKTROSIGNAL“ LJUBLJANA - Črtomirova 6

Projektira in montira:

- instalacije centralnega ogrevanja, sanitarnih naprav, plina, prezračevanja in klimatskih naprav.
- naprave za kotlovnice na trdo in tekoče gorivo, komunalne naprave tople vode
- električne instalacije za razsvetljavo, moč, signalizacijo za industrijo in standard
- komandne in ostale razdelilne naprave za procesno industrijo
- kalorične in regulacijske naprave za industrijo in komunalne zgradbe.

Proizvaja:

- termične posode, cisterne, rezervarje in vse vrste tlačnih posod
- cirkulacijske črpalke
- temperaturne regulatorje
- naprave za regulacijo pritiska in nivoja vode
- razdelilne baterije in omare za n. n. mrežo
- komandne omare in pulte za industrijo
- infra grelce, transistorske megafone, svetlobno-klicne naprave
- elektronske merilnike nivoja za tekoče in zrnaste medije
- varnostne naprave proti požaru in vlomu
- antenske skupinske naprave in TV pretvornike
- mavčne plošče za ventilacijo in dekoracijo
- v lastni livarni vse vrste odlitkov sive litine, ki jih po želji obdelamo.

*Zavod za raziskavo
materiala
in konstrukcij*

Ljubljana, Dimičeva 12

Telefon 32-677

ELEKTRO KRANJ

Distributivna enota: KRANJ

ŽIROVNICA

Skrbita za dobavo električne energije
svojim odjemalcem.

**Vedno sodobno, trpežno
in kvalitetno opremljen dom!**



Tovarna dekorativnih tkanin

LJUBLJANA, CELOVSKA C. 280

vam nudi v širokem asortimanu razne pohištvne
tkanine, tkane in mrežaste zavese, posteljna pregri-
njala, volnene in svilene pliše za dekoracijo in obla-
čila, frotte brisače in umetno krzno perzijan.

Pri nakupu zahtevajte vedno le izdelke renomiranega
podjetja

**Tovarne dekorativnih tkanin
Ljubljana**

Kraj

OBRATI:

- LJUBLJANA, POLJANSKA 7
Telefon 31-672
- LJUBLJANA, KARDELJEVA 4
- LJUBLJANA, RESLJEVA 1
Telefon 21-224

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA

LJUBLJANA, Celovska cesta 34, telefon 33-351

KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS



DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

je pravkar izdala v dveh zajetnih knjigah (nad 1.100 strani) eno velikih literarnih del, ki so nastala v obdobju renesanse:

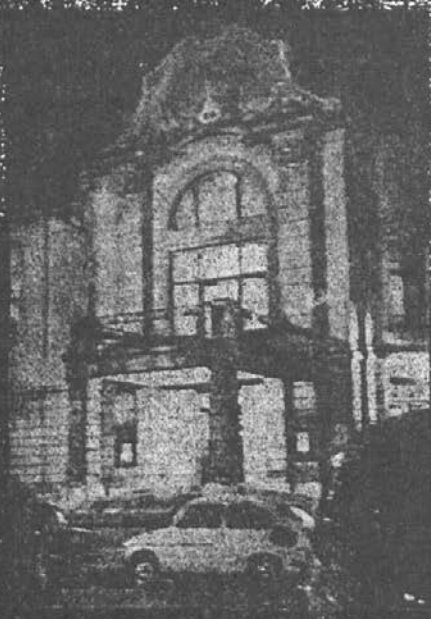
Miguel de Cervantes Saavedra: Don Kihot I - II

Roman predstavlja mogočen umetniški zaključek dolge in bogate tradicije viteškega in pustolovskega romana in je hkrati satira na solzavo in lažno romanopisje tistega časa. Glavni osebi sta v knjige zaverovani idealist don Kihot in stvarni, hudomušni in nezaupljivi Sančo Pansa. Oba glavna lika sta nepozabna in enkratna; skupaj se odpravita na junaško pot in zaideta v nerodne in tudi nevarne situacije. Razen tega don Kihot s tem, da pretvarja resnico v neresnične ideale, posredno vrši tudi ostro družbeno in moralno kritiko časa.

Cervantesov roman „DON KIHOT“

je prevedel Stanko Leben, odlično knjižno opremo pa je oskrbel akademski slikar Janez Bernik. Obe knjigi sta tiskani na brezlesnem papirju, vezani v celo platno in veljajo pri vsej svoji zajetnosti le 8000 din. Naročniki lahko poravnajo ceno tudi v mesečnih obrokih po 1000 din. Roman dobite v vseh knjigarnah, knjige pa vam pošlje založba tudi na dom, če izpolnite naročilnico in jo pošljete v ovojnici na naslov: DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE, LJUBLJANA, MESTNI TRG 26 — KNJIŽNE ZBIRKE.

drama



gledališki list