

Literatura in gledališče



France
Vurnik

Analitična opažanja z Boršnikovega srečanja 75

Kot podobni gledališki festival je tudi Boršnikovo srečanje prav vabljiva priložnost za večplastna preverjanja. V interesu tega zapisa sta dve problemski smeri, ki sta bili deležni posebne pozornosti ob letošnjem 10. Boršnikovem srečanju v Mariboru: literatura za teater, se pravi dramatika, in teater kot tak, se pravi specifične gledališke sestavine izražanja — izpovedovanja in prikazovanj.

Še preden se lotimo teh dveh obsežnih in nikoli razrešljivih fenomenov, pa si je treba ogledati strukturo Boršnikovega srečanja samega, ki bo zaznamovala razsežnosti in zamejenosti nakaznih tem in s tem tudi izsledkov, izhajajočih iz njih.

Gre za vprašanje: kako nastaja repertoar Boršnikovega srečanja? Praksa, ki jo potrjujejo tudi veljavni akti — statut Boršnikovega srečanja (pri tem je praksa pomembnejša, saj je statut ob vsaki priložnosti mogoče spremeniti), daje možnost slovenskim poklicnim gledališčem, eksperimentalnim skupinam in AGRFT, da v okviru Boršnikovega srečanja predstavijo po eno svojo — po lastni sodbi najboljšo predstavo iz minule gledališke sezone. (Tudi to bi bila zanimiva tema, namreč ali gledališča res pridejo na BS s svojo najboljšo predstavo, ali jim izbor za udeležbo narekujejo še drugi motivi, v letošnjem primeru se odpira tako vprašanje ob udeležbi ljubljanske Drame in SSG Trst. V minuli gledališki sezoni je bila z vseh strani deklarirana kot najboljša predstava Vanjušini otroci Najdenova, Drama pa se je udeležila BS z Ukano, kar sicer ni nič usodnega ali hudega, nemara še boljše, saj je Ukana v celoti slovenska uprizoritev; iz tega izhaja le pozornost na nedoslednost!)

Tako: na Boršnikovem srečanju so se torej zvrstile po sodbi gledaliških uprav oziroma svetov najboljše predstave iz sezone 1974—75, pa še najboljša predstava s Sterijevega Pozorja v Novem Sadu in najboljša slovenska amaterska predstava. Se pravi predstavi, ki združujeta najboljše, najznačilnejše, najopaznejše sestavine določene kategorije. Toliko bolje za ta zapis, saj se bo lahko skliceval na njuno izbranost. Za seciranje navedenih tem je torej na voljo 12 primerov različnih zvrsti v izvedbi enajstih gledališč oziroma eksperimentalnih skupin, ali najboljše iz produkcije ene sezone, v kateri je bilo prav v teh ustanovah odigrano nekako 50 do 55 predstav.

SNG Maribor: APOKALIPSA. Predstava je nastala namensko za 30-letnico osvoboditve iz poglavja v znamenitem romanu Dobrice Čosića

Deobe (v slovenskem prevodu Ločitve), vendar ni namensko zamejena: lahko bi prišla v repertoar brez jubilejne spodbude.

V tej masovki, v kateri so od začetka do konca predstave na prizorišču vaščani neke vasi, segnani v cerkev, kot množica, katere nasprotni akter je Nemeč, vojak, zastopnik sicer civiliziranega naroda in pooseblja teror in uničenje.

Ta predstava bi lahko imela tudi naslov »splošna spoved«, saj se v predsmrtni uri do dna razkrijejo tako posamezniki v tej množici kot njihovi v simbol preraščajoči medsebojni odnosi. Ta množica je podoba raznoterih človeških svetov, strasti, računov, obračunavanj, podtikanj, odpuščanja, skratka vsega, kar se lahko nakopiči v stoletjih podedovanega izročila.

Freskantni in možni odrski učinek te predstave pa je v celoti absolutno odvisen od tekstovne predloge in ta je: poglavje iz romana. Ne za oder napisano besedilo, pač pa proza, prirejena za odrsko predstavo. Zato je v tem besedilu, namenjenem za individualno branje, zajeto vse in ne potrebuje nobenega tako imenovanega gledališkega, teatarskega okraska. Zadoščal bi primerno kostumiran recital, vendar ne patetičen in privzdignjen, pač pa podan s človeško prizadetostjo.

In kaj so pokazali mariborski izvajalci? S precej privzdignjeno igro in dokaj malomarno govorno kulturo so odigrali, namesto da bi doživeli grozo predsmrtne ure. Toda to je problem večje ali manjše izrazne zmogljivosti posameznikov. Najbolj moteče in gledališko najmanj učinkovito za dojemanje tega pretresljivega pričevanja pa je bila ilustrativna oprema predstave z resničnimi streli in bliskom in gromom v finalni sceni, ko se podminirana cerkev sesuje na vaščane, moške, žene, matere, otroke . . . Ali ne bi zadoščal samo trenutek teme, kamor so se pogreznili? Ali če bi režiser hotel dodati sodobno poanto, nemara kratek prehod iz teme na prizorišče ruševin, ki jih je že zaraslo grmovje. To bi bilo največ, kar bi si režija ob tako dokončnem tekstu, kakršen je Čosičev, lahko dovolila, ker je pisatelj vse, popolnoma vse povedal in ker je izbral take besede, da jim kakršnakoli dodana odrska pirotehnika lahko samo škoduje oziroma odvrača gledalca od koncentracije.

Sklep, ki izhaja iz tega primera, je očiten: beseda, napisana za individualno branje, bi morala dobiti takšno odrsko podobo, ki bi besedo poudarjala, jo prinašala pred gledalca tako, da bi ga zajela v svoje magično območje; toda neke vrste »obsedenost« od teatraličnosti, od nujnosti in nepogrešljivosti gledaliških izrazil, je predstavo, grajeno na tako sijajnem tekstu, razgradila in pripravila gledalca v stanje dekoncentracije namesto obratno.

MGL: IZGUBLJENI SIN. Ta predstava je prišla na Borštnikovo srečanj kot najboljša z letošnjega Pozorja v Novem Sadu, se pravi kot najboljše gledališko delo v jugoslovanskem merilu. Prav zato je bila kdove katera ponovitev te uprizoritve deležna še posebne pozornosti. Mimo osrednje misli, ki jo v tem zapisu zasledujemo, je treba reči, da je predstava v teh osmih mesecih, kar je na sporedu, pri uigranosti veliko pridobila, in da je bila v izvedbi na mariborskem odru tako izvajalsko zanesljiva, kot se dogaja z malokatero predstavo. Vsak stavek, vsak gib, vsak premik je dobil dokončno nianso, to pa je tako za igralce kot tudi za gledalce vir zanesljivega občutka.

Hiengova »melodrama« Izgubljeni sin je bila ne glede na nagrade deležna neke specifične pozornosti, zlasti ob obeh slovenskih uprizoritvah, v

Mestnem gledališču ljubljanskem v režiji Mileta Koruna in Drami SNG Maribor v režiji Franceta Jamnika. Ni nujno na tem mestu primerjati dokaj različni uprizoritvi po izhodiščnem pristopu, vendar pa je le treba navesti, da je ljubljanska uprizoritev izpostavila dobre strani te igre, mariborska bolj šibke, če se lahko tako preprosto izrazim.

Predvsem je Hiengova igra napisana iz »majhne« snovi, če to kaj pove, iz snovi, ki jo lahko daje vase zaprta družina, živeča v svoji predmestni hiši, postavljeni z učiteljsko plačo in seveda z velikim pritrgovanjem. Toda besede in misli teh ljudi so »velike«, prerasle naj bi v funkcijo simbola in prek odra poročale o neki resnici iz življenja, namreč o intenzivni zaprtosti nekaj družinskih članov v zidove lastne majhnosti. Tisto, kar iz tega izhaja, očitki, prepiri, iluzije, kakršne nosi predvsem stari učitelj — oče, sestavlja dramsko tkivo, iz katerega naj bi gledalec (če je igra uprizorjena) razbral prav to spoznanje o zaprtosti v nekakšen letargični način življenja, ki ga ne more več premakniti niti hipijevska življenjska nasilnost niti materinstvo, ki po spletu okoliščin nekako vdre v začarani trikot oče—hči—nečakinja.

Vendar pa se v zvezi s to in takšno po Hiengu v dramski obliki sporočeno resnico oglašaja pomislek: ali je ta družinica res toliko značilna in avtentična, da lahko izraža neko resnico o resničnosti v prepričljivem obsegu. V določenem smislu vsekakor, vendar ji to avtentičnost v nemajhni meri jemlje literarnost teksta, njegova literarna konstrukcija in nemara nekoliko tudi sicer sama zase lepa, vendar privzdignjena metaforika. Dejstvo, da se besedilo nagiba k nekakšni sanjski fantastiki, kar je očitno ob godovnem obisku treh čudnih, nestvarnih gostov, nikakor ne bi mogel biti razlog, da bi resnica o resničnosti ne mogla v gledalčevi zavesti najti svoje zaznave, kvečjemu obratno — podkrepila naj bi jo.

Po vsem tem velja skleniti, da ima Hiengov tekst nedvomne literarne kvalitete, ki se nagibajo v liriko in simboliko, vendar je celotna faktura te igre nekako neoprijemljiva, nedoločljiva in v skladu s tem tudi njeno sporočilo, njena resnica o resničnosti, kot naj bi jo začutil gledalec. Nemara sta si v neskladju ta majhna snov in njena izbrana literarna oblika v jeziku.

Predstava je v Korunovi režiji dobila nedvomno zelo primerne izrazne poteze, ki ustvarjajo čehovljansko liričnostituacijsko pogojeno razpoloženje. Te vrste teater nikakor ni sporen, razen če ni kvaliteten ali če se ponavlja. Korun je zadel lirično razpoloženski živec Hiengove literarne predloge, čeprav je precej v opreki z dosedanjim Korunovim režijskim delom. To pa je lahko samo dokaz režiserjeve ustvarjalnosti, njegove volje po iskanju sprejemljivih gledališko izraznih sestavin, ki naj bi podprle resnico o resničnosti, jo s kolikor mogoče prepričljivimi izrazili izpostavile, da bi jo gledalec izsrkal kot verjetno, jo doumel in če je v njeni moči tudi doživel, ali da bi ga celo prevzela ali pretresla bodisi v aristotelovskem, ali v brechtovskem smislu.

SLOVENSKO AMATERSKO GLEDALIŠČE TRST: Berthold Brecht: IZJEMA IN PRAVILO. To je bila najboljša predstava slovenskih amaterskih gledališč iz minule sezone, zgrajena na kratkem, v osmih slikah zaokroženem besedilu Bertolta Brechta. Tudi to delo je neke vrste učna ura o razrednih razmerjih v kapitalizmu: bogat trgovec potuje skozi puščavo, vodnik mu kaže pot, kuli nosi prtljago. Priganja ju, da bi prehitel odpravo s podobnimi nameni; njegov cilj je priti do naftnih vrelcev in potem ravnati tako, da bi mu čim več vrglo. Njegov odnos do najemnikov je taktičen, dokler sta

vodnik in kuli popolnoma odvisna od njega, je do njiju surov in brezobziren, ko pa se razmerje obrne, postane prijazen, vendar je na sodišču oproščen, ker navaja, da je mislil, češ da ga je kuli hotel ubiti, ko mu je le ponudil vodo . . .

Delo ima vse značilne lastnosti, ki omogočajo izvedbo v smislu epskega gledališča: posamezni značilni situacijski konflikti naj bi bili le ilustracija teze o nenasitnosti kapitalista in o neprebujenosti delavca. Tako kot Brechtova dramatika sicer tudi to delo daje osnovo za teatraliko, za songovske vezi med prizori, vendar pa je poučnost tega dela vendarle vezana na določene družbene razmere, ki jih s svojo alegorično konstrukcijo nemalo poenostavlja. V tem je nedvomno zajet problem sporočilne učinkovitosti brechtovskega teatra v sedanjem času, njegova teatralika pa je seveda še vedno lahko vabljiva za izvajalce.

AGRFT in MGL: David Storey: KMETIJA

Če bi bila ta psihološka analitična igra napisana na Slovenskem, bi jo vsekakor označili za ljudsko igro in bi lahko z veseljem ugotovili, da se smer ljudske dramatike Finžgarjevega tipa nadaljuje v naš čas. Ker pa ni tako, jo je pač treba razumeti kot odmev nekih vsekakor realnih razmer sodobnega angleškega podeželja.

To je igra o razkrojeni, nekoliko že pomeščanjeni kmetiji na robu industrijskega predela, ki se širi in zato tudi jemlje ne samo zemljo, ampak tudi izvorno obliko kmečkega življenja in sožitja. Čez zemljo, kjer stoji Slatteryjeva kmetija, bo čez dve leti že tekla šestpasovna cesta in za družino, eksistenčno odvisno od te zemlje, se bo življenje v osnovi in dokončno spremenilo. Sicer pa se je že: Slatteryjevi otroci nikakor ne najdejo ravnovesja v moderni industrijski družbi; ne kmetje ne delavci ne meščani niso, pač pa bitja, ki so se znašla v slepi ulici, svoje eksistence niso bili zmožni reševati si sami, edino, kar jim preostane, je ali erotika ali pa neko namišljeno revolucionarstvo. Gospodar je zapit, gospodinja hodi v večerno šolo, le o gospodarskem stanju te razkrajajoče se kmečke družine gledalec ne zve nič, vendar glede na to, da vsi nažigajo whisky, očitno niso v finančnih škripcih.

Veliko je v tej igri zabavnoironičnega besedičenja, medsebojnega obžiranj, vendar je v jedru tega dela vendarle aktualna resnica o neverjetno dokončni tujosti med temi ljudmi, ki jih povezuje le še skupna streha in občasno ista miza; prej ali slej se bodo tudi dejansko razšli. Kje je razlog, ali bolj trdo rečeno — krivda za to? Vsekakor v splošnem razvoju človeške družbe neodvisno od kakršnekoli ideologije: tudi kmetstvo se je industrializiralo in odtujilo človeka od produkcijskih sredstev in kot posameznika v skupnosti. Nemir razvoja je toliko intenziven, da ne more prizanašati kakršnimkoli patriarhalnim oblikam sožitja in pomiritve z njimi. V tem je igra sodobna in aktualna, neposredna in nenarejena, kar je za njeno vrednost vsekakor pomembno, saj s primernimi dramaturškimi postopki prinaša opazno resnico o neki vsekakor obstoječi resničnosti, ki jo človek iz sorodne družbene plasti mora začititi. V tem primeru afiniteta do določene družbene plasti nikakor ni nepomembna.

Izvedba v režiji diplomanta Marjana Bevka se je gibala na ravni širokega, skoraj neobveznega izraznega zamaha; tri študentke, diplomantke igre, ki so odigrale Slatteryjeve hčerke (Stanislava Bonisegna, Marinka Štern, Olga Grad) niso še toliko izoblikovane igralke, da bi lahko pokazale izrazitejšo specifikko treh deklet, razpetih med razdrto kmečko obliko življenja

in industrijskomeščansko neobveznostjo. Polde Bibič je dal liku njihovega očeta in kmeta ljudski, patetični ton, gledališko sicer posrečen, komedijantsko razgiban, manj pa prizadeto spricho situacije, v kakršni ta mož s starimi nazori in moderno kmečko mehanizacijo je. Izostreno profiliran lik kmečke matere in gospodinje, ki se trudi hoditi s časom in je hkrati še materinska, pa je odigrala Judita Hahnova preprosto, vendar občutno izniansirano.

Ker je igra tematsko vezana na kmečko področje, bo seveda vsekakor bolj zanimiva za podeželsko občinstvo, ki se tudi pri nas srečuje s takšnimi in podobnimi procesi presnavljanja vrednostnih, moralnih in formalnih oblik sožitja, z odtujevanjem in siromašenjem duhovne kulture, saj se namesto razkrojenga izročila še ni izoblikovala trdnejša novost.

MLADINSKO GLEDALIŠČE: Dušan Jovanović: ŽRTVE MODE BUM-BUM.

Za obravnavo te predstave sta odločilnega pomena dve sestavini: da je namreč avtor tekstovne predloge in režiser ista oseba, Dušan Jovanović, in da si je zadal nalogo — za današnjega gledalca rešiti »pra-problem ,angažiranega' besedila«.

O dramskem besedilu v tem primeru niti ni mogoče razpravljati, ker je tekstovna predloga za to teatralično parado v bistvu nekakšna lepljenka oznak modnih novosti vojaških uniform skozi zgodovino rekel in parol. Opisi značilnosti vojaških uniform seveda niso brez ironije in dvojnega pomena, ljudska rekla ali zgolj pojmovne oznake pa so razporejene po temah — boj, delo, smrt, svoboda, ljubezen, če naj bodo navedene le nekatere poglobitve tematske matice uprizoritve. S tem je o besedilu v bistvu navedeno vse značilno, kar je v predstavi tvorilo osnovo za teater in za sporočilo.

Tako zbrana in razporejena rekla in parole sta izvajala ženski in moški zbor; ženski se je takoj na začetku izvil iz spomenika in v nadaljevanju predstavljal trpeči del človeštva v zgodovini, od tlačanov do talcev, medtem ko je bil moški zbor angažiran za modno parado uniform in za vse, kar takšna uniforma povezuje, od meča do atomske bombe. Celoten spektakel se je razvijal v kontrapunktičnem razmerju med nasilno in trpečo poluto človeštva, med moškim in ženskim zborom ob vsebinsko ustrežajoči glasbeni spremljavi, primerno hrupni, da je preglasila prav tako hrupni korak, vse skupaj pa se je zlilo v agresivno asociativno obdelavo gledalca tudi ob pomoči hitrega tempa. Seveda so imeli pri tem kostumi — uniforme nepogrešljivo vlogo: predstava se je tako s tekstom, igro, kostumi, glasbeno spremljavo in sceno, ki je nemara simbolizirala festivalno dvorano v žičnem okviru, kjer potekajo podobne modne parade, dobesedno zlila v celovit organizem.

Vendar pa je predstava tako kot tekstovna predloga vendarle nekakšen fragment, ki ga lahko doume pravzaprav le odrasel človek, ki pozna vse tiste značilne vojaške koračnice iz druge svetovne vojne in ki mu v zavesti lahko izzovejo široko panoramo doživete ali sodoživljajoče zgodovine.

In najbolj impresiven je prav prizor, v katerem se izmenično nizajo nemške koračnice in gesla našega osvobodilnega boja, ob katerih ženski zbor simbolizira smrt talcev: s tem se je predstava dvignila na maksimalno mero učinkovanja na gledalca in ga zgrabila, pa tudi njena človeško prizadeta naravnost je dobila v tem prizoru svojo intimno potrditev, medtem ko finale s pesmijo ljubezni, živim spomenikom in zlitjem obeh zborov v neuni-formirano korporacijo še stopnjuje humanistično in pacifistično idejo.

Tako se je tudi teatralika izraznih simbolov v Jovanovičevi predstavi Žrtve mode bum-bum dvignila na maksimalno možno raven učinkovanja, pri tem pa je tekst uporabljala na ravni besede ali samostojne, neodvisne pojmovne celote, se pravi na ravni njene prvinske pomenljivosti in ne organizirane na višji, soodvisni formaciji, saj so jo tako rekoč vizualne sestavine nadigrale.

EKSPERIMENTALNO GLEDALIŠČE GLEJ: POGOVOR V MATERNICI KOROŠKE SLOVENKE treh avtorjev: Janka Messnerja, Tomaža Šalamuna in Dušana Jovanovića.

Ta predstava je nastala pred Jovanovičevimi Žrtvami mode, prav zato je pot od nje k žrtvam razvidna in logična, saj je Jovanović tudi soavtor Pogovora in njegov režiser.

Toda zdi se, kakor da se je Jovanoviću dokončno izoblikovala forma »angažiranega« gledališča šele z žrtvami, medtem ko bi utegnil biti pogovor šele nekakšna priprava nanje. Uprizoritev obeh del na isti večer je bila po temtakem na moč ilustrativna.

Pogovor v maternici koroške Slovenke je predvsem tekstovno obremenjena predstava, njeno zapleteno sporočilo pa se zavzema za pravice Slovencev, živečih na Koroškem v Avstriji, če se izrazim s suhim žurnalističnim žargonom. Messnerjev tekst, ki je dal predstavi tudi naslov, je družbenokritični politični pamflet, izhajajoč z specifične situacije in razmer na Koroškem in izpostavlja kritiki tako uradna, oblastniška stališča večinskega naroda kot medsebojna nesoglasja pripadnikov slovenske manjšine na Koroškem. To je v glavnem zajeto v dialogu med zarodkoma, fantom in dekletom, Anzejem in Mojco pred njunim definitivnim prihodom na svet. Drugo plast tega besedila tvori monolog dekleta, ilustriran z bolj nametanimi kot organiziranimi filmskimi posnetki, tretjo plast pa zbor deklet, ki v posmehljivo deklamatorskem tonu smešijo posmeha vredne vzgojne prijeme, družinske situacije in družbene abotnosti.

Tudi ta tekstovna predloga je kolaž, dolgovezen in gostobeseden, predstava pa je statična, brez pravega stopnjevanja: nizanje na isti ravni brez izhoda. Zaradi tekstovne zamegljenosti je prej medvedja usluga stvari Slovencev na Koroškem kot podpora njihovem nacionalnoeksistenčnemu boju v obliki modernizirane dramske agitke, čeprav je bil to njen namen. Agitka mora biti preprosta, razumljiva in udarna, če hoče doseči svoj namen, s tem seveda ni rečeno, da to ni mogoče doseči z modernimi izrazi; meglena nedorečenost seveda ne more izločiti ideje, prebujenja niti v individualnem niti v splošnem pojmovnem obsegu.

PRIMORSKO DRAMSKO GLEDALIŠČE: Joseph Kesselring: ARZENIK IN STARE ČIPKE.

Brodwayska uspešnica, duhovita in nemalo cinična črna komedija, prežeta s tistim značilnim hladnim, zadržanim humorjem, kakršnega srečuješ tudi v ameriških vojnih romanih, ostaja slej ko prej gradivo za zabavo in za dobre igralce, če naj bo doseženo prvo, se pravi učinek. Neka sestavina pri dramaturško nadvse spretno oblikovani komediji pa še posebno izstopa: prehodi iz prizora v prizor, tako imenovani sklepi; v koncu iztekajočega se prizora ali v zadnjem stavku je že zajet začetek naslednjega.

Predvsem pa je to komedija za dobre, nadvse dobre igralce, ki jim igra preraste v »igro«.

Kot Martha Brewster nastopa v novogoriški predstavi — zrežiral jo je Dušan Mlakar — Sava Severjeva in kar preseneča pri njej, je njen lahkotni način igranja, njena suverenost. Ta lastnost se žal vedno redkeje pojavlja na odrih.

NAROČENA KOMEDIJA Fadila Hadžića v izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega je prav gotovo značilen primer aktualnega komedijskega žanra, delo, napisano z motivi trenutnih družbenih razmer kot zabava in delno tudi družbeno kritična satira. Kot je v satiričnih besedilih vedno bistvenega pomena, s kakšnega zornega kota, s katerega stališča je uperjeno satirično zrklo na družbene anomalije in samovoljo posameznikov, velja to vprašanje tudi za Naročeno komedijo, ki je v poslovenitvi Tite Simonitičeve dobila slovensko različico, kar se kaže v vpletanju nekaterih slovenskih imen, v odnosu do avtorja, ki je prek telefona vpeljan tudi v dogajanje igre same; to učinkuje kot posrečen drobec v sicer bolj ali manj nametano navidezno improvizacijo.

Ta zorni kot je nekakšen abstraktni normalni razum, ki sortira dnevne pojave z nadčasovne perspektive in si privoščiči zlasti zmedo kriterijev pri sestavi repertoarja nekega namišljenega in s tem vzorčnega gledališča, krmarenje med Scilo in Karibdo »uradnih« kriterijev in gledaliških iskanj učinkovitosti, pri čemer zlasti za satiro lahko pride vse prav. Vendar v Naročeni komediji ni opaziti kakršnega koli posega od zunaj, kot na primer v Škrlatnem otoku M. Bulgakova — to delo je prav gotovo botrovalo nastanku Naročene komedije — pač pa se vsi središčni zapleti okoli repertoarnih težav sučejo v začaranem krogu tako imenovane avtocenzure. Sicer pa je ob tem središčnem zapletu navrženih nemalo bolj ali manj ostrih sentenc na račun sodobnih družbenih aktualizmov, pri čemer se delo kmalu izčrpa in proti koncu tudi nekoliko zvodeni.

Podobno konfuzna kot tekst je tudi izvedba v režiji Dušana Mlakarja in v bistvu ni prinesla vidnejše igralske kreacije niti ni odkrila česa takega, kar bi presehalo histerično stopnjevano izrazje gledališkega ambienta.

Gledalci pa uživajo; ob vsakem aforizmu bi lahko seizmograf, če bi bil naravnian na beleženje odmevnosti med občinstvom, zaznamoval večjo ali manjšo stopnjo odzivnosti in s tem učinkovitosti humorno satiričnih sestavin, ki so po vrhu na moč konkretne, naše, zdajšnje in tukajšnje in ne uvožene s Češke ali Poljske. V tej eksplicirani naravnianosti na naš vsakdan je nedvomna vrednost te komedije, ki je sicer formalno, v svoji dramaturški kompoziciji zelo heterogena. K temu bi veljalo dodati samo še ugotovitev, da je njen komični učinek vsekakor močnejši kot satirični, kajti satira ima v sebi nekaj neogibne didaktičnosti — ta pa se v sodobnem gledališču ne obnese in verjetno se ni obnesla v nobenem gledališču. Primum vivere, deinde philosophari bi lahko prevedli glede na ta primer takole: najprej smeh, potem učenost, saj je smeh ena izmed prvinskih sestavin življenja.

V igri **KRALJ MATJAŽ** Ferda Kozaka — z uprizoritvijo tega dela se je Borštnikovega srečanja udeležilo Slovensko ljudsko gledališče iz Celja — si stojita nasproti in s tem tvorita dramski konflikt dve posebljenji: kralj Matjaž, kakršnega je izoblikovala ljudska fantazija v legendi kot simbol ideje in svobode in s tem moči in upanja, na drugi strani pa slovenski narod, sestavljen iz raznoterih predstavnikov političnega, družbenega, intelektualnega in družabnega življenja, tisti slovenski narod, ki ga je s svojimi župani,

dacarji, učitelji, krčmarji in podobnimi definiral v satirični podobi Ivan Cankar.

Osebnost kralja Matjaža je v drami veskozi ideja in simbol, njegov udejanjeni prihod med Slovence sproži nemir in razkrivanje slovenskega naroda. V Kozakovi definiciji slovenskega naroda, ki se sooča z merili kralja Matjaža, ni pozitivne osebe: to so predstavniki posameznih strank, kulturniki in šolniki na višji stopnji — strokovnjaki, ki jim prihod kralja Matjaža pomeni priložnost za uveljavitev strankarskih in osebnih koristi. Drugo dejanje je v celoti izpolnjeno s to temo, medtem ko je prvo precej raztegnjena ekspozicija.

Zanimivo pa je, da je pisatelj iz Šentflorjancev, kakršni naj bi bili tri desetletja pozneje (v razmerju Cankar—Kozak) iztrgal Damo, predstavnico meščanske družbe, ki je kot lepa Vida utesnjena na tem majhnem koščku sveta, njen čutni, čustveni in doživljajski svet je zamejen, ob splošni majhnosti se ne more razživet. V upanju, da bi jo kralj Matjaž popeljal v svet, se na moč poetično razkrije, toda kralj ji servira poučno lekcijo, po kateri znova pristane na svojo skromno šentflorjansko možnost, na policijskega komisarja. Bolje vrabec v roki kot golob na strehi! Resnica, ki se s tem likom dviga v simbol, je na eni in drugi strani: Damin izliv je v Kralju Matjažu, »veseli zgodbi v treh dejanjih«, ki jo je narahlo že ovila patina časa, eno najlepših pesniških tekstov, ki bi lahko obstajal sam zase, zunaj tega pesniško-intelektualističnega bolj pripovednega kot dramskega besedila.

V igri je več značilno obarvanih vlog, ki zahtevajo mojstre igre, tako komisar, predsednik, kanonik, kulturniki in predvsem Dama. Nemara delu ni bilo v prid, da je režiser Franci Križaj posebno v drugem dejanju zelo opazno naglasil cankarjansko shemo množičnega zbora, se pravi spor in pretep s stoli kot običajno uprizarjajo četrto dejanje Hlapcev. Ker je delo napisano v blank verzu, je za izvedbo potrebna velika govorna kultura; te je bilo premalo. Kozakov Kralj Matjaž ostaja po tem prvem odrskem preskusu še vedno kot možnost za primernejše odrske rešitve in hkrati za adekvatnejše gledališko interpretiranje slovenstva na intelektualni pesniški in satirični ravni, z nadaljevanjem Cankarja, vendar hkrati že z odmikom od njega.

GLEDALIŠČE PEKARNA je bolj kot s katerokoli svojih dosedanjih eksperimentalnih predstav uspelo z izvedbo dveh tekstov in upodobitvijo dveh slik pod skupnim naslovom Tako, tako! po besedilih Mirka Kovača in v režiji Ljubiše Ristića. Uspelo — se pravi, da se je približalo določeni resnici o resničnosti, ki jo gledalec začuti. Prepričan sem, da se ji je približala najbolj prepričljivo v desnem zgornjem prizorišču, na katerem je Maja Boh odigrala večer v življenju mladega dekleta oziroma Ane Praprotnik, brez besede, pač pa z množico vsakdanjih opravil od pripravljanja večerje, mimo pomivanja in pospravljanja do tistega obupnega joka na koncu te, na uro in pol zgoščene samote in osamljenosti. Kvartopirci v levem spodnjem prizorišču prezentirajo sicer podoben absurd, s katerim pa so kar sprijaznjeni — oni pač kvartajo v nedogled . . .

Sicer pa ima ta simultana predstava na štirih prizoriščih dvojje besedil — Oboževanje kurbe in Kilijan; prvo je realnejši izsek iz življenja, Kilijan pa je groteskna upodobitev absurdnih policijskih metod zasliševanja in prepričevanja oziroma pranja možganov. Oboževanje kurbe so igralci odigrali v dialektu in hkrati napolnili prizorišče z značilno seksualno atmosfero,

medtem ko je bil Kilijan nabit z atmosfero nasilja, poigravanja človeka s človekom s popolnoma nesmiselnimi zahtevami.

Celotna predstava na štirih simultanih prizoriščih, v kateri je realistična igra absorbirala besedilo kot resnično integralni sestavni del in ga uveljavila tudi na takšnem nivoju, je sicer fragmentarna, nekakšen bežen izsek iz življenja, drobec resnice o resnici, saj bi se takšnih izsekov lahko nanizalo neskončno število, če bi bile za to dane prostorske možnosti, lahko že kar galerija odrov in prizorišč. Več kot zgoščen in potenciran izsek iz življenja ta predstava ni, njena vrednost, izzivalnost in privlačnost je v njeni zasnovi, se pravi v simultanem prizorišču, ki daje slutnjo mnogoterih izraznih možnosti. Izvajalci so se pač odločili za štiri različne, vendar nič več kot fragmentarne možnosti.

Ob ponovnem gledanju gledališke variante UKANE, ki je nastala po dramtizaciji Janeza Povšeta, ta pa po romanu uspešnici Toneta Svetine, so se afirmativno potrdile ugotovitve, zapisane ob premieri v ljubljanski Drami.

V prvi vrsti je to predstava idej in parol: Ne pozabite! je uvodno geslo in Živelo ljudstvo, živela zmaga! sklepno geslo. Anina zgodba, v kateri je zajet prehod s sodelovanja z okupatorjem h globljemu spoznanju, da je partizanski boj nujnost, neogibna in pravična stvar, je potisnjena v ozadje, medtem ko izstopajo notranja trenja tako na nemški kot na partizanski strani, vojaško taktiziranje in politiziranje.

Za preglednost predstave je vsekakor škodljivo, da ima odrska varianta Ukane preveč tem individualne in splošne narave in ker jih je veliko, ne more biti drugače, kot da so obdelane bolj ali manj fragmentarno, bolj ali manj paradno, da so bolj ali manj navržene. Roman je obsežen in zato težave dramtizacije utemeljene.

Ukana je primer predstave, ki hoče povedati vse in še več o vojaški politiki in strategiji, o ideoloških osnovah in njeni tehniki, o nesmiselnemu umiranju in o nesmiselnosti vojne kot take. Vse to so splošne, znane resnice, ki jih je ilustriralo in utemeljilo tudi že zgodovinopisje. Naloga takšne predstave pa naj bi bila, da bi pretresla gledalca s tistim neopredeljivim, ki se dviga nad gola dejstva.

Nekaj tega je v uprizoritvi sicer bilo, in sicer v skoraj neprekinjeni glasbeni podlagi tako akcijskih kot konverzacijskih prizorov, ki pa niso dobili večjega zamaha, ampak so ostali na ravni fragmenta, izsečka. Ta glasba, ki jo je skomponiral ali po motivih značilnih pesmi in koračnic priredil Bojan Adamič, je segla globlje v gledalčev doživljajski svet, si ga podredila in mu diktirala razpoloženje, kakršnega samo dogajanje oziroma odsekano izvajanje ni bilo zmožno ustvariti. To je hladna predstava z učinkovito glasbeno podlago, zato se je zajedala v gledalčevo zavest, ne da bi se gledalec tega zavedal.

Ob gledanju Ukane se oglašča še neko skoraj nerazrešljivo vprašanje: ali je v njej zajeta tista resnica o ne tako davni resničnosti, kakršno mnogi med nami še nosijo v sebi kot udeleženci bodisi aktivni, bodisi pasivni ali kakorkoli že. Ker gre za prenos romana na oder, je to vprašanje toliko bolj utemeljeno, saj je takšen ali katerikoli drugačen prenos Svetinovega romana na oder v vsakem primeru obsojen na izseček, na fragment. Ali ni v tem prenosu ostalo le nekaj zunanosti, površinskih pričevanj o resnici polpretekle, vendar definitivne zgodovinske resničnosti? Zraven pa še nekaj »maršev in parol«, ki jih tudi v tovariških in intimnejših dialogih ne manjka.

Ne, Ukana ni predstava o globljih človekovih silnicah in resnicah upora proti okupatorju, bolečin in trpljenja, ki ju je upor tudi povzročal. To je predstava »maršev in parol«.

Leskovčeva DVA BREGOVA v izvedbi Stalnega slovenskega gledališča v Trstu sta prišla na Boršnikovo srečanje pravzaprav po naključju, ker je uprava zaradi nepredvidenih okoliščin morala spremeniti svojo prvotno odločitev, da bi SSG gostovalo z Rižarno.

Dva bregova Antona Leskovca izvirata iz druge polovice dvajsetih let, delo je v knjigi izšlo že leta 1928. Igro oziroma dramo iz življenja beračev bi lahko označili za socialnoekspresionistično dramsko delo. Socialna tema je zajeta v ugotovitvi vodje socialnega dna, berača Macafurja, da je svet razdeljen na dva bregova, med katerima teče velika reka in razpolavlja svet; prehoda ni. Tudi če bi bil, je tvegan, kajti ko si enkrat na enem bregu, si zaznamovan z njim za vselej. Drugačna pa je teza Macafurjevega sina Krištofa Bogataja, ki ga je Macafur izšolal, ne da bi sin vedel, kdo je bil do brotnik in ne da bi poznal svoje starše, in sicer da je prehod možen, da pa je odvisen od posameznikove volje.

Kaj je v tej igri lahko še zanimivo za sodobnega gledalca, ni toliko navedena socialna tema kot že kar skrivnostno obredno potrjevanje pripadnosti k enemu bregu, če si se znašel na njem. To so že kar zakoni mafije, razraščajo se v pollaščenje človeka, v vsiljevanje volje tistim posameznikom, ki si drznejo ravnati proti šegam in navadam, nepisanim vendar veljavnim zakonom, kakršna sta muhasta, pohlepna, izzivalna, nemirna in lepa Rona in izšolani berač Krištof. Drama oblikuje tisto družbeno stanje, ko je bil prepad med družbenimi plastmi že zarezan, ko pa socialne plasti še niso izoblikovale svoje skupne, splošne in v nekaterih posameznostih za vse veljavne zakonitosti. Ta misel se je šele porajala v glavah posameznikov.

Tržaško izvedbo je režijsko zasnoval Jože Babič nekoliko po maniri Brechtovega epskega gledališča s tem, da je za podkrepitev določenih stanj in tez uvedel v predstavo songe, za katere je besedila napisal pesnik Miroslav Košuta in vanje prenesel nekoliko prečiščene ideje posameznih akterjev. Poleg tega v sceno Demetrija Ceja ni bila ujeta atmosfera podeželske slovenske krčme, pač pa nekakšen sodobni velemestni bife, vkomponiran v večji, nemara hotelski masiv. V kostumih Marije Vidauove je razvidna sodobna hippijevska tendenca, pa tudi v igri so bili opazni namigi na to. Skratka: režiser je napravil z vsemi sestavinami predstave velemestno, svetovljansko ozračje, nemara nekoliko spominjajoče tudi na ameriško podzemlje. S tem je sicer zbrisal slovenski kompleks majhnosti, skušal aktualizirati delo z bolj opredeljivimi sredstvi in tako napravil bolj slikovito, bolj povedno, za sodobnega gledalca bolj sprejemljivo uprizoritev, kot bi utegnila nastati na osnovi dosledne reprodukcije tega idejno nekoliko nejasnega besedila, ki pa mu ne manjka dobro orisanih karakterjev in imenitnih dialogov.

— — —

Kaj naj bi potemtakem lahko izluščili iz te in takšne parade gledaliških predstav glede razmerja med dramskim tekstom in išočimi gledališkimi izrazili?

Nemara ponovno potrditev, da je režiser v sodobnem gledališču tako rekoč odločujoča oseba, ki si podreja tako besedilo kot zmogljivosti

posameznih igralcev, kar zelo zgovorno potrjuje prav Jovanovičeva avtorska predstava *Žrtve mode bum-bum*.

Nadalje izhaja iz tega pregleda, ki je na moč naključen, vendar za eno gledališko sezono vsekakor reprezentativen, čeprav bi bilo pravzaprav lahko štiri do pet variant, vendar končne ugotovitve ne bi bile bistveno drugačne:

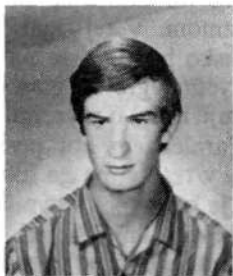
Naloga gledališča je bila, je in bo, da drži zrcalo dobi, če ponovim neštetokrat citiranega Shakespeara, ali v stilu tega zapisa rečeno: da upodablja resnico o resničnosti, ki jo živimo, občutimo, slutimo. In spet vprašanje: koliko je v tej paradi raznoterih gledaliških stilemov ujete resnice o resničnosti? Nekaj drobcev jo je nedvomno v nekaterih prizorih Jovanovičeve parade *Žrtve mode bum-bum*; nekaj v zamejeni pripadnosti bregu, iz katerega si izšel, kakor je to zaslutil Anton Leskovec v *Dveh bregovih*, nekaj nemara v notranjih nasprotjih oziroma nezaupanju v partizanskih vrstah, prikazanem v *Ukani*, nekaj utripov življenjske resničnosti je bilo čutiti v Kovačevem *Oboževanju kurbe*, nekaj poetičnega nadiha iz življenjske vsakdanjosti v *Hiengovem Izgubljenem sinu*, človeške odtujenosti in notranje praznine v *Storeyevi Kmetiji*, predvsem pa resnične predsmrtne groze v *Čosičevih Ločitvah*, vendar samo na ravni literature, ne pa njene gledališke upodobitve. Koliko je v vsem tem praznega estetiziranja, odrskega in verbalističnega, pa namišljene izpovednosti, pa potovanja mimo resnice o resničnosti na račun poze, izmišljotine, patosa, čiste teatralike?

O tempora, o mores! Koliko navideznosti polni človekove oči in mu zastira pogled v resnico o resničnosti. Vsak človek — gledalec ima za to svoj radar, sprejem je odvisen le od tega, na kakšne razsežnosti je naravn.

Življenje pa je neulovljivo; ko ga dohitita poezija in podoba oziroma z njunimi združenimi močmi teater, že izziva in preseneča z novimi iznajdbami, oblikami in zapleti.

Tauferjeva (neobrabljena) pesmarica rabljenih besed

(POSKUS INTERPRETACIJE)



Marjan
Dolgan

Tauferjeva lirika se je že s prvo zbirko *Svinčene zvezde* (1958) odločno odmaknila od tradicionalnega pojmovanja in izpostavila pesniško funkcijo jezika. Zato v njej največkrat bralcu ni serviran en sam, dokončen in edino zveličaven pomen (kar velja tudi za drugo slovensko, starejšo in novejšo liriko, če je seveda ne beremo osnovnošolsko-vzgojno, česar pa večina beročih ne dela, zato se lahko občasno sezna-

nimo s prav naivnimi, poenostavljajočimi mnenji o naši lirski tradiciji v množičnih občilih), ampak je od bralca odvisno, kateri pomenski sklop bo našel v njej. Prevlada pesniške funkcije povzroča večjo nepredvidljivost pomenov, kar pomeni po informacijski teoriji večjo stopnjo informiranosti. Od tod pri naivnem bralcu vtisi nenavadnosti in nerazumljivosti, saj se seznanja s še neznanim upesnjenim svetom, ki ga spravlja v začudenje in