

GLEDALIŠČE

LJUBLJANSKA DRAMA V SEZONI 1960/1961

Pretekla sezona ljubljanske Drame je bila razen ene, dveh predstav vrsta bolj ali manj neprijetnih gledaliških presenečenj, katerih je kriva deloma nesmotrna repertoarska politika, deloma pomanjkljiva umetniška izvedba, deloma oboje.

Že uvodna predstava Shakespearov *Sen kresne noči* v režiji dr. Bratka Krefta je bila vzlic uporabi velikega odrskega aparata izrazita umetniška zmota. Repertoarska zmota pa je bila uprizoritev Hansberryjeve *Grozdna jagoda v soncu*, te ganljive sodobne parafraze Strica Toma kočé na odru, ki bi po svoji idejni in vsebinski strukturi lahko našla v Mestnem gledališču primernejši krov in hvaležnejše občinstvo.

Edina res svetla točka pretekle sezone je bila Smoletova *Antigona*. Ker je bilo o tem dramskem delu na tem mestu že dovolj povedano, bi se omejil samo na njeno odsko izvedbo. Uprizoritev v režiji Slavka Jana je bila dostojna avtorjevega besedila. Če jo primerjamo z lansko uprizoritvijo v Križankah, je bila predstava Slovenskega narodnega gledališča sicer manj impulzivna, bolj umirjena in v svoji ideji manj profilirana, vendar se je klasicistična pozlata uprizoritve temu v jeziku in stilu nad vsakdanji realizem pridvignjenemu delu dobro prilagala in znatno prispevala k odski reprezentativnosti idejno bogate drame, ki je prejela letos na Sterijinem festivalu nagrado kot najboljšo dramsko besedilo v zveznem merilu.

V ospredju igralske dejavnosti je bil Jurij Souček kot Kreon. S preišljenimi poudarki v jezikovnem in telesnem izrazu je upodobil razdvojenega modernega vladarja, ki omahuje med politično linijo diktature in spoštovanjem dragocene človečnosti. To notranjo razpoko v osebi je Jurij Souček ponazarjal z menjavo brutalne, cinične vladarske maske in intimno pridušeno, nervozno igro shizotimne narave. V liku Kreona je pokazal vso moč in sposobnost svojega intelektualno zainteresiranega igralskega daru.

Štefka Drolčeva kot Ismena je učinkovala predvsem s svojim formalno dovršenim nastopom, pri čemer je psihološka problematika upodobljenega lika ostala manj izražena. Težava te vloge je v njenem spreminjastem značaju, v preobratu iz idejnega sveta svoje sestre v lastni čutni svet, ki pri Drolčevi ni prepričal. Tudi se njen tržaški staccato še ni prilagodil mirnejši melodiji našega osrednjega govora, ki je osnova naše gledališke dikcije.

Odličen dvorjanski stremuh in cinik, s potezami sodobnega dvorjana v maski, kretnjah in govoru je bil Teiresias Staneta Severja. Haimona, lahko-miselnega, uživaškega, samo za zabavo blagorojenega princa, je z igrivimi poudarki upodobil Andrej Kurent, malega paža pa z izrazom ranjene in vendar neuklonljive mladostne vere v človečnost Ali Raner.

Bertold Brecht, Opera za tri groše v režiji Franceta Jamnika.

To delo, pisano na določen čas in v določen namen je danes že anahronično in med mnogimi deli Bertolda Brechta gotovo najbolj mrtvo. Moralni in

spolni cinizem, s katerim je svoj čas Brecht dražil wilhelmsko meščanstvo, danes nima odmeva. Ostali so sicer še Brechtovi songi, zaradi svoje poezije verjetno najbolj neminljiv del Brechtovega odrskega pisanja, toda tudi songi v tem delu ne vžgejo več. Režiser jih je skušal delno aktualizirati, z nič večjim uspehom, kakor je Brecht sam poskušal napraviti Haškovega *Švejka* bolj sodobnega. Tako je ostal samo sejmarsko vsiljivi, pisani in bučni špektakel, ki s kvanto in kriminalno banalnostjo v ospredju ni bil niti poučen niti zabaven.

Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Ženitev v režiji Igorja Pretnarja.

Ta »popolnoma neverjeten dogodek v dveh dejanjih« je s svojim vaudevillskim sujetom samo bleda podoba Gogoljeve pesniške genialnosti, njegovega krutega opazovalnega daru ruskega človeka in njegovega ogorčenega družbenega posmeha. Igra zapleta in spletke in ruska družinska folklorja nosita to umetniško ne posebno ambiciozno šalo na odru. Toda prav rusko družinsko folkloro, karakterne tipe določenega kraja in časa, iz katerih izhaja vsa komika tega dela, je neruskim igralcem najtežje zadeti. Naši igralci so se sicer prizadevno silili v grotesko, ne da bi dosegli kaj več kot prisiljeno komiko. Režiser si je zamislil junaka Podkoljosina (Stane Potokar) kot nekakega Oblomova in pri tem vsaj v prvem delu igre pozabil na vaudevillski tempo igre.

Branislava Nušiča Autobiografija, dramatisacija Borislava Mihajloviča, v režiji Mileta Koruna.

Tudi to predstavo je šteti med zmote repertoarne politike. Ves Nušič, posebno pa še dramatisacija Avtobiografije živi iz folklorne komike, s katero se slikajo razmere v stari kraljevini Srbiji, konkretno iz izredno barvitega srbskega jezika, ki ga govore Nušičeve osebe in ki je kot odrska barva v bistvu neprevedljiv. Svojevrstni govor stare beograjske čaršije je glavna *vis commica* vsega Nušičevega dela in Nušičev sočni, drastični humor mora v prevodu nujno obledeti. Videl sem tri srbske uprizoritve Nušičeve *Avtobiografije* in v vseh treh je bil višek smeha prizor z nemškim profesorjem, ki uči srbske dijake rabo nemških pomožnih glagolov. Ta prizor je izzval salve smeha ne samo zato, ker je besedna komika tu res odlična, marveč, ker je govoril profesor svojo srbščino z izrazito nemško izreko. V slovenski prireditvi je šla tudi ta poanta v izgubo. Skratka, uprizoritev je bila kakor srbska kulinarična poslastica, pripravljena na domač, »kranjski« način.

Eugène Ionesco, Nosorogi, drama v treh dejanjih v režiji Franceta Jamnika.

Eugène Ionesco je ljubljanskemu občinstvu znan predvsem po kratkih, komično grotesknih igrah. Izvirna ideja in tehnika teh kratkih iger je v tem, da nam skuša Ionesco v njih prikazati, kakšen je človek, Ionescovi junaki so vsi vseskoz omejeni malomeščani, ki izgubijo zaradi mehanizacije in nivelizacije današnjega življenja sposobnost individualnega mišljenja in čustvovanja. Ionescova groteskna komika se razvija v absurdno slaboumnih dialogih, ki jih govore te žrtve današnje nivelizirajoče civilizacije.

Z *Nosorogi*, dramatisacijo lastne novele, pa je Ionesco spremenil dosedANJI kalup svojih iger. Odrsko grotesko je razširil na tri dejanja in dodal svojim grotesknim tipom še tragičnega junaka, se pravi osebo, ki se zaveda, da se vrši nad njim postopek razosebljenja, marionetiziranja, se temu odločno upre in ostane nazadnje kot edini, poslednji »človek« na odru.

Z razširitvijo teme in njenim premikom iz komične groteske v tragično pa je nastalo neko kakovostno neravnovesje posameznih delov. Prvo dejanje je prava Ionescova groteska in bi sama zase zadostovala. Nadaljevanje prvega dejanja pa je s svojimi pogostimi ponavljanji in prazninami pokazalo, da je Ionesco dramatik kratkega diha in da daljše dramske kompozicije ne obvlada.

Tragični zaključek dramske zgodbe pa v igri predestinira groteskno grozljivo, ne pa samo komično ozračje že v prvih dveh dejanjih. To grozljivo ozračje je v ljubljanski uprizoritvi ustvarjala samo glasbena spremljava Boruta Lesjaka, ne pa tudi igralski del uprizoritve. Vrhu tega je bil tempo igre prepočasen, kar je bilo najbolj očitno v prizoru istočasnega razgovora dveh omizij v prvem dejanju.

Igralska izvedba Ionescove igre je bila na dostojni ravni. Najbolj surrealistično groteskni so bili Branko Miklavc kot logik, Aleksander Valič kot stari gospod in Janez Rohaček kot Botard.

Drago Makuc se je kot Bérenger moral po avtorjevi volji varovati grotesk-nih poudarkov, saj se v zadnjem dejanju upre epidemiji nosoroštva in kot tragični junak ohrani edini svojo človeško individualnost. Nasprotno pa njegov protiigralec, neznosno poučni in redoljubni Jean — igral ga je Andrej Kurent — smiselno pripravlja svoje onosoroženje, ki mu je po značaju usojeno.

Kar je napravilo preteklo sezono precej dremavo, nezanimivo, je nesmotrna repertoarna politika Slovenskega narodnega gledališča. Videti je, da se izbor dramskih del vrši po nekem osebnem naključju. Ta ali oni režiser posamezno delo prebere in se zanj ogreje in delo pride na oder. Taka metoda pa ne more ustvariti niti umetniško zanimive sezone niti ne more iz nje izhajati neki delovni načrt, ki bi ga morala ljubljanska drama imeti in izvajati tako po svoji kulturni tradiciji kakor tudi po nalogah novega časa.

Vladimir Kralj

SARTROVE MUHE IN AKADEMIJA ZA IGRALSKO UMETNOST

Pričujoči zapisek o predstavi Sartrovih *Muh*, ki smo jih videli v uprizoritvi Akademije za igralsko umetnost, ni zamišljen kot podrobno kritično poročilo o režijski zasnovi in posameznih likih, o sceni in kostumih, marveč hoče opozoriti predvsem na nekaj aktualnih vprašanj in želi hkrati dati pobudo za javno razpravljanje o nekaterih važnih zadevah naše gledališke kulture.

Odločitev vodstva Akademije za igralsko umetnost, da je vzela v svoj repertoar ravno Sartra, je vsekakor simpatična. To je treba poudariti tembolj, ker je to že tretja Sartrova drama, ki je prišla na slovenski oder, ne da bi to dejstvo moglo avtorju *Umazanih rok* ugladiti pot tudi v ljubljansko Dramo. Razmišljanje o repertoarni politiki sicer ne sodi v ta zapisek, ki hoče ob tem povedati le to, da se je Akademija za igralsko umetnost pogumno odločila za moderno evropsko dramatiko, s čimer bi lahko pojmu »akademija« odvezla tisti neprijetni prizvok, ki ga ima izraz »akademizem«.

Sartrovim *Muham* gotovo ni lahko ustvariti ustrezne, žive in prepričljive odrske podobe. Težave izvirajo iz svojevrstnih lastnosti dela samega. Pred nami