

svojega čustva, svojih vizij in nikoli utajenega preprostega, a samosvojega pogleda na svet umetnosti in izpovedovanja. Zanj so bili avantgardni eksperimenti brez moči: ostal je pri svoji »brezbrižni tehniki in relativno preprostem oblikovanju« (Marijan Lipovšek na IV. kongresu Zveze skladateljev Jugoslavije), kakor se ju je naučil za študijskih let. Ta konservativnost pa je s svojo čustveno neposrednostjo in domačnostnim prizvokom — tako značilnim za Kozinovo sicer ozko romantično govorico in njen značaj — skoraj na mah in brez težav našla stik z našim (nikakor ne samo strogo koncertnim) občinstvom.

Kot nobena partitura doslej tako tudi partitura *Davnine* ni zanimiva zaradi svojih posebnosti in novosti: nič presenečenj v orkestralni govorici (le pavke — če spomin ne vara — imajo to pot prvič tudi melodično vlogo) — dovolj barvita, vendar v pogostni prenasičenosti (trobila!) včasih že utrudljiva instrumentacija, zasidrana trdno v romantičnih vzorih — jasna, že kar ostra trodelna oblika, brez nepričakovanih obratov v gradnji, z značajem misli ter instrumentalnimi kombinacijami prilagojena programski zasnovi (tej velja pripisati tudi uvodno in zaključno epizodo — prvih 12 in zadnjih 14 taktov). Harmonsko se skladatelj oklepa znanih vodil pozne in nove romantike, zvenčih akordov z dodanimi intervali ter septimnih in nonakordov, ki jim zvočnost še potencirajo podvojitve v instrumentaciji (večkrat bogato deljena godala). Najpristnejši je gotovo v dikciji melodike — saj mu je melodija že od prvih opusov poglavitno izpovedno sredstvo — zlasti v tršati osrednji temi ($\frac{5}{4}$ ritem s stalnim menjavanjem poudarkov med drugo in tretjo dobo) in v liričnem občutju osrednjega dela.

In spet — kot že tolikokrat pri Kozini — daje *Davnini* pridih izpovedne resničnosti in privlačnost neizčrpen čustven zalet, ki ga lahko danes (naj se že strinjamo ž njim ali ne) samo občudujemo v njegovi neponarejeni iskrenosti, in pa tista skrita, z besedami docela neoprijemljiva slovenskost Kozinove glasbene govorice. Le-to pa zagotovo čuti sleherni poslušavec.

Borut Loparnik

GLEDALIŠČE

MOLIEROV TARTUFFE

Presaditi v današnji čas klasično dramsko delo, ki je preživelo stoletja in ki ga imenujemo klasično v veliki meri prav zaradi tega, ker je tako uspešno kljubovalo koroziji časa in pogubnosti njegovih men? Obujati v življenje nekaj, kar sploh še ni umrlo in kar zaradi svojih zmerom živih konstant tudi umreti ni moglo? Aktualizirati stvar, ki je bila aktualna vsaj že od takrat, ko je bila prvič uprizorjena, ki je aktualna še dandanes in ki bo taka po vsej priliki tudi ostala, — če že ne za vselej, pa vsaj tako dolgo, dokler se obenem z družbeno bitjo človekovo iz dna ne spremenijo tudi njegove nravi? Ta malce paradoksalna vprašanja se nam zastavljajo, ko premišljujemo o letošnji uprizoritvi Molièrovega *Tartuffa*,* ki je pokazala nekatere ne sicer pretirano daljnosežne, a vendar dovolj izrazite težnje po prenovitvi in modernizaciji tega klasičnega odrskega teksta.

* Uprizoritev ljubljanske Drame; režija: Viktor Molka; scena: Janez Bernik.

Brž ko pa smo premagali take in podobne pomisleke in le pristali na ta nekoliko tvegani korak, nas že čaka vrsta novih, nič manj načelnih vprašanj: Ali lahko namreč klasično odrsko delo res aktualiziramo in približamo sodobnemu življenjskemu občutju že samo s tem, če zamenjamo historične kostume z modernimi in historično sceno z abstraktno stiliziranim, nevtralnim prostorom, se pravi, če spremenimo njegov zgolj zunanji in za dramsko delo sámo pravzaprav manj bistveni dekor? Ali se historična provenienca in historična vezanost nekega klasičnega odrskega dela ne izražata veljavneje in obvezneje v njegovi notranji strukturi, v celi vrsti konkretnih *oblik*, ki jih je lahko zadobilo življenje samo v določenem času in v določeni socialni sredini in ki so temu delu vseskozi imanentne, čeprav se nam kažejo danes že kot historične zarastline, ki za globljo vsebino samega dela morda niti niso vselej odločilne, treba pa bi bilo najbolj radikalnih kirurških posegov in tudi novega, čisto izvirnega pisateljskega peresa, če bi jih hoteli iz njega odstraniti? Ali ni takih zgodovinsko premaganih ali napol premaganih situacij dovolj tudi v Molièrovem *Tartuffu*? Intervencije Ludovika XIV. v tej zvezi niti ne kaže obravnavati: v dejanje poseže šele na koncu in od zunaj ter ga kot *deus ex machina* siloma razplete. Zgovornejši za nas so drugi primeri, ki so globlje vgrajeni v zasnovu Molièrove komedije in bolj neločljivo zvezani ž njo. Vzemimo samo patriarhalni položaj žene v Orgonovi hiši in vse, kar za komedijo iz tega sledi: na eni strani popolna in nepreklicna Orgonova oblast v vseh, tudi najvažnejših družinskih in premoženjskih zadevah in — kot njen podaljšek — visoka avtoriteta Orgonove matere, ki je še posebno glasna in veljavna med sinovo odsotnostjo, na drugi strani pa Elmirina uklonljiva zadržanost do samovoljnih in nerazumnih moževih odločitev in pa Marijanina nemoč, da bi se uprla očetovi volji. Edina izjema v tej patriarhalno uglašeni hierarhični lestvici je strežnica Dorina, ki ima socialno najbolj podrejen položaj v družini, a je v svojih izjavah najbolj ostra in neukrotljiva. Prav v tem nasprotujočem si dejstvu pa ne tiči le pisateljeva ideja, ki očitno soglaša z Dorinino naravno, ljudsko pametjo, v njem tiči tudi poglavitni komedijski živec in mik te vloge in — ne navsezadnje — celotnega dela.

Aktualizirati *Tartuffa* bi se potemtakem reklo nič več in nič manj kot spremeniti in današnjemu življenju in njegovim oblikam prilagoditi vrsto situacij in notranjih sorazmerij, ki vladajo v tej Molièrovi komediji in ki so dostikrat najtesneje speta ali celo zrasla z njeno temeljno idejno zasnovu. Tako daleč kajpa obravnavana uprizoritev ni šla in tudi ni mogla, da pa je vsaj malce nagibala in tipala tudi v to smer, nam dokazuje na primer Dorinina vloga, ki je v novi koncepciji, razrešena strogih patriarhalnih vezi in premaknjena na višjo družbeno stopnico, ne le izgubila svoj prvotni ljudski značaj, ampak tudi velik del svoje komedijske učinkovitosti, zlasti pa svoje socialne in idejne ostrine.

Vendar bi bilo zelo enostransko, če bi zaradi vsega, kar smo doslej povedali, obstali pri sklepu, da je za uprizoritev klasičnega dela veljavno in upoštevanja vredno edinole historično načelo, se pravi načelo popolne zvestobe ne samo avtorju in njegovemu delu, temveč tudi tisti stilni interpretaciji in odski postavitvi dela, ki naj v celoti in v vseh posameznostih rekonstruira čas, v katerem je delo nastalo. Ni mogoče tajiti, da je historično načelo, ki ga je uveljavljalo predvsem naturalistično gledališče, pomenilo velik korak naprej v evropski gledališki omiki in da je zaradi tega po pravici prisotno v kulturni zavesti

sodobnega izobraženca. Po drugi strani pa je jasno tudi to, da gledališče ni muzej, ki ponazarja zgodovino, marveč živ, snujoč organizem, ki tudi takrat, kadar uprizarja stara dela, govori in mora govoriti edinole sodobnemu času. To pa z drugo besedo pomeni, da ga v klasični dramski literaturi zanimajo predvsem njene konstante, se pravi tiste sestavine, ki jih imenujemo trajne in nadčasovne prav zaradi tega, ker s svojo vsebino in pomenom preraščajo in presegajo čas, v okviru katerega je ta literatura nekoč nastala. Izraziti in izpostaviti te sestavine, ne da bi zato delali silo avtorju in njegovemu delu kot zgodovinsko nastali in globoko enkratni, individualni duhovni stvaritvi, izraziti jih na način in z govorigo, ki je blizka življenjskemu občutju sodobnega gledavca in zato sposobna neposredno in intenzivno komunicirati z njim, — to je tista ustvarjalna naloga, ki jo mora reševati gledališče vsakokrat znova, kadar uprizarja klasiko.

Problem sodobne uprizoritve Molièrovega *Tartuffa* potemtakem ni niti v sceni niti v kostumih ali odrskih rekvizitih, pa naj bodo ti že historični ali nehistorični, — poglobitveni problem je v taki režijski in igravski interpretaciji, ki bo znala najti čimbolj neposreden stik z Molièrovim delom in ki bo zato sposobna, z vso analitično prodornostjo in z vso intenziteto izraziti, kar je v njem še danes vseskozi živo, akutno in neprizadeto od časa in njegovih premén. Če historični kostumi in rekviziti ovirajo igravce, da ne morejo vzpostaviti sproščene in pristnega kontakta z Molièrovim besedilom in njegovo življenjsko vsebino, potem se mi zdi koristno in prav, če slečejo te kostume in jih odložijo v garderobi, toda sleči in odložiti morajo z njimi vred tudi vse, kar se je neživljenjskega in »historičnega«, se pravi iz teatralne tradicije privzetega in z rutino pridobljenega, ohranilo v njihovem gledališkem izrazu, če nočejo v svojih prizadevanjih po modernizaciji gledališča ostati zgolj pri zunanjih, bolj ali manj simboličnih manifestacijah, ki so ponavadi prej izraz pasivnega gledovanja in nedoločnih želja kot prave iskateljske volje in stvariteljske moči.

Če s tega stališča presojamo letošnjo uprizoritev Molièrovega *Tartuffa* in njeno režijsko koncepcijo, moramo predvsem ugotoviti, da je pred gledavca sicer zastavila nekaj zanimivih vprašanj, da pa ni na nobenega izmed njih dala jasnega in dokončnega odgovora, pač pa je v vseh svojih rešitvah obstala v glavnem na polovici poti in je zaradi tega zapustila močan vtis improvizacije. Pri vsej svoji nedomišljenosti in nezadostni izdelanosti pa je razodela tudi nekaj prav simpatičnih in privlačnih potez: poleg že omenjenega odmika od gledališkega akademizma naj tu navedem zlasti težnjo po bolj lahkotni, komedijski in mestoma že v farso nagibajoči interpretaciji Molièrovega dela. Škoda je le, da tudi ta težnja, ki bi lahko dobila upoštevanja vredno historično opravičilo v zgodnjih izvedbah *Tartuffa* v 17. in deloma 18. stoletju, ni bila bolj odločno in bolj do kraja izvedena.

Teža uprizoritve je slonela v glavnem na mlajših igravcih; tej okoliščini je morda deloma pripisati, če je bila predstava živahna, razgibana in dinamična in kot taka tudi dovolj učinkovita, in tudi, če je bila tu pa tam malce preveč hlastava, površna in neizenačena v izvedbi. Med posameznimi vlogami je treba omeniti zlasti tri, ki so izstopale zaradi svoje čvrste in zanimive karakterne risbe in ki so se tudi sicer odlikovale po zelo plastični in temperamentni igri. To so bile: Tartuffe Jurija Součka, Orgon Branka Miklavca in Valer Danila Benedičiča.

Tartuffe je eden izmed tistih Molièrovih likov, ki je doživljal v svoji dolgi gledališki biografiji zelo različne interpretacije in ki take interpretacije zaradi svoje specifične narave dejansko tudi dopušča. Souček ga je igral predvsem kot sleparja in arivista, ki ni svetohlinec iz svojih notranjih dispozicij, ampak zgolj iz trenutne potrebe, in je s tem, se mi zdi, svojega junaka malce poenostavil. Igral pa ga je prepričljivo in z zamahom: Dal mu je močno brutalne karakterne črte in je ostro izpostavil razloček med njegovim hlinjenim videzom in njegovo resnično podobo. Predstavil ga je kot zlikovca, ki niti ni preveč premeten in prepaden in ki ga láhko delo, ki ga ima z Orgonom, malce uspava. Njegov odnos do Elmire je tudi precej nezapleten, saj ne sloni na čustvu, ampak na primitivni pohotnosti; ta pri njem podre, kar je zgradila njegova preračunljivost. Kot pustolovec sprejme svoj poraz hladnokrvno na znanje ter ga kvitira s prešerno pobalinsko gesto, kot pristoja človeku njegovega poklica.

Z Orgonom nam je dal Miklave eno izmed svojih najbolj živih, najbolj verjetnih in najbolj nekonvencionalnih karakternih postav. Njegov Orgon je bil resda bolj dobrodušen kot gospodovalen, malce forsiran v izbruhih in v zgradbi vloge morda preveč linearen in monoton, toda v svoji dobrodušnosti, zaupljivosti in naivnosti je bil kljub rahlo stilizirani komični igri vseskozi resničen in doživet.

Valer je skupaj z Marijano predstavnik tiste tradicionalne, igrive komike, ki jo je bil Molière podedoval po svojih predhodnikih. Benedičič je dal temu negodnemu ljubimcu vso potrebno komično barvo in komično napetost, tako da ga je že nagnil v farso, in je z njim ustvaril stilno in značajsko najbolj enovit in najbolj dosleden lik v tej predstavi. Pri ugodnem in čistem vtisu, ki ga je zapustila njegova igra, ima nedvomno velik delež vzgledna razumljivost njegove izreke in dobro obvladanje verza, ki ga Benedičič govori naravno, brez forsirane govorne tehnike in brez pretiranega izigravanja.

Ostale vloge so bile odigrane večidel manj izrazito in dostikrat tudi manj domišljeno in funkcionalno.

Stara Pernellova Vide Juvanove je bila deloma tudi po krivdi mizanscene preveč hrupna in viharna, več dostojanstva in vzvišene samozavesti bi gotovo bolj pristajalo gospe njenih let in njenega ugleda. — Helena Erjavčeva v Elmiro ni vložila tiste naravne plemenitosti in inteligence, ki odlikuje to žensko postavo. Tudi sicer je bila v igri pretoga in premalo naravna in preretorična v dikciji. — Marijana Mihaele Novakove je bila odzivna in polna detajlov v soigri z Valerom, drugje pa je bila manj izrisana. Njena mimika je bila preizrazita za ta nežni lik. — Dorinina vloga je bila, kot smo že omenili, predvsem spodrsrljaj v režijski zamisli. Marija Benkova je jo odigrala tekoče, živahno in z dokajšnjo mero sproščenosti, vendar se zdi, da je igrala bolj iz svojega osebnega temperamenta kot pa iz temperamenta svoje vloge. — Kleant, zastopnik razumne umerjenosti, je našel v Rudiju Kosmaču toplega in simpatičnega tolmača. — Ranerjev Damis je bil premalo barvit, njegova zaletavost je bila psihološko premalo izrisana in v podrobnostih premalo izoblikovana. — Anton Homar kot birič in Dušan Škedl kot policijski uradnik nista prerasla skromnega okvira svojih vlog.

Kostumi Alenke Bartlove so bili kot stilizacija sodobnega oblačila preveč brezosebni in premalo diferencirani. Tudi scena Janeza Bernika je zlasti v prizorih z zapeljevanjem delovala prazno in hladno.

Drago Šega