

KRONIKA

GLEDALIŠČE

OČETJE IN SINOVI

Sleheri spremljevalec in ocenjevalec sodobne slovenske gledališke ustvarjalnosti se mora nakljub vsem prizadevanjem, da bi skušal zmerom znova opozarjati na prave, bistvene inovacijske procese v razvoju repertoarne in uprizoritvene podobe slovenskega gledališča, vnovič in vnovič zaplesti v pravi *circulus vitiosus*, iz katerega skoraj ni najti poti, če bi se rad vsaj malo izognil neprestanim analogijam in stereotipnim ponavljanjem; ta *circulus vitiosus* bi lahko sicer nekolikanj ohlapno, a zategadelj nič manj točno oznako poimenovali *slovenska dramatika*. Zakaj o dolžnostih, ki jih imajo slovenska gledališča do uprizarjanja (in s tem seveda stimuliranja) izvirnih slovenskih gledaliških stvaritev, pa naj bodo le-te iz naše literarne preteklosti ali pa današnjosti, je bilo že tolikanj napisanega, da o tem sploh ne kaže več zgubljati besed. Bolj premisleka vredno je seveda, kako da se navzlic vsemu pisanju in opozarjanju kritikov najrazličnejših rodov, generacij in nazorskih skupin ni skoraj do danes v razmerju med slovensko dramatiko in gledališči še nič spremenilo (ali točneje: skoraj nič, zakaj letošnja sezona je s tega gledišča sicer redka, a zato nič manj častna in razveseljiva izjema), in poiskati prave vzroke za to tolikanj očitno dejstvo. Res je, to iskanje bi terjalo obširnejših raziskav, kakor pa jih dopuščajo tematsko omejeni okviri pričujočega zapisa, a nekaj je vendarle očitno že koj na prvi pogled: usmerjevalci in oblikovalci našega gledališkega življenja in s tem slovenskega gledališča skušajo

ves čas ustvariti iz deleža slovenske dramatike v repertoarnih podobah svojih gledaliških hiš notranje čvrsto sklenjen organizem, naj bi popolnoma, kolikor mogoče celotno reflektiral trenutno stanje slovenske dramatike; prav tako se zavedajo svojih »dolžnosti« do nje (pa naj bodo te dolžnosti še tako idealistično-imaginarne) režiserji in igralci, ki se lotevajo izvajanja slovenskih iger s še posebno umetniško odgovornostjo; pa tudi občinstvo s posebno naklonjenostjo pričakuje sleherno novo, izvirno slovensko uprizoritev — a vse to problematičnosti razmerja med slovensko dramatiko in gledališči ne pomakne nikamor naprej; to pomeni, da je le precejšen del krivde pripisati kvalitativni podobi in izpovednim razsežnostim same slovenske dramatike in njenih ustvarjalcev. Še posebej nazoren dokaz za to trditev je bežen pogled na letošnjo sezono, saj je bilo že prej nakazano, da v nji slovenska dramatika ni več repertoarna pastorka, saj je postala docela avtonomen, samostojen del repertoarja, ki se kvantitativno (in ker je ta bežni pogled lahko le statističen, se smemo za zdaj dotakniti samo kvantitete) docela enakovredno uvršča ob tisti repertoarni del, ki je namenjen tujim dramskim stvaritvam, pa vendar ta kvantitativna sprememba ni nikakršen kvalitativni napredek.

Kljub vsem razveseljivim podatkom o kvantiteti pa nas vendarle dosti bolj zanima kvalitativni razbor slovenskih tekstov, uprizorjenih v letošnji sezoni na naših odrskih deskah, še posebej zato, ker so v številu slovenskih besedil, izvedenih letos, zaobsežena v veliki večini dela, ki sodijo tako ali drugače

(sama na sebi ali pa po svojih predlogah) v našo literarno dediščino. Celotna ocena bo seveda mogoča šele potem, ko bodo konec junija padli v naših gledališčih zastori za tri mesece, kolikor časa loči konec sezone od začetka nove. Zato so to pot ustavimo le ob dveh delih, ki sta v zadnjem času doživeli svoj gledališki krst in (po naključju ali pa tudi ne) načenjata presenetljivo podobno tematiko, ki nas dandanes vznemirja že zgolj s svojo miselno in vsebinsko naravo, hkrati pa si prizadevata razširiti doslej standardno tematsko in motivno ubranost, kakor ju lahko razberemo iz podobe sodobne slovenske dramatike. Obe igri načenjata problem *zlate mladine*, problem občutljivih *črvov* in njihovega *upora* zoper obstoječi red in moralo, obe načenjata občutljivi problem odnosa med očeti in sinovi, kakor ga je izoblikovalo in jasno postavilo naše postrevolucijsko obdobje, obe skušata odkriti prave zgibe, ki soodločajo pri porajanju primarne, notranje občutne revolte naše mladine, obe skušata umetniško prikazati vse razsežnosti, v katerih oscilira ta naš žgoči in zmerom bolj aktualni družbeni problem. Njuna avtorja sta (po zaporedju praižvedb) Igor Torkar in Vitomil Zupan, njuna naslova pa *Zlata mladina* in *Črvi* (ali *Upor črvov*, kakor se tekst imenuje v lansko leto prvokrat izvedeni radijski različici).

Torkar se v svoji drami loteva literarne obdelave podatkov, ki v zadnjem času s svojo nenehno navzočnostjo silijo v premišljanje slehernega slovenskega razumnika: to je problem mladostniških samomorov, ki nam je v zadnjem času prinesel že tolikšno reputacijo, da se po statističnih podatkih lahko ponašamo s tem, da smo (vsaj na tem področju!) prvi na svetovni lestvici. S to problematiko napolnjuje Torkar dogajanje svoje igre, ki je natančno preračunano tako v fabulativni izpeljavi kakor tudi v navideznem iz-

povednem sporočilu. Glavni junak igre je Milan, mlad kipar, ki se ne vdaja modnim umetnostnim muham in čigar dekleta je naredilo v planinah samomor, na videz brez pravega razloga, v resnici pa zaradi tega, ker ni mogla več obvladati svojega dvojnega življenja: po eni strani se je svojemu fantu kazala



Igor Torkar

kot normalna ženska, ki si želi vseh tako imenovanih humanističnih vrednot normalnega življenja, njen drugi jaz, ki ga fant še zasluhlil ni, pa je ves ta čas živel v nekaki dvomljivi nihilistični usmerjenosti, ki jo goji klub samomorivcev, ljudi, ki hočejo s svojo smrtjo protestirati zoper nepravilnost in neurejenost našega sveta. Spoznanje o tem, da svojega dekleta ni nikdar do kraja spoznal, pripelje v klub samomorivcev tudi Milana (pri tem ko se skuša spočetka rešiti iz svoje depresije s pomočjo žene nekega funkcionarja, razočarane v življenju, ki mu

hodi sedet za portret, pa mladega kiparja odkloni, ko se ji le-ta skuša intimneje približati); in na divjem popivanju, ki ga priredi Milanova boemska družčina, katere boss je Tupi (spet funkcionarjev sin), uživaški popevkar, nihilist in cinik, pride do žrebanja, kateri od članov kluba mora zdaj narediti samomor. Žreb določi Milana, popivanje pa se konča z avtomobilsko nesrečo, v kateri podre pijani Tupi neko žensko do smrti. Milana in Tupija odpeljejo v zapor, a Tupijev oče doseže s svojimi zvezami in domiselnostjo, da Tupiju ne morejo dokazati krivde. Milan v dolgih pogovorih izvleče iz Tupija, da je njegovo dekle spalo z njim, in to spoznanje ga tako pretrese, da zares naredi samomor, ki pa spet pretrese Tupija, da se sam priglasil policiji kot povzročitelj nesreče.

Pričujoči vsebinski povzetek je zaradi akcijske prenatrpanosti Torkarjeve igre, žal, precej fragmentaren in skuša poudariti le osnovno rdečo nit dogajanja, iz katere pa je povsem razviden umetniški prijem, s katerim se je lotil Torkar občutljive, a vnanje vsekakor privlačne teme, pa tudi način, s katerim reprezentira Torkar izpovedno plat svoje igre in ki se že ob malo bolj pozorni razčlenitvi razkrije kot bohoten, na učinek preračunan preplet resničnih pripetljajev, znanih iz ljubljanske kuloarske kronike, pa dopolnjevanja teh pripetljajev, kakor ga je ustvarila Torkarjeva domišljija, ko si je prizadevala amalgamirati vse te miselno in psihološko na moč raznorodne prvine v enovito celoto. Iz vsega tega poskuša Torkar ustvarjati dramsko dogajanje svoje igre in pri tem pridoma uporablja svoje obvladanje dramaturških spretnosti, ki z njimi to dramsko dogajanje organizira. A, žal, vsi ti domisleki niso dovolj, da bi lahko ustvaril resnično dramsko podobo problema, ki je zanj spretno zaslutil, da je vreden obdelave in da bo pritegnil pozornost občinstva (in nemara celo

kritike). Zakaj v njegovi dramski fakturi se spet kažejo vse tiste hibe, ki smo jih ugotavljali že pri njegovih prejšnjih delih: izgubljanje oblasti nad izpeljavo teme in posamičnih motivov, prevlada neavtentičnih sentimentalnosti nad pošastno resničnostjo, ki jo kaže sam problem brez avtorjeve fabulativno-izpovedne obdelave, pomanjkanje čuta za smotrnost dramskega dejanja, predvsem pa pomanjkanje posluha, s katerim bi moral avtor, ki se je odločil za tako temo, le-to tudi obdelati, pomanjkanje posluha za dejansko dragičnost problema, ki skuša iz njega ustvariti literarno pričevanje. Njegove figure iz boemskega sveta kvazidanašnje *zlate mladine* so bolj marionete kot živi karakterji, marionete, ki kajkrat zaidejo v naravnost neokusno karikiranost (prifrknjena Aja je najbolj zgleden primer za to), kajkrat pa se zgubijo v solzavi sentimentalnosti (primer za to je nesrečna funkcionarjeva žena, ki iz svojega razočaranja strelja na svojega moža in jo zapro v celico, ki ima skupen zid z Milanovo), predvsem pa je njegov dialog poln površnih, banalnih vsakdanjih fraz, ki skuša z njimi Torkar nazorno pokazati vso zgrešenost filozofske usmerjenosti današnje mladine. In prav odsotnost slehernega globljega prisluha preči akutnosti same teme je poglobljena hiba Torkarjeve igre.

Predstava v Mestnem gledališču ljubljanskem, ki je pripravilo prazidbo *Zlate mladine*, je bila skoraj v celoti v rokah mladih. Zrežiral jo je Zvone Šedlbauer, scenograf je bil Tomaž Medvešček, kostume je zasnovala Darja Vidičeva, v skoraj vseh vlogah pa so nastopali absolventi naše igravske akademije. To je sicer dobra poteza gledališkega vodstva, ki pa, žal, ni obrodila pričakovanega uspeha. Poglavitni razlog za to je razviden že iz vsega, kar je zapisano o samem besedilu: kajti verjetno ni režiserja, ki bi iz te Torkarjeve igre lahko ustvaril

dobro gledališko predstavo, saj v tekstu ni prav nobene osnove za to. Tako je skušal poiskati Zvone Sedlbauer kolikor toliko učinkovito vnanjo podobo Torkarjevega besedila, ki bi pač vžgala pri publiku in jo presenetila s svojo sproščenostjo in uprizoritveno svežino; mladi interpreti naj bi bili še poseben porok za to. Žal, se tudi ta namen režiserju ni v celoti posrečil, predvsem tam ne, kjer je skušal uprizoritev prilagajati nekakšni navidezni tehtnosti besedila, nekajkrat pa tudi na mestih, kjer ga je fantazija zanesla tako daleč, da je ni zmožel več kontrolirati in je tako režisersko karikiranje resničnosti skoraj še presegljo avtorjevo. Funkcionalno, čeprav nedomišljeno sceno je zasnoval Tomaž Medvešček, ki je imel največ preglavic s simultanim prizoriščem v zadnjem dejanju, kjer se je pokazalo, da še ne obvlada do kraja scenografskega *métiera*. Nedomiselnostna kostumografska oprema je delo Darje Vidičeve. Med igravci, ki so sicer imeli težko nalogo oživljati Torkarjev dialog, je izstopal edinole Radko Polič, saj je ustvaril živo, prepričljivo figuro Tupija, polno domiselnosti v karakterizaciji in ustvarjeno s poslušom za izoblikovanje celotnega dramskega karakterja (res pa je treba v oklepaju pripisati, da je njegova vloga nemara najbolj hvaležna v vsej igri).

Tudi Zupanova igra *Črvi*, ki je doživela svojo prazvedbo na deskah Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici, najmlajše slovenske gledališke hiše, ki se šele prebija v naše gledališko snovanje z vso zavzetostjo mladega, oblikujočega se ansambla, se loteva iste tematike, čeprav si zastavlja globlji pisateljski namen, saj poskuša osvetliti eksces današnjih mladostnikov z vseh družbenih vidikov, kolikor jih poznamo, pri tem pa prav tako uporablja za osnovo svojega dramskega dogajanja nekatere peripetije iz našega vsakdanjega življenja. Žal, je tudi njena

izpovedna narava taka, da se je treba najpoprej ustavititi ob fabulativni zasnovi same igre, preden lahko spregovorimo o njeni izpovedni in dramaturški plati: Borisa in Jožeta (alias Bosa in Joeja) zaloti milica pri vlomu v trgovino, pri katerem jima pomagata tudi njuni dekleti. Začno se dolgotrajna zasliševanja, ki pa potekajo bistveno drugače kakor običajna zasliševanja



Vitomil Zupan

mladinskih prestopnikov, zakaj med obema pajdašema je neznanski socialni prepad: Bosov oče je ugleden funkcionar in borec, ki sicer ne odobrava sinovega vedenja, vendar bi ga rad z intervencijami izvlekel iz vse zadeve in ga pripravil do tega, da bi začel živeti na novo, Joe pa izvira iz socialno ogrožene družine in je kot povratnik že star znanec varnostnih organov. Le-ti bi mu radi naprtili vso odgovornost za prestopnik, zato da bi na ta način potlačili Bosov primer in pomagali Bosovemu obupanemu očetu. Toda Boris ni navaden prestopnik, ampak upornik zoper obstoječi družbeni red, upornik

zoper generacijo svojega očeta; zasliševalci mu ne morejo do živega, saj vse njegovo dejanje in nehanje izvira iz neke globlje notranje nuje, ki jo skuša Bos tudi filozofsko utemeljiti. Vnanji preiskovalni postopek se sicer konča tako, da Joe, večni slabič, prevzame Bosovo krivdo nase, toda Bos se po zadnjem pogovoru z očetom, kjer se dokončno pokaže, da je prepad med njima (in s tem med njunima generacijama) nepremostljiv, odloči za samomor; in v poslovilnem pismu se še enkrat pokaže njegova upornost zoper obstoječi družbeni red. S tem samomorom je ves primer končan in svet živi spet naprej, tako kakor je živel doslej. Na prvi pogled je Zupan posegel v problemsko območje svoje igre globlje, kakor je to storil Torkar v svoji *Zlati mladini*, a tudi to je le vnanji vtis, ki ga sama struktura igre kmalu demantira. Njena poglobljena hiba je predvsem pomanjkanje osnovne dramatične gradnje (tisto, kar Torkar vsaj obrtno obvlada), dialog je pisan izredno nedramatično, v igri sami dogajanja skoraj ni, vse vkup je videti kakor nekakšna bolj ali manj skonstruirana montaža posameznih nakazanih segmentov, ki naj bi ilustrirali duševno podobo obeh glavnih junakov; vendar so ti segmenti brez čvrste rdeče niti, ki bi jih družila v trdno, sklenjeno dramsko celoto. Dialog ni akcijski, ampak pojasnjevalen, saj neprestano komentira in poučuje, namesto da bi se skozenj razodevala resnična moralna stiska protagonistov Zupanove igre, umetniška obdelava gradiva je tako zelo preprosta in nedomiselnna, da se skoraj dosledno zgublja v plitvi, površinski žurnalistiki, ki jo banalne fraze in parole, s katerimi operirajo vse Zupanove osebe, stopnjujejo mestoma naravnost do neužitnosti; celo družbenokritične ambicije, ki jih je imel avtor pri pisanju svoje igre, se spremenijo v svojo lastno karikaturu. In če omenimo, da samo delo nima niti odrske

učinkovitosti, potem je verjetno slika o nji popolna.

Režiser Jože Babič se je vseh teh hib Zupanovega besedila dobro zavedal in je verjetno prav zategadelj skušal s svojo režijsko koncepcijo te hibe nadomestiti z gledališko učinkovitostjo, ki pa zanjo že sam dialog (le-ta je dosti bolj primeren za radijsko interpretacijo) ne daje skoraj nobenih možnosti. Babič je skušal temu dialogu postaviti kot enakovreden pendant v sklopu celotne uprizoritve docela avtonomno odrsko dogajanje, ki naj ne bi samo dopolnjevalo besedila, ampak ga ponažarjalo z gledališkimi izrazi. Žal, se mu ta namen ni posrečil, nekoliko zaradi skromnih realizacijskih možnosti, nekoliko pa tudi zaradi problematičnosti takega poskusa reševati tekstovno nedorečenost. Diskrepanca med tekstovno in uprizoritveno fakturo je bila nekajkrat tolikšna, da je onemogočala zbrano in koncentrirano spremljanje predstave. Še posebej težko stališče pa je imel režiser zaradi tega, ker je že sama igra izredno kratka, tako da ni mogel s črtanjem izčistiti besedila, ampak je avtor prvotno izvajani radijski varianti še dopisal nekatere scene, ki pa so igro samo še bolj razvlekle in razvodenele. In prav tako je bil tudi ves igravski zbor goriškega gledališča režiserju le skromna opora pri uresničevanju njegove umetniške zamisli, tako da je rezultat vseh prizadevanj kvalitativno neizenačena in utrujajoča predstava.

Že pričujoča kratka analiza obeh izvirnih slovenskih dramskih besedil, ki sta tako tematsko kakor tudi miselno ubrani na isti skupni imenovavec, nam razkriva tudi stične točke, ki družijo oba njuna avtorja, Igorja Torkarja in Vitomila Zupana:

zakaj obe igri imata dvojni osrednji namen — prikazati v jarki brez-kompromisni luči enega najaktualnejših problemov današnjosti, problem dveh generacij, ki si stojita nasproti

druga drugi, med njima pa zeva naravnost nepremostljiv prepad nespravljivosti, prikazati ta problem tako, da se bo hrepenenje mladih po preoblikovanju sveta, po novih moralnih in družbenih temeljih tega sveta razkrilo v kar najbolj jasni in razvidni podobi, hkrati pa obraniti humanizem, ki sta oba zrasla iz njegovih tradicij in ga zagovarjata tudi v obeh pričujočih tekstih, pred uničenjem, ki mu grozi od mladine, *zlate mladine*, kakor ji pravi Torkar, ali *črvov*, občutljivih ličink, ki se ne znajo skriti za varni hroščji oklep, kakor jim pravi Zupan. Pretres humanizma, obsodba njegovih pomot in apologija njegovih odlik sta osnovno miselno in izpovedno tkivo obeh iger. Prav ta dvojni namen pa pojasnjuje tudi osnovni ustvarjalni nesporazum obeh iger (in z njim nemara vsaj malo tudi *circulus vitiosus*, o katerem je bilo treba spregovoriti v uvodu), zakaj oba avtorja zaradi svoje obremenjenosti s tradicijo, pa tudi zaradi svoje generacijske pripadnosti nista mogla ustvariti tistega, kar sta si zastavila v začetku: s posluhom in razumevanjem odkriti vse tiste globoke moralne in psihofiziološke dileme, ki

jih skuša reševati današnji mladi človek, odkriti prave, ne individualno interpretirane in prirojene razloge zanje, in potem te dileme prikazati v dramski obliki, kar bi bilo vsekakor pomembno in odločilno dejanje v razvoju naše dramatike. Miselna izhodišča, ki sta jih skušala oba avtorja aplicirati pri oblikovanju tematskih in izpovednih zasnov svojih iger, žal, niso zadostna za to, da bi te igre dobile avtentično pričevanjsko vrednost, in humanizem prav tako ni tisti, v okviru katerega bi bilo mogoče razrešiti vsa zapletena protislovja, ki jih mladina dandanes skuša reševati skoz svoje miselne spoznavne in družbenokritična presojanja. Ali drugače povedano: Zupanova in Torkarjeva generacija ne more in ne zmore skozi svoj miselni svet aventično prikazati vseh tistih problemskih žarišč, ki žgo tiste, ki prihajajo za njo in se ji upirajo; in prav tu se verjetno skriva razlog za to, da sta obe igri, *Zlata mladina* in *Črvi*, samo neuspešen poskus in zamujena priložnost razkriti del resnice današnjega časa, tisti del resnice, ki bo tudi še v prihodnje čakal pravega umetniškega oblikovavca.

Borut Trekman

LIKOVNA UMETNOST

JOŽE CIUHA IN ŠTEFAN PLANINC V MESTNI GALERII

Razstava dveh na prvi pogled dokaj podobnih likovnih ustvarjalcev — menim predvsem njuno slogovno plat, ki kaže pri prvem in drugem bolj ali manj očitne predznake nadresničnosti — je zbudila dokaj različne odmeve. Nedvomno gre za dve likovni težnji, izvirajoči iz bolj samosvojih ustvarjalnih podstati, kot morebiti izpričujejo njuna dela na prvi videz. In prav sožitje eksponatov na skupni razstavi nam ponuja možnosti primerjav in

razmišljanj o vrsti dejavnikov, ki se jih doslej nismo zavedali ali vsaj ne dovolj razčlenili.

Naj na začetku ugotovimo, da sta oba razstavljalca od svojih zadnjih razstav napravila opazen in nedvoumno kvaliteten korak v razvoju. Če se spomnimo Ciuhovih kompozicij na steklo v Mali galeriji, potem moramo priznati, da je šla njegova pot v smeri izčiščevanja odnosov med obema uprizoritvenima planoma, mislim, med ozadjem in upodobljeno figuro, figuravno skupino ali kar bolj ali manj antropomorfnu ali vsaj organsko ara-