

pokrajini, Razbitini (1964) in Razbitini (1965) tudi oblikovno dosledne naslednike. Vsekakor gre tudi pri tej novi skupini razstavljenih olj ne za ponavljanje enega motiva, vendar se prav tu prvič in doslej najjasneje odkrije nova slikarjeva nota. Nova toliko, kolikor jo je prej zakrival na začetku omenjeni tonski, lirični akcent. Izginjanje preproste domačnosti v modernem, živem ritmu je Slana zajel v vsej njegovi *grozljivi vizionarnosti*, abstraktnosti (Opustošena krajina), goli rudimentarnosti (Razbitina, 1965) in razmetani nadrobnosti modre in rdeče barvne skale (Razbitina, 1964), kjer ni več sledu intimnosti, ki jo je prav ta nadrobna obdelava nekoč posredovala. Ponazorimo to še drugače: Slana se je razvil v ekspresionista, čigar izraz, formuliran v modrih, zelenih in podobnih kontrastnih tonih, vedno dosledneje izpoveduje svojo resnico.

Tretja skupina razstavljenih olj je po motiviki morda za Slano najznačilnejša, saj so to konstante njegovega slikarstva, kot mlin, skedenj, kozolec, apnenica. Kompozicijski okvir je formalno bolj ali manj enak kot še takrat, ko se je Slana v tej elementarnosti prvič izražal. Toda v sami notranji arhitekturi in strukturi ni več sledu nekdanje statičnosti, podobno kot je tudi barvna skala divje razgibana, vržena iz prejšnjega ravnotežja. Še enkrat lahko ugotovimo umetnikovo doslednost: kolikor bolj je Slana odkrito spregovoril o tem čudnem, neenakem procesu oziroma presnavljanju in prehajanju v nič, toliko jasneje je to dogajanje našlo odziv tudi v čistem likovnem vrednotenju. Obeli Mlinov pod hribom (1964) zelena patina pač ne požlahtnjuje več. Razpadajoči mlin (1964) je prav paradoksalno oživel v razgibanem ritmu vertikal, medtem ko so hladne in ostre horizontale spet po svoje formulirale Drobno pokrajino (1964) in Zimo (1965).

Toliko o razstavi Franceta Slane. Ob koncu naj ponovno opozorim na specifično, grozljivo vizionarnost, ki jo je slikar odkril v svojem delu. Prav ta namreč igra tako izredno pozitivno in aktivno vlogo, da slikarju nihče ne more očitati, da se zaradi svoje konstantne motivike vrti v začaranem krogu. Slana je namreč odkril novo stopnjo, ki je v smislu njegove izpovedi čistejša od prejšnje, saj je, ko gradi na lastnem obilnem izkustvu, ne da bi moral zanikati le enega svojih prejšnjih rezultatov, še točneje opredelil svoj odnos do modernega sveta. Tistega, v katerem živi in ki ga hkrati zavestno obtožuje zaradi odtujenosti in nespoštovanja lastne preteklosti.

Aleksander Bassin

## GLEDALISČE

DESETO POZORJE. Osrednje in vedno aktualno vprašanje Sterijinega pozorja je vsekakor repertoar, ki ga izpolnijo izbrane predstave posameznih jugoslovanskih gledališč. Repertoar, ki je bil in bo tudi v prihodnje hvaležna tema za pogovore, ki spremljajo program Pozorja, in kritične zapise, je torej izbran povzetek najznačilnejšega gledališkega snovanja na domačih tekstih, torej je ne vsega obsegajoča, pa vendar dovolj značilna podoba ustvarjalne moči, stilne usmeritve in umetniške ravni posameznih gledališč.

Po dosedanjih skušnjah se je za gledališke igre v Novem Sadu navadno prijavilo po trideset gledališč, bili pa so primeri, ko so jugoslovanska gledališča in gledališke skupine priglasile tudi do petdeset predstav; letos je bilo šestindvajset prijavljencev. Izmed teh je bilo treba izbrati osem najboljših,

najzanesljivejših, najznačilnejših uprizoritev domačih novitet, dramatizacij ali adaptacij, skratka, sestaviti in oblikovati je bilo treba repertoar, kolikor se je pač dalo zanimiv repertoar. Razumljivo je, da je oblikovalec repertoarja stal pred nespremenljivim dejstvom: izbirati je moral iz tega, kar mu je bilo nudeno. In s tem so se začele določene težave letošnjega Sterijinega pozorja: nekatere predstave so potlačile krivuljo estetskih vrednot programa globoko pod dopustno raven. Seveda je bilo zaradi njih zastavljeno vprašanje, po kakšnem kriteriju so mogle priti na Pozorje. To vprašanje ni bilo samo pogostokrat zapisano, pač pa je bilo naslovljeno naravnost na umetniškega direktorja Sterijinega pozorja (Milenka Šuvakovića), ki je izmed prijavljenih predstav lani in letos izbiral program. (Prejšnja leta so ta izbor opravile komisije na posameznih področjih, kar pa se je pokazalo kot neustrezno, saj so nujno morali biti kriteriji različni, in je tako prihajalo do izbire po neenotnem kriteriju.)

Izmed osmih »tekmovalnih« predstav na letošnjem Pozorju so bile tri v znamenju gledališkega tradicionalizma (Metež Pera Budaka v uprizoritvi Hrvatskega narodnega gledališča iz Zagreba, Dvajset let pozneje Ignaca Kamenika — uprizoritev Slovenskega narodnega gledališča iz Maribora in dramatizacija novele Tonkina edina ljubezen Avgusta Cesarca — dramatizirala Nela Eržišnik Blažević — uprizoritev ljudskega gledališča »Avgust Cesarec« iz Varaždina); štiri so izpričevale iskanje novih izraznih možnosti, estetskih in idejnih poti (Mirko Zupančič, Dolina nešetih radosti, uprizoritev Drame SNG Ljubljana, Aleksander Popović, Nogavica s sto zankami, uprizoritev »Gledališkega igrišča« beograjske univerze, Djordje Lebović, Aleluja, uprizorilo Srbsko narodno gledališče Novi Sad, in Savonarola in njegovi prijatelji Jovana Hristića v uprizoritvi Jugoslovanskega dramskega gledališča iz Beograda), nekaj novih rešitev v prid posodobljenju mladinske dramatike je skušala prinesti edina zastopnica te zvrsti, igra Grdoba Ljubiše Djokića v uprizoritvi mladinskega gledališča »Boško Buha« iz Beograda.

Brez dvoma je bil Budakov Metež v folklorno naturalistični uprizoritvi zagrebških igralcev anahronizem. Po karakterjih, dramskem zapletu in moralnem jedru je to delo značilna ljudska igra, in zanimivo: v vseh teh sestavinah v najbližjem sorodstvu s Finžgarjevo Razvalino življenja. V repertoar letošnjega Pozorja je prišla ta predstava verjetno zaradi zasedbe glavne vloge: Emil Kutijaro je predstavil prvinskega gorjanskega človeka, očeta, samovoljnega družinskega poglavarja, kakršne je v svojih realističnih dramah kaj rad prikazoval ruski dramatik Nikolaj Ostrovski v drugi polovici devetnajstega stoletja. To je tip preprostega človeka, ki si je za vse člane svoje družine zamislil določen in nespremenljiv moralni in življenjski red in hoče to zamisel uveljaviti ne glede na bolečine, ki jih povzroča s svojo neizprosno vztrajnostjo. V svoji egoistični trmi vztraja vse dotlej, dokler ga globlje čustveno doživetje ne premaga, dokler ne nadvlada nad raskavo zunanostjo v bistvu blaga človeška narava. Emil Kutijaro je podal ta lik gorjansko vitalno in grobo, z zgovorno in hrupno teatraliko, s čimer je bila napolnjena vsa predstava. Šibkosti predstave so bile pogojene v besedilu, ki je izrisalo figure bodisi s folklorno pripovednostjo, bodisi z enostranskimi značajskimi potezami. Zapozneno je učinkoval tudi filmski realizem v režiji in sceni. Budakov Metež je nastal že pred dobrim desetletjem, za ponovno uprizoritev v osrednjem hrvaškem gledališču ga je avtor nekoliko predelal, vendar, kot se rado zgodi, ko se avtor odmakne od nastanka dela in problema, brez pravega uspeha.

Podobno »pomoto« v repertoarju Sterijinega pozorja je pomenila predstava varaždinskega Ljudskega gledališča »Avgust Cesarec«. Z uprizoritvijo Cesarčeve novele Tonkina edina ljubezen so varaždinski igralci hoteli predstaviti zagrebški predmestni ambient iz začetka našega stoletja in tragikomično usodo osamljenega dekleta, ki ne najde stika z okoljem in ljudmi, temveč živi z njimi v stalnem sporu, toda dramatisacija Nele Eržišnik se je pokazala kot ponesrečena transpozicija Cesarčevega pripovednega teksta na oder: to v bistvu ni bila dramatisacija, ampak nedomiseln prenos novele na oder, s poudarkom na tistih sestavinah, ki poenostavljajo in tu in tam tudi banalizirajo tako imenovane »majhne« predmestne ljudi. Tudi uprizoritev ni prenesla nikakršne kritične analize, preočito so izstopali amaterski prijemi, edino igralka Smiljka Bencet, ki je predstavila podobo osamljenega dekleta Tonke, je tu in tam izpričala sproščene igralske trenutke.

Tradicionalno psihološko dramatiko je zastopala tudi Kamenikova drama Dvajset let pozneje v zanesljivi izvedbi mariborskih igralcev. V uprizoritvi Kamenikove drame je nekaj pozornosti in priznanja vrednih sestavin: predvsem režija Frana Žižka, usmerjena v dinamičen zunanji izraz, tako da so situacije na odru terjale več pozornosti in so bolj opozarjale nase kot vsebinski tok dogajanja. Predstava Kamenikove drame je prav zgovoren primer, kako je režiser vseskozi preraščal avtorja. Očitne, včasih kar kričeče nerodnosti v besedilu drame Dvajset let pozneje Ignaca Kamenika, to je njegovo drugo uprizorjeno delo, se kažejo v naključjih, v pogostih pojasnjevanjih zgodbe, ki motijo ozračje situacij, in tu in tam v suhem, neživljenjskem dialogu. Predstava je zapustila vtis, da je po vojni pogosto obravnavan motiv moralne krivde, pogojene v usodni vojni situaciji, ostal neobdelana gmota ilovice, iz katere bi avtor z več ustvarjalne volje in fantazije lahko zgnel napeto psihološko dramo, igro usodnega konflikta in obračuna med ljudmi, ujetimi v nespremenljivost časa in prostora. Tako je tudi Kamenikova drama učinkovala zapoznelo, ne samo po formalni plati, tudi po idejni: namesto spoznanja, da človeka vsepovsod spremlja preteklost, bi bilo vsekakor zanimiveje poudariti misel, ki jo kar vsiljuje usoda Jošta Pernuša, po krivem obsojenega na deset let ječe, da človek ne more živeti s krivico, ki so mu jo storili bodisi posamezniki, bodisi družba, in da ima pravico terjati vsaj moralno očiščenje in zadoščenje. Podobo Jošta Pernuša je predstavil Anton Petje doživeto in prepričljivo, da je bilo nerazumljivo, kako ga je mogla ocenjevalna komisija prezreti. V mariborski predstavi sta bili dobri igralski stvaritvi epileptični Andrej Stanka Potiska in razigrano dekle Milene Muhičeve.

Šaljivo pravljico igro Grdoba Ljubiše Djokića v uprizoritvi mladinskega gledališča »Boško Buha« je sprejel repertoar Pozorja kot edino mladinsko predstavo, ki sicer ni presenetila, kajti takó delo kot uprizoritev sta nadaljevanje pred leti uspelega Poprčka, s istim etičnim jedrom, da dobro premaga zlo, le da je prvi del učinkoval bolj sveže. Tudi to Djokićevo mladinsko pravljico odlikuje simpatična značilnost — razigran humor, v izvedbi pa karikiranje z domiselnostjo in okusom. Delo je porabilo nekaj značilnosti modernega gledališča: igralci se kostumirajo pred gledalci in s tem dajo mladim očem vedeti, da so v gledališču, da jim bodo pokazali razburljivo zgodbo, ki pa je samo zgodba, ob kateri se bodo zabavali, in če jo bodo premislili, bodo lahko izluščili vzgojno pomembno spoznanje. Igralci gledališča »Boško Buha« so napravili razgibano predstavo, z odrskim bliščem so zaposlili ves človekov

doživljajski organizem, zato se je porodil pomislek, če le ne igrajo s pretirano forsiranim tempom in s prisiljeno razigranostjo; takšna predstava bi utegnila biti bolj mučenje kot pa vablivo uvajanje otrok v svet gledaliških simbolov in predstav.

Dolina nešteti radosti Mirka Zupančiča v uprizoritvi ljubljanske Drame se je nedvomno uvrstila med boljši del repertoarja, ne zaradi teksta, temveč zaradi predstave, ki je bila uglasena, enotna in stilno čista, in zaradi vsebinsko zgovornega prizorišča, za katerega je arhitekt Sveta Jovanović tudi prejel nagrado. Ta scenska kompozicija domiselno druží sestavine, ki v sestavu prizorišča dobijo simboličen pomen: kozolec, klavir, lestenec, skrinja in obcestni kamni. Samo delo je nekoliko kompaktnejše kot običajna dela, za katera je najbolj posrečena oznaka — satirična lepljenka, zlasti v drugem in v delu tretjega dejanja, ko je dolincem ukazano, naj si izmed sebe izberejo obsojenca. Satirične lepljenke imajo lahko širok register, kot smo videli tudi na letošnjem Pozorju, toda samo v jezikovni ali anekdotični domislenosti, o čemer smo se lahko prepričali tudi pri najbolj ekstremni gledališki predstavi letošnjega Pozorja, pri »farsi in memoriam« Nogavica s sto zankami Aleksandra Popovića. Delo je predstavila skupina »Gledališkega igrišča« beograjske univerze. Ne glede na sporni avantgardizem te predstave pa je Nogavica s sto zankami prinesla tudi umetniškemu direktorju Pozorja nekakšno priznanje: potrdila je določeno širino in posluš za modernistična gledališka iskanja.

Popovićeva farsa Nogavica s sto zankami nima zgodbe, nima logično, z vzroki in posledicami razvijajočega se dogajanja, ima pa besede, situacije in vzdušje. Predvsem besede, vzete iz pozabljenega in živega slovarja, pa tudi take, ki naj bi v srbohrvatsko govornico še prišle. Avtor je bil besedotvoren v podobnem smislu kot nekoč dadaisti in nadrealisti. Seveda pa je bilo s tem otežkočeno razumevanje, kajti doslej smo bili tudi mi, ki smo se srbohrvaščine samo priučili, vajeni določenega jezikovnega reda. Za Popovićevo farso izbrane besede so lahko pomenile same zase določene pojme, tu in tam so se vezale v določene parole, pa tudi ilustrirale so določene situacije, ki pa so bile prepuščene režiserjevi domiselnosti. Situacije pa so imele vseskozi značaj karikature ali groteske, tudi v scenski realizaciji so dobile značilne kompozicije. Smešile, karikirale ali nesmiselno transponirale so ironije vredne odnose med ljudmi v zasebnem in javnem življenju, v igralski in režijski realizaciji tudi tipično srbske lastnosti. Tudi to je bila nekakšna satirična lepljenka ali »kolaž« kakor Bulatovićeve Budilka, ki so jo izven tekmovalnega programa, pa vendar v okviru Pozorja, uprizorili člani študentskega centra iz Zagreba. (Zagrebski igralci so si pridobili možnost nastopiti v okviru Pozorja s tem, da so prejeli za svojo izvedbo satirične lepljenke nagrado za najboljšo predstavo na letošnjem Festivalu malih odrov v Sarajevu. S svojim nastopom so dokazali, kako sugestivno moč ima satira, če so jo pripravile zavzete in domiselne roke, in kako zelo si ljudje želijo sproščenega humorja. Bulatovićeve Budilke je nabita z duhovitimi bodicami, ki pa so vse globoko zakoreninjene v sedanjih jugoslovanskih in še posebej srbskih razmerah). Takšna oblika, lepljenka, se obnese samo za satirične ali groteskne tekste, ker temelji na poenostavitvah, povečavah in namernih izolacijah; je popolno nasprotje satiričnih pantomim, izrazno sredstvo ji je samo beseda, ki jo mora interpret povedati s posebnim poudarkom. Izvedba seveda lahko napolni prezentacijo takšnega teksta z najrazličnejšimi pantomimičnimi spretnostmi, ki so predvsem odvisne od sposobnosti interpretov.

Kot posebna zvrst za poživitev zabavnega repertoarja se obnese, gledalce zabava, kakšnega globljega doživetja pa ne more zapustiti v njem. Pa še to: Popovičeva »farsa in memoriam« je bila prikazana nenavadno domiselno, z nekaj akrobatske in mimične spretnosti mladih igralcev. Tudi v tej predstavi je bil režiserjev delež močnejši kot avtorjev; farso je zrežiral nadarjeni režiser Nebojša Komadina.

Uprizoritev Lebovičeve Aleluje, predstavili so jo novosadski igralci Srbskega narodnega gledališča, je prinesla prav nasprotujoče si lastnosti: predstava kot celota je prevzela gledalca, toda po temeljitejši analizi odkriješ vrsto ugovorov za tekst, režijo, pa tudi za posamezne igralske podobe.

Prva varianta Lebovičeve Aleluje je radijska igra z naslovom Pogrebi so navadno popoldne. Struktura radijske igre je ostala, avtor je samo dodal nekaj prizorov in oseb. Takšno širjenje na določeno temo zaokroženega teksta je ponavadi dvomljive narave in ne obeta. Delu se pozna, da je v tej novi dopolnjeni kompoziciji spleteno za silo; motiv je droben in delu manjka kompaktnosti. Vsega tega se je gotovo zavedal tudi režiser Dimitrije Djurković, ki je uprizoritev v dekorativnem prostoru napolnil z baročno nabreklostjo. Ne glede na vse te pomisleke pa je predstava Aleluje Djordja Lebovića prevzela gledalca, čustveno ga je angažirala s humanizmom, in to gotovo do takšne mere, kot nobena v letošnjem repertoarju Pozorja:

z Lebovičevo dramo doživi zmagoslavje človek, s častjo in ponosom, z voljo — biti človek. Dogajanje je postavljeno v konkretno zgodovinsko obdobje, ki ga gledalec lahko jemlje kot časovno resničnost, lahko pa pomeni tudi simbol za situacije, kakršne so bile in se lahko ponavljajo. Vojne je konec, koncentracijska taborišča so prevzeli zmagovalci, toda smrt še ni prenehala: v taboriščni bolnišnici Sveti Rafael še vedno pokopujejo mrtve v skupinski grob. Toda ko umre nekdanji taboriščnik Jojo, ga njegovi tovariši ne puste odnesti v skupinsko gomilo, ampak sklenejo, da ga bodo pokopali kot človeka — med ljudi na pokopališče. Ta njihova odločitev dobi spricho birokratskih in praktičnih življenjskih ovir globok idejni in etični pomen: nekdanji taboriščniki hočejo potrditi in dokazati, da so svobodni, da leta taboriščnega poniževanja niso prizadela njihovega človeškega dostojanstva. Tudi nekdanji kapo je med njimi; z obsodbo na smrt so ga že zdavnaj izločili iz svoje srede, le izvršilca obsodbe niso mogli dobiti. S sodelovanjem v pripravah na pogreb se skuša oprati, toda brez koristi za očitek svoje vesti. Tovariša res pokopljejo, kot so si zamislili, in ta finale spremlja zbor, ki poje Alelujo iz Händlovega oratorija Mesija.

V tej predstavi je upodobil enega izmed taboriščnikov, Zida Majšeja, igralec Dragoljub Milosavljević. Iz tega, kar je pokazal ta igralec, bi lahko nastal esej o igralcu in o človeku, ki ga je upodobil. Vse je prilagodil liku: glas, hojo, držo; in pri tem je bil tako naraven in zanesljiv, samosvoj in domiseln. V tej igri ni bilo klišeja, to je bila stvaritev iz doživetja.

Tudi filozofska smer v modernem gledališču je bila zastopana v letošnjem programu gledaliških iger v Novem Sadu: z dramo Savonarola in njegovi prijatelji Jovana Hristića v uprizoritvi Jugoslovanskega dramskega gledališča iz Beograda. Zgodovinske teme so že od nekdanj hvaležne za avtorje, ki hočejo z njihovo nazornostjo in odmaknjenostjo izpovedati spoznanja o svojem času. V takšni izbiri so lahko svobodnejši, ali vidijo globlje kot zgodovinarji ali pa so prikojevalci dogodkov v prid tezi, ki jo hočejo izpovedati. Jovan Hristić je v svojem dramskem ustvarjanju to pot že tretjič segel v mitološko ali zgodov-

vinsko snov; s čistimi rokami se je zatekel k Ojdipu, v drugi igri k Orestu, zdaj pa k pridigarju iz Firenc, k Savonaroli, in sicer v tistem trenutku, ko pade nanj in na njegov ognjeni meč papeška anatema. V takem primeru se drama šele začne: kako se bodo zadržali zdaj on sam, pridigar Savonarola, in njegovi prijatelji, dominikanci, ki so v času njegove slave tudi z mečem širili njegov nauk. In Hrističeve filozofske drame bi ne bilo, ko bi v njegovi interpretaciji Savonarola popeljal svoje pristaše v boj, toda tega ne stori, pač pa se zlomi, lagal je, sleparil, dokler se je dalo. Vsakdo izmed njegovih sodelavcev pa nosi svojo tezo: enemu je važna Savonarolina ideja, ki jo bo potrdil s tem, ko bo zgorel na grmadi; drugi se upre z mečem, tretji obožuje pridigarja in je slep za resnično podobo stvari. Gobavec ima vlogo zbora. Spoznanje in filozofska izpoved Savonarole Jovana Hristića je relativnost resnice: zato je angažiranje lahko ne samo usodno za posameznika, ampak tudi nesmiselno. V določenih primerih je Hrističeva ideja sprejemljiva, ne prenese pa posplošenja. Dal pa je osnovo za gledališko predstavo, ki bi morala biti grozljiva in kruta, kar pa se igralcem Jugoslovanskega dramskega gledališča ni prav posrečilo. V stilu uprizoritve smo videli pravo nasprotje ljubljanske predstave: neverjetno je bilo, kako so beograjski igralci nastopali drug mimo drugega, starejši po svoje, vsak zase, sicer zanimivo in prepričljivo v stilu realističnega gledališča, mlajši drugače, z veliko zadržanostjo ali besnim kričanjem in tako uprizoritev ni izrabila možnosti, ki jih je nudilo besedilo.

Sterijino pozorje, kot smo videli, omogoča dragoceno soočenje gledaliških prizadevanj in dosežkov: iz takšne konfrontacije pa morajo nastajati spodbude za nova iskanja; in te spodbude potrebujejo tako pisatelji kot gledališki oblikovalci, kajti nivo letošnjega Pozorja, se pravi — izbranih gledališč iz Jugoslavije — ni na zavidanja vredni ravni.

Francè Vurnik