

Primorsko, da v njeni arhitekturi prevladujejo grajena, težka masa in iz ločenih celic sestavljeni prostori, na Štajerskem pa ideal razgibanega prostora in ostenja. Toda medtem ko Primorska ostaja večidel zvesta tistim tipološkim in kompozicijskim prvina, ki si jih je osvojila v arhitekturi že v 17. stoletju, pa poteka ritem štajerskega stavbarstva precej analogno z ljubljanskim. Zelo zgovoren primer štajerske arhitekture druge periode je cerkev na Sladki gori, ki pomeni obenem tudi eno najlepših uresničitev »celostne baročne umetnine«, to je: združitve vseh umetnostnih vrst v polno zvočnost. Dolenjska ostaja ob celotnem procesu nekoliko ob strani in se opira delno na osrednje-slovenske (ljubljanske), še bolj pa na štajerske pobudnike.

Šumijeva knjiga je torej v naši umetnostnozgodovinski problematiki zadržala na globoko, delno celo na račun lažjega umevanja. Kajti če hoče bralec resnično dojeti vse avtorjeve razlage, bi moral poznati vsaj glavne obdelane spomenike avtopsično; prostora, njegovega gibanja, ritma in osvetljave nam namreč ne more v polni meri približati niti najboljša reprodukcija. Posebej naj še podčrtam, da je imel Šumi odprte oči tudi za vrednote, ki jih mnogokrat prezremo ali se jih ne zavemo prav — za problem razsvetljave (»nevidna luč«), za pokrajinske scenske naglase (prim. doživljene opise Velesovega, Limbarske gore ipd.) — in ne v zadnji meri tudi za ljudsko arhitekturo, ki se je dotaknil sicer mimogrede, pa vendar tako, da je z njo dopolnil celotni mozaik, v katerega je ujel slovensko zemljo baročnega časa.

Morda prav vse Šumijeve hipoteze ne bodo do zadnje pike vzdržale kritike prihodnjih raziskovanj, toda gotovo bodo obveljale dinamične razvojne linije in karakteristike, ki jih je zarisal. Slone namreč na odličnem poznanju spomeniškega gradiva (tudi v smislu čisto spomeniške problematike!) in zajete so s sugestivno intuicijo, ki lahko postane znanstveniku dragocena pomagalka v trenutku, ko je treba premostiti še ne do kraja razčiščene vrzeli. Metodološko pomeni Šumijevo delo plodno, logično in poglobljeno nadaljevanje najboljših tradicij naše umetnostnozgodovinske šole.

E. C e v c

GLEDALIŠČE

SARTRE, UMAZANE ROKE

Ni dvoma, da je Sartra vznemirilo vprašanje morale v političnem življenju in da je izostril situacije v *Umazanih rokah*¹ tako, da je dobil problem zelo izrazito in poudarjeno podobo. Drugače rečeno: Sartre je zelo dobro vedel, kaj hoče povedati, in je zato ideji zelo zavestno podredil fabulativni stroj drame. In vendar je nemara poglobilna estetska odlika teksta, da je prav ta racionalni element težko opaziti in da se zdi, ko da je situacije ustvarilo življenje samo.

Režija Drage Ahačičeve se je izogibala kakršnih koli apriorističnih »aktualizacij«, ki naj bi poenostavile *Umazane roke* na kratkoviden afront zoper napredno miselnost, kot se je to ob uprizarjanju te drame večkrat dogajalo; pazljivo je razčlenila idejno jedro in razkrila tiste globlje momente,

¹ Uprizoritev Gledališča ad hoc v Križankah; režija: Draga Ahačič; scena: Branko Simčič.

ki predstavljajo pomembno Sartrovo moralno izročilo. Analiza idejnega tkiva je moralno hierarhijo junakov sprevrgla in idejna ost je v režijski interpretaciji drugače usmerjena, kot je to kritika doslej zvečine videla: nikakor ne zoper progresivna dejanja, ampak zoper dogmatizem, ki hromi in zavira resnično družbeno preosnovo v samih temeljih.

Zakaj iz idejnega podteksta *Umazanih rok* lahko pazljiv gledalec razbere, da se Sartre nikakor ne solidarizira kar na slepo s Hugom in da se zaveda, da je junakov moralni instinkt kljub njegovi iskreni zavzetosti za moralna vprašanja le pomanjkljiv: Hugo vse do kraja, ko šele moralno sezori in se odloči za svoje prvo in hkrati zadnje resnično dejanje, ni sposoben razločevati med Hoedererjevimi načeli, ki jim je človek najvišja vrednota in ki vodijo Hoedererja, ko spretno taktizira v političnem življenju, in pa Olgino in Luisovo prakso, ki jima je ukaz vse in ki o njegovem smislu in opravičenosti sploh ne razmišljata, in to ne glede na to, da so lahko povelja protislovna in v svojem jedru amoralna.

Taka idejna razčlemba je seve umetniško vrednost *Umazanih rok* močno poudarila.

Režija tudi ni pojmovala *Umazanih rok* kot spopad abstraktnih načel, ampak kot boj živih ljudi, ki jih situacije in njih osebni interesi potiskajo v konflikt. Zavaljo tega je zelo pazljivo izrisala značaje in izkoristila najdrobnejše možnosti, da je izoblikovala živo podobo človeka. Tudi najdiskretnejši avtorjev namig je izkoristila in ga pogostoma še hipertrofirala, tako da je bila galerija junakov karakterno močno izdiferencirana. Pri tem pa je pazila, kolikšen pomen imajo junaki z vidika avtorjeve osrednje zamisli; prav zategadelj posamezniki niso izstopali, ampak so zgolj skladno dopolnjevali notranje zaključeno celoto.

Kajpak se *Umazanim rokam* nikakor ne bi prilegal konvencionalno prizdignjen stil; le-ta bi ovrgel iluzijo neposredne resničnosti in ustvaril videz »teatra«, kar bi bilo zlasti na okroglem odru, ki podobno kakor filmsko platno potencira sleherno nenaravnost, dovolj mučno. Prav stilu igre je posvetila Ahačičeva posebna pozornost: konverzacija je bila umirjena in uravnovežena, dikcija naravna in krčevitih poz »tragedov« ni bilo zaslediti. Ni treba posebej poudarjati, da je to stil, ki se prilega idejni vsebini Sartrove drame.

Huga je igral Ali Raner. Njegova idejna zasnova junaka je bila točno usmerjena in vso zapleteno problematiko njegove usode je zelo sugestivno upodobil. Spretno je izluščil karakterne poteze in jih povezal v notranje zaključen karakter, ki nikakor ni preprosto enosmeren; v njem se skrivajo najbolj nenadni psihični obrati in v njem so strnjeni mladostni psihični kompleksi in čisti žar moralne zavzetosti; mimo tega pa doživlja ta intelektualni junak skozi dramo zelo izrazit notranji razvoj. Razen na dveh, treh mestih, ko za besedami ni bilo čutiti dovolj notranje vsebine, je Raner ustvaril izjemno živo podobo, ki predstavlja odločilni prelom v njegovi igri.

Morda nekoliko po svoje in tudi z nekaterimi že znanimi izraznimi potezami je ustvaril lik Hoedererja Jurij Souček, toda znova je potrdil suverenost v oblikovanju karakterja, ki ga zna tako rekoč napolniti s krvjo in v katerem je čutiti neovrgljivo življenjsko logiko. Souček si je Hoedererja zamislil nekoliko utrujenega in celo malce resigniranega, a vendar predanega revolucionarni politični akciji in njenim zelo realnim in človeškim ciljem. Kot tak je bil Součkov lik zelo živ in nazoren.

Jessico je izoblikovala Draga Ahačičeva z nadrobno izrisanimi potezami; v filigransko izdelanih detajlih je zaživela ta krhka žena majhnih interesov in ozkih obzorij, ki je sicer vklenjena v konvencijo malomeščanske tradicije, ki pa tudi doživi svoj razvoj, četudi le v erotični sferi.

Slavka Glavinova je s kultivirano, koncizno igro upodobila Olgo. Zelo točno in v skladu s Sartrovo zamisljivo je zaigrala ta lik, lik doktrinarnega funkcionarja, ki ga le še kdaj pa kdaj prešine plamenček strasti in čustva. Louisa je s skopimi, premišljeno odmerjenimi potezami predstavil Laci Cigoj.

Majhno, toda zelo plastično vlogo je izdelal Dušan Škedl. Ves historiat in življenjski »stil« je bilo čutiti v preudarni negibnosti njegovega kneza. Branko Miklavc je bil kot Karsky bolj prepričljiv in suveren v samem nastopu kot v celotni postavitvi vloge, ker za njegovo eksplozivnostjo ni bilo čutiti dovolj notranje napetosti.

Stražarja sta igrala Marjan Hlastec, ki je živo poustvaril lenobnost Georgesa in mu dal izraziti človeški pečat, Marjan Kralj pa je bil razborit Slick in je tudi po svoje dopolnil pisano galerijo junakov.

Sceno je zasnoval ing. arch. Branko Simčič. Bila je to ena izmed redkih inscenacij, ki ni bila samovoljna in ki si ni dovoljevala svobodne fantazijske igre mimo stilne narave teksta. Podrejena je bila dejanju, diskretna, skoraj neopazna in prav v tej neopaznosti se skriva njena estetska vrednost in funkcionalnost.

Marjan Brezovar

MED MOLIEROM IN MONTFLEURYJEM

Drugi letošnji javni nastop slušateljev Akademije za igralsko umetnost je bil posvečen Molièru.¹ Mladi igralci so pokazali po en odlomek iz *Sganarella*, iz *Šole za žene*, iz *Tartuffa* in nekoliko okrajšano komedijo z baletom *Ljubezen zdravnica*. Ta izbor, ki so ga narekovali šolski vidiki, je bil povezan in dopolnjen z majhnim dramaturškim okvirom, ki je bil v glavnem spet iz odlomkov, vzetih iz *Improvizacije v Versaillesu* in iz *Kritike Šole za žene*.

Uprizarjanje Molièra ima na slovenskih poklicnih in nepoklicnih odrih precejšnjo tradicijo. Svoj umetniški vrh je doseglo s predvojno in po vojni obnovljeno Stupičevo uprizoritvijo *Šole za žene*. V tej predstavi se je slovensko gledališče povzpelo do najbolj čiste, najbolj uravnotežene, miselno in stilno doslej najbolj aдекватne interpretacije Molièrovega dela. Ne smemo namreč pozabiti, da Molière ni bil samo velik komediograf in utemeljitelj moderne karakterne in družbeno tipološke komedije, ki je v sebi kontaminirala in razvila v višjo, popolnejšo obliko najboljše izročilo antične komedije, srednjeveške ljudske farse in *commedie dell'arte*, bil je marveč tudi velik gledališki reformator in kot tak v svojem praktičnem gledališkem delu in ustvarjanju načeljen zagovornik kar najbolj naravnega, na življenjski izkušnji in resnici temelječega, pristnega igralskega izraza. In bilo bi tudi zelo čudno in paradoksalno, ko bi to ne bil. Kajti dramatik, ki je imel naravo in njeno razumnost za najvišje merilo vseh stvari in ki je na to merilo uglasil ne le vso

¹ Vaja pri Molièru. Javna predstava Akademije za igralsko umetnost v viteški dvorani v Križankah.