

pravilo: kar ni dejansko zapleteno v glavni motiv dejanja, je na odru odveč in s tem škodljivo.

Velika prednost letošnje uprizoritve pred ono pred leti je predvsem v čaru mladostnih igralcev, kajti ta ljubezenska igra v komično groteskni podobi je vendarle igra mladih ljudi, napisana od Shakespeara za njegove mladosti. Druga odlika te uprizoritve je tam, kjer najdejo literarni zgodovinarji madež na tej komediji, namreč na prizorih *commedie dell'arte* v burkasti igri služabnikov, ki so jo igrali Branko Miklavc (Biondello), Polde Bibič (Curtis), Drago Makuc (Grumio) in Aleksander Valič (šolmašter) z vso teatralno sproščenostjo stare italijanske komedije.

Petruccia je igral z velikim občutkom za burkasto igro ljubezni in z velikim osebnim čarom Boris Kralj. Vika Grilova je upodobila bolj Katičino na videz neukrotljivo trmo kot drugo stran njenega značaja, njeno zatajevano žensko ljubezen in njeno ljubezensko uročenost od moško podjetnega snubca.

Katičino sestro Bianco je igrala Majda Potokarjeva, Gremija Maks Furijan, Baptista France Presetnik, Vicentija Janez Cesar, Hortensija Janez Rohaček, Tranija Andrej Kurent, Lucentija Danilo Benedičič, vdovo Helena Erjavčeva, krojača Anton Homar, lepotičarja Rudi Kosmač, Natanijela Lojze Rozman, Filipa Marijan Benedičič, Jožeta Vinko Podgoršek, Miklavža Branko Starič, Baptistovega služabnika Albert Raner, in v okvirni zgodbi: kotličkarja z res masivnim humorjem Jure Souček, kneza Jože Zupan, krčmarico Mileva Kačičeva, paža Dušan Škedl, prvega igralca France Presetnik, prvega lovca Stane Česnik, drugega lovca Rudi Kosmač, prvega slugo Lojze Rozman, drugega slugo Polde Bibič, tretjega slugo Vinko Podgoršek.

Vladimir Kralj

## JEAN PAUL SARTRE IN CHRISTOPHER FRY V »GLEDALIŠČU AD HOC«

Ljubljanska gledališka dejavnost, omejena na dve, po prostornini majhni poklicni gledališči, se je na pobudo mladih gledaliških delavcev zadnji čas razširila z nastopi na tako imenovanih eksperimentalnih odrih. »Gledališču v krogu«, ki ga je pred dvema letoma ustanovila Balbina Baranovičeva, je letos sledilo »Gledališče ad hoc«, ki ga vodi igralka Draga Ahačičeva z ad hoc izbrano gledališko družino.

Prvi nastop omenjenega gledališča nas je prijetno presenetil predvsem z zelo posrečenim izborom, z Zaprtimi vrati in Feniksom preveč, z deloma dveh klasikov nove eksperimentalne dramatike J. P. Sartra in Christophera Frya, uprizorjenima na isti večer. Ta izbor je hkrati drzen in bistroumen ter bi bil lahko v čast tudi režiserju svetovnega slovesa, saj se v obeh delih obravnava taista tema — ljubezenska sla in človek — in vendar iz dveh docela različnih življenjskih vidikov in v dveh docela različnih stilnih podobah: pri Sartru (Zaprta vrata) v depresivni podobi družbene zakonitosti, pri Fryu (Feniks preveč) v sproščeni viziji prirodne zakonitosti. In hkrati gre pri teh dveh odrskih inačicah taiste teme za moderniziran odsev dveh klasičnih vrst svetovnega gledališča, dveh različnih in hkrati dopolnilnih načinov slikanja

človeške usode na odru — enega, ki kaže človeka oblikovanega od družbene zakonitosti in ki sega od grške tragedije pa do Ibsena, in drugega, ki kaže človeka kot sad narave in rešuje njegove obveznosti do družbe s humorjem, kar je v bistvu Shakespearovo poetično gledališče, ki mu je Fry zelo soroden.

Sartre in Fry pa pomenita poseben stil igranja, zelo različen med seboj, toda enako zahteven. V Sartrovih Zaprtih vratih je to naturalizem, prekinjan in zaostren s surrealizmom, se pravi: živi ljudje v tej igri so sicer običajno živi, kadar pa se čutijo mrtve, so živi tudi na znotraj, to je v mučnem svetu svoje podzavesti. Toda tudi Fryevi junaki imajo po dva obraza, ki se izmenjujeta, zemeljskega, pritalnega in pesniško privzdignjenega, s številnimi dramatičnimi prehodi med enim in drugim.

Režijsko vprašanje pri Sartrovih Zaprtih vratih bi se dalo postaviti takole: ali uprizorimo delo z vidika živih ali z vidika mrtvih ljudi v tej igri. Če izhajamo iz mrtvih, tvegamo romantično melodramo, k se v skrajni črti lahko konča nekje pri pokopaliških strahovih, kar bi bilo tako zoper Sartrovo zelo eksaktno in trezno logiko kakor tudi zoper njegovo razumsko jasno dramaturgijo. Junaki mrtveci so pri Sartru po eni strani fikcija, da se z njo demonstrira odgovornost človeškega subjektivnega početja tudi preko smrti, kar pa se mi zdi manj pomembno, saj pozna po Sartrovi filozofiji človek odgovornost samo do samega sebe, po drugi strani pa je fikcija mrtvih junakov spreten dramaturški prijem, s katerim se zgosti vse dejanje te rudimentarne komedije v njeno krizo, na tisti zaključni del, ko si igra in protiigra povesta vse, kar si imata povedati in dokončno obračunata druga z drugo.

Mislím, da gre po vsej Sartrovi zamisli za igro živih ljudi na odru, ne pa za igro mrtvakov, in prav občutek teh živih ljudi, da so mrtvi, samo stopnjuje intenzivnost njihovih izpovedi in vtis njihove neznanske moralne bede. Če si odmislimo avtorjevo filozofsko fikcijo, imamo pred sabo na odru izprijeno meščansko družbo iz let po drugi svetovni vojni do danes, s prizoriščem v Parizu, recimo v Saint-Germain de Prés, zbrano v neokusnem salonu tretjerazrednega hotela v stilu Drugega cesarstva z oguljenimi, ostudnimi plišastimi fotelji. Sem pripelje mefistovski sobar novinarja Garcina, razuzdanca, ki je napravil iz doma svoje žene zaseben bordel, Estello, nimfomanko, ki je umorila svojega otroka, in lezbijko Ines. In ples pohote, ki je polnil življenje omenjenih ljudi, se v tej ostudni hotelski sobi brez izhoda, prispodobi pekla, nadaljuje: Estella hoče moža, samo moža, to je Garcina, Ines samo žensko, to je Estello, in med poželjivo nimfomanko in popadljivo sadistko se pogreza Garcin v pekel, ki ga po Sartru predstavljajo — drugi ljudje okoli tebe.

Estello je igrala Draga Ahačičeva kot blestečo, kultivirano pariško meščanko in je tako od vseh najbolj zadela stanovsko in krajevno barvo svoje vloge. Manj se ji je posrečilo upodobiti Estello kot hotljívko in to, da je ta očarljiva salonska dama v resnici ogabna kanaljka. Judita Hahn je igrala Ines iz nekega sovražnega, napadalnega oklepa, kot divjo erinijo svojih partnerjev, kar je docela prekrilo lezbijsko hotljivost te figure. Napadalnost Ines je samo posledica njene užaljenosti, da jo Estella zavrača in Garcin prezira, ni pa njena osnovna karakterna barva. V smislu fabule s fikcijo mrtvih ljudi je igral Jože Zupan Garcina. Na oder je prišel ves utrujen od pravkar izvršene justifikacije in ostal ves čas nekako pod situacijo

živih. Mislim, da si je Sartre ta lik drugače zamislil — kot meščanskega bonvivanta, uglajenega salonskega človeka in pozerja, cinično prepričanega o svoji nepremagljivi moči nad ženskami in suverenega v svoji brezhibni drži. Odličen je bil Dušan Škedl kot sobar.

Ljubljanska uprizoritev Sartrovih Zaprtih vrat nam je kazala predvsem vice, ki jih trpe ljudje za svoje storjene grehe, grehov samih pa nismo videli.

Bližja našim igralcem, ki jim dela salon v kakršni koli obliki še vedno težave, je bila Fryeva igra Feniks preveč, moderna inačica Shakespeara. Dramaturgija tega dela je v nenehnih in dosledno izvedenih kontrastih, tako v značajih kot v situacijah. Tako toži gospa Dynamene po svojem umrlem možu iz svoje še neizživete ljubezni in njeno žalovanje je pravzaprav žalovanje nad samo seboj, nad dejstvom, da je sedaj brez moža, in tako se strastno vdaja svoji žalosti, žaluje po zvišeni etiketi in celo preko nje, saj hoče v obupu živa slediti svojemu mrtvemu možu. V tako obarvanem žalovanju Fryeve vdove je že soobsežen prehod k njenemu vstajenju v življenje, ko sreča v grobnici filozofsko izobraženega in poetično zaljubljenega korporala Tegeusa-Hromisa, stražarja obešencev pred grobnico, se zaljubi vanj in mu reši življenje s truplom svojega pravkar objokovanega soproga; tega namreč obesita na vislice, s katerih so neznanci med njunim razgovorom ukradli enega izmed obešencev. Kočljiva zadeva pri Fryu ni mišljena cinično, narobe, zasnovana je v vsej prirodni prostodušnosti starih ljudskih legend in po njeni naivni moralni: mrtvi spadajo k mrtvim, živeti pa je treba z živimi!

Tudi Doto, Dynamenina služabnica, nekak ženski clown, ima dva obraza. Lastnega, ki je ves zemeljsko čuten, in onega, ki ga posnema po žalujoči gospe, ki ji hoče v zvišenimi čustvi slediti do konca njene vdovske žalosti, dokler presenečena ne opazi, da se žalujoča gospa ob srečanju z mladim korporalom zopet vrača k življenju, kakor ga ona pojmuje. Toda Doto se moti, ko misli, da je njeno pojmovanje ljubezni in življenja tisto, ki ga izpoveduje filozofski in poetični korporal, in to je njen drugi kontrast, v katerega jo je avtor postavil v svoji igri.

Francoska igralka gospe Dynamene bi se že na moževem grobu v podtekstu spogledovala z življenjem. Vida Levstikova pa je svojo vdovsko žalost jemala preveč zares in tako je imela nujno težave pri svojem povratku k življenjski radosti. Duša Počkajeva je bila prepričljiva v svojem trudapolnem prizadevanju, obirati po žalujoči gospe tone višjega človeškega dostojanstva, zanemarila pa je nekoliko drugo stran svoje vloge, kontrast svoje vseskozi prozaične narave do poetično zaljubljenega in navdušenega korporala. Ta je našel v Andreju Kurentu odličnega igralca. Prav v tej shakespeareško pesniški figuri je prišla Kurentova vedno čustveno žareča mimična in glasovna igra do popolne veljave in mislim, da bi bil njegove ustvaritve vesel sam avtor Christopher Fry, ki govori na usta te osebe svojo osebno poezijo življenja.

Vse te obrobne opazke se tičejo stila, ker sem prepričan, da je v moderni dramatik, mnogo bolj kot v starejši, igralski stil najbolj zahtevna sestavina uprizoritve. Zavedam se tudi, da si mora Gledališče ad hoc ta stil šele ustvariti in pretežno mladi, ambiciozni igralci tega gledališča so dovoljno jamstvo, da se bodo tudi dokopali do ustrezne stilne kvalitete.

Vladimir Kralj