

GLEDALIŠČE

UPRIZORITVENI PROFILI III



Po vsem tistem, kar se je v zadnjem času dogodilo v razčiščevanju trenutne situacije slovenskega gledališča, po tem, ko je javnost dobila vsaj malo vpogleda v začarani krog tistih gibal, ki so povzročila del takó imenovane slovenske gledališke krize, je nujno moralo zavladati (če že ne drugje, potem vsaj v naši osrednji gledališki hiši) nekakšno zatišje, ki pa je zanj upati, da ni zgolj trenutno brezvetrje pred viharjem, ampak je vendar prvi znani vec dobe, ko se bo začela urejati in notranje konsolidirati sodobna slovenska odrska izraznost. Nemara je to zatišje po nekakšnem naključju prav v začetku nove sezone, tedaj v času, ki je še posebej prikladen za zrahljanje takó zelo prenapete situacije, ki je s svojimi alarmantnimi dognanji in vznemirljivimi izsledki toliko časa burila našo, že takó senzacij željno domišljijo. Za táko obdobje je repertoarna usmeritev slovenskih gledališč (z izjemo celjskega, ki se pod novim ravnateljem Bojanom Štihom, obogatenim z dragocenimi izkušnjami iz Drame, spušča v novo fazo, v boj zoper narodnostno-lokalistično provincializacijo in skuša z evropeizacijo svojega repertoarja najti posebno mesto med slovenskimi teatri), kakor se nam kaže iz repertoarnih načrtov, kot nalašč, saj je strpna, odmerja precejšnje mesto izvirnim slovenskim besedilom najrazličnejših pisateljskih generacij in izpovednih razsežnosti, hkrati pa tudi precéj neavant-

gardna, usmerjena bolj v iskanje novih teaterskih izraznih možnosti kakor pa v tekstovno provokacijo; namen take usmerjenosti je verjetno popraviti največjo škodo, ki so jo našemu gledališkemu snovanju prizadejale nedavne zdrahe: privabiti spet v dvorane občinstvo in ga vnovič vkleniti v magični krog gledališke ustvarjalnosti.

O taki nameri priča predvsem letošnji start ljubljanske Drame: v nji so začeli sezono z dvema predstavama, namenjenima publikli, s Shakespearovim *Macbethom* in komedijo *Photo finish* Petra Ustinova. O upravičenosti *Macbetha* v repertoarju našega osrednjega gledališča ne kaže izgubljeni besed, ta vélika Shakespearova stvaritev je od svojega nastanka pa do danes postala pomembna preskušnja za slehernó gledališko hišo (in še posebej vabljiv razlog za to je nemara že sam mit o neuprizorljivosti tega Shakespearovega teksta, ki je postal skoroda že prislovičen), v nji se je titanska Shakespearova pesniška sila izpela na poseben način; iz grozljive srednjeveške prigode, povzete po starih kronikah, je ustvaril pesnik veličastno dramo o umoru in ubijanju pa o njunem determiniranju človekove usode. *Macbethova* odločitev, da ubije Duncana, je sarpa vnani povod, ki sproži zapleteno verigo nasilja in smrti, verigo, ki se sklene s smrtjo glavnega junaka; in pri prikazovanju te *Macbethove* poti je posegel Shakespeare takó globoko v samo srčiko človekove psihe, kakor tega še ni storil noben dramatik ne pred ne za njim. Shakespearova dramaturgija je v *Macbethu* doživela preobrazbo posebne vrste: zgubila je skoraj vse komične poudarke, ki so skoraj pri vseh Shakespearovih tragedijah pomemben kontrapost centralnemu tragičnemu dogajanju, pesnik kopiči prizor na prizor, samo da bi kar najbolj nadrobno in

brez kakršnihkoli zadržkov zajel vse razsežnosti svoje teme. Figure Shakespeareove tragedije uhajajo iz vseh, še takó precizno koncipiranih teorij o posameznih sestavinah dramskega dogajanja, nemara bolj kot v katerikoli njegovih iger so zaživele svoje življenje, ki ga uravnavajo posebni mehanizmi, mehanizmi samopotrjevanja, ki jih svet, v katerem se to samopotrjevanje dopolnjuje, spočetka sprejme, zato da bi jih lahko pozneje toliko laže zničil in bi se v njem zničili tudi obe glavni osebi, Macbeth in njegova žena. Vsi vnanji faktorji so v oporo Macbethu pri tem, ko si določa svojo pot, s tem ko je ubil kralja, ki je bil šibak kralj, je priskrbel državi novega, boljšega vladarja, zakaj ne smemo pozabiti, da je bil po zgodovinskih podatkih Macbeth dober kralj (in Shakespeare je natančno poznal historične predloge za svoje tekste), še celo natura ga (prek svojih govorcev — vešč) podpira pri uresničevanju njegovih naklepov, ko mu zagotavlja nespodbitnost njegovega položaja in potrjuje njegovo ravnanje. A za uspeh Macbethovega dejanja in nehanja obstaja ena sama magična formula: umor — in to je tudi cena, ki jo mora Macbeth plačati za svoj vzpon. S tem ko plačuje to ceno, s tem ko ubija, čaka ista cena tudi njegovo usodo, zakaj tudi sam Macbeth se mora ukloniti magični formuli, zato da se krog sklene in je spet vzpostavljeno ravnovesje sveta. Ali z besedami Jana Kotta: »V Macbethovem svetu, v tem najbolj obsedenem od vseh svetov, kar jih je ustvaril Shakespeare, je vse prepojeno z ubijanjem, z mislijo o ubijanju in s strahom pred ubijanjem. Samo dve veliki vlogi sta v tragediji, a tretja od oseb te drame je svet... Macbethov svet je tesno zaprt in zbežati iz njega ni mogoče.«

Odrska poustvaritev tega pošastnega zaprtega sveta je pomenila za režiserja Žarka Petana težko preskušnjo: iz pešniško bogatega, a vsebinsko ne že na prvi pogled razvidnega gradiva Shake-

spearove igre je moral izluščiti osrednje silnice te zaprtosti in jih spremeniti v gledališko nazorno odrsko dogajanje. Petan je skušal označiti nekatere temeljne eksistencialne strukture Shakespeareovega dramskega tkiva, opredeliti odnose med posameznimi osebami in poudariti predvsem realno fabulativno zasnovano dramskega dejanja, zato da je potem lahko na nji gradil tudi poetično-gledališko nadgradnjo same predstave. Režiserju se je to posrečilo predvsem pri nekaterih zanimivih odrskih rešitvah, ki so doslej vsem gledališkim uresničevalcem te zapletene stvaritve delale precejšnje težave — in tu je Petanova režijska invencija dobila pomembno umetniško potrditev. Najočitnejša rešitev te vrste je gledališka realizacija zapletene prerokbe o tem, kako bo Macbeth padel šele tedaj, ko bo prišel birnamski gozd pod dunsinanske zidove. V prizoru, ko Macbeth zve za to izpolnitev in plane iz trdnjave, ga zunaj pričakajo na podestih Malcolmovi vojaki s sulicami, prepletenimi z listjem in vejevjem. Drug za drugim jih vržejo okrog Macbetha in znenada se zazdi, ko da je gozd zares prišel h kralju, ko da je Macbeth ujet vanj, ko da ga ta gozd utesnjuje, ko da je celo natura dokončno sklenila zaprti Macbethov svet. In med temi sulicami se dopolni Macbethova usoda. Nemara malo manj so bile obdelane psihološke strani med posameznimi akterji v prvem delu, ko je odrsko dogajanje narahlo preveč prevečala monotonija in je bilo brez potrebne psihološke plastike; drugače pa lahko rečemo, da sodi Petanova režija med zanimive umetniške dosežke. Imenitna scena, arhaična s svojo leseno konstrukcijo, je delo Svete Jovanovića, domiselne, likovno čiste kostume je zasnovala Mija Jarčeva.

O igravskem delu predstave velja ugotoviti, da je zelo točen prikaz našega trenutnega igravstva. Na prvem mestu je treba omeniti Dušo Počkajevo, saj je dala svoji lady Macbeth

dognano podobo; njena vloga je rasla od scene do scene, bila je zasnovana moderno, brez nepotrebnih pretiravanj, ki zanje daje značaj lady Macbeth obilo možnosti, in sklepni prizor, scena mesečnosti, sodi med vrhunske dosežke te vélike igravke: v nji sta se strnili umetnost in resničnost v pretresljivo, psihološko izniansirano kreacijo. Boris Kralj je bil kot Macbeth nemara premalo ponotranjen, premalo je bilo v njegovi igri zaslutiti pošastni svet, ki ga nosi v sebi ta figura; in intenzivnost, s katero jo je upodabljal, žal, ni dosegla svojega učinka, saj je bila usmerjena preveč navzven in je večkrat dajala vlogi pečat retorike. Posrečen, dovolj nevaren Banquo je bil Andrej Kurent, v drobni epizodi je kot prvi morivec zablestel Polde Bibič z umirjeno, racionalno odtehtano igro, Jurij Souček je bil kot vratar nekoliko preveč hoteno ljudsko obarvan, drugače pa so se igravci še dovolj posrečeno vključili v celotno uprizoritveno zasnovo, ki je izžarevala predvsem veliko profesionalne gledališke ustvarjalnosti.

Še bolj pa je publiki namenjena uprizoritev komedije *Photo finish* Petra Ustinova, to prikupno, nepretenciozno delo (razen na koncu, ko se brez potrebe loteva nekakšnih kvazifilozofskih razglabljanj, namesto da bi učinkovito razpletlo briljantno zastavljen zaplet), poskus konfrontirati različne starostne faze enega samega človeka, briljanten po svoji gledališki učinkovitosti, napisan izredno spretno za oder, drugače pa izpovedno skromen in literarno dovolj konvencionalen. Ustinov se nam v tem svojem tekstu kaže tak, kakršnega smo poznali že doslej iz njegovih gledaliških stvaritev, kot duhovit, prsrčno posmehljiv družbeni in nravni kritik, predvsem pa kot oblikovavec živih odrskih figur. Vsega tega se je režiser France Jamnik dodobra zavedel in odločil se je za konvencionalno predstavo v učinkoviti, realistično zasnovani sceni Vladimirja Rijavca in s posrečeno

karikiranimi kostumi Alenke Bartlove. Vendar Jamnik ni zmožgel strniti ponekod narahlo razvlečenega dogajanja v učinkovit komedijski *brio*, zrcaljenje projekcij Sama osemdesetletnika, Sama šestdesetletnika, Sama štiridesetletnika in Sama dvajsetletnika se skoraj nikdar niso ujela v istem fokusu, dogajanje je potekalo aritmično, razdrobljeno, brez tempa; in režiserjeva domislica, da spremlja ves zaplet in razplet igre nostalgični drugi koncert za klavir in orkester v C-molu Sergeja Rahmaninova, je celotni uprizoritvi samo še jemala komičnost in jo je večkrat prignala prav na rob skoraj banalne sentimentalnosti. Med igravskimi stvaritvami je bil odličen Janez Albreht kot Sam šestdesetletnik, odigral je to vlogo z decentnostjo in tisto mero svetovljanskega šarma, ki jo terja avtorjeva zamisel tega lika, posrečena Samera žena Stella v vseh starostnih fazah je bila Iva Zupančičeva, malce preveč preprosto do brotljiv Sam osemdesetletnik je bil Aleksander Valič, v svoji mladostni vnemi in zagonu očarljiv Sam dvajsetletnik je bil Danilo Benedičič, Bert Sotlar pa je s pravo mero temperamenta in posluha za karakterizacijo upodobil Sama štiridesetletnika. Imenitna je bila Marija Benkova kot Clarisse, zaigrala je to vlogo, ki lahko zelo hitro postane na moč stereotipna, z ravno pravo mero rafinmaja in preračunljive sprenevedavosti. France Prešetnik je kot Samov oče ustvaril posrečen lik navzven puritanskega, v resnici pa vendar splošno človeških napak polnega Angleža, Ančka Levarjeva pa je z distingviranim humorjem upodobila njegovo ženo. Danilo Benedičič in Marjana Brecljeva sta bila kot Samov sin in njegova zaročenka nekoliko premoderno spakljiva, verjetno tudi po režiserjevi zaslugi.

Takó se je letošnja sezona v ljubljanski Drami začela brez tveganja, kakor je zapisal Mirko Zupančič v svoji oceni *Macbetha v Naših razgledih*; in to

ugotovitev je sklenil, češ da brez tveganja tudi ni pravega gledališča. To resnico je bilo deloma mogoče registrirati pri obeh prvih premierah v Drami, toda nemara je to netveganje znamenje konsolidiranja in umetniške prenovitve; če pa je takó, bodo zadovoljni vsaj prištaši sakrosanktnosti nacionalnega gledališča — to pa je tudi že skoraj zavidljiv uspeh.

Postskriptni dodatek: Že tako nevznemirljivi začetek sezone v ljubljanski drami pa je do kraja oznamenovala krstna izvedba tragedije *Mirabeau* Ivana Mraka, avtorja, ki je dolga leta pred zadnjo vojno pa po nji veljal za nekakšnega najizrazitejšega predstavnika *offslovenske* literature, tiste, ki uradno ni doživljala ne profesionalne preskušnje ne priznanja ali odklonitve, čeprav je mimo tega nastajala še naprej in se številčno množila v svojih možnostnih okvirih, omejena na ozek krog avtorjevih somišljenikov. Pred štirimi leti je prišlo v ljubljanski Drami do prve preskušnje Mrakovega dramskega opusa, ko so uprizorili *Marijo Tudor*; kritika se je tedaj razdelila v dva tabora, od katerih je bil eden *za*, drugi *proti*, prav tako tudi občinstvo, le da zadnje ni tvegalo osmešenja, če se je izreklo *proti*, tako kakor se je to lahko primerilo ocenjevalcem.

Da se je tedanja preskušnja iztekla negativno, je dokončno potrdila premiera nove Mrakove tragedije, ki je samo še utrdila in poglobila našo vednost o Mraku (nemara je premiera *Mirabeauja* samo s tem upravičila svojo eksistentnost). Mrakov ustvarjalni postopek je namreč v vseh njegovih dramah isti, nespremenljiv je, večnosten, tako kot so večnostni tudi njegovi problemi, preneseni v dramsko formo bolj po naključju kakor pa po notranji nuji; izhodišče mu je določena zgodovinska situacija, predstavljena z določeno zgodovinsko osebnostjo, ki vanjo, kot je

zapisal kritik Vasja Predan, avtor polaga svojo osebno problematiko. A te historične osebnosti so si na moč raznorodne tako po zgodovinskem pomenu kakor tudi po miselni opredeljenosti, ki nam jo je zgodovina posredovala o njih; če jih postaviš v kronološko zapovrstje, v njem ne moreš izslediti nikake vodilne rdeče niti, ki bi nazorno predočevala avtorjeve problemsko-izpovedne stopnje, narobe, historična vednost o osrednjih notranjih stiskah vseh Mrakovih junakov sestavlja tako zelo zapleten in nasprotujoč si paralelogram sil, da le-ta zamegli še tako dobronameren poskus spoznavanja avtorjeve izpovedne problematike. Edino, kar lahko razbereš iz konstelacije tega paralelograma, je slutnja o izjemni protislovnosti, ki naj bi bila jedro avtorjevega bivanja, ta slutnja o tem, kar naj bi bilo, pa je seveda odločno premalo za resnično, pristno dramsko izpoved, pa če naj bo to izpoved tipa moderne dramatike, ki skuša opredeljevati svet in človeka v njem, ali pa klasičnega dramskega tipa, ki naj prezentira neko umetniško polnokrvno, pretresljivo življenje, zato da zadobi potem literarni pomen in izpovedno vrednost.

Mrakova dramatika je potemtakem *naj-skega* kova, zakaj vse v nji je deducirano na ta vsemogočni *naj*, ki naj nadomešča resničnost, smisel, ali pa neresničnost, nesmisel. In verjetno prav zaradi tega *naj* (ali z drugimi besedami: zaradi odsotnosti vsega tistega, kar iz pisanja v dialoški obliki dela dramo) zbuja vtis zlaganosti, naključnosti, nabreklosti in nabuhlosti, hkrati pa tudi potrjuje spoznanje o naši vse preveč razvidni provincialni samozadostnosti. Ostane torej samo še kvazihistorična slikanica, izumetničenost in nenaravnost v besedni podobi dialoga, ki naj bi nadomestila njegovo problemsko težo, cel kup slabo, naivno skonstruiranih naključij, ki presegajo sleherno mejo okusa in ustoličujejo banalnost, nabreklo preveličano čustveno omlednost

in jecljavo patetiko. V območju teh ugotovitev so možni najrazličnejši odkloni navzgor in navzdol (po teh odklonih je *Mirabeauja* treba postaviti še nižje od *Marije Tudor*), a standard po JUS je zmerom isti. Ta standard pa je tisti, na podlagi katerega nastaja naša splošna vednost.

O predstavi je bilo napisanega že dovolj, s svojo neprofesionalnostjo je utonila v amorfnem mraku neizrazitosti

in čustvene omlednosti, z redkimi izjemami in pri tem, da umetniškemu ansamblu ni mogoče naprtiti krivde za to, da je moral nastopati v tej igri.

Bil je torej črn dan za ljubljansko Dramo. In preostane nam samo še pričakovanje, kako nam bo vednost o Mrakovih dramah poglobila tretja profesionalna uprizoritev katere od njih.

Borut Trekman

KNJIŽEVNOST

SOCIOLOGIJA 1970 V KNJIGAH

Knjižna bera 1970 na področju družboslovja (sociologije) po svoje, pa kar precej jasno, razkriva nekaj temeljnih značilnosti slovenske sociologije. V usmeritvi izdajateljev, ki razodeva prepričanje o nemara spoznanih potrebah vede in knjižnega trga, se kaže stanje in stopnja naše sociologije — v obliki *knjig*, ki bi naj navsezadnje pomenile že neko sintezo, ki so tudi zunaj institucionalizirane znanosti, zunaj akademskega dela in s tem dostopnejše. Tako se kaže, da je sociologija na Slovenskem še vedno v fazi, ko mora opozarjati nase in dokazovati, da je potrebna; slej ko prej je na ravni prepričevanja in se še »opravičuje« s kratko dobo svojega življenja. Vsaka posebna sociologija se za zdaj še uveljavlja s prepričevanjem — opravičevanjem: uvodi in predgovori v knjigah so v bistvu predstavitev »predmeta« ali »področja dela«. Iz teh dveh razlogov — če ju priznamo za relevantna ali ne — nemara sledi tudi neka še vedno »učbeniška«, »priročniška« oblika — pogosto pa tudi didaktična vsebina socioloških del. Seveda je res, da je še vedno čutiti pomanjkanje ustreznega kvalitetnega učbenika; nemara je tudi res, da so sociologi marsičemu sami krivi — dogmatsko sezna-

njanje s sociologijo ne more pogojititi odmevnosti in zanimanja za vedo; da pa bi se na podlagi slabih tekstov moglo dokazati, kako je kakšna znanost potrebna je, na srečo malo verjetno IZBOR SOCIOLOŠKIH RAZPRAV, ki zajema pri nas začete ali razvite posebne sociologije, je izšel kot dopolnilo učbenikom in kot »strokoven odgovor« na vprašanja, ki utegnejo zbuditi in okupirati mladega človeka. Ni dvomiti o njegovi koristnosti, zlasti glede na namen — rabiti pri pouku sociologije na srednjih šolah, in mu v tem smislu tudi ni kaj očitati, toda razprave, ki so tu zbrane — so vsaj sociologom znane izpred več let. Tako je poglobitna zasluga tega »Izbora« prav to, da so na enem mestu zbrane razprave in članki, kjer jih najdeš, če jih pač potrebuješ. To pa je tudi značilnost drugih letošnjih novitet — gre za članke in razprave, že objavljene in velikokrat tedaj aktualne: glede na čas pa, ki je potreben, da pridejo v knjižno obliko, postanejo zastareli.

ČLOVEK IN SOCIALIZEM (Slavko Podmenik, »Misel in čas«, CZ) je prav takšna knjiga; iz področja politične sociologije je z izrazitim poudarkom na aktualnih vprašanjih človeka in sistema zbrano razmišljanje, ki gotovo razkriva mnoge šibke točke našega samoupravnega življenja, pri čemer je sistem bolj