

KRONIKA

GLEDALIŠČE

POSEZONSKE MARGINALIJE

Pravzaprav ni mogoče natanko in do kraja opredeliti naloge kronista, ki bi rad v bolj ali manj marginalnih zapiskih ocenil dosežke minule slovenske gledališke sezone in ji odmeril pravo mesto v sklopu temeljnih umetniških prizadevanj sodobnega slovenskega gledališča, tiste sezone, ki je že prav od začetka potekala zvečine v znamenju razreševanja vseh problemov in protislovij, ki so se kopičila v naši gledališki ustvarjalnosti že kar nekaj let sèm in jih niso mogli zničiti prav do kraja niti vsi resnični dosežki slovenskega teatra v zadnjih letih, pa četudi so tako pri nas kakor tudi v tujini vnovič potrdili tisto visoko raven slovenske gledališke umetnosti, katere nenehno zorenje in dokončno izoblikovanje lahko uvrstimo med najpomembnejše značilnosti poveljne razvojne poti slovenskega gledališča. Razlogov za to uvodno skepsa je več in težko bi rekli za kateregakoli med njimi, da je tehtnejše in odločilnejše od drugih določal samo podoba o sezoni 1968-69, zato se v tako zastavljenem pretresu skoraj ni mogoče ustavljati ob njih. Eno pa je gotovo: preteklo leto je bilo tako polno burnega dogajanja, ki je razkrilo nekatere poglobitvene kulturno-politične silnice pri oblikovanju umetniške podobe slovenskega gledališča, da je tudi širša javnost dobila nekolikanj vpogleda v našo konkretno gledališko situacijo; pri tem ne gre toliko za vse žolčne debate in diskusije o pravilnosti in nepravilnosti vodstvene in programske politike v naši osrednji gledališki hiši, v ljubljanski Drami, ki so precej časa polnile kulturne rubrike naših časopisov, ampak bolj za nekatere usodnejše kritične trenutke v drugih slovenskih gledališčih, ki pa so (verjetno zavoljo težav v ljubljanski Drami) ostali bolj v senci in jih predvsem niso zapazili in registrirali tam, kjer bi jih pravzaprav morali. Vse to sicer res še toliko bolj utrjuje mnenje, da je posamične predstave težko izvzeti iz njihovega kulturnopolitičnega okvira; a ker je bilo prav na straneh pričujoče revije že dovolj napisanega o tej problematiki, je konec koncev treba ubrati tudi obratno pot, spregovoriti o sami umetniški žetvi minule gledališke sezone in pri tem ugotoviti, kakšno znamenje sta v nji zapustila notranji nered in vnanja neurejenost.

In že spet moramo začeti z ljubljansko Dramo. Zakaj navzlic vsem zgodam in nezgodam, ki so spremljale delo tega umetniškega korpusa skoz vse leto in ki so večkrat skoraj onemogočile vsaj kolikor toliko normalno potekanje rednega dela in uresničevanje ansamblovih umet-

niških nalog, pa navzlic načelnemu prepričanju, da sama kategorija *narodno gledališče* še ni in ne more biti merilo za ustvarjalno vznemirljivost kakšnega gledališča, je ustvarjalna raven naše osrednje teatarske hiše še zmerom tolikšna, da pomeni v naši sodobni odrski ustvarjalnosti vrh, ki

ga druga gledališča kljub vsem naporom in hotenjem le težka dose-gajo. Minula sezona postavlja s svo-jimi predstavami to ugotovitev sicer nekolikanj na laž, zakaj natančen razbor nam razkrije, da je bilo lani v ljubljanski Drami le malo ali skoraj nič takih predstav, ki bi bile presegle tisto nevznemirljivo povprečnost, ki



Jurij Souček v Arrabalovi drami Arhitekt in asirski cesar (Souček je delo tudi režiral)

smo je vajeni in nas celo moti, ker v uprizoritvi ni navzoč tisti pristni notranji ustvarjalni utrip, ki ustvari s svojim notranjim impetusom iz golega reproduciranja teksta pravi teater. V največji meri je odsevala to bistveno lastnost gledališča prav-zaprav uprizoritev Arrabalove drame *Arhitekt in asirski cesar* v Mali dra-mi; z repertoarnega in dramaturškega gledišča je to skoraj absurd, saj je bilo v repertoarju za veliki oder več besedil, ki so po svoji izpovedni in formalni fakturi dosti primernejša in tehtnejša od Arrabalove igre; ta

se sicer uspešno poigrava z obsto-ječimi moralnimi in človeškimi vred-notami in normami in s precéj gle-dališke invencije razkriva absurdnost človekovega bivanja in njegovo ne-nehno vrtenje v začaranem krogu lažnih in izmišljenih konvencij, a hkrati ves čas drsi tesno na meji banalnosti in bizarnosti, ki se zdi, ko da je nakopičena v sami igri kar tako, zaradi zabavnosti in šokant-nosti, ne pa iz kake globlje notranje izpovedne nuje. Uprizoritvi, ki jo je režijsko pripravil Jurij Souček in v nji ob Janezu Hočevanju odigral tudi eno obeh vlog, se je predvsem z arti-stično perfekcijo posrečilo zakriti te tekstovne slabosti, tako da je ves čas predstave bila navzoča na odru samo bravurozna igra obeh protagonistov, ki sta si bila skoz in skoz enakovredna partnerja; ustvaritev odrske napeto-sti in intenzivnosti sta pomagala gle-davcem celo čez nekatera dolgočasna mesta in ponavljanja v besedilu, kar je gotovo največji in najdragocenejši dosežek Součkove režije, ki ji je mimo tega treba priznati tudi us-pešno organizacijo odrske akcije, polne napol nesmiselnih in šokantnih gagov, pa skrb za do nadrobnosti iz-delano in izniansirano plasticiteto obeh figur. In kar zadeva igravski delež uprizoritve: Souček je s svojim cesarjem izoblikoval enega magistral-nih likov svoje igravske poti, figuro, ki je v nji sicer opaziti marsikaj tega, kar smo lahko videli že pri njegovih prejšnjih vlogah, a sama sinteza teh posamičnih elementov je poseben teatraličen izum, ki nam odkriva Součka v luči, v kakršni ga doslej še nismo videli. Podobne izrazne pr-vine ima tudi arhitekt Janeza Hoče-varja, ki nas je s svojo igro nadvse presenetil, saj ni bil ves čas samo enakovreden Součkov partner, ampak je odkril nekatere nianse v svo-jem igravskem razponu, ki jih doslej še ni imel možnosti pokazati, tako

da ga je mogoče po tej vlogi zagotovo uvrstiti med naše najbolj nadarjene mlade igravce; in še posebej razveseljivo je, da sodi njegov igravski profil v žanr, ki je pri Slovencih nasploh bolj redek: oblikovanje grotesknokomičnih figur s tragičnimi primesmi.

V nasprotju z Malo dramo, ki je mimo Arrabala že koj v začetku sezone z uspehom uprizorila tudi Richardsonov *Smeh pod vislicami*, pa nas véliki oder ni presenetil z nobeno predstavo. Že repertoarni izbor tekstov je nekolikanj problematičen zaradi svojega izrazitega eklekticizma, saj bi lahko kar za dve deli rekli, da ne sodita na véliki oder v taki konceptualni zamisli, kakor jo je razkrila vsa sezona; še bolj kot za Albeejevo *Kočljivo ravnovesje* (to so sicer res igrali po svetu na odrih vélikih gledališč, a ne pri tako pičlem številu premier, kakor jih v enem letu pripravi ljubljanska Drama) velja to za *Obvestilo* Vaclava Havela, precéj nepretenciozno satirično stvaritev, ki nikakor ne prenese razsežnosti večjega odra in je že po svoji zasnovi namenjena komornemu odru. Režija Dušana Jovanoviča je s svojo nedomišljenostjo, neupoštevanjem besedila in zamegljenostjo same uprizoritvene zamisli vse to samo še potencirala in tako je prišlo do predstave, ki zares ni bila v čast ljubljanski Drami. Obe drugi sodobni igri, že omenjeno Albeejevo *Kočljivo ravnovesje* in prvenec mladega angleškega avtorja Toma Stopparda *Rozenkranc in Gildenstern sta mrtva*, verjetno prav tako nista doživeli pravega uspeha pri kritiki in gledavcih zaradi nedomišljene režijske izpeljave, a na srečo so jih vzdigale iz popolne nezanimivosti posamične igravske poustvaritve. Predvsem velja to za ženski tercet v Albeejevi stvaritvi, ki sicer ni tako odrsko učinkovita in artistično dognana, kakor

njegove prejšnje igre, vendar Albeejev dialog kljub temu daje obilo gradiva za igravsko oblikovanje; vse tri igravke, Štefka Drolčeva kot Agnes, Duša Počkajeva kot Claire in Majda Potokarjeva kot Julie so to materijo izoblikovale v pristne igravske poustvaritve, ki med njimi izstopa predvsem Agnes Štefke Drol-



Štefka Drolčeva kot Agnes v Albeejevem *Kočljivem ravnovesju*

čeve, psihološko izniansirana, pa kljub temu celovita kreacija, ki jo odlikuje izredna sinteza intelektualne hladnosti in skoraj animalne nagon-skosti. Žal drugi interpreti (Angelca Hlebčecova, Jože Zupan in Maks Bajc) tega niso zmogli; in del krivde za to je treba pripisati tudi režiserju Miranu Hercogu, ki je zrežiral Albeejevo igro preveč hladno, racionalno, preveč geometrično, skoraj brez posluha za tipično ameriško simptomatiko besedila. Podobno tudi Mile Korun ni našel ustreznega ustvarjalnega principa, s katerim bi beckettovsko ubrano Stoppardovo parodijo *Hamleta*, ki naj bi razkrila nesmi-

selnost obstoječega reda in nesmiselnost samega obstajanja, tudi gledališko oživil, ji dal živo in nazorno odrsko podobo. Korunova režija je bila nekam šolska in neinventivna (pri tem jo je še posebej podpirala neizrazita, prazna in likovno pusta scena Svete Jovanoviča), česar avtorju razburljivega *Hamleta* skoraj ne bi mogli pripisati. In zasluga gre predvsem igravcem (med njimi daleč najbolj Juriju Součku), da je sama predstava vsaj mestoma pritegnila pozornost občinstva.

Tako nam ostane pravzaprav samo še *Princ Homburški* Heinricha von Kleista, delo, ki je več ko stopetdeset let po nastanku prvokrat zaživelo na slovenskih odrskih deskah. Razlogi, zakaj je bila ta drama sprejeta v repertoar, pravzaprav niso docela jasni, saj občutimo danes njeno problematiko kot precej tujo (morda bi le bilo bolje, ko bi uprizorili rajši *Razbiti vrč*, ki sodi zagotovo med klasične komedijske stvaritve iz zakladnice svetovne dramatike — še posebej ko imamo za to delo naravnost idealnega interpreta v Stanetu Severju); in dovoljno pojasnilo ni tudi dejstvo, da je doživel Kleist s svojo dramatiko (in to ravno s *Princem Homburškim*) pravo renesanso v začetku petdesetih let v Franciji. Razumljivo: miselna in izpovedna faktura igre, te izrazito romantično zanesene drame o nujnem in tragičnem propadu čustva, notranjega impetusa individua, ki mora kloniti vsepremagujoči volji treznega razuma, je Francozom blizu, saj se z isto problematiko ukvarja tako rekoč vsa francoska klasična tragedija. A Jean Vilar, ki je režiral to delo v Parizu, je ne glede na to dejstvo imel na voljo tudi idealnega interpreta v Gérardu Philippu, in tako je nastala znamenita uprizoritev, ki se je za zmerom zapisala v anale gledališke zgodovine. Slovenskega *Princa Homburškega* pa

ni doletela ista usoda; interpret osrednje vloge Danilo Benedičič je (brez kakršnihkoli analogij s Philipom) sicer skušal nazorno predočiti zapleteno in protislovno naravo Kleistovega tipično romantičnega junaka, a rezultat se ni vzdignil nad profesionalno solidnost, Mojca Ribičeva je skoraj začetniško mojstrila vlogo Natalije, ponekod naravnost mučna in nenaravna je bila kneginja Ančke Levarjeve, edini dve zanimivi figuri sta ustvarila Boris Kralj kot knez in Stane Sever kot Kottwitz. In končno: režija Slavka Jana je s svojo uprizoritveno zasnovo nekako preinterpretirala samo miselno in stilno podobo Kleistove drame; Jan jo je zrežiral kot klasično igro (tako, kakršna je na primer Goethejeva *Ifigenija na Tauridi* ali pa Schillerjev *Wilhelm Tell*), namesto da bi bil oživil na odru vso zapleteno romantično protislovnost Kleistove drame. In ta preinterpretacija sodi gotovo med najusodnejše nesporazume same predstave.

Tudi v drugem ljubljanskem gledališču bera ni bila najboljša: Mestno gledališče ljubljansko je končalo svojo sezono s tremi deli, med katerimi ima največjo literarno vrednost najnovejši tekst Arthurja Millerja *Cena*, pa čeprav tudi ta ne dosega prejšnjih Millerjevih dram, *Smrti trgovskega potnika* in *Lova na čarovnice*. V *Ceni* se loteva avtor sodobne ameriške moralne problematike; nasprotje med obema bratoma, Victorjem in Walterjem, ki sta si izbrala vsak svojo življenjsko pot (eden je trezno in z razumom poskrbel za svojo kariero, drugi pa je, zato da bi pomagal bankrotiranemu očetu, pustil šolanje in šel za policaja), se razrašča v nasprotje dveh življenjskih principov, ki pa se oba izkažeta za smešna in odvečna, saj ju demantira samo življenje, ki ga poseeblja stari židovski trgovec s starinami Solomon. Janez Vrhunc je posrečeno

vpel to globljo, skoraj simbolno problemsko plat igre v njeno vnanjo odrsko akcijo, v njen vsebinski okvir. In v tem okviru in v taki uprizoritveni zamisli je še posebej zaživila kreacija Vladimira Skrbinška, ki je starega Solomona odigral s pristnim komedijanstvom, ki je imel zanj osnove v samem besedilu, hkrati pa mu je dal tudi ustrezne tragične podtone, ki so veličastno sklenili impozantno zastavljeno figuro. Drugo delo, Ayckburnove *Polovične resnice*, je pravzaprav dobra bulvarna komedija, ki duhovito, a ne kaj dosti izvorno obdeluje že staro témo zakonskega trikotnika, le da ta različica vključuje v dogajanje še četrtega, mladeniča, ki sproži tudi ves zaplet in razplet igre; in le-ta postane tako le nekolikanj drugačna od vseh že neštetihih prejšnjih variant. V duhoviti režiji Igorja Pretnarja sta predvsem zaživila Tina Leonova in Zlatko Šugman. Pravzaprav pomeni še največji spodrseljaj uprizoritev stare angleške komedije *Rekruti in ljubezen* Georgea Farquara, ki je v režiji Zvoneta Šedlbauerja ostala nekje na pol poti med živo, s temperamentom in domiselnostjo odigrano komedijo in akademsko neizrazito predstavo. A prav nobena od teh predstav ni dosegla tistega umetniškega nivoja, ki ga je izpričala izvedba Dürrenmattovih *Prekrščevavcev*, uprizoritev, ki sodi gotovo med najpomembnejše dosežke Mestnega gledališča ljubljanskega v zadnjih letih, ki je razkrila umetniške možnosti tega sicer umetniško neizravnane ansambla, ki pa si z uspešno programsko in umetniško politiko in bolj intenzivno išče svoj prostor v slovenskem gledališkem ustvarjanju.

Med drugimi slovenskimi teatri je treba letos na prvem mestu omeniti Dramo Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, ki je po več letih tavanja in iskanja končno le našla

svoj odmevni prostor in tudi s posameznimi predstavami dokazala, da je ubrala pravo pot. Repertoarna podoba minule sezone nam sicer kaže, da se drži ta gledališka hiša starih, že preskušanih repertoarnih postavk, da se v marsičem ozira na gledavce, tako da v repertoarju ni opaziti kakih vidnejših repertoarnih teženj. A navzlic temu je prav na odru mariborske Drame (resda na malem odru, a vendarle) doživel prvo slovensko uprizoritev eden najzanimivejših avtorjev sodobnega gledališča absurda Jean Genet s svojimi *Služkinjami*, avtor ki so ga doslej poznali slovenski gledališki obiskovavci zgolj po pripovedovanju. *Služkinji* sodita prav gotovo med najpomembnejše dosežke mariborskega teatra v zadnjih letih; v režiji Francija Križaja in domiselni sceni slikarja Jože Horvata-Jakija je ta grozljivo-obešenjaška parabola o življenju in neobglenosti človeške usode v njegovih okvirih zaživila s prepričljivostjo, ki sta ji dali končni pečat obe imenitni protagonistki, Bogdana Bratuževa kot pošastna, demonična Solange in Milena Muhičeva kot pretresljiva, artistično dognana, hkrati pa prav iz bistva človekove notranje stiske porojena Claire. Križajeva režija pa je dala mimo tega Genetovi pošastni, brezizhodni ujetosti v nesmiselnost še nekakšen napol grozljiv poetičen nadih, ki je tenko, fino tkivo Genetove igre obarval s posebnimi razpoloženskimi barvami in tudi psihološkimi napestostmi med obema osrednjima osebama; tako je Križajeva režija odkrila v igri vrednote, ki jih je mogoče pri drugačnem uprizoritvenem konceptu tudi prezreti. Tudi druge predstave mariborske Drame niso dosti zaostajale za tem ustvarjalnim viškom sezone, čeprav je bilo pri njih opaziti več nedorečenosti in nedomišljenosti; še najmanj velja to za *Noč iguane* Tennesseeja Williamsa v

režiji Dušana Jovanoviča in pa za poetično igro *Za Lukrecijo* Jeana Giraudouxa v režiji Janeza Drogza. Neredno spremljanje dela Slovenskega ljudskega gledališča v Celju in Slovenskega gledališča v Trstu pa je, žal, vzrok, da ni mogoče končnega vtisa zapisati tudi o teh dveh gledališčih v minuli sezoni.

Tako je minulo slovensko gledališko leto potekalo pravzaprav v nekakšnem znamenju poskusa notranje konsolidacije in vnanjega boja za tisto, kar gre slehernemu gledališču v naši resničnosti, v boju za zagotovitev normalnih delovnih razmer, ki so edino jamstvo za umetniško rast naše gledališke ustvarjalnosti. Ta boj pa je seveda spet razkril vse tiste zmote in pomote, ki jih že toliko časa opazamo v naši kulturno-finančni politiki, pa jih še tolikšni naporji ne morejo in ne morejo odpraviti; v njem so nekatera gledališča (med njimi predvsem celjsko) naposled spoznala svojo pravo in resnično perspektivo. Izteklo se je tudi brezvladje v ljubljanski Drami, sprožilo je precej hude krvi in je

predvsem ustvarilo tako ustvarjalno razpoloženje, da se skoraj ni čuditi, zakaj je bila letošnja kvalitativna bilanca dela naše osrednje gledališke hiše tako zelo skromna in povprečna. Z repertoarnega gledališča topot ni bilo čutiti tiste nenehne navzočnosti živega, sodobnega, angažiranega gledališča, ki smo jo lahko čutili v prejšnjih sezonah, kriterij, ki je oblikoval repertoarno podobo lanske, bi lahko poimenovali eklekticismem in popuščanje publikli. Marsikatera smer sodobnega teatarskega ustvarjanja ni našla poti do nas, zato pa je bilo toliko več akademizma in uveljavljanja starih, že preskušanih tekstov. Umetniška žetev torej ni takšna, kakršna bi morala biti, če jo primerjamo z možnostmi, ki se skrivajo v naših gledaliških ustvarjalcih. A treba je priznati: vzroke za to je iskati predvsem v nekaterih vnanjih okoliščinah, ki so precej otežile pravo ustvarjalno delo in ki je zanje upati, da pomenijo le prehodno obdobje na razvojni poti slovenske gledališke ustvarjalnosti.

Borut Trekman

KNJIŽEVNOST

KNJIGE ŠTIRIH SLOVENSКИH PESNIKOV

Izmed številnih pesniških zbirk, ki so v letošnjem poletju zavzele svoje mesto v slovenskem literarnem prostoru, sem sklenil v pričujočem sestavku posebej zapisati svoje mnenje o štirih izmed njih: O pesniškem prvencu Franceta Vurnika, o drugi pesniški zbirki Toneta Kuntnerja, o knjigi, s katero se predstavlja mladi mariborski pesnik Andrej Brvar, in o tretji zbirki pesmi Vena Tauferja.

K takemu hkratnemu obravnavanju pesniških zbirk tako različnih avtorjev me ni nagnila samo hkratnost njihovih izidov — ko bi bilo tako, bi bil lahko poljubno izbral tudi kakšno drugačno skupino knjig ali pa bi bil zapisal svoje vtise o še večjem številu zbirk, ki so bile izšle v tem razdobju — niti zgolj trenutna muha, ki bi mi narekovala izbor prav teh štirih del. Odločil sem se, da spregovorim o njih zato, ker vsako zase predstavljajo dovolj enkratno, izrazno samosvoj in izviren odnos posameznega avtorja do