

B
DRAMA

LOVENSKEGA NARODNEGA GLEDALIŠČA



GLEDALIŠKI LIST

Gledališki list Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.
— Lastnik in izdajatelj Slovensko narodno gledališče Ljubljana. —
Urednik M i r k o Z u p a n č i č. — Osnutek za naslovno stran: ing. arh.
Uroš Vagaja — Izhaja za vsako premiero. Naslov uredništva: Ljubljana,
Drama SNG, poštni predal 27 — Naslov uprave: Ljubljana, Cankarjeva
cesta 11. — Tiska tiskarna časopisnega podjetja »Delo«, Ljubljana. —
Številka 3., letnik XLIII., sezona 1963-64.

LUIGI PIRANDELLO — HENRIK IV

VELIKI ODER
LUIGI PIRANDELLO

HENRIK IV

(ENRICO IV)

Prevedel: SILVESTER SKERL

Režiser: FRANCE JAMNIK
Scenograf: arh. SVETA JOVANOVIĆ

Kostumograf: MIJA JARČEVA
Lektor: MAJDA KRIZAJEVA

O s e b e :

(po vrstnem redu nastopov — premierska zasedba)

Landolfo (Lolo)	} tajni svetniki	}	ANDREJ KURENT
Arialdo (Franco)			DUSAN SKEDL
Ordulfo (Momo)			TONE HOMAR
Bertoldo (Fino)			ALI RANER
Giovanni			BRANKO MIKLAVC
Mladi markiz Carlo di Noll			TONE SLODNJAK
Baron Tito Belcredi			LOJZE ROZMAN
Zdravnik Dionisio Genoni			JANEZ ROHAČEK
Markiza Matilda Spira			SLAVKA GLAVINOVA
Njena hči Frida			MAJDA POTOKARJEVA
Henrik IV.			RUDI KOSMAČ

Sceno izdelale Gledališke delavnice SNG pod vodstvom ravnatelja ing arh. ERNESTA FRANZA

Kostume izdelale gledališke krojačnice pod vodstvom Staneta Tančka in Eli Rističeve

Vodja predstave: MARIJAN BENEDICIC
Sepetalka: ASTRA PREZLJEVA
Odrski mojster: METOD KAMBIC

Masker in lasuljar: ANTE CECIC
Frizerka: ANDREJA KAMBICEVA
Razsvetljava: LOJZE VENE, SILVO DUH

LUIGI PIRANDELLO



FRAGMENT

(Pirandello in „Henrik IV.“)

... kajti sama po sebi ni nobena stvar na svetu ne
dobra ne zla, tako jo stori šele naša sodba.

(Shakespeare, Hamlet)

Zgodovinski problemi:

Shakespeare je s citirano ugotovitvijo že pred stoletji odprl problem, ki se kasneje pojavlja v evropski dramatik že pred Pirandellom in se prav z njegovim nastopom strne v spoznanje, ki so ga teoretiki imenovali relativizem. Pirandellovo spoznanje je skoraj dobesedno podobno tistemu, ki ga je izrekel Hamlet: Samo dejstvo (dejanje) nima nobene vrednosti, šele naša interpretacija naredi dejanje vredno ali ne vredno. Most, ki se pne od renesančnega velikana in poznavalca vsega človeškega, do Pirandella, ni naključen. Hamleta so mnogi interpretirali kot prvo dramo novorojenega človeškega individualizma. Prav v »Henriku IV.« naletimo na intenzivne vezi s to Shakespeareovo stvaritvijo: igrana blaznost, igra v igri, neke vrste past itn. Prastaro nasprotje med videzom in resničnostjo nekega pojava, ki je zlasti vznemirjalo nemške romantike (spet ni naključje, da so prav oni sprejeli Shakespeara za svojega) najde v Pirandellovi osebnosti plodovit odmev. — Dr. Vladimir Kralj je zelo točno opozoril na problem spoznavnega in moralnega relativizma, kot se javlja pri Čehovu in je že čisto pirandellovski. Poseben predel Pirandellovega ustvarjanja (tisti, ki izhaja iz konkretne situacije v njegovem zakonu) je blizu strindbergianski miselnosti. V igri »Šest oseb išče avtorja« in v »Henriku IV.« uporablja Pirandello celo elemente analitične dramske teme, kot jo poznamo iz zrelih Ibsenovih del. J. W. Krutch išče Pirandellovo zvezo s Proustom, zlasti pa opozarja na vpliv Bergsonove trditve, da je zadnja resnica sprememba v času.

Če se je z igro »Šest oseb išče avtorja« (1921) zares rodilo moderno gledališče, je prav tako res, da Pirandello kot pojav ni vzniknil iz nič. Rastel je iz tradicije od trenutka, ko se je človek zavedel svobode svojega individua, in pristal v času, ko je ta svoboda zašla v krizo.

Mnenja in interpretacije:

Relativizem je osrednja točka Pirandellove miselnosti. Enrico Damiani je zapisal, da je avtor »Henrika IV.« Einstein na področju morale. Za Pirandella je objektivna resnica absurd. Resnica je samo tista, ki jo posameznik smatra za resnico in ji lahko verjame. Resnično lahko živimo samo izven življenjskih form, a hkrati je naš pobeg iz stvarnosti le začasen. To spoznanje vodi Pirandella v ironizacijo vsega vidnega, otipljivega, snovnega sveta. Sega pa še globlje in se izrazi v najbolj zagrenjenem pesimizmu: človek ne more pobegniti iz vsakdanjega sveta, ker bi to pomenilo ali blaznost ali smrt. Samega sebe ne moremo spoznati, ker se neprestano spreminjamo, ker pa se spreminjamo sami, tudi ne moremo verjeti v stalnost stvari izven nas. Telo je forma, ki neizbežno vodi v smrt. Ljubezen ponavadi skrotovičijo nizke strasti. Družina je amfiteater nesreče. Človek je žrtev in plen neumnih družbenih konvencij, zato je edina možnost beg v iluzije. Toda iluzije ne morejo biti trajne in tako se vse začne spet znova ...

Resnico in njeno vrednoto je nemogoče absolutno opredeliti, opredeljujejo jo kvečjemu naša različna duševna stanja.

IZ takšne relativnosti, ki priznava le različna duševna stanja, seveda nujno sledi, da je človek nesposoben komunicirati s seboj in z drugimi. Za druge ne moremo biti tisto, kar o sebi mislimo, da smo. Svojega resničnega bistva nismo sposobni odkriti drugim, prav tako ne moremo razumeti njihovega. Sebe ne moremo spoznati, ker se spreminjamo v vsakem trenutku svojega zasebnega in družbenega življenja. Od tod neka posebna, ironična tragičnost Pirandellovih junakov: človek ni identičen sam s seboj, je neprestano razdvojen in je sam s seboj v večnih nasprotjih. Ker ne moremo najti komunikacij s seboj in drugimi, postane življenje igra vlog. Postane neresnično. Vsak od nas nekaj igra, a vlog si ne izbiramo sami, temveč nam jih vsili okolica in trenutna situacija. Takšna situacija človeka največkrat prisili, da si namesto obleke skroji kostum, namesto obraza si umisli masko. — Torej zgodovina novejšega individualizma, pojav, ki so ga mnogi pri Pirandellu razumeli kot izraz krize meščanske Evrope.

Med novejšimi kritiki Pirandella so zanimivejša stališča ameriškega dramaturga J. W. Krutch. Pirandella zavrača s stališč klasične etike, ki gradi na predpostavki, da obstajajo posamezne, notranje trajne osebnosti. Pirandello je s tem, da je zanikal, »da sploh obstoji trajen in bolj ali manj trden značaj ali osebnost, ki jo pripisujemo vsakemu človeškemu bitju, posebno pa samemu sebi — zanikal vse«. Krutch nadaljuje, da se Pirandellu ne bi uprl, če bi bil to osamljen pojav; problem razkroja osebnosti se, po njegovem mnenju, značilno javlja v sodobni miselnosti:

— To je mogoče najneprijetnejši predmet, o katerem bom razpravljal, deloma zato, ker sta postavki »jaz sem jaz« in »ti si ti« najosnovnejši, kajti zdi se nam samo po sebi umevno ne samo, da resničnosti so, ampak, da tudi trajajo, tako da sta večerajšnji in današnji jaz le nadaljevanje istega, ne glede v kakšni smeri se ta jaz razvija. Na tej predpostavki morajo sloneti vsi moralni sistemi, kajti jasno je, da nihče ne more biti dober ali slab, kriv ali nedolžen, če ne obstoji kot trajna enota.

— Zaskrbljen niti ne poskušam opozoriti na velike posledice splošnega in popolnega zanikanja klasičnega pojma o »jaz« za družbo, filozofijo in moralne sisteme. Prepustil bom to vaši domišljiji in zaključil z manj usodnim pomislekom. Kakšen bo učinek drame, če bodo teorije in način Čehova in Pirandella prevzeli dramski pisci na splošno in iz njih izvedli zaključke?

— Teoretiki na splošno trdijo, da je duša drame dejanje ali karakter. Aristotel poudarja prvenstvo dejanja, ko trdi, da je fabula najvažnejši del tragedije. Nasprotno pa mnogi moderni mislijo, da je značaj, ki se odkriva skozi konflikt, važnejši kot zgodba. Ne morem si pa misliti, da bi lahko imeli igro brez dejanja na eni strani ali pa brez odkritja značaja na drugi. Toda Čehov se otrese dejanja, Pirandello pa karakterja. Človek je skoro na tem, da bi nekoliko lahkomiselnost napovedal — če sploh moremo napovedati o bodočnosti, ki leži onstran prepada — da je skoraj povsem zanesljivo: drame sploh več ne bo.

Te ugovore (J. W. Krutch, »Modernizem« v moderni drami) sem navajal bolj obsežno, ker dovolj nazorno opozarjajo na probleme v razvoju sodobne drame in so — tudi pri nas — pobudniki za različna mnenja in stališča. Krutch ima z gledišč klasične etike in estetike seveda prav, toda tako, kot ni mogel doumeti tistih napetih dogodkov,

ki jih vsebujejo tišine v dramah Čehova, mislim, da je njegova skrb za razvoj sodobne drame le nekam preveč akademska.

»Henrik IV.«:

Zivljenje nemško-rimskega cesarja Henrika IV. (1050—1106) je nudilo bogat vir inspiracij za mnoga literarna dela. Med najbolj zanimivimi je drama Paula Ernsta »Canossa« (1907), ki znan zgodovinski dogodek interpretira na svojski način in hote zanemari dejstva. (Henrik in papež Gregor sta v drami mogočna nasprotnika in vsak zase je nosilec ekskluzivne prepričanosti. Henrik predstavlja samovlado genialne osebnosti, Gregor absolutizem cerkvene vladavine). Pirandellov Henrik nima seveda z zgodovino nobenega opravka, kvečjemu izrabi nekatera imena in podatke za spektakel povsem druge narave.

V osrčju zgodbe je precej konvencionalna ljubezenska intriga. Na plemiški maškaradi si mlad plemič izbere masko nemškega cesarja Henrika IV. zato, ker si je markiza Spina, v katero je zaljubljen, izbrala masko Matilde Toskanske. Baronu Belcrediju vse to ni všeč, iz ljubosumnosti zhode tekmečevega konja, ki vrže jezdeca s sedla. Padeč je tako močan, da se mlademu plemenitašu zmračí um. — Poslej živi ponosrečeni plemič šestindvajset let v vili markiza Nollija še kar naprej v maski Henrika IV. in v okolju, ki je podobno resničnemu dvoru nekdanjega nemškega cesarja. Resnični in navidezni prijatelji želijo z reprodukcijo nekdanje maškarade spraviti blazneža spet k pameti. Toda nekdanji mladenič, ki je zdaj star petdeset let, že osem let ni več blazen in blaznost samo igra. Mlada Frida, hčerka markize Spine, ki je preoblečena v Matildo Toskansko, vžge v ostarelem plemenitašu nekdanje poželenje. V spopadu z Belcredijem tega do smrti zabode in zdaj mora še naprej igrati blazneža, če se hoče izogniti odgovornosti, zaporu in drugim neprijetnim posledicam. Plemenitaš se odloči, da bo še naprej živel pod masko ...

V tem koncu tiči poanta zgodbe, ki jo je izumila Pirandellova »filozofska narava«. »Henrik IV.« je, sledeč Pirandellovi miselnosti, moral tako ravnati. Skoraj dve desetletji izgubljenega časa, osem let igrane blaznosti, ni moglo ostati za njega brez posledic. Ne more biti več tisto, kar je bil nekoč in ne more biti tisto, kar bi bil zdaj rad. Brez svoje volje postane nekaj čisto tretjega. Okoliščine, igra in neprestane spremembe v njem samem, so rodile novo osebo. Videz, ki ga ustvarja ni njegova resnica, resnica se pojavi povsem iznenada in to z groteskno — tragično poanto. Pretežen del drame preživimo v ambientu varljivega naličja, v tem ambientu se počasi oblikuje resnica preteklosti, da končno izbruhne resnica sedanjosti. In vendar so vse te resnice relativne, relativen je čas, ki jih nosi s seboj, tako kot je relativen prihodnji čas in — novi »Henrikov« videz.

Poskus opredelitve:

Ko sem razmišljal o zaključku »Henrika IV.« se mi je porodilo vprašanje o posledicah takšnega zaključka v današnjem času.

»Henrik« umori svojega nekdanjega tekmeča in spet zaigra norca. Njegov obračun s Belcredijem lahko smatramo kot akt maščevanja: zob za zob. Nekoč ni Belcredi priznal svojega zločina, zdaj ga ne prizna »Henrik«: potemtakem sta bot. Ta sabljaška odrezavost pa nas vendarle ne more do kraja zadovoljiti. Henrik reši z nadaljevanjem igre samo svoj eksistenčni problem, prav nič pa nam ni jasen *smisel* njegove bodoče eksistence. Dalj od tega v konkretni zgodovinski situaciji tudi Pirandello ni mogel: zoper pojem morale kot nekaj, kar

je lahko lažljivo, togo in nepremično, je odprl problem eksistence in odkril zanjo različne — relativne — možnosti. Čeprav je ta relativizem globoko pogojen v Pirandellovi osebnosti, se nam zdi danes in v taki obliki že močno problematičen. Kljub spoštovanju do velikega pisca le ne morem mimo občutka, da Pirandello že doživlja tragedijo vseh očetov, ki rodijo nadarjene otroke.

V delu sodobne dramatike je problem človekove odgovornosti in njegovega moralnega fluida močno poudarjen. Konkretnije: tisti, ki eksistira, hoče vedeti, doživeti, zanikati ali verjeti v smisel svojega bivanja in svoje dejavnosti. Pri tem ne mislim samo na filozofsko dramo Sartrove smeri, tudi v dramatiki, kot jo s svojo poetično angažirano grotesko predstavlja Beckett, je v središču pozornosti človek, ki ne more živeti z masko. Ni nujno, da se za tovrstno dramatiko navdušujemo, ne moremo pa mimo dejstva, da je to dramatika, ki v svoji osnovi zanika romantično tezo o nasprotju med videzom in resničnostjo: Človek je resničen ali pa ga ni, umetnost je upor zoper svet mask. Umetnost mora premagati svet varljivega videza in odkriti človekovo enovito resničnost. Ta je lahko brutalna, zgrozljiva, a že s tem, da jo odkrivamo, odpiramo človeku nove možnosti. Umetnost mora svet iluzij podirati, kajti iluzije so najbolj varljiva neresničnost. Problemi, ki pretresajo človeka kot posameznika in svet kot celoto, so vzročno povezani, umik v zasebnost ni mogoč. Človek se mora neprestano odločati, v teh odločitvah se zrcali njegova odgovornost, ki ji nikakor ne more ubežati. Beckettov absurdni nihilizem se sam uničuje zavoljo svoje absurdnosti, s svojo zgrozljivo poetično intenzivnostjo človeka prisili, da se mu upre in poišče svojega Godota. Ionescov razstavljeni antičlo-

Albert Camus: »Kaligula«. Režija: Andrej Hieng.
Danilo Benedičič (Scipio), Andrej Kurent
(Kaligula), Stefka Drolčeva (Kesonija).

Scena: arh. Sveta Jovanović. Kostumi: Mija Jarčeva.
Stefka Drolčeva (Kesonija) in Boris Kralj
(Kereja).



vek naravnost kriči po tem, da bi se njegovi kosi spet smiselno sestavili itn. Pesimizem je prignan do absurda, vendar je dosleden. Do končnega Niča je prignan s tako intenzivnostjo, da človeka požene preko, ga pretrese in ga po neki antilogiki prisili živeti. Ta dramatika je že nekaj drugega, kot je pirandellizem, ki v primerjavi s to humanistično stiskalnico pušča človeka lebdeti nekje med nebom in zemljo. Pojem angažiranosti ne izključuje pomot, izključuje pa možnost moralnega relativizma, izključuje možnost bega v iluzije, bega pred samim seboj in s svojo odgovornostjo. Angažiranost je neprestana odločnost, ki hoče premagati videz in ostati pri resnici pa naj bo ta še tako turobna.

Ti pomisleki seveda ne morejo biti sodba in ne morejo zmanjšati zgodovinskih zaslug Pirandella za razvoj evropske drame. Skušal sem le nakazati problem, ki danes živi, a še zdaleč ne narekuje gledališčem naj Pirandella skrijejo občinstvu.

Mirko Zupančič

Vasja Predan

POSKUS OPREDELITVE

Kritik *Vasja Predan* je na povabilo beograjske Politike napisal nekaj svojih pogledov na smisel in pomen gledališča za naš čas s posebnim ozirom na modernizacijo in aktualizacijo, ki sta prišli zadnji čas do veljave v ljubljanski Drami. Zaradi zanimivosti Predanovo razmišljanje v celoti objavljamo.

Ur. Gl. lista

Magistralno vprašanje, ki si ga zastavlja gledališki teoretik in estet in ki bi si ga moral nenehoma zastavljati tudi praktik, umetniški vodja, dramaturg, ustvarjalec, je slej ko prej že obnošeno, neštetokrat položeno na sito in rešeto naše zavesti, a navzlic temu še zmerom primarno: kakšna bodi vloga, kakšne izpovedne intencije sodobnega živlega gledališča. Namenoma sem zapisal *živega*, kajti pravda o historiciističnem, muzealnem, akademskem (v trpnem pomenu teh pojmov) teatru je zdaj — vsaj tako se zdi — dovolj trdno izbojevana v korist antihistoricizmu, antimuzealnosti, antiakademizmu.

Na prvi pogled je domala enako preprost kot vprašanje tudi odgovor. A takšna dozdeva je zmotna. Sodobni senzibilni, intimno prizadeti in kritični gledališki razsojevalec se pač ne more zadovoljiti z golo shakespearsko poslanico, da naj »gledališče drži življenju zrcalo«; najsi je še tako točna — je za sodobnega razumnika vendarle preohlapna, preveč splošna, preveč abstraktna in celo preveč univerzalna. Skoraj povsem sorodna in v ohlapnosti podobna je tej opredelitvi sartrovska varianta o tako imenovanem »angažiranem teatru«, ni dvoma, da je tudi v njej skrito bistveno jedro eksistenčnega smisla sodobnega gledališča, a v svoji receptuarni poenostavljenosti je spet preveč zgolj teoretično principialna. Nič bistveno drugega se ne primeri, če tem sicer točnim, a zgolj splošnim opredelitvam dodamo še brechtovsko »kritično gledališče«, ali beketovsko-ionescovski »teater absurda« ali če navrstimo vse tiste oznake in zahteve, ki jih gledališču pripisuje gledališka kritika in publicistika ob spremljanju in vrednotenju konkretnih stvaritev: večjo studioznost in umetniško odgovornost kompleksnega gledališkega stvariteljstva.

Po pričujoči skepsi glede na možnost učinkovite opredelitve smisla, namena in pomena sodobnega gledališča naj takoj pristavim, da tudi sam ne morem s kratko definicijo najti odgovora na uvodoma zastavljeno vprašanje; to pa predvsem zato, ker sem trdno prepričan, da spričo relativnosti kriterijev ni (in prav je, da ni) mogoče iskati in tudi najti večnoveljavne, univerzalne razrešitvene formule. Ne zgolj ni mogoče: bilo bi vse prej ko razumno, vse prej ko tvorno, vse prej ko dialektično konstruirati nasilne recepte. Edino, kar je mogoče storiti, so nekakšne orientacijske opore, igle na dinamičnem kompasu, ki je z njihovo pomočjo laže členiti, ocenjevati in naravnovati smer našega gledališkega ustvarjanja. In še tu: relativnega in specifičnega glede na vse tiste elemente in koordinate, ki opredeljujejo vsako posamezno, konkretno gledališče. Za vso našo gledališko omiko, za vso dejavnost je jasno, vsem skupno le načelno, izhodiščno vodilo: *napredno, aktivno, kritično, resnično humanistično osveščanje človeka*. Cetuđi mi prostor ne dopušča, da bi te, prav tako na moč ohlapne premise nadrobneje, konkretno razčlenil, sem jih dolžan vsaj bežno komentirati.

Kadar pišemo o tako imenovanem *osveščanju* (z vsemi atributi, ki smo jih temu pojmu prej dodali), imamo v mislih predvsem proces odkrivanja resnic o svetu, o nas, o samem sebi. Odkrivanja in dejavnega reagiranja. In če razumem pod resnico sveta in človeka predvsem moralni nemir, ki vre v obeh, ki prehaja iz enega na drugega in ki je posledica vsega tistega, kar sodobnega človeka in sodobni svet vznemirja — groza in obup spričo možnosti atomskega uničenja, izjemen polet človekovih razumskih in z njimi odkriteljskih potencialov, trajna dezintegracija človekove osebnosti spričo zasužnjevalnega, hierarhičnega pritiska predmetov, ki se jim vdaja ali podreja, nenehno odtujevanje svojemu pristnemu, resnično človeškemu bistvu, razkroj vrednot, verovanj, idealov, usihanje moči, da bi zasebni človek zorel in dozorel v zgodovinskega, atomizacija življenja, ki vseprek razjeda moč socialnega povezovanja ljudi v skupnost, kopnenje razrednih razlik in posebnosti, in ne nazadnje revolta, ki hoče zavestno kljubovati vsem tem alienacijskim in vsakršnim razkrajalnim procesom — če tedaj vse to (in seveda še mnogokaj drugega) strnemo v pojem *moralnega nemira*, ki je totalno in — naj uporabimo staro oznako — usodno okupiral človeka in svet, ki v njem ta človek živi — potem gre za to, da se taisti človek moralnega nemira v vsej polnosti zave, da se *osvesti*, da se izkoplje iz romantičnih sanj, iz oklepov sentimentalnih iluzij, iz zagledanosti v svojo nerեսnično, priučeno, zgolj bontonsko človeškost, iz statike, ki ga uspada, iz zaverovanosti v kraljestvo mitov, ki so ohromili njegovo pripravljenost za akcijo, iz objema legende, ki ga je pasivizirala, iz nekritične, pasionirane zavzetosti za tradicijo, ki mu megli pogled naprej, iz glorificiranja vsega, kar mu je dano, iz nezmožnosti prehajanja starega v novo, včerajšnjega v jutrišnje, znanega v neznanu, varnega v tveganje.

Kajpada: vse navedeno ni nič drugega ko splošni, abstraktni principi, ki si z njimi gledališki praktik ali konkretno: oblikovalec gledališkega repertoarja, ki je kot celovita programska izpoved edini lahko v vsej kompletnosti dovolj zanesljiv kompas za idejnoestetsko opredeljenost posameznega teatra — ne more kaj prida pomagati. In kakor je spet dovolj iluzorno misliti, da bo katerokoli, ne le naše, marveč svetovno gledališče lahko imelo idealno repertoarno-programsko podobo, je prav tako res, da se lahko preselimo iz območja abstrakt-

nega in splošnega teoretiziranja edinole z aplikacijo oziroma komparacijo stvarnih rezultatov na abstraktna načela. Zato bom v ilustracijo dovolj zanimive in dovolj razumne repertoarno-programске angažiranosti in zlasti iskanja neizhojenih steza navedel kot zgled Dramo Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Ne zato, da bi nadrobno ocenjeval idejno in artistično fiziognomijo tega teatra tako, kot se nam je izrisala prav v zadnjem času, še najnazorneje nemara v minuli, dovolj izraziti sezoni. Tudi ne zato, da bi delo ljubljanske Drame povzdignil na pedestal izjemnosti, enkratnosti ali celo neponovljive uspešnosti, saj je dandanes, v tem trenutku, zlasti v nekaterih manjših gledališčih, na tako imenovanih malih scenah — beograjskih, zagrebških, sarajevskih, ljubljanskih in drugih — idejnoestetska repertoarna opredeljenost prav tako nedvoumno in ostro profilirana, da bi jih z enakim navdušenjem lahko vzeli v analitični pretres. Če torej še nadalje vztrajam pri Drami SNG v Ljubljani, vztrajam zato, ker njeno delo že več let kontinuirano spremljam in torej tudi najtemeljiteje poznam, predvsem pa zato — in tu smo že v osrčju problema — ker sodi ta institucija med naše tako imenovane centralne in reprezentativne (koliko je še teh odvečnih atributov), velike gledališke korpuse, med tako imenovana nacionalna repertoarna gledališča, ki se le s težavo luščijo iz oklepov tradicije in ki večidel še zmerom delujejo tako, kot je zapisano v staroslavnem historičnem izročilu vsakega izmed teh posvečenih umetniških hramov. Korak, ki ga je ljubljanska Drama storila zadnji čas, prizadevanje, ki ga je bila izpovedala bodisi z repertoarjem bodisi z artističnimi iskanji, sodi med tiste poskuse, ki niso več docela pokorni hipnotičnemu veličastju podedovanih repertoarnih in gledališkooblikovalnih konvencij, navad, razvad in podobnih »principov«. Morda je v kratkem obdobju kot je ena, dvoje sezon, težavno kreirati tako izrazito programsko podobo, da bi na njenih temeljih bilo mogoče sklepati ali celo zatrdno soditi o vseh bistvenih strukturalnih umetniških inovacijah, morda se prvim, novim, nevajenim stopinjam pozna še sled stare obutve. A glede na to, da je novi korak zmerom pogumnejši in ostrejši od drugega, tretjega in nadaljnjih, nam vendarle že razmeroma razločno omogoča dovolj razviden pogled v tisto, kar naj bi to novo ločilo od starega, nemirno od ustaljenega, nepreizkušeno od varnega in zanesljivega, osvečevalno in odprto od nekritičnega in zastrtega.

Slovenska gledališka omika se je iz popolnega čitalniško-romantičnega ljubiteljstva ter narodno prebudne in prosvetljske vklenjenosti izvila šele pred nekaj več ko štiridesetimi leti s profesionalizacijo tako imenovanega centralnega dramskega teatra — Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani. Desetletje pred drugo svetovno vojno pomeni za to gledališče prvo resnično pomembno umetniško afirmacijo, ki jo je F. Kalan dovolj koncizno opredelil s pojmom *evropeizacija*, reprezentira pa jo vrsta močnih osebnosti, ki so znale gledališkemu dogajanju vtisniti izrazit osebni pečat. Naj omenim le B. Gavello, B. Krefta, B. Stupico od režiserjev, igralca Marijo Vero in Ivana Levarja ter med ravnateljji oziroma dramaturgi O. Župančiča, P. Golio in J. Vidmarja. Ta čas pomeni hkrati z repertoarno modernizacijo tudi umetniško konsolidacijo gledališča. Intencije, ki jih je ljubljanska Drama izpričala v času evropeizacije, studioznost, ki se je z njo navzlic velikemu številu premier lotevala kreativnih problemov —

Albert Camus: »Kaligula«. Štefka Drolčeva (Kesonija) in Andrej Kurent (Kaligula).



oboje je že tedaj dalo gledališču razmeroma trdne artistske konture, ki so postale temelj današnje tradicije ljubljanske Drame. In prav ta tradicija je vkljub nedvoumnim pozitivnim ustvarjalnim posledicam do pred nedavnim bila tisto oporišče, ki se je iz njega teater pogajal zvečine v višave preizkušenih, varnih zmagoslavij, hkrati pa krnel glede na invencioznost, iskanje novega, sodobnega, živega in aktualnega. Spričo takšne usmerjenosti je v zadnjem desetletju zlasti mlajši rod kritikov čedalje ostreje presojal tradicionalizem, akademizem in historicizem, saj so se v ljubljanski Drami institucionalizirali do tiste mere, da so postali bolj in bolj zaviralni za dejavno umetniško napredovanje tega teatra. Zato je bilo toliko bolj pomembno, da si je sedanje novo vodstvo na svoj umetniški prapor zapisalo dvoje gesel, ki naznanjata ustvarjalno revitalizacijo: *modernizacija in aktualizacija*.

Kaj ta pojma pomenita za konkretni programsko-repertoarni koncept, kako je mogoče razumeti modernizacijo in aktualizacijo, bi nam kajpak najbolje lahko razkrila detajlna razčlenitev del in uprizoritvenih dosežkov, ki jih je ljubljanska Drama v začetnem obdobju svoje revitalizacije predstavila občinstvu. A to bi bilo drobnjakarsko opravilo, ki bi v njem zavoljo dreves zgubili iz razsojevalne perspektive pogled na gozd. Nemara bo zato bolj prav, če izberemo tiste elemente, ki nam bodo pokazali kje, kako in zakaj je mogoče govoriti o inovacijah.

Izmed devetih dramskih tekstov, kolikor jih je ljubljanska Drama v pretekli sezoni igrala na treh odrih — veliki oder, komorni oder in oder komedija — (ta na pogled formalna, a v bistvu vendar dovolj razumna in programsko upravičena delitev sodi med vnanje organizacijske spremembe uredničevalcev novega koncepta), je šest del, ki so idejno, moralno in družbeno-kritično dovolj izrazito angažirana. V ilustracijo jih navedimo (po izvedbenem zapovrstju): John Osborne: Luther, Miloš Mikelc: Administrativna balada, Max Frisch: Andorra, Friedrich Dürrenmatt: Fiziki, Edward Albee: Ameriški sen in Brendan Behan: Talec. Preostali trije teksti sodijo v kategorijo reprezentativnih ali klasičnih dram, kakršni sta Shakespeareova komedija Milo za drago in Krleževa drama V agoniji ali med spodbudne (glede na domačo dramsko ustvarjalnost) poskuse, kakršen je Zupanova groteskno-moralitetna igra Če denar pade na skalo. Ker nas zanimajo predvsem besedila, ki izpričujejo težnjo k modernizaciji oziroma aktualizaciji, se z zadnjimi tremi seveda ne bomo ukvarjali.

Nemara se zdi pazljivemu in kritičnemu razsojevalcu teh šest del dovolj standardnih, tudi če jih presoja z aspekta sodobno, evropsko oblikovanega gledališkega repertoarja. Nobenega dvoma namreč ni, da niti Osborne, Mikelc, Frisch ali Dürrenmatt, Albee in Behan niso izjemno moderni, izjemno aktualni ali izjemno vrhunski avtorji, ki bi že ipso facto zagotavljali novo, antitradicionalno in antikonzervativno. Zlasti če jih presojava posamič. V trenutku pa, ko jih gledamo kot programsko celoto, tvorijo neeklektično, enovito *idejno in estetsko repertoarno izpoved* in z njo vred povsem določeno, zavestno kreirano strukturo, ki naj izžareva dejaven odnos do moralno-človeške in družbene problematike sodobnega sveta. In spet velja na ljubo nazornosti pa ilustrativnosti vsaj skrajno lapidarno odbrati esenco te repertoarno-izpovedne strukture, to pa je mogoče storiti le, če vsaj z najbolj skopimi oznakami izluščimo idejnoproblemska jedra izbranih dram.

Med vsemi govori na pogled najmanj v prid aktualizaciji Osbornov Luther (nemara zlasti zavoljo konformističnega konca); čeprav tej drami in njenemu naslovnemu junaku manjka gneva, kakršnega na priliko izkriči v ekstazi anarhičnega uporništvu Jimmy Porter (Ozri se v gnevu), je tembolj akutna osrednja problemska evokacija Luthra: *analiza herezije*. V svetu sodobnega filozofsko-političnega (ki je lahko tudi moralen) nemira živi ta problem v najrazličnejših inačicah idej in ideologij.

Dürrenmattovi Fiziki so satirično-groteskna agitka zoper »dehumanizacijo znanosti« in kot taki ne rabijo razlage v smislu žive pomembnosti. Mikelnova umetniško nepretenciozna dramska reportaža (dobesedno to in nič več) Administrativna balada naperja svoja posmehljiva kopja zoper vsakovrstne boleče družbene in moralne -izme socialistične stvarnosti: *zoper brezdušni birokratizem, zoper karierizem, zoper psevdoaktivizem, zoper samovšečni spanec naše komolčarske inertnosti*. V abstraktnem svetu človekove moralne zavesti se odvija Frischeva Andorra: »problem političnega umora in problem srenje, ki takšen umor omogoča«, je hkrati akutno odziven, sodoben problem *zlagane moralne atmosfere, ki ljudi dehumanizira in poneumlja*. Albee je v Ameriškem snu z beckettovsko prizadevnostjo razgalil posledice, ki jih povzročajo sodobnemu človeku *alienacijski procesi*. Mar vse to ni vsaj toliko aktualno, kot je osveščujoča v Behanovem Talcu napredna tendenca, ki v moralno-človeški sferi razkrinkava *absurdnost mitov* in človekove sentimentalno-statične zagledanosti vanje?

Menim, da ni treba več podrobneje pojasnjevati, kje in kako se zrcali težnja po aktualizaciji in modernizaciji programskega koncepta ljubljanske Drame, saj si te intencije lahko tudi iz tako skopih oznak, kot smo jih zapisali ob posameznih delih iz pretekle sezone, vsakdo izlušči sam.

Vsaj na kratko sem dolžan razmišljanju o programsko-repertoarni aktualizaciji priključiti še težnje ljubljanske Drame po modernizaciji odrskega izraza. Očitno je namreč — in tega so se zavedali vsi, ki so lansirali pozitivne reforme — da more proces pristnega umetniško-izpovednega oživljanja resnic o moralnem nemiru sodobnega sveta obroditi učinkovite plodove le, če se odvija v vseh kreativnih sferah, torej tudi v območju odrskega izraza.

Ljubljanska Drama je imela in še zmeraj ima v tem pogledu dovolj specifično situacijo med našimi gledališči: dasiravno se je že pred drugo svetovno vojno tudi v odrsko-oblikovalnem smislu evropeizirala, je ta evropeizacija z izjemo nekaterih uspešnih eksperimentov slonela večidel na kultiviranju in zgledovanju, kakršnega je našla in si ga izšolala v bližnji preteklosti in tudi v relativni geografski bližini: navezovala se je namreč na tradicijo burghtheaterskega klasičnega gledališkega izraza in kultivirala omiko evropskega odrskega realizma slovansko-ruske šole. Oboje: spoštovanje klasične tradicije in realistična omika sta vse do dandanes ostali bistveni sestavini zlasti gledališke igre ljubljanske Drame. Nekoč tvorni in napredni, sta dandanes ti sestavini postali prej ko slej zaviralni, nespodbudni. Spoštljivi (da ne rečem, mitološki) kult ju je omrtvčil in razvojno odtujil sodobnim modernim hotenjem. To seveda nikakor ne pomeni, da bi kazalo, ko gre za modernizacijo, s plevami vred stresti tudi zrnje. Kaj imamo v mislih?

Gre za vse tisto, kar je tradicija in odrska kultura utrdila kot pozitivno in tvorno; gre predvsem za discipliniran, profesionalni, anti-

aprioristični in antiimprovizatorski odnos do odrske omike kot umetniško-izpovednega izraza; gre za strogost, znanje in veščino, za vse tisto torej, kar je mogoče strniti v pojem racionalne stvariteljske studioznosti in resnosti. Vendar to ne more biti edina sestavina odrskega izraza, tako kot ne more biti edini recept tega izraza zgolj emotivno podprta, zgolj tako imenovana doživljajska interpretacija, utemeljena z enkratnim, iracionalnim »olimpijskim« navdihom in zanosom. Če že govorimo o stilu receptov, menim, da je omenjeno pozitivno profesionalno strogost treba združiti z vselej odprtimi, resnično kreativnimi možnostmi, ki jih podarjata ustvarjalna artistska fantazija in imaginacija. In spet: ne kulturno zaverovani v svet iluzijskega čara, ki je vselej bolj ali manj slepljiv in zlagan, marveč fanatično zagledani v svet kritičnosti, iskanja, odkrivanja resnice. Skratka: ustvariti rado živo simbiozo »zgodne odrske discipline, ustaljene kulture govora, preizkušnega umetniškega okusa, ubrane kolektivne igre« s *popolno umetniško sproščenostjo, s tvorno fantazijo in vitalnostjo, z antišablono in antirutinerstvom*. Če doslej ta simbioza v ljubljanski Drami ni prišla do sistematične veljave, če se je nemirno snujoča in hkrati disciplinirana ustvarjalna domišljija morala podrežati akademski in tradicionalni fakturi ali nepristni, patetični doživljajskosti, je mogoče iskati resnični smisel in pomen modernizacije odrskega izraza prav v intenzivnem odpiranju omenjenih podrejenih in zapostavljenih možnosti. In če to teoretično premiso ponazorimo z zgledi iz lanske sezone, tedaj velja kot plodove modernizacije omeniti vsaj uprizoritve Behanovega Talca v režiji Mileta Koruna in Dürrenmattove Fizike v režiji Andreja Hienga ter deloma nemara še Albeejev Ameriški sen v režiji Žarka Petana.

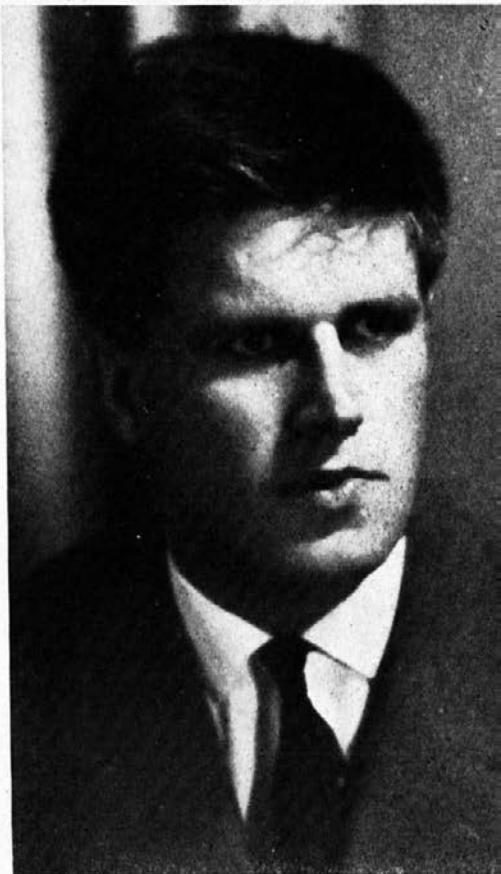
Preden končam in namesto, da bi podajal resume doslej razpredenih misli, naj citiram izhodiščno načelo vodstva ljubljanske Drame, ki ga je ob neki priložnosti formuliral direktor Bojan Štih: »Gre za pravo sodobno gledališče brez zaščite kakršnekoli tradicionalne ali aprioristične avreole« za ustanovo, ki naj »postane in ostane živo, dinamično, pogumno in kritično gledališče, ki se je otrelo slehernega konformizma.«

Seveda pa bi bilo iluzorno, nekritično in v nasprotju z duhom pozitivnih reform ljubljanske Drame, če bi zatrjevali, da je ta umetniški organizem že našel vse ali vsaj del tistega, kar je iskal in kar išče še naprej. Narobe: inovacije in reforme so pogostoma ostale zgolj na papirju, med spodbudnimi črkami gesel, deklaracij in programov ter manj na odrskih deskah in v avditoriju. Tudi ni nobenega dvoma, da bo ta teater z ambiciozno drznostjo nemara doživljal še izredno težavne krize, a te krize bodo prej ko slej delovne in ne »mentalne« narave. To pa se navsezadnje ujema z vlogo in smislom sodobnega, živo odzivnega in resnično humanističnega teatra; z vlogo in smislom torej, ki smo ju poskušali opredeliti v pričujočem razmišljanju.

Albert Camus: »Kaligula«, Andrej Kurent (Kaligula), Stefka Drolčeva (Kesonija), Danilo Benedičič (Scipio), Dušan Skedl (Helikon).

J. Zupan (Drugi pesnik), B. Kralj (Kereja), J. Albreht (Metelji), J. Rohaček (Lepidij), D. Benedičič (Scipio), L. Rozman (Mucij), S. Cesnik (Prvi pesnik), B. Miklavc (Mereja), F. Presetnik (Senekt), M. Hlastec (Oktavij).





NOVA ČLANA LJUBLJANSKE DRAME

Ančka Levarjeva. — V tekoči sezoni se ponovno vključuje v igralski zbor Drame SNG, medtem ko je skozi šest sezon bila članica Jugoslovanskega dramskega pozorišta v Beogradu, kjer je poleg drugih oblikovala tudi vlogo Mary Tyronove v O'Neillovi drami »Dolgega dneva potovanje v noč«, kraljico Elizabeto v Shakespearjevem »Rihardu III.« in Gertrudo v »Hamletu«.

Tone Slodnjak. — Absolvent Akademije za gledališče, radio, film in televizijo iz razreda prof. Ivana Jermana. Ze v času študija je z uspehom nastopal v Drami SNG, v Eksperimentalnem in v Mladinskem gledališču, pri Odru 57 itd. Med dosedanjimi vidnejšimi vlogami sta Jerry v Albeejevi »Zgodbi v živalskem vrtu« in Mičo v Davičevi »Pesmi«.

ODMEVI Z GOSTOVANJ

Drama Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane je v maju 1963 gostovala v Beogradu, in sicer na odru Jugoslovanskega dramskega pozorišta z deli »Fiziki«, »Luther« in »Talec«, na odru Ateljeja 212 pa z »Ameriškim snom«. Na osmem Sterijinem pozorju je Drama sodelovala s predstavo »V agoniji«. Objavljamo kritike, ki so izšle ob obeh gostovanjih.

Friedrich Dürrenmatt: »FIZIKI«

Gosti iz Ljubljane niso prišli slučajno in njihov trivečerni repertoar nikakor ni »prekinjeno potovanje« med sodobno dramo in sodobno odrsko dejavnostjo. Že na prvi predstavi Dürrenmattovih »Fizikov« so ljubljanski umetniki pokazali beograjskim ljubiteljem gledališča, ki pa jih žal ni bilo toliko, da bi napolnili dvorano Jugoslovanskega dramskega pozorišta, visoko mero odrske funkcionalnosti, posamezne študije in zmožnost zaživeti na odru tudi takrat, ko je osnova neki feljtonski in detektivski, najpogosteje deklarativni tekst. Dürrenmattovi »Fiziki« niso živa in znansirana snov in ne izključujejo nevarnosti šablone, ki iz slučajne situacije v nekem švicarskem sanatoriju hoče ustvariti upravičen odrski paradoks. Dramaturgija »Fizikov« je vsa v paradoksih, toda ti niso razviti in povezani z izkušnjo resničnosti, niso prežeti z aktivnostjo ljudi, ki se borijo proti diabolični in groteskni situaciji atomskih fizikov v ozkem ambientu norišnice in v simboličnem ambientu veselstva kot norišnice. Nekaj nedokončanega lebdi v tej drami, toda kljub temu je predstava uspešno izpeljana in v svojih groteskah jasno izdelana in zaokrožena.

Režiser Andrej Hleng se ni pustil zaplesti v spretno in umetno Dürrenmattovo dramaturgijo, a na srečo se tudi ni spustil v posebni, pretenciozni rafinma, ki bi nekemu dnevnemu tekstu, kot so »Fiziki«, dajal neko lahkotno, kolorirano in rahlo humoristično noto. Režiral je jasno in enostavno in zaradi tega so v predstavi vse groteske in vse situacije v osnovi dosegle dramatičnost slučaja in povezave, na čemer je Dürrenmatt insistiral. Scensko fabuliranje in motiviranje Andreja Hienega sta imela trdnost geometrijskega postavljanja. Nič odvečnega, nič odrskega, nič koketnega, torej paradoksalno in nefunkcionalno. Morda je zadržan tempo predstave izravnal in potisnil v tretji plan nekaj komičnih preobratov in morda je bila v posameznih vlogah prekinjena nit psihološkega tkanja. Več naporov in več fantazije bi moral režiser vložiti v scenografijo, ki je v rokah Svete Jovanovića nedopustljivo izstopala iz Dürrenmattove lokacije in včasih motila s svojim starinskim materialom in barvo.

O igralcih, ljubljanskih umetnikih se lahko izrečejo številne pohvale, toda najprej je treba podčrtati njihovo odrsko disciplino, korektnost in kulturo odrskega govora, kolektivno uigranost in nevsiljivo medsebojno spiritualnost. Čeprav ni bilo ostrejših premikov in skokov, je z izredno kontrolirano gestikulacijo in studioznostjo, ki govori o velikem delu in živcu, izstopala Štefka Drolčeva v vlogi upravnice sanatorija. Od prvega trenutka in kretnje je Drolčeva sugerirala hladno in čudaško osebnost, pohabljeno in nesrečno ženo, katere energija je ogromna in peklenska. Z zelo reduciranimi in preprostimi sredstvi je dosegla prvovrstni odrski rokopis: iz drobnega psihološkega materiala je zgradila celovito osebnost in jo privedla do živega

realističnega portreta, ki je utrdil dramatičnost Dürrenmattovega teksta. Zaradi tega je Štefka Drolčeva sugestivno v ospredju te igravske ekipe, vsaj kar zadeva prvi večer. Lojze Rozman je v vlogi pacienta z imenom Izak Newton poleg sporadične preciznosti in rutine z gesto in besedo ustvaril atraktivno vlogo in nosil detektivski in paradoksalni akcent drame ter navdušil s kulturo odrskega govora. Marijan Hlastec je v vlogi policijskega inšpektorja igral delikatno in lahkotno, s šarmom in čistostjo filmske igre, v kateri je zavest kolektivnega dogajanja samo ponekod zmanjševala eksplicitnejši odrski dar. V vlogi Jochana Möbiusa se je pojavil Jože Zupan, zaprt vase, poln odpovedi in preciziranja za svojo človeško usodo, a škoda da v epizodah ni igral bolj odprto in komično ambiciozno. V vlogi glavne sestre je Mihaela Novakova zgradila močno, zlito, a kljub temu človeško dokumentirano figuro, medtem ko sta Andrej Kurent in Aleksander Valič po nepotrebnem bila žrtvi okrnjene manire groteske. Z več odrske žeje bi lahko svoje vloge zgradili interpreti epizodnih vlog, toda to bi samo dekorativno obremenilo dramsko zgodbo.

Kostimi Miše Jarčeve niso bleščali z zunanjim sijajem, bili pa so funkcionalni, čeprav stilno neenotni. Hvalevredno je, da je na lepaku Slovenskega narodnega gledališča z debelimi črkami napisano ime lektorja, tokrat Majde Križajeve. Govorni ritem in čistost glasovnega materiala so lahko poučni in funkcionalni za beograjske režiserje in igravce.

Miroslav Mirković
Borba (Beograd), 18. maja 1963.

*

Vojaška odrska disciplina, preprosta monumentalnost v oblikovanju prostora in globin miselnega sondiranja Slovenskega narodnega gledališča so v marsičem podobne ustvarjalnim atributom Jugoslovskega dramskega pozorišča, ki je pred nedavnim na svojem odru izkazalo gostoljubnost slovenskim umetnikom. Prvi večer tega pomembnega gostovanja, ki nam bo brez dvoma še dolgo ostalo v spominu, je bil v znamenju nenavadne in nepričakovane interpretacije Dürrenmattove komedije »Fiziki«, interpretacije, ki nas vodi k misli, da avtentična teatarska inspirativnost še zdaleč ni prenehala srkati iz hranljivega realističnega satovja.

V razdražljivi inscenaciji Svete Jovanovića, ki bi bila bolj primerna za kakšen malomeščanski dunajski privatni penzion kot pa za naše zakoreninjene predstave o švicarskih sanatorijih, je režiser Andrej Hieng ustvaril predstavo, katere ironični, urarski naturalizem je sijajno potenciral šarm Dürrenmattovega surrealističnega duha. Tako je Dürrenmattova angažirana hiperbola bila obarvana z neko groteskno grozo, ki bi jo verjetno doživljali, če bi pri zajtrku pili kavo v družbi monstroznega insekta, ki smo ga videli ponoči v snu. V resnici so redke predstave, ki bi se tako hudobno in tako zahrbtno posluževale realizma za prikazovanje neke tipično direnmatovske groteskne alegorije, kot bi drezale v ogenj z dinamično palico, kot če bi golobom namesto kril poganjale ribje plavuti. Presenetljivo je, da je ta Hiengova drznost namesto do absurda privedla gledavca do jedra Dürrenmattovega dela.

Velika škoda, da je Andrej Hieng to inteligentno predstavo nizanscensko postavil s premajhnim občutkom za plastične globinske

plane, na katere se je v glavnem opiral in ker je opustil tisto ritmično okretnost, na katero smo navajeni pri gotovo vseh nastopih slovenskih gledališč; toda te pomanjkljivosti je izdatno nadomestil s serioznim in preciznim delom z igralci.

Lojze Rozman, interpret samozvanega Newtona, čeprav v posameznih situacijah preveč zavzet s svojim šarmom in z neposrednim kontaktom s publiko, je ustvaril vlogo, katere vznemirljiva ironična mirnost ostaja globoko vrezana v spomin. Andrej Kurent in Jože Zupan sta orisala svoj karakter z večjo realistično preciznostjo in z večjim darom za psihološke vrednote. Največji igravski dosežek večera je bila izredna študija karakterja umobolne zdravnice von Zahnd v interpretaciji Štefke Drolčeve. Včasih nas je pripravila do zanosa, v kakršnega nas je svojčas veliki filmski karakterni igravec von Stroheim, umetnik, ki nas je, podobno kot Drolčeva, z eno samo prazno gesto lahko navdušil in prestrašil.

Vuk Vučo

Književne novine, maj 1963

John Osborne: LUTHER

Drugi večer svojega gostovanja v Beogradu je zanimivo, disciplinirano in repertoarno zares razvejano gledališče iz Ljubljane prikazalo dramo »Luther« Johna Osborna, ki je dobro znan tudi naši gledališki in literarni publiko po dramah »Ozri se v gnev« in »Zabavljac« in po popularnosti mladega in atraktivnega upornika na kulturnem otočju ponosnega Albiona. Osbornova drama o cerkvenem reformatorju Martinu Luthru, o sijaju in hrabrosti heretikov iz 16. stoletja se zdi v mnogih niansah in pasajah tudi kronika Osbornovega časa — tistega časa, v katerem se je hotel gnevni in pretirano glasni mladenič Anglije, brez napake in brez strahu soočiti s socialnimi resnicami ter z bedo in sklerozo civilizacije. Toda, če je v prvem dejanju te kronike o virtemberškem cerkvenem revolucionarju dal zamah oni izjemni, antiakademski mladeniški preteklosti, če je v drugem dejanju ta kljubovalna, individualna misel postala tribunsko aktivna, potem smo že v tretjem dejanju bili priče zgubljenim in zapravljenim iluzijam, urejenemu družinskemu življenju, v katerem Martin Luther še mlad, v štiridesetih letih, pridiga o iskrenosti in usmiljenju in postane veteran, še preden je do kraja izbojeval svoj boj.

Sama predstava »Luthra« je imela polno resnost in scensko čistost, enotno tonalnost in rahlo kulminacijo nekega življenjepisa in neke usode. Režiserju Francetu Jamniku je s strnjenim tekstom, z enotno, toda fino oblikovano in funkcionalno scenografijo Svete Jovanovića in z zares harmoničnim igravskim ansamblom uspelo ustvariti predstavo polno intimnega vrenja in izpeljane zgodovine o usodi nekega upornika in neke revolte. Resda, prvo dejanje je potekalo že precej resignirano in z že polnim senčenjem osebnosti, tako da nismo bili prepričani v postopnost in slojevitost te sicer dramatične legende o reformatorju iz 16. stoletja. V masovnih scenah je France Jamnik z mnogo vizualnega takta in z originalnim posploševanjem atmosfere cerkvenega in dogmatskega ceremoniala potegnil čiste in silovite linije. V tretjem dejanju je režija žrtvovala nekaj psihološke skladnosti Martina Luthra, je pa zato z nepričakovanim vzušjem in s toplimi poudarki ustvarjen zadnji prizor predstave, v katerem se je izredni odrski šarm Ive Zupančičeve pojavil kot avreola vse Luthrove usode.

V naslovni vlogi se je pojavil znani umetnik Jurij Souček, ki je, čeprav glasovno indisponiran, zelo precizno in racionalno gradil biografski in splošni lik cerkvenega upornika in tribuna nove vere. Z minimalnimi mimičnimi sredstvi, s prefinjeno masko in s studiozno kulturo gibov in hoje je Souček med vso predstavo »bil v liku«, čeprav na posameznih, celo ključnih mestih ni emotivno razpel svoje lutrovske mladeniške misije. Poleg močnega, krčevitega krika iz prvega dejanja, pred posvetitvijo in močnega, kontemplativnega soočenja z generalnim vikarjem v drugem dejanju, bi moral Souček Martin Luther še nekajkrat vzkipeti in revoltirano, gnevno krikniti da bi predstava pridobila v orkestraciji in psihološki prepričljivosti. Najboljše posamezno, koloritno in vznemirljivo estradno vlogo je ustvaril Andrej Kurent kot domerkanec in inkvizitor Tetzl. Andrej Kurent je s popolno himno komercializiranega dominikanca dodal predstavi pravo barvo srednjeveških mestnih trgov, na katerih so se pojavljali cerkveni služabniki kot klovni pošastne, zares trgovske predstave. Zanimiva in brez dvoma apartna v svoji emotivni paleti je vloga Rudija Kosmača, ki je na videz izstopal iz racionalne deskripcije predstave. Čeprav v epizodi, je Pavle Kovič ustvaril briljantno, impozantno in z najboljšim registrom realistično vlogo, a njegov dialog z Martinovim očetom Hansom (Jože Zupan) spada med najboljše partije vse predstave. Z disciplino in občutkom za odrski prostor in dogajanje so svoje vloge ustvarili Janez Albreht, Dušan Škedl, Boris Kralj, Marijan Hlastec, Danilo Benedičič in drugi. Kostimograf Anja Dolenceva je prav tako uspešno sodelovala v tej zanimivi, stilno čisti in harmonični predstavi.

Miroslav Mirković

Borba (Zagreb), 21. maja 1963

*

Patetična, orjaška, brezkompromisna in predvsem izdajavska osebnost protestantskega reformatorja Martina Luthra kot da že stoletja vpije po sebi primerni resonanci in teatarski vokaciji. Končno je v tem mediju naletela na pero nekoč zelo jeznega angleškega dramatika Johna Osborna, ki je hotel z Luthrovim izdajstvom izpričati konformistično mehko, v kateri se je naenkrat znašel tudi sam. Ne da bi se spuščal v globljo kreativno analizo Luthrovih burnih poletov, silnih etičnih amplitud in še absurdnejših moralnih padcev tega revolucionarja, čigar življenje se je končalo brez poante, je John Osborne svoje delo reduciral na pedanten in neinspirativni dramski letopis, ki naj bi z izjemno blagohotnostjo pripovedoval neukemu gledavcu vso kronologijo bogatega in raztelesenega Luthrovega življenja.

V jedru tega ambicioznega podviga brez dvoma tli brehtovska izkušnja pasionskih, epskih prijemov zgodovine, prijemov, ki so v Brechtovem opusu kot modro sito izpiravcev zlata znali iz nejasne zgodovinske empirije ločiti tisto dragoceno zrno, ki lahko osvetli cele epohe in brezštevne protislovne človeške usode. Toda Osbornov zgodovinski priročnik niti ne zasleduje bistva niti ne kreira nadgradnjo gole empirije, temveč se zadovoljuje s praznim in monotonim naštevanjem dramatičnih dogodkov tistih dvajsetih let 16. stoletja, pedantno beleži Luthrov celotni miselni diagram od ortodoksnega dogmatizma do heretične resignacije, in zabriše, kot je bilo pričakovati, Luthrovo izdajo kmečkega upora leta 1525.

Morda je bolj kot režija in odlična igra igravcev k uspehu te predstave doprinesla izredna inscenacija Svete Jovanovića, čigar vizualiza-

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE GROSUPLJE



GROSUPLJE

projektiramo in
izvajamo vsa
gradbena dela

Telefon Grosuplje 13
Tekoči račun
pri Narodni banki
Grosuplje 600-21
1-18

PROJEKTANTSKO PODJETJE

PROJEKTIVNI ATELJE

LJUBLJANA

Izdeluje:

kompletne urbanistične elaborate,
programe in projekte (regionalne,
za vplivna območja, ureditvene,
zazidalne in situacijske)

ter projekte:

družbenega standarda
industrijskih zgradb
za cestna omrežja (v krajih in izven njih)
za kanalizacije in čistilne naprave za naselja in industrijo
za vodovode
za centralno ogrevanje in prezračevanje
statiko za vse vrste konstrukcij visokih in nizkih gradenj
in se priporoča za naročila!

Sedež podjetja je: LJUBLJANA — KERSNIKOVA 9 — Tel. 30-888

Tovarna

Žima

Tel. h. c.: 383-147

Direktor: 383-148

FUŽINE št. 133

MONTAZNO PODJETJE

TOPLOVOD - ELEKTROSIGNAL

LJUBLJANA — ČRTOMIROVA 6

PROJEKTIRA — MONTIRA: centralne kurjave vseh vrst; vodovodne instalacije; sanitarije; ventilacijske naprave; klimatske naprave; elektroinstalacije jaknega in šibkega toka; strelovodne naprave.

PROIZVAJA: obtočne črpalke; temperaturne regulatorje; mavčne plošče; rebraсте cevi.



TOVARNA ELEKTRIČNIH APARATOV
LJUBLJANA, Rimska c. 17

IZDELUJE: releje za zaščito, daljinska stikala zračna do 100 A in oljna do 15 A s termično zaščito, zaščito proti požaru, programska stikala vseh vrst, aparate s področja industrijske elektronike, merilne in specialne transformatorje, signalne naprave za elektrogospodarstvo in industrijo.

COSMOS

INOZEMSKA ZASTOPSTVA
LJUBLJANA, Celovška cesta 34, telefon 33-351
KONSIGNACIJSKA SKLADIŠČA — SERVIS

TUBA

TOVARNA KOVINSKIH IN PLASTIČNIH
IZDELKOV

LJUBLJANA, KAMNIŠKA 20

proizvaja izdelke iz plastičnih mas za farmacevtsko, kemično, avtomobilsko, elektro in radio-tehnično industrijo, kakor tudi predmete za široko potrošnjo, tehnične izdelke in embalažo iz aluminija, svinčeno ter pokositreno embalažo.

Saturnus

TOVARNA
KOVINSKE
EMBALAŽE
LJUBLJANA

proizvaja vse vrste litografirane embalaže — kot embalažo za prehransko industrijo, gospodinjsko embalažo, bonboniere za čokolado, kakao in bonbone ter razne vrste litografiranih in ponikljanih pladnjev. Razen tega proizvajamo električne aparate za gospodinjstva kot n. pr. električne peči.

Izdelujemo tudi pribor za avtomobile in kolesa, in sicer avtomobilske žaromete, velike in male, zadnje svetilke, stop-svetilke, zračne zgoščevalke za avtomobile in kolesa ter zvonce za kolesa. Izdelujemo tudi pločevinaste litografirane otroške igrače

DRŽAVNA ZALOŽBA SLOVENIJE

priporoča svoje izdaje svetovne in domače dramske
literature:

Aishilos:	ORESTEIA	pl. 2.000
Euripides:	TRI DRAME	pl. 1.650
P. Kozak:	AFERA	br. 600
Krleža:	GLEMBAJEVI	pl. 1.200
Krleža:	ARETEJ	br. 900
Molière:	IZBRANO DELO, II.	pl. 620
Sartre:	NEPOKOPANI MRTVECI	pl. 1.500
Smole:	ANTIGONA	br. 570
Sofokles:	KRALJ OIDIPUS	pl. 2.000
Schiller:	DON CARLOS	pl. 1.200



Tkanine za večerna oblačila najlepše izberete v prodajalnah

Veletekstila v Kresiji

Prodajalna na Trubarjevi 27 nudi bogato izbiro izbranih izdelkov moškega perila, srajc, pletenin in ostalih predmetov moške mode.

V PRODAJALNAH

»Ajdovščina«, Gosposvetska cesta 1, »Cveta«, Stritarjeva, »Perlon«, Copova 12, »Cveta«, Miklošičeva 22, stalna zaloga trikotaže, pletenin, nogavic, konfekcije in ostalih ženskih in moških modnih predmetov.

**USNJE, USNJENO GALANTERIJO,
ČEVLJARSKO-SEDLARSKO ORODJE
IN POTREBŠČINE — AVTO GUME,
TEHNIČNO GUMO — PLASTIČNE
MASE, PLASTIČNO GALANTERIJO —
TEHNIČNI TEKSTIL, VRVARKE
IZDELKE — ZAŠČITNA SREDSTVA —
KOVINSKO GALANTERIJO —
BIŽUTERIJO — DOMAČE IN
UVOŽENE IGRAČE — IZBERITE
V SORTIRANIH ZALOGAH**

VELETRGOVINE

ASTRA LJUBLJANA
BEŽIGRAD 6 — TELEFON: 32-394

Novi asortiment
raznih volnenih
šalov in ženskih
volnenih rutk v
vseh modnih
odtenkih je za
zimsko sezono
pripravila

Nadalje priporoča cenene bombažne zavese ter impregnirano
svilo za dežnike.

Tovarna volnenih in bombažnih
izdelkov ter svilenh tkanin

»Volnenka«

LJUBLJANA, Poljanski nasip 20 —
telefon 36-251

tiskarna toneta
tomšiča

LJUBLJANA
GREGORČIČEVA 25 a

Telefoni: 20-553
22-990
22:940

V ODMORIH MED PREDSTAVO SE OKREPČAJTE V BIFEJU
Z IZDELKI

Ljubljanskih mlekarn

KJER LAHKO DOBITE BREZALKOHOLNE PIJACE

»NADA«, »NEDA« IN »DINA«.

V MLECNIH RESTAVRACIJAH IN POSLOVALNI-
CAH V LJUBLJANI, NA BLEDU IN JESENICAH
PA LAHKO DOBITE VEDNO SVEŽE MLEČNE
IZDELKE.

TEOL - OLJARNA

LJUBLJANA, Zaloška cesta 54

proizvaja:

- pomožna sredstva za tekstilno, usnjarsko in čevljarstvo stroko
- ricinovo in laneno olje
- sredstva za gašenje požarov
- detergente
- lepila

CENE KONKURENČNE, DOBAVA PROMPTNA

„SLOVENIJA AVTO“

LJUBLJANA, Prešernova cesta 40

TRGOVINA NA DEBELO IN DROBNO Z REZERVNIMI DELI, AVTO-MOTO GUMAMI, SPLOSNIM IN ELEKTRICNIM AVTOMATERIALOM, BIKIKLI TER GRADBENIMI STROJI DOMAČE PROIZVODNJE

SERVIS IN REMONT ZA MOTORNA VOZILA

INTERTRANS-GLOBUS

Mednarodna špedicija, transport in skladišča,
Ljubljana, Smartinska cesta št. 152/a.

Telefon - hišna centrala 33-662 - Teleprinter 03107

opravlja: vse špedicijske usluge v zvezi s tuzemsko in mednarodno blagovno menjavo, vse carinske posle pri uvozu in izvozu pošilk, pregled blaga, prevoz blaga, sejemske usluge z lastno mehanizacijo, nakladanje, prekladanje, skladišči, hrani in zavaruje blago. Interesenti, zahtevajte informacije in ponudbe od centrale podjetja in podružnic: Beograd, Zagreb, Reka, Celje, Jesenice, Koper, Nova Gorica, Sežana, Novi Sad, Subotica.

O solidnosti opravljenih uslug se boste sami prepričali.



M-1



TOVARNA

PISALNIH

STROJEV

LJUBLJANA

mali potovalni
strojček za
individualno delo
doma ali na
potovanjih, je
vsakomur
najboljši
spremljevalec.

TRGOVSKO PODJETJE ZA IZVOZ IN UVOZ

TEHNO-IMPEX

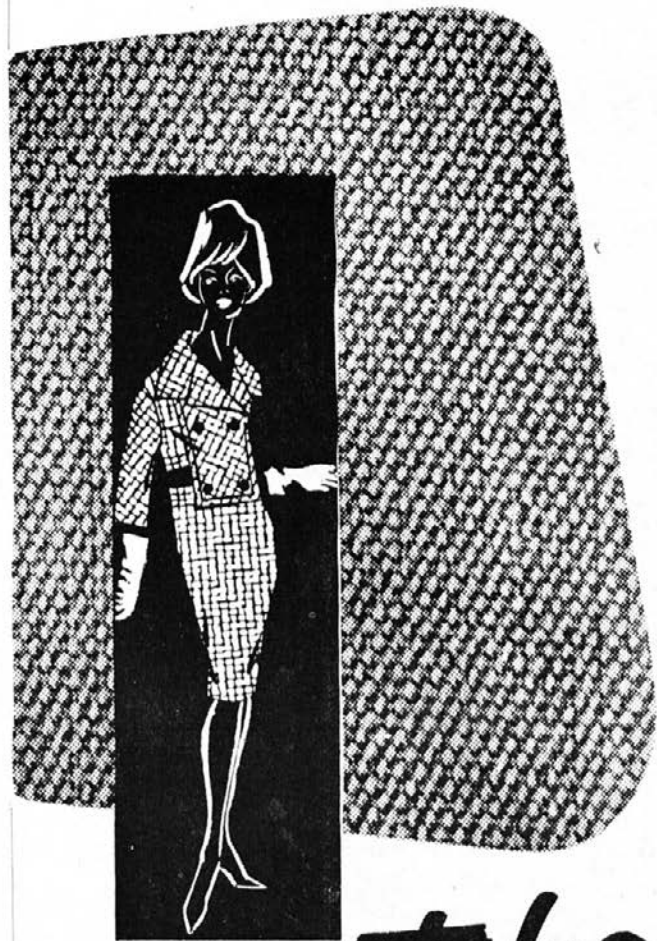
Telefon: 23-915

Teleprinter: 03-190

Ban. račun: 600-11-674

Ljubljana

Beethovnova 21/I



Novoteks
NOVO MESTO

PODJETJE ZA MEDNARODNO TRGOVINO

intertrade

- pospeševanje zunanje trgovine,
- posredovanje uvozno-izvoznih poslov,
- posredovanje in organizacija izvoza industrijske opreme, investicijskih del in uslug in industrijska kooperacija,
- mednarodna trgovina,
- financiranje izvozno-uvoznih poslov,
- brokerji za nakup in prodajo plovnih objektov,
- zastopstva inozemskih firm v Jugoslaviji in jugoslovanskih podjetij v inozemstvu

intertrade

LJUBLJANA, TITOVA 1

Predstavništva v Jugoslaviji: Beograd, Zagreb, Rijeka

Predstavništva in podjetja v inozemstvu:

- | | |
|--------------|---------------------------------------|
| ZAH. NEMČIJA | — Düsseldorf |
| ŠVICA | — Zürich |
| ITALIJA | — Milano |
| SEV. AMERIKA | — New York |
| JUZ. AMERIKA | — Buenos Aires in Bogota |
| ZAR (Egipt) | — Cairo in Alexandria |
| SUDAN | — Khartoum |
| INDIJA | — Bombay, New Delhi, Calcutta, Madras |

TRGOVSKO PODJETJE
NA DEBELO
IN DROBNO

VOLAN

LJUBLJANA
VOŠNJAKOVA 9

v svojih prodajalnah na malo
TAVCARJEVA 7
GOSPOSVETSKA 3
FRANKOPANSKA 21

in v prodajalni na debelo
DVOŘAKOVA 12

IMA NA ZALOGI
BOGATO IZBIRO
NADOMESTNIH
DELOV IN
POTREBSCIN ZA
AVTOMOBILE,
MOTORJE IN
KOLESA - RAZNIH
ZNAMK

CENE NIZKE
POSTREŽBA
SOLIDNA!

SAVA

S P L O Š N O
G R A D B E N O
P O D J E T J E

J E S E N I C E — tel. 317

gradi vse vrste gradenj
Priporoča se investitorjem!

TURISTIČNO PODJETJE

KOMPAS

Ljubljana, Dvorčakova 11

POSLOVALNICE: Beograd, Bled, Celje, Dubrovnik, Fernetiči, Jesenice, Koper, Ljubljana, Maribor, Opatija, Piran, Portorož, Postojna, Pula, Sežana, Sisak, Sentilj in Zagreb.

PREDPRODAJA VSEH VRST VOZOVNIC za železniški, letalski in pomorski promet;

ORGANIZACIJA IZLETOV po Jugoslaviji in v inozemstvo z lastnimi modernimi turističnimi avtobusi;

POSREDOVANJE potnih listov in tujih vizumov;

REZERVACIJE hotelskih sob, sedežev v letalih, postelj v spalnih vagonih in kabin na ladjah.

SERVIS ZA MOTORNA VOZILA NSU-PRETIS — TAKSI SLUŽBA — PRODAJA SREČK JL IN SPREJEMANJE VPLACILA ZA LOTO IN SPORTNO NAPOVED!

PRED VSAKIM POTOVANJEM JE KOMPAS NAJBOLJŠI SVETOVALEC!

TOVARNA CELULOZE IN PAPIRJA

VEVČE-MEDVODE

sedež: VEVČE — p. Ljubljana-Polje

Ustanovljena leta 1842

IZDELUJE:

SULFITNO CELULOZO I. a za vse vrste papirja

PINOTAN za strojila

BREZLESNI PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za reprezentativne izdaje, umetniške slike, propagandne in turistične propekte, za pisemski papir in kuverte najboljše kvalitete, za razne protokole, matične knjige, obrazce, šolske zvezke in podobno.

SREDNJEFIN PAPIR za grafično in predelovalno industrijo; za knjige, brošure, propagandne tiskovine, razne obrazce, šolske zvezke, risalne bloke itd.

KULERJE za kuverte, obrazce, bloke, formularje, reklamne in propagandne tiskovine.

KARTONE za kartoteke, fascikle, mape.

RASTER PAPIR brezlesni in srednjefin za šolske zvezke, za uradne in druge namene.

PELURNI PAPIR bel in v barvi.

ZAHTEVAJTE VZORCE!

VELEŽELEZNINA

MERKUR

K R A N J

POSLOVNA ENOTA LJUBLJANA

Stritarjeva ulica 7

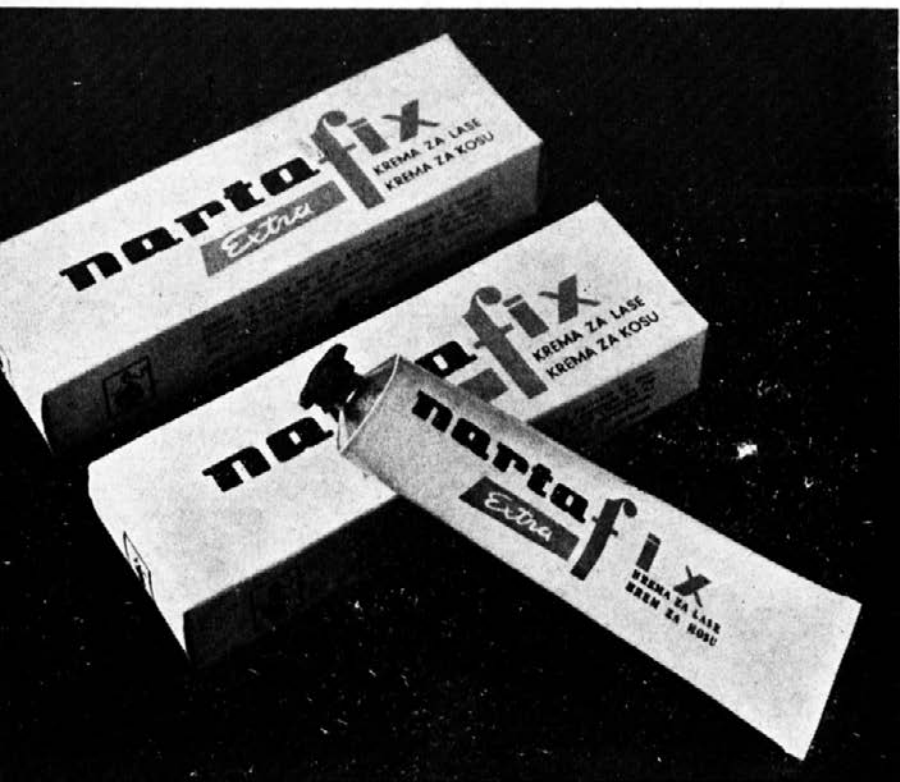
se priporoča na nakup ŽELEZNINE
TEHNIČNEGA in KOVINSKEGA BLAGA
v svojih specializiranih prodajalnah:

- »KLADIVAR« — LJUBLJANA, Zaloška 21
- »IDEAL« — LJUBLJANA, Wolfova 8
- »PRIKOSI« — LJUBLJANA, Miklošičeva 15
- »VERIGA« — LJUBLJANA, Celovška 59
- »OKOVJE« — LJUBLJANA - Sentvid 91

JUGOTEHNIKA

- »ELEKTROVAL«, Ljubljana - Mestni trg 15
- »ELEKTROCENTER«, Ljubljana - Čopova 4
- »RADIOCENTER«, Ljubljana - Cankarjeva 3
- »BLISK«, Ljubljana, Titova 61
- »JUGOTEHNIKA«, Ljubljana - Dalmatinova 11
- »RADIOCENTER«, Domžale - Ljubljanska 2
- »RADIOCENTER«, Bled
- »RADIOCENTER«, Kranj - Koroška 9
- »RADIOCENTER«, Maribor - Partizanska 6

Čudovit sijaj da vašim lasem —
NARTA FIX EXTRA



NARTA FIX EXTRA

skrbi in čuva, da so lasje
lepi in zdravi

SEMENARNA LJUBLJANA

Gospodstva cesta 5

Prodajamo na debelo in drobno vse vrste in sorte kakovostnih semen krmnih, vrtnih in cvetličnih rastlin.

Cenjenim odjemalcem nudimo bogat izbor zelenjadnih in cvetličnih semen v originalnih zaprtih vrečkah.

Zagotavljamo odjemalcem, da bodo v naših poslovalnicah

v LJUBLJANI, Gospodstva 5, Vodnikov trg 4

v MARIBORU, Dvorčakova 4

v ZAGREBU, Kraševa 2,

v BEOGRADU Prizrenska 5

solidno postreženi po konkurenčnih cenah.

LESNINA LJUBLJANA

nudi sodobno in kvalitetno pohištvo vseh vrst: spalnice, kuhinjsko opremo, kombinirane sobe, šolsko pohištvo, delovne kabinete, gostinsko pohištvo, lesno galanterijo in drugo.

Glede opreme vsakovrstnih notranjih prostorov se obračajte vedno na renomirano podjetje LESNINA LJUBLJANA, ki vam je vedno na razpolago s pojasnili in nasveti.

LESNINA LJUBLJANA — CENTRALA ZA FLRJ
LJUBLJANA, TITOVA 97

ŽIČNICA

LJUBLJANA, TRŽASKA 69

Telefon 21-686, 22-194

Izdelujemo, projektiramo in montiramo industrijske, gozdne, turistične in športne žičnice in žerjave.

Zahtevajte ponudbe tudi za lesno obdelovalne stroje in naprave.

ELEKTRONABAVA

Podjetje za uvoz elektroopreme
in elektromateriala, nakup in prodaja
proizvodov elektroindustrije SFRJ

LJUBLJANA, RESLJEVA 18-II

Telefon: 31-058, 31-059

Telegram: Elektronabava, Ljubljana

Skladišče: Črnuče tel. 382-172

dobavlja ves električni material iz uvoza in domačega trga



**POSLOVNO
ZDRUŽENJE
PREVOZNIŠKIH
PODJETIJ
LJUBLJANA,
TITOVA CESTA
ST. 48 (NA GR)**

Telefoni: direktor 33-676
splošni sektor (pravna služba) 33-797
komercialni sektor 33-797
prometno-tehnični sektor 33-797
gospodarsko-računski sektor 33-648
nabavna služba 33-648

**PREKO SVOJE MREŽE POSLOVALNIC OSKRBUJE TOVORE
ZA PREVOZ S TOVORNIMI AVTOMOBILI PO VSEM TERITORIJU
FLR JUGOSLAVIJE**

Izstavlja prevozne in obračunske listine za izvršene prevoze. Vrhši brezplačno kontrolo vseh prevoznih in ostalih tovornih listin.

Podjetja - člani poslovnega združenja SLOVENIJA TRANSPORT

PREVOZNIŠTVO, Celje	AVTOSERVIS, Jesenice na Gor.
SLAVNIK, Koper	TRANSPORT, Maribor
PREVOZI, Ljubljana	AGROTRANSPORT, Ptuj
AVTOPREVOZ, Maribor	TRANSTURIST, Skofja Loka
MEHANIČNA DELAVNICA in AVTOPREVOZ, Medvode	AVTOPREVOZ, Tolmin
TRANSAVTO, Postojna	TRANSPORT, Videm-Krško
AVTOŠPED, Rakek	GLOBUS-ŠPEDICIJA, Ljubljana
AVTOPREVOZ, Zagorje ob Savi	LJUBLJANA TRANSPORT, LJUBLJANA
AVTOUSLUGE, Celje	GAP, Maribor
AVTOPREVOZ, Dravograd	AVTOPREVOZ, Podvelka
AVTOPROMET, Idrija	INTEREVROPA, Koper
AVTOPREVOZ, Ivančna Gorica	TRANSPORT, Cerkno
AVTOPROMET, Kranj	AVTOPREVOZ, Slovenj Gradec
	AVTOPROMET, Ljubljana

Vsi, ki žele koristiti usluge poslovnega združenja, naj se neposredno obračajo na poslovalnice v krajih:

CELJE, Kidričeva 19, tel. 20-80 in 31-56
MARIBOR, Tržaška 54, tel. 27-49 in 24-16
KRANJ, Skofjeloška 1, tel. 941 - 25-84 in 29-84
LJUBLJANA, Smartinska c. 26, tel. 32-943 in 30-548
KOPER, Ulica JLA 6, tel. 239
JESENICE, Kidričeva 36, tel. 956 - 298
RAVNE NA KOROSKEM, tel. 1 - int. 481
NIS, Ulica 12. februar 33, tel. 37-22
ZRENJANIN, Moša Pijade 32, tel. 13-99

V kratkem bodo pričele s poslovanjem še poslovalnice v Beogradu, Rijeki, Zagrebu, Osijeku, Smederevu in Novem Sadu, ki bodo z dose-danjo mrežo in s svojim kadrom zagotovile strokovne in solidne usluge.

cija Osbornovega Luthra vsekakor šteje v vrsto najmočnejših in najbolj preišljenih scenografskih kreacij na naših odrih v zadnjih letih. Njegov monumentalni Kristus na križu, ki ga gledamo iz treh pogledov: kot črn oblak nad glavami fanatikov, s hrbtne strani v času prodaje odpustkov in narobe obrnjenega v času herezije in skepse, je opravil tisto odločilno kreativno funkcijo, ki jo je Osbornova zadržala povsem opustila.

V ritmično monotoni, toda plastični in preišljeni režiji Franceta Jamnika, ki je bila inspirirana z napol zabrisanimi sledovi zgodnjega nemškega ekspresionizma, so vsi udeleženci te predstave prišli do enakega izraza in vsi so vložili enako mero daru in pedantnosti, da bi oživili Osbornove skope karakterne skice. Jurij Souček, interpret naslovne vloge je skozi fizično transformacijo svojega lika, od mladeniške gibčnosti do resignirane okornosti, skušal očrtati vso Luthrovo tragično evolucijo in je igral s svojim telesom kot z nekim ubogljivim in dovršenim instrumentom. Jože Zupan je v vlogi Martinovega očeta Hansa ustvaril trpko in bridko miniaturo, kot izklesano iz kamna. Dramo so igrali v zelo uspešnih stiliziranih kostimih Anje Dolenčeve.

Vuk Vučo

Književne novine, maj 1963.

Prizor iz »Kaligule« Alberta Camusa.



Gostovanje slovenskih umetnikov se je končalo s predstavo Brendana Behana »Talec«, peklensko in prešerno dramo, v kateri je spreговорil komplicirani duh sodobne irske usode, posamezne in kolektivne. Čeprav je celotna predstava v režiji Mileta Koruna imela popolno svobodo gledališkega duha, je bila notranje izredno organizirana in odrsko upravičena v vsakem trenutku, v vsaki norčavo zaneseni samovolji. Iz celotne predstave, ki je, čeprav v počasnejšem tempu, nosila svojo notranjo, legitimno realistično vizijo, je velo nekaj anahronično boleznega, toda obenem neizbežno življenjskega, s krikom za voženih ljudi, s senco zmedenih usod, z varljivim sijajem upanja, s čudnim in nepodkupljivim človeškim sočustvovanjem. Režija Mileta Koruna je polna ustvarjalne opredelitve in zanosa, izrednega in plemenitnega drobnega dela in osvetljevanja tistih igralskih moči, ki samo ob živem in razigranem tekstu pridejo do živega, originalnega, čeprav diskretnega vživljajskega poleta. Prav zaradi tega »Talec« v izvedbi Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane niti za hip ni deloval kot podoba čudaške in čudno osamljene Irske z njenimi specifičnimi zgodovinskimi, socialnimi in psihološkimi protislovji. Najboljše in najčistejše je delovalo prvo dejanje, v katerem so splošna atmosfera bolnega podzemlja in posamezni človeški profili očrtani z nezmotljivim razmerjem med minulim in trenutnim.

Tisto, kar je dominantna lastnost ljubljanskega kolektiva, a to je vsekakor uigranost in popolna profesionalna odgovornost vseh, je predstavi »Talec« dala moč karakterne komedije in lepoto enotnega teatarskega izvajanja. V prvem planu sta bila Stane Sever kot Pat in Duša Počkajeva kot Meg Dillon. Prvi je izredno čisto, dojemljivo, do dna in do jedra vsrkal navadnega irskega človeka in brez banalnosti v psihologiji ustvaril vlogo, ki udarja z diskretnim, toda močnim sijajem. Duša Počkajeva je triumfirala in ponovno dokazala, kako se z na videz starimi in zapostavljenimi igravskimi sredstvi lahko zelo stabilno in rafinirano deluje v vlogi, ki ne nudi mnogo teksta, ki pa je zelo komunikativna v onem irskem mikrokozmosu, ki boleha na domovinskih kompleksih in hrepenenju. Svojo prefinjeno vlogo, podprto z odlično masko in kulturo odrskega gibanja, je Počkajeva privedla do visoke umetniške oblike v pevskem monologu. Iz brezpomembnosti in jamranja osamljene svetohlinke je ustvarila izredno komično vlogo Mila Kačičeva: čeprav je bila večkrat v ozadju, je nenehno bogatila komične elemente v predstavi; njena transformacijska moč se uvršča v najboljše komične profile, kar jih je videla beogradska publika v zadnjih letih. Nič manjše odkritje, a za gledališke izbirčneze kristal realističnega igravstva je bila mlada umetnica Majda Potokarjeva. V celotno predstavo je vnesla akcente svežine in tople deklishe izolacije, a v vizualnem in glasovnem orkestriranju predstave je njen lik deloval izzivalno življenjsko in lirično eliptično. V vlogi britanskega vojaka Leslieja, okrog katerega se suče vsa zgodba, je Danilo Benedičič diskretno preskušal nekaj zunanjih, a istočasno psiholoških elementov. V predstavi so s polno gledališko disciplino in umetniškim občutkom sodelovali Iva Zupančičeva, Tone Homar, Janez Hočevar, Stane Česnik, Aleksander Valič, Janez Rohaček, Tone Slodnjak in Dušan Škedl. Korepetitor-pianist Brane Demšar je prav tako enakovreden

umetniški sodelavec v predstavi. Maska Ante Ceca in scenografija Uroša Vagaje sta napravljeni z nadihom in pomembno, brez improvizacije in ilustracije.

Miroslav Mirković
Borba (Zagreb), 21. maja 1963

*

Tretji in zadnji večer gostovanja Slovenskega narodnega gledališča nam je pokazal možnost zelo različne interpretacije Brendana Behana v primerjavi z ono, ki smo jo videli v Jugoslovanskem dramskem pozorištu v režiji Miroslava Belovića. Režiser slovenske predstave Mile Korun je v interpretaciji Behanovega »Talec« skušal prinesiti v prvi plan trpke tragedijske momente in se ni dosti oziral na potrebo po kontrapunktiranju veseljaških irskih razuzdanosti in nepričakovanih tragičnih šokov. Zaradi tega diha Korunova predstava za razliko od Belovićeve neko mračnost in brezup v trenutkih, ko bi morala razgreti kri in razveseliti srce, da bi ju kasneje v finalu nasledovala z groznim Damoklejevim mečem absuradne realnosti.

Predstava režiserja Mileta Koruna, čeprav je v večini primerov dinamično sledila bujnemu Behanovemu tekstu, je pogostokrat ostajala na pol poti do nujne groteske in ni imela moči, da bi poudarila irske nosove, rdeče od piva in viskija, da bi osvetlila brezsmiselne bratomorivske, šovinistične, ekstatične strasti, na katerih je temeljila pisateljevo angažirano sporočilo.

Razburljivo Behanovo delo »Talec« se je brez dvoma rodilo v izpričani tradiciji Brechtovih epskih tekstov s petjem, toda ker ni razpolagalo z brechtovsko dinamično mozaično dramaturgijo, je v svojih pevskih pasajah izražalo neprimerno manj spontanosti in utilitarnosti. Nahajajoč se nekje na sredini med Brechtom, Dürrenmattom in irsko dramsko tradicijo, nas bo Brendan Behan, estetik in dramatik po krvi verjetno šele čez kakšno leto potegnil v zanos, ki smo ga v tem delu šele zaslučili.

Najvidnejši in najpopolnejši vlogi v tej predstavi sta ustvarila Stane Sever, umetnik čigar tudi molčanje je pretresljivo kot oddaljeno grmenje, in Mila Kačičeva, ki je kot neka dobrodušna, komična vila z vsako svojo gesto, z vsakim dotikom obsipala Behanovo delo s prefinjenim, sočnim in avtentičnim humorjem.

Vuk Vučo
Književne novine, maj 1963.

KRLEŽA: »V AGONIJI«

»V agoniji« Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane je predstava, ki je privedla na letošnje Sterijino pozorje nekaj velikih slovenskih igravcev: Savo Severjevo, Staneta Severja, Vladimirja Skrbinška in Dušo Počkajevo. Istočasno je to predstava, ki je predvsem igravsko zanimiva. V režijskem pogledu je solidno določila okvire, ki dopuščajo, da se vsakdo izmed velikih ustvarjalcev slovenskega odra izrazi svojemu temperamentu primerno. Režiser France Jamnik je očitno tudi omejil svoje ambicije na prezentiranje teksta, medtem ko je interpretacijo teksta prepustil iniciativi igravcev.

Igravska razdelitev vlog je popolnoma razdrla realne odnose, ki jih postavlja tekst. Dvaindvajsetega leta (ko se godi drama »V agoniji«), ima Lavra Lenbachova, ki jo igra Sava Severjeva, triintrideset let in je

po avtorjevi indikaciji »nerafinirana in globoko reflektivna«, »v resnici še vedno naivna in popolnoma neizkušena«, »tiha in delikatno mehka in predana Križevcu do popolne zatajitve same sebe«, z eno besedo, pravi otrok v primerjavi s svojim dvajset let starejšim možem, moralno in fizično propadlim, in celo v primerjavi s svojim prijateljem Križevcem, utrujenim in že rahlo osivelim gospodom pri šestintridesetih. Grofica Madeleine Petrovna, ki jo igra zdaleč najmlajša igravka v tej predstavi, Duša Počkajeva, je starejša lezbijka, ki napada mlado in neizkušeno Lavro. Razdelitev vlog je torej ustvarila popolno zmedo resničnih in fiktivnih likov v tej drami. Mi moramo verjeti, da je Križevc mlad človek, šestintrideset let star, da je Lavra dvajset let mlajša od svojega moža, da je Lenbach dvajset let starejši od Križevca, da je ruska grofica perverzna starka v primerjavi z mlado in nerafinirano Lavro, a odrska očividnost se energično upira vsem tem predpostavkam.

Zato je na predstavi Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane bilo zelo zanimivo gledati, kaj je kdo izmed zares velikih igravcev delal s svojo vlogo.

Toda, naj zveni še tako paradokсно in nelogično in bi bilo kaj takega na prvi pogled nemogoče trditi, ima vsaka izmed igravskih kreacij svojo veliko umetniško dimenzijo. To trdim z vso gotovostjo za Severjevo, Severja in Počkajevo. Lavra Save Severjeve, ta nervozna, vznemirjena, inteligentna in odprta žena, ranljivo občutljiva za najfinerše vibracije medsebojnih človeških odnosov, žena, ki jo nekaj tako intenzivno boli, da to občutimo, kot bi nas bolelo v naših prsih, ta ponižana, deklasirana dama na križišču dveh dob zmore opravičiti na svoj način celó melodramatično in dramaturško nerazložena mesta v tretjem dejanju te verjetno najboljše sodobne jugoslovanske drame. Superiorna odrska tehnika Severjeve in preprostost sredstev, ki jih uporablja in katera njeno igranje v določenem smislu približujejo filmski igravski predstavi, zelo moderni v svoji fakturi, vzbujaajo globoko spoštovanje. Moderna v določenem trenutku, je Severjeva impresivna tudi takrat, ko je emocija povsem operno dimenzionirana v veliki rutinerski maniri in ko, ne glede na svojo opravičenost, sproža aplavz v gledališču.

Povsem drugačen doprinos ima Stane Sever, karakterističen za njegovo vlogo Lenbacha — pomanjkljivost lenbahovske dostojanstvenosti, tistih smešnih kavalirskih rekvizitov, ki so pa kljub temu dovolj prisotni, da ga pripeljejo do samomora. Sever minuciozno, z mimiko in z dovolj kompliciranimi naturalističnimi manirami, ustvarja ta lik od začetka do konca, da bi na tej poti pokazal večino in zbudil resnična sočustvovanja ne samo pri sentimentalnem delu publike, temveč tudi pri tistih, ki priznavajo prav kvaliteto ne glede na svojo osebno teatrsko afiniteto.

Končno je z mnogo šarma in svežine igrala manikerko, grofico, lezbijko, klepetuljo, smešno in tragično rusko emigrantko, izvrstna igravka Duša Počkajeva.

Komu je lahko odveč kabotenska manira Vladimirja Skrbinška v vlogi doktorja Ivana Križevca. Križevčeva karakteristična praznina ni bila izpolnjena s kreativnim odnosom Skrbinška do praznine lika, ki ga interpretira. Vse v tem liku je napravljeno zunanje, toda brez prave strani dobre igravske grandioznosti, s katero prevzemata Severjeva in Sever in ki nas napolnjuje s spoštovanjem in malo tudi z nostalgijo. Skrbinšek je dober samo v svojih velikih parlando scenah,

edinih mestih v fantastično konsistentni »agoniji«, v kateri prevladuje nerazložljivo obširna retoričnost Krleževe prelepe replike.

Z eno besedo, predstava, ki jo človek lahko s sodobno argumentacijo napada, z razložljivo analizo zavrne, toda tudi predstava in igra, ki jo človek lahko občuduje in, če se ukvarja z gledališčem, mora držati v spominu.

S. Selenić

Borba (Beograd), 17. maja 1963.

*

Režija Franceta Jamnika je v okviru visokih stremljenj sledila »briljantni formalnosti«, prikazu »polnega življenja v fino izbrušeni kristalni vazi«. Zaradi tega v predstavi ni bilo razpok, niti senc, niti neizdelanih posameznosti; vsa je trdna celota, popolnoma podrejena osnovnim režiserjevim intencijam, z izdelanimi in čistimi situacijami in s preskušenimi gestami. V tej plastični celoti ni bilo prostora za presevanje trenutne inspiracije. S tem sta režiserjeva naloga in težnja imeli zanesljivo oporišče in varno pot k ostvaritvi nekega cilja. Toda s tem so tudi bile izčrpane vse bistvene možnosti koncepcije predstave in zreducirane na stilne značilnosti in na značilnosti metode nedvomno visoke stopnje, toda zaprte vase, v svoje zakonitosti in pogoje. Zaradi tega sta se v predstavi vzporedno izpričevali dve dejstvi: igravska duhovna in umetniška disciplina, ki je obenem tudi polno, stvarno, neubranljivo doživetje, in drugo, strogost arhitektonike gibov in izraza, toda rutina brez močnejše življenjske sile.

Ko mislim na prvo dejstvo, mislim predvsem na Savo Severjevo v vlogi Lavre Lenbachove. Bila je to, brez dvoma, briljantna Lavra. Toda ne samo v stilu »življenja v fino brušeni kristalni vazi«, temveč tudi tistega, ki nas s svojimi arterijami veže in povezuje, ki odzvanja človeškim zvokom in je pretreseno od človeških tegob. Ko Lavrina roka mrtvo pada preko naslonjala je to znak preštudirane in dognane discipline, a je istočasno tudi simbol nekega drugega padca, osebnega in družinskega, totalnega rušenja vseh temeljev in totalnega pokanja vseh vzmeti, s katerimi se ohranja življenje, s katerimi se lahko in mora ohranjati. Iz te vloge in igre veje ne samo tisto, kar je obvladano v vsakem trenutku in na vsakem mestu, temveč tudi tisto, kar je polna, izrazna sugestivnost in učinkovitost umetniške uresničitve. Sava Severjeva je napolnjevala oder tudi ko na njem ni bila centralna osebnost, ko je, kot v tretjem dejanju, bila samo kontrast kota in dimenzije... V celoti — vloga, ki ostane v spominu in traja kot doživetje.

Boško Novaković

Književne novine, maj 1963.

(Prevod M. K.)

GLEDALIŠKI PROBLEMI

Če se hoče gledališče (moralo bi se) s kar se da živo dejavnostjo vključiti v družbo in postati z družbenim življenjem in družbenimi problemi tesno zraščeno del celote, ne more brez neprestanega boja in iskanja in hlepenja po novih oblikah in novih odnosih. V nasprotnem primeru mu preostane samo še odmiranje v samozadovoljnem opajanju nad lažno estetiko ozkega kroga neobčutljivih ljubiteljev preizkušene, v nekem davnem, srečnem trenutku uzakonjene umetnosti. Mogoče je umetnost našega časa res v marsičem osiromašena — predvsem na račun kakršnekoli zanosne avtoritativnosti — zato pa je tembolj živa, razburljiva, celo polemično ostra v (prav za naš čas tako značilnem) iskanju novih družbenih odnosov, novega humanizma. Kvaši, ki presnavlja družbo, mora nujno zapasti tudi gledališče (ni slučaj, da se je prav po oktobrski revoluciji gledališče v Sovjetski zvezi razraslo v tako razgiban mozaik gledaliških oblik) in v svojem času polno zaživet, ne s formalnim političnim aktivizmom, ampak z osebno prizadeto družbeno dejavnostjo. Razgibano gledališko dogajanje in neposreden stik s sodobno problematiko človeka in družbe neprestano ustvarjata pogoje za uresničitev novih gledaliških doživetij (in tem doživetjem ustreznih novih oblik) in na določeni stopnji razvoja taka doživetja tudi nujno terjata. (Le polnokrvna gledališka doživetja zmorejo gledališko življenje obvarovati katastrofalnih kriz, kakršna zadnje čase razjeda na primer mariborsko gledališče). Ko so — na pomlad bo od tega deset let — v Celju prvič v Jugoslaviji tvegali poskus gledališča v krogu, je Lojze Filipič, že vnaprej javno izpovedal namen te novotarije, da bi jo obvaroval morebitnega napačnega razumevanja in obsodbe za »eksperiment zaradi eksperimenta«, »originalnost za vsako ceno«, »provincialno prepotentnost« in podobno, ker je pač vsaka gledališka stvaritev, zlasti še eksperimentalna, večje ali manjše tveganje, spremljano z ustrezno negotovostjo. Gledališko življenje na Slovenskem pa je v tem času že zraslo do tistega volumna, ki je terjal razširitev njegove dejavnosti z novimi formalnimi in vsebinskimi oblikami in je bil že čas, da se ustaljenim, dograjenim teatrom priključijo tudi svobodnejše gledališke formacije. Izhajajoč iz te potrebe so prizadevanja gledališnikov obogatila slovensko gledališko fiziognomijo z gledališčem v krogu tudi v Ljubljani, kjer je Baranovičeva, režiserka eksperimentalne predstave v kabilnici celjskega gledališča, organizirala v Križankah »Eksperimentalno gledališče«, ki je v juniju 1955 zaživelo z uprizoritvijo Zolajeve »Therese Raquin«. Čez dve leti sta mu sledila še »Oder 57« in gledališče »Ad hoc«.

V svojskosti vsaj za nas nove oblike gledališča in zlasti gledališkega okolja (arhitekture) je bilo že ob prvih predstavah v Križankah izrazito čutiti bogato skalo novih možnosti za gledališko izpoved. V odporu proti že izrojenemu meščanskemu gledališču in njegovemu nabuhlemu iluzionizmu, je začelo gledališče, v težnji po čimbolj življenjskem, čimbolj iskrenem stiku z akutno problematiko človeštva, iskati tudi neposrednejši, odkritejši stik z gledalcem in ga ob predstavi ne opajati, ampak zaktivizirati. V gorečem iskanju združitve z gledalcem je nujno prišlo tudi do borbe proti navajeni gledališki arhitekturi, ki je v veliki meri še zmeraj dedno obremenjena z baročno gradnjo operno pompozniht teatrov (tragikomičen absurd, da je prav barok — ta formalno napihnjena, a vsebinsko prazna lupina — tako trdovratno

okužil arhitekturo gledališča, ki po Hamletu »drži takorekoč življenju zrcalo, da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtisk«, prišlo je do borbe s tisto arhitekturo, ki ni bila v službi aktivnega gledališča, ampak kvazikulturnega družabnega shajališča samozadovoljnih malomeščanov. Somnifernemu namenu tega gledališča je bila pač potrebna delikatna bariera med snobom v temi dvorane in mikavno balerino ali subreto za lučni rampe. Boj s tradicionalno arhitekturo, ki jo je nesrečno podedovalo tudi sodobno gledališče in z inkvizitorjem te arhitekture — rampo, ki neizprosno ločuje odrsko doživetje od dvorane, to je od človeka, ni mogel biti nikdar dovolj učinkovit (niti z nastopi igralcev iz avditorija, ali presajanjem določenega dejanja v dvorano, poskusom približanje elizabetinskemu odru in z drugimi tovrstnimi poskusi), dokler ni gledališče v krogu rampo dokončno izbrisalo. Šele tu, na tem obkoljenem odru, so lahko izkušnje gledališke izurjenosti zaživele z iskrenejšim, resničnejšim utripom, kajti rampa tudi od še tako v življenje zakoreninjenega gledališča terja bolj ali manj močne formalne in vsebinske poudarke, da jo je mogoče prebiti. Razgaljeno gledališče pa gledalca, pred katerim ni več nobene bariere, nobene distance, tako močno poveže s predstavo, da se dejanje, ki ga tako nujno zahteva klasična dramaturgija, lahko zgosti v intimno, neposredno izpoved, ki je v Križankah polnokrvno zaživeva v veličastni pretresljivosti Sokratove razsežne človečnosti, kakršno je ustvaril Lojze Potokar, ali krvavo tragični iskrenosti Drolčeve kot Temple Drake (Faulkner: Requiem za vlačugo), ali vkljub boleči zapuščenosti skromni toplini Kraljeve v »Minuti pred dvanajsto«.

Intimnost dvorane in neposredna bližina izvajalcev omogočata poglobljeno zbranost in s tem poglobljeno dojetje teksta in gledališke interpretacije do najdrobnejših, čutno že komaj zaznavnih odtenkov. Osvobojeni prostor, ki je dobil še tretjo razsežnost, ni skrajne zbranosti in diskretne, navznoter obrnjene, brez prediha miselno in čustveno angažirane igre samo omogočil, ampak jo vztrajno tudi terja. S tem, ko se je oder osvobodil vezi treh oklepajočih sten in spet prevzel predamfiteatralen gledališki prostor, je gledališče izgubilo potuho enosmernega uprizarjanja. Ob skrajni zaporj teatralnih pomagal, ko je teatralična razgibanost zreducirana do igre detajla, ostane gola misel, gola izpoved, ki ne le, da mora z intenzivno zbranostjo nadomestiti teatralične možnosti velikega odra ampak tudi zaživeti na vse štiri strani. Gledališkemu besedilu, ki se pri uprizoritvah velikega odra zaradi določenih okoliščin zmeraj do neke mere porazgubi, je v komornem gledališču v krogu zaradi zbranosti in neposrednega stika odra in avditorija in sproščenega odrskega prostora moč slediti skoraj do tiste meje, kot pri intenzivnem branju. To je prednost pri uprizarjanju ne toliko zunanje dramatičnih, kot v misel in čustvo introvertiranih, pa problemskih in tudi problematičnih tekstov, prednost, ki dopušča mikroskopski pogled v najdelikatnejše, vse do absurda pritrane odtenke duševnega življenja sodobnega človeka (nihaž človekove zavesti od Platona do Ionesca). Tako so bile Križanke primernejše za prvo srečanje z Ionescom, Beckettom ali Albeejem, kot bi bila Drama ali Mestno gledališče. Pri oživljanju del sodobne slovenske dramatike pa je »Oder 57« (katerega repertoarna značilnost je po začetnih nihažjih od Ionesca in Ghelderoda do Javoršča, postala izključno uprizarjanje slovenskih sodobnih dramskih tekstov) našel za rast dramatike in gledališča tako rekoč nujen način dela — živo, neposredno sodelovanje

med gledališkimi avtorji in gledališkimi interpreti pri oblikovanju krstne predstave v okviru Križank, učinkovito pot pri iskanju lastne podobe gledališkega življenja. Vsekakor pa bi bilo prav, da bi se v Križankah srečavali tudi z manj uprizarjanimi deli slovenske dramske preteklosti, predvsem deli, ki veljajo za težko izvedljiva (morda bi Cankarjeva »Lepa Vida«, ki velja za težko uprizorljivo, ali celo »Pohujšanje« v Križankah lahko neposredneje in učinkovitejše zazvenela, kot na velikem odru).

Razširitev repertoarja, ki je stalna gledališča v takšni meri zaradi omejenega števila premier v sezoni pač ne bi zmogla, ni obogatila samo repertoarne podobe slovenskega gledališča nasploh, ampak omogočila tudi obogatitev individualnega repertoarja slovenskega igralca. Zaradi svobodnejše strukture ljubljanskih eksperimentalnih skupin, ki nimajo trdno formiranih ansamblov, ampak jih sestavlja od premiere do premiere sproti, so zasedbe pri uprizoritvah v Križankah mozaik igralcev iz vseh stalnih ljubljanskih gledališč, pa celo igralcev iz ne-ljubljanskih slovenskih gledališč (tu so nastopali na primer Baloh in Drolčeva še za časa njunega tržaškega angažmaja, Potisk iz Maribora, Cigoj iz Kranja in tako dalje). Na tak način lahko igralci, katerih repertoar je vendar odvisen od repertoarne in zasedbene politike vodstev njihovega matičnega gledališča, s sodelovanjem v eksperimentalnih skupinah širijo področje svoje ustvarjalnosti z novimi vlogami in v njih odkrivajo nove vsebine in nove oblike svojega dela. Makuc se

Albert Camus: »Kalgula«. Mereja, Lepidij, Oktavij, Metelij in Kereja (B. Miklavc, J. Roščak, M. Hlastec, J. Albrecht in B. Kralj).



je na primer prvič srečal z Ionescom pri »Odru 57« in pri ustvarjanju svojega profesorja v »Učni uri« odkril v svojem igralskem registru dolej tudi njemu neznano struno. Brez dvoma je to prvo, bežno srečanje in spoznanje še zmeraj odmevalo nekaj let pozneje, ko je v Drami ustvarjal Berangerja, izpoved resnične, odkrite, širokosrčne, nedotaknjene človečnosti, ki v začuden prizadetosti obstirni pred ponosoroženjem. Rozman je v nekaj sezonah z vzorednim delom v Križankah in Drami zgradil cikel svojevrstnih podob in izpovedal konflikt svojih junakov s togimi kodeksi odmirajoče družbe s samoniklim gledališkim izrazom (Simon v Kozakovi »Aferi«, Ludvik, Veliki v Rožančevih dramah »Jutro polpreteklega včera« in »Stavba«, Vid v Zupančičevi »Hiši na robu mesta«). V njegovem igralskem opusu predstavljajo te vloge povsem zaključeno poglavje pretresljive izpovedi, ki je tragično zazvenela v liku Vala Xaviera (Tennessee Williams »Orfej se spušča«), v izpovedi samonikle, od družbe nerazumljene in nepriznane človeške vrednote. Souček je za svojo izrazito polemično izpoved našel prav na eksperimentalnem odru (na primer v Smoletovi »Antigoni« in Kozakovi »Aferi«) ustrezno formo v virtouzno zgrajenem govoru eksaktne misli, ki čustveno pretresena pljuska pod navidezno hladno zunanjo obliko.

Eksperiment se je rodil iz potrebe in danes imamo občasno gledališče v Križankah, brez katerega si gledališke Ljubljane že ne moremo več predstavljati. Potreba pa počasi prerašča značaj občasnosti gledališča v Križankah, ki bo prav gotovo moralo v doglednem času razširiti in utrditi svoje delovanje na podlagi dosedanjih izkušenj (kar pa je seveda še zmeraj povezano z raznimi, predvsem organizacijskimi težavami). K rednejšemu gledališkemu življenju bo prav gotovo odločilno pripomogel komorni eksperimentalni oder Drame, ki je lansko sezono po dolgoletnih obljubah in prvem poskusu z Dengerjevo »Minuto pred dvanajsto« uprizoril v Križankah Albeejev »Ameriški sen«, in ima v svojem repertoarnem načrtu za letošnjo sezono že dvoje dramskih del in recital poezije. S povečanjem števila premier in načrtnim oblikovanjem repertoarnih podob posameznih sezon bodo lahko Križanke zaživele z vsem impulzom aktivnega gledališča.

Polde Bibič

Mirko Mahnič

RAZMIŠLJANJE O ODRSKEM GOVORJENJU

Na gledaliških odrih je namesto živega izjavljanja, jasne preglednosti in vznemirjajoče dramatičnosti še vedno veliko mrtvega drdranja, votle patetičnosti in uspavajoče deklamativnosti. Večkrat se še srečujemo z uprizoritvami, ki nas skušajo pritegniti s presenetljivim, a slepilmnim bliščem, ki pa so brez izpovedne moči in govorne sugestivnosti.

Kako je mogoče, da vsa ta sleparija še vedno le prevečkrat zapira pot dobremu odrskemu govorjenju? Kako je mogoče, da jo zapira še danes, ko bi morale v gledaliških padati izjave z vso razvidnostjo in z vsem svojim idejnim, moralnim in čustvenim ozadjem, torej ne zgolj kot bleščeči konfeti, saj so namenjene silno kritičnemu, nezaupljivi-

vemu, stvarnemu in povrh še močno utrujenemu in vznemirjenemu človeku, ki mu prav gotovo ni do tega, da bi mu z odra rožce sadili?

Od kod to uničujoče nasilje, ki ne pusti, da bi se igralec razodeval pristno, preprosto in pregledno?

Že zgrešeno gledališko izročilo oz. ukoreninjene razvade lahko dajejo potuho deklamatorskemu t. j. z napisanim stavkom le rahlo povezanemu odrskemu govornemu izražanju. Slovenski igralec npr. le predobro ve, kako težko se mu je izmotati iz žalobnih melodij, ki jih je naša gledališka preteklost določila Cankarjevim besedilom. Pomislimo samo na Lepo Vido. Za ustvarjalno gledališko osebnost so nevarna celo pozitivna izročila — npr. imenitno Lipahovo tolmačenje Hvastje — saj so se kot pravi napevi tako vtisnili v našo zavest, da si jih drugačnih ne moremo zamisliti. In vendar se jih pravi igralec ne bo oklepal, narobe — spadal se bo z njimi tako dolgo, dokler jih ne bo razodel v izvirni podobi.

Precej odgovornosti za deklamativno oblikovanje odrskega govorenja nosijo šola ali učitelj ali vzorniki. Gojencu ali mlademu igralcu je seveda pogodu najkrajša pot, ki ga brez posebnih tako notranjih kot zunanjih oz. tehničnih težav pripelje do romantičnega deklamiranja monologov in replik. Njegovi prvi nastopi so sijani: simpatičen je in lepo govori — vse mu odpuščamo, saj je mlad, si pravimo, in zato tako ves v zanosu in zagonu, čas ga bo že obrusil in poglobil. Toda počasi spoznavamo, da zorenja ni, da je njegovo čustvovanje ostalo samo na sapi, da se sicer še nekako ujame z logiko stavkov (kako malo je to!), da pa vedno ostaja samo pri besedi, pri posameznih besedah, ki jih sicer okusno zavija v okrasne papirčke (a ne ve, da beseda — če še tako z zvočno barvo porisana in popisana — sama na sebi ni nič, ker je samo pojem in ne dejanje, in da pomeni nekaj šele v spopadu z drugimi besedami, da gre torej v gledališču za dramatičnost izjav in ne za lepoglasje besede ali po domače deklamacijo), a se nikakor ne more prikopati do žive, neposredne izjave. Deklamativni igralci so v najboljših primerih le dekoracija gledališča, nikoli njegovi pričevalci. Bistvena kriza gledališč je zmeraj v zvezi s pomanjkanjem igralcev pričevalcev in s preobiljem trobil, ki — nič ne rečem — lahko ustvarjajo pompozna, vendar konec koncev le zelo votla in brezodmevna gledališča, podobna hipermodernim oz. hipermodnim slikam ali godbi: veliko dima — ognja pa nič.

Šola in učitelj morata odkrivati resnične talente in jih potem voditi mimo praznote deklamacije k polnosti dramatičnega izjavljanja. Matija Jama je dejal, da je treba začeti s krompirjem — ne s krajino ali aktom. Nadarjen gojenec bi moral začeti s pripovedovanjem preprostih dramatičnih resnic: žejen sem, vidim, rad imam mamó itd., nikař za deklamacijo t. j. z zlaganostjo, saj tega se kar hitro in brez truda naučiš, za ono drugo pa moraš biti na pravo struno uglašen in še se boš mučil in iskal, dokler boš živ.

Omenil sem tudi vzornika: če še tako popoln in velik, zase je in sam je. Izjava pa raste iz tebe, je enkratno in izvorno dejanje.

Vendar pglavilni vzroki teh napak niso v šoli in vzornikih niti v različnih izročilih, temveč v neusmiljenem dejstvu, da gre pri obravnavanem predmetu za *živo ustvarjalno dejanje*, sorodno skladateljevemu iskanju doživetju ustrezajoče melodije, pisateljevemu gnetenju idej in usod v skopem in nepopolnem tēstu besede, slikarjevemu prizadevanju zmagati nad pijanim plesom barv in oblik. Pisariti piškave

zgodbice ali osupljive nesmisle ni težko, z narejeno ihto biti po tipkah tudi ne in na slepo srečo z barvami obmetavati platno še manj. Z deklamiranjem je prav tako — nobenih težav ni z njim: zelo lahek posel je tisto spakljivo popevanje, z ničimer utemeljeno pohitevanje in opečasnjevanje, samovoljno menjavanje visokih in nizkih, glasnih in tihih tonov, tisto mistično pavziranje in skoraj sadistično razudovanje enot (ki jih tako strastno, a skladno družita misel in čustvo) tisto sladkobno in grenkobno — kakor pač kane — »barvanje« in »niansiranje« in za povrh še premnogo klišejev in trikov in pihov, ki pristno lepoto določno in jasno izraženega dejstva spreminjajo v napudrano in napihnjeno grdobjijo, ki ji spričo obilja vseh lepotičnih okraskov ne vidiš več ne glave ne nog.

Toda jasno in naravno, brez goljufij in okraskov, zraven pa še prepričevalno, razumljivo in lepo izreči en sam stavek iz dobro napisanega dialoga — je neponovljivo umetniško dejanje.

In če je pri tej stvariteljski skrivnosti sploh kaj mogoče zanesljivo ugotoviti in svetovati, potem je to morda samo tole:

IGRAVEC SE MORA VES ČAS STROGO IN ISKRENO PREISKOVATI IN SPRAŠEVATI, ALI JE NJEGOVO ZVOČNO IZJAVLJANJE VSESKOZ V SOGLASJU Z NAPISANO IZJAVO. Natančneje: vse govorne vrednote — jakost in višina tona, ritem in dinamika, dolžine in kračine, vse pavze, napetost melodičnega loka nosilnih in obstranskih vokalov (intenziteta intonacije!) in melodija celotne izjave — vse to mora izhajati iz danega stavka oz. kompleksa in ne iz nekakšnih artistskih kapric, spakljivosti, ponarejenega čustva ali rutine. Igravec si torej ne sme izmišljati takih uresničitev govornih vrednot, ki zanje v danem stavku ni spodbud in opravičila.

Igravec, ki mu izhodišče za zvočna ukrepanja ni v besedilu samem — besedilo je za dramskega igravca tisto, kar so pevcu note — se bo bolj in bolj pogrezal v narcizovsko deklamiranje, v nerazvidnost in nerazumljivost (kljub artikulacijski razločnosti), v popolno nebogljenost, ki kljub fanfaram zgubi moč nad duhom in dušo občinstva, dokler se ne bo ob popolnem razobličanju čiste pesmi materinščine in naravnega človeškega govornenja zgubil v gluhost artistskega deklamiranja.

Odrski pričevavec naših dni se s tako rešitvijo seveda ne more sprijazniti, poslušavec pa je ne sprejeti.

(Dalje)

AVANTGARDISTIČNA DELA NA DUNAJSKIH ODRIH

Avstrijska gledališka revija Maske und Kothurn je v drugi številki lanskega letnika objavila članek Karla Marie Grimmeja z naslovom Avantgardistische Werke in Wiener Theatern. Avtor v kratkem uvodu razloži, katera dramska dela bo obravnaval kot »avantgardistična«, torej z izrazom, ki je pravzaprav že zastarel in so ga odklonili celo nekateri avtorji, ki jih gledališka kritika prišteva med prvake avantgarde, tako na primer Ionesco in Adamov. Odločilen za to, da neko delo sodi med avantgardistična, po avtorjevem mnenju ni šok, ki ga nova drama povzroči pri gledalcih, ampak to, da stoji na čelu sodobnega duhovnega razvoja. Ker se človekova duhovna podoba neprestano menjava, zmerom obstoji taka »prva fronta« in z njo tudi avantgarda, ki izstopa tem izraziteje in tem ostreje, čim hitreje se dogajajo spremembe; v današnjem divjem tempu razvoja je še posebno vidna. Avantgarda v tem pomenu besede edina lahko prepreči, da gledališče ne okosteni in ne zastari. Iz avtorjevih nadaljnjih izvajanj je razvidno, čeprav tega nikjer izrecno ne pove, da šteje k avantgardi v resnici samo dramatiko absurda, ne pa vsakršnega modernega ali problematičnega dela, zato v svojem pregledu tudi ne obravnava Dürrenmattovih in Frischevih dram, ki jih z uspehom izvaja Volkstheater.

Avantgarda je zmerom nezaželena in navadno stopi na gledališke deske skozi stranska vrata. Vendar pa odpor duhovne komoditete do modernih del ni povsod enako močan; v nekaterih mestih se najde precejšnji krog gledalcev, pripravljenih sprejeti odraz lastne dobe, ki se pojavlja v formalnih in idejnih novostih. Dunaj ne sodi med taka mesta. Kako težko prodira avantgarda v dunajska gledališča, se kaže že v tem, da Burgtheater do leta 1962 ni uprizoril še niti enega samega dela Becketta, Ionesca, Geneta, Adamova ali Audibertija, medtem ko jih vedno znova izvaja berlinski Schillertheater na odru Werkstatt-Theatra. V Burgtheatru sploh še niso resno razmišljali o ureditvi manjšega odra te vrste, ki bi bil primeren za uprizoritve avantgardističnih del. Po dolgem preudarjanju so končno v Akademietheatru le sprejeli na program Pinterjevega Hišnika, torej dramo, ki pravzaprav sploh ne sodi k avantgardi, čeprav morda dela tak videz.

Vodje drugih velikih dunajskih gledališč niso tako zelo konservativni. Nekaj, čeprav ne mnogo avantgardističnih dram je uprizorilo gledališče Theater in der Josefstadt, ki razpolaga z dvema manjšima odroma: Kammerspiele in Das Kleine Theater in der Josefstadt. Volkstheater, kjer doživi izvedbo sorazmerno več modernih del kot na drugih velikih odrih Dunaja, je v posebnem programu v veliki hiši s 1539 sedeži uprizoril Ionescovega Morilca brez plačila in Genetov Balkon v režiji Leona Eppa. Ezi d'Errica igre Kobilice, ki jo je režiral Kraft-Alexander iz Zahodne Nemčije, članek ne upošteva, ker se hoče omejiti na značilnosti pristnih dunajskih predstav.

Večji del avantgardističnih dram na Dunaju uprizorijo mali odri. To se je začelo leta 1954 z izvedbo Beckettove drame. V pričakovanju Godota na odru tedanjega Parkringtheatra. Predstava je bila za Dunaj res simptomatična. Najbolj se bodo pokazale njene značilne poteze v primerjavi s kakšno severnonemško izvedbo tega dela — na

primer z uprizoritvijo v Münstru, ki jo je režiral Günther Fleckenstein. Poševno nagnjena odrska ploskev naj bi dala gledalcu slutiti negotovost situacije, ki se v njej nahajajo osebe kot predstavniki človeškega rodu. Vladimir in Estragon sta govorila trdo, staccato, s sunkovitimi kretnjami; ves čas sta stala na robu odra obrnjena drug od drugega, da je bilo gledalcu jasno, kako govorita v prazno. Pozzo se je obnašal kot hijena na vojaškem vežbališču. Skrajno dognana preciznost vsakega stavka in vsake kretnje je zbujala občutek hlada in neizrek-ljive človekove osamljenosti. — Nadvse očarljiva dunajska izvedba tega dela je bila zamišljena povsem drugače. Pod vodstvom režiserja Ericha Neuberga sta obe dejanji potekali z igrivo lahkotnostjo in burkavo-stjo; gledalec je lahko zaslutil, da se potepuha sicer zavedata brezupnosti situacije, a jo premagujeta z ironijo in šalo. Celo Pozzova brutalnost je učinkovala skoraj zabavno kot čudaštvo in muhavost.

Težnja po tem, da se ostrine avantgardističnih dram zagladijo in omilijo, je značilna poteza dunajskih režiserjev, ni pa zavedla Herberta Wochinza, ki se je najprej poskusil z Genetom v gledališču Theater der Courage, nato pa je marca 1958 odprl novo urejeni Theater am Fleischmarkt s 300 sedeži. Tu je v kratkem času njegovega obstoja — v približno četrto leta — uprizarjal skoraj izključno avantgardistična dela, med njimi Ionescovo Plešasto pevko in Nosoroge ter Ghelderodov Escurial. Predstave so bile mrzlejšje, ostrejšje, bolj napete, kot je to sicer običajno za dunajski igralski stil. Beckettov Konec igre je bil izveden celo v pristnem francoskem duhu, saj ga je režiral Roger Blin, ki je vodil že pariško izvedbo te drame kakor tudi krstno predstavo Godota. Za scenске osnutke je Wochinz poiskal same mlade moči iz vrst surrealističnih in abstraktnih likovnih umetnikov, tako slikarja Wolfganga Hutterja, Josefa Mikla, Wolfganga Hollegaha in kiparja Wanderja Bertonijsa.

Vendar pa ni bil Wochinz prvi režiser, ki je predstavil Ionesca dunajski publiki. Že četrto leta prej, kakor je začel delovati Theater am Fleischmarkt, so se pojavili Stoli na odru gledališča Kleines Theater der Josefstadt. Ozračje igre je bilo tu nekoliko toplejše kot pri Wochinzu in osebe bolj človeške.

Na odru Kaleidoskopa je poleg Ionescove literarne satire Impromptu doživela zlasti farsa istega avtorja z naslovom Slika v rokah režiserja Georga Lhotzkega izvedbo, ki je popolnoma ustrezala avtorjevi zamisli, čeprav je bila v nasprotju s pariško uprizoritvijo tega dela. Skrbno so izdelali nepsihološko koncepcijo oseb, predstava se je iskri-la in prekipevala od domiselnosti in duhovitosti. Nastopajoči so bili maskirani kot klovni, v ženski vlogi Debeluhove sestre je nastopal igralec. — V Kaleidoskopu so igrali tudi dramo Zur Zeit der Distelblüte (Ob času, ko cvete osat) Hermanna Moersa, torej delo, ki je napisano po zgledu Becketta in Ionesca. V režiji Jörga Buttlerja so posebno mimični prizori, ki predstavljajo dobršen del dogajanja, učinkovali skoraj komedijantsko; sicer pa je veselje do komedijantstva in burke dunajskemu igralcu urojeno.

Podobno kot drugod so Ionescovi Nosorogi tudi na Dunaju uspeli pri širši publiki. Najprej jih je igral Kleines Theater der Josefstadt, nato pa so jih prenesli v Kammerspiele, gledališče s 528 sedeži. Režiser Edwin Zbonek je delo predstavil v nedavno dunajsko preteklost, kar je bilo sicer zelo učinkovito, vendar pa je dramo oropalo njenega eminentno sodobnega pomena. Če so že pariški predstavi očitali, da je Barrault Nosorogom odbil rogove in odvezel igri vse tisto, kar gledalca

neposredno vzemiri, velja to še v dosti večji meri za dunajsko izvedbo. Zbonek je dramo preobrnil v ljubeznivo šalo brez ostrine in aktualnosti. Odločna prednost dunajske predstave pred pariško pa je bila v tem, da ji je odlično uspelo prikazati preobrazbo v nosoroga s samimi kretnjami brez vsakršnih drugih pripomočkov.

Experiment je gledališče z 49 sedeži. Tu igrajo predvsem avantgardistične drame. Posebej je treba omeniti predstavo Ionescove Zrtve dolžnosti, ki jo je režiral Niels Kopf. Zatajil je komične efekte in je režiral to psevdodramo povsem surrealistično, da je učinkovala grozljivo in skrivnostno; malokdaj so Dunajčani videli Ionesca v tako poetični interpretaciji. Niels Kopf je na prav tako samosvoja način postavil na oder še nekaj drugih Ionescovih dram in Adamovo igro Takšni smo, kakršni smo bili. Pri krstni predstavi Arrabalove enodejanke Oba rablja je režiser Georg Robor prizanašal gledalcem in je premaknil dogajanje iz pošastnega v znosnejše ozračje. — Z načrti za scenerijo sta posebno uspela E. Plaene in Jean Veenenbos in to skoraj izključno z abstraktnimi stilnimi sredstvi.

Težavno nalogo si je zastavil Fritz Peter Buch z Audibertijevo komedijo Efekt Glapion v gledališču Theater im Zentrum, ki s 300 sedeži že ne sodi več med male odre. Posrečilo se mu je, da je difuznost dogajanja, ki se giblje v različnih predstavni svetovih, osvetlil in prikazal na odru v vseh menjajočih se pozicijah. Uspelo mu je dokazati, v kako veliki meri so Audibertijevi dialogi zrasli iz eminentnega smisla za gledališče.

Iz Kaleidoskopa je v oktobru 1961 izšel Ateliertheater, ki ga vodi mladi režiser, igralec in slikar Veit Relin. Izmed avantgardističnih avtorjev je Dunajčanom posredoval Arrabala in Borisa Viana v diskretni in zadržani režiji Oskarja Willnerja. Za Relina pa so seveda predvsem privlačne tiste moderne drame, ki so jih napisali slikarji. Tako so dunajski gledalci v njegovem gledališču lahko spoznali deli dveh znamenitih mojstrov likovne umetnosti, ki pa ju še ne moremo šteti med prave drame absurda. Najprej je prišla na vrsto drama Orpheus und Eurydike (Orfej in Evridika) ekspresionista Oskarja Kokoschke. Delo je nastalo sicer že v času prve svetovne vojne, vendar pa avtor članka sodi, da se v njegovih ekstatično vizionarnih scenah že najavlja dramatika absurda. Relin je predstavo nekoliko ohladil, da bi jo na ta način približal modernemu občutju. Zaveso in sceno je dal izdelati po načrtih Kokoschke. — Kot »drama« označeni Picassov tekst Kako zgrabimo želje za rep je doživel v Ateliertheatru pravzaprav krstno predstavo. Prej je sicer za njeno popularizacijo v Parizu poskrbel Camus s sodelovanjem Sartra in Simone de Beauvoir, toda to je bila samo bralna izvedba; poleg tega je delo igrala samo še neka nemška amaterska skupina. Tudi ta tekst pomeni določeno stopnjo v razvoju avantgardistične drame pred Beckettom in Ionescom. Za odrsko izvedbo je besedilo dokaj nehvaležno, tako da je morala veliko prispevati režiserjeva domišljija. Relinu je uspelo, da je besedilo sprostil v gibanje, da sta grotesknost in komika prišli tudi optično do veljave. K učinku je precej pripomogla močno ritmična scenska glasba Paula Angererja, prave kaskade zvokov okarine, čembala in afriških tolkal. Picassove skice so inspirirale scenske osnutke Henninga Lorenza.

V primerjavi s številnimi izvedbami tujih avantgardističnih dram je prodrlo na dunajske odre sorazmerno malo tovrstnih domačih poskusov. Med avstrijskimi avtorji se je na odru še najbolj uveljavil pe-

snik H. C. Artmann; njegova enodejanka »Die missglückte Luftreise« (Ponesrečeno potovanje po zraku) je s študentskega odra Die Arche prodrla tudi v Ateliertheater. Avtor članka se o njegovih gledaliških poskusih izraža dokaj odklonilno, češ da ima v avantgardistični dramatikii nesmisel pogostokrat svoj globlji smisel, ki pa bi ga v Artmanovih enodejankah zaman iskali.

Gledališče Die Arche je uprizorilo tudi Acht kurze Spiele (Osem kratkih iger) Gerharda Rühma in Konrada Bayerja. Nekatere izmed njih trajajo manj kot eno minuto. Banalnost ima sicer v avantgardistični dramatikii posebno funkcijo, toda tu so nudili gledalcu banalnost brez dodatkov, zato pa v tem večjih količinah. Neredko so jo še stopnjevali s tem, da se je oder stemnil po vsakem stavku. Stavek se je vsebinsko izpraznil, se reduciral na skupine besed in to se je nadaljevalo, dokler niso tudi besede razpadle na vokale in konsonante. Avtor primerja ta pojav z moderno upodabljaljočo umetnostjo: vrnitev k elementom lika v slikarstvu bi lahko vzporedili s povratkom k elementom jezika v besedni umetnosti.

Nekateri režiserji skušajo najti nov izraz ne več v govorjeni besedi, ampak v mimiki in kretnji. Tako sta se Herman Wolff in Konrad Ulrich v Experimentu vrnila k rudimentom besedila — k stavkom in besedam brez zveze, ki so jih govorili deloma na odru, deloma za odrom, deloma pa so jih projicirali na ozadje, medtem ko so se igralci počasi in slovesno premikali v prostoru z abstraktno kuliserijo. — Tako združitev gibanja in mimike skuša najti tudi majhen ansambel z imenom Die Komödianten. Najprej so pod naslovom Trommeln und Disteln (Bobni in osat) priredili recitacijski večer pesmi, ki jih je zložil njihov vodja Conny Hannes Meyer. V gledališču Theater der Courage so igrali tudi enodejanko Zamenjane pahljače iz modernih nô-dram, katerih avtor je Yukio Mishima. Recitacijo pesmi kakor tudi dialoge v igri so spremljali z zelo počasnimi ali pa z zelo sunkovitimi kretnjami. Rahlo hobnenje in nekaj tonov flavte je poskrbelo za akustično spremljavo.

V inscenacijah avantgardističnih dram bi lahko zasledili izredno svojstven izraz, vendar pa to velja v skoraj enaki meri tudi za ostale predstave v dunajskih gledališčih in zato v tem pogledu avantgardistična dela ne izstopajo tako, kot bi morda pričakovali.

K. B.

PABERKI IZ GLEDALIŠKEGA SVETA

GRČIJA

Gledališko življenje te dežele je osredotočeno na Atene, v zadnjih dveh letih pa se uveljavlja tudi Narodno gledališče severne Grčije v Solunu. Decentralizacija žal ni dosegla drugih podeželskih mest, čeprav vlada vsepovsod za gledališče živo zanimanje; zadovoljiti se morajo z občasnimi obiski atenskih ansamblov.

Teatrsko življenje so olajšale nedavno znižane zabaviščne takse, v marsičem pa tudi blagajna igralske vzajemne pomoči, ki je na voljo vsakemu ansamblu z več kakor deset člani. Seveda gre le za posojilo, ki pa ne terja obresti in se povzpne do 120.000 drahem na leto.

V zadnjih dveh letih so zgradili v Atenah in v Solunu sedem novih gledališč: to so pripukne dvoranice s tristo do sedemsto sedeži in

z moderno opremljenimi odri. S tem se je v Atenah — ki štejejo ob enem s Pirejem milijon in pol prebivalcev — vzdignilo število stalnih gledaliških hiš na triindvajset. V pretekli sezoni so uprizorili 107 del.

Dramska gledališča so uprizorila 44 domačih del in 52 tujih. V glasbeno-gledališkem svetu je vzniknilo enaindvajset del, od katerih štejemo v prvo sezono Narodne opere osem uprizoritev, devet pa jih sodi med operete in musicale.

Antika

Osrednja gledališka dogodka ostajata še zmerom Festival grške drame v Epidauru (junij in avgust) ter Atenski festival (med julijem in septembrom); obema sta se v zadnjem letu pridružila še Festival grške drame v Dodoni (avgust) in Filipih (julij, avgust).

Epidaurski festival privabi vsako leto množico obiskovalcev, med njimi tujcev; za nekatere predstave prodajo tudi do 17.000 vstopnic. Igrajo stare grške tragedije: Sofoklejevo ELEKTRO in AJANTA; Evripidovo HELENO (režija Takis Mouzénidis) in BAKHANTKE (režija Alexis Minotis). Nadalje sta tu atiški komediji Menandrov DISKOLOS in Aristofanovi AHARNJANI (režija Alexis Solomos). Vse uprizoritve je pripravilo Grško narodno gledališče, ki sodeluje tudi na ostalih festivalih. Na stadionu, kjer so bile prve olimpijske igre, je pircsko gledališče uprizorilo Evripidovo MEDEJO, za katero je uspešno gostovalo v Ameriki ter v nekaterih zahodnoevropskih in sovjetskih mestih.

Thymelijsko gledališče je pod vodstvom Linosa Carzisa uprizorilo ION in MEDEJO. »Umetniški ansambel« pa je znova postavil na oder Aristofanove PTICE, ki so si na predzadnjem Gledališču narodov v Parizu delili nagrado za najboljšo nacionalno predstavo z Narodnim gledališčem; le-ti so igrali FENIČANE, EDIPA NA KOLONU in ANTI-GONO; vse tri je režiral Alexis Minotis.

Moderna

Uprizarjanje antičnih del je šlo v zadnji sezoni z roko v roki z modernimi ali vsaj v znatno kasnejšem obdobju nastalimi deli. Omenimo naj uprizoritve kretske drame iz 18. stoletja, katere je pripravil Alexis Solomos in še: Strindbergovega OČETA, Ibsenovega ROSMERSHOLMA (v katerem sta izredno uspela Anna Synodinou in Thanos Cotsopuolos) pa Lajoša Zilahyja NOČ, ki jo je uprizorilo gledališče Costa Moussouri. RDEČE SVETILKE Alecosa Galanosa so doživele v gledališču Poreia petsto zaporednih ponovitev. Potem so še: TOMAŽ Z DVEMA DUŠAMA Anghélosa Terzakisa v gledališču Dimitri Horn, ČUDODELKA in NAŠE MESTO v izvedbi ansambla Elli Lambetti in izredna režijska uspeha Dimitrija Murata: Pirandellova NOCOJ BOMO IMPROVIZIRALI pa Benaventejeva LA MALQUERIDA.

Ne moremo mimo svetovne premiere opere CONSTANTINE PALEOGUS, ki jo je skomponiral lani umrli Manolis Calomiris; uprizorili so jo v okviru atenskega festivala. Med avtorji glasbenih komedij velja omeniti dva, to sta Mikis Theodorakis in Manos Hadjidakis; oba sta si pridobila ugodne kritike in številne občudovalce.

JAPONSKA

Med najvzburljivejše gledališke dogodke v letu 1962 sodi predaja »nasledstva«, ki ga v obliki odrskih imen predajajo uglednim kabuki igralcem. Kabuki predstavlja poleg starodavne No (lirične drame) in

Ningyo-shibai (marionetnega gledališča) najbolj priljubljeno smer tradicionalnega ljudskega gledališča na Japonskem. Odrski imeni, katerih predajo opravijo z največjimi častmi, sta DANJURO (začetnik heroičnega sloga konec sedemnajstega stoletja) in MITSUGORO (ki sega v sredino osemnajstega stoletja). Če se zgodi, da v naslednji generaciji ni ustreznega igralca, nasledstva ne podelijo; zato ima številka, ki sledi imenu, toliko večjo veljavo. Kakor pri evropskih kraljih, pravijo Japonci.

Lani je ime ICHIKAWA DANJURO XI prejel igralec Ebizo, igralec Minosuke pa se poslej imenuje BRANDO MITSUGORO VIII. Ker podelitvi imen sledijo običajno tudi spominske predstave, je v Kabukiza gledališču (Tokio in Osaka), Danjuro igral spomladi, Mitsugoro pa v jesenskih mesecih.

Shingeki pomeni Japoncem gledališče v modernem, zapadnem slogu. Lani so uprizorili vrsto del sodobnih domačih avtorjev, od katerih omenjamo le nekatere: SANADA FUUNROKU (Zgodba desetih junakov) je parodija na priljubljeno legendo o desetih herojih, ki so se borili na strani premaganih v bitki med Tokugawasi in Toyotomisi v začetku 17. stoletja. Avtor je Yoshiyuki Fukuda. Ken Miyamoto je napisal dve drami — MECHANISM SAKUSEN (Mehanična taktika), ki obravnava zgodbo mladega delavca, za jazz noro navdušenega sindikalnega funkcionarja, in MEIJI NO HITSUGI (Rakev v obdobju Meiji), v kateri se loteva političnih problemov ob reki Watarase v začetku našega stoletja. PARAJI je zgodba s samotnega otoka ob Okinawi, kjer se ljudje upro strahovladi. Avtor je Shohei Imamura, dramatik, filmski režiser in scenarist. Vse leto je bila na sporedu uspela drama JAPONEC OTTO; napisal jo je Junki Kinoshita, obravnava pa zgodbo na smrt obsojenega špijona Hidemija Ozakija v drugi vojni.

Poleg domačih so uprizorili z velikim uspehom tudi tuje avtorje. Med njimi so Brechtova Beraška opera, Poslednji dnevi Pariške komune pa Blišč in beda Tretjega rajha, nadalje Goldonijev Sluga dveh gospodov, Molièrove Scapinove zvijače in Racinov Britannicus; le-tem sta se pridružila Millerjev Lov na čarovnice in Gorkega Jegor Buličov.

ZDRUŽENE DRŽAVE

Sezona 1962/63 se je komaj dobro začela, ko se je pojavila najpomembnejša drama sezone. KDO SE BOJI VIRGINIJE WOOLF, Edwarda Albeeja je doživela prvo uprizoritev v oktobru in pri priči je bilo očitno, da ima Amerika mladega dramatika, s katerim mora računati. Albeejeve enodejanke, kot so ZGODBA IZ ZOOLOŠKEGA VRTA, SMRT BESSIE SMITHOVE in AMERIŠKI SEN so doma in na tujem vzbudile določeno pozornost, v glavah vseh tistih, ki imajo posluš za utrip gledališkega sveta pa ni bilo dvoma, da se v Edwardu Albeeu skriva eden najbolj talentiranih mladih dramskih piscev. VIRGINIA WOOLF, v kateri se je od nekdanjih enodejank povzpел do triurnega maratona, opredeljuje namen in vsebino avtorjevih sposobnosti. V igri se razpreda duševna vivisekcija dveh ljudi, profesorja in njegove žene v novoangliškem koledžu, ki sebe in drug drugega »grizeta in žreta« skozi tri dejanja ponotrzanenega in tipajočega dialoga. Mlajši par deluje kot protiutež, alkohol pa — podobno kot Freudova analiza sanj — pronica v globine njihovih podzavestnih želja in strasti. Do konca igre sta protagonist, tako kot Peer Gynt, odluščila pri čebuli list za listom — da bi našla kaj? Resnico? Ljubezen? Grozljivi zvenket ob srečanju izgub-

ljenih duš? Ali samo »Najgloblje središče, kjer ostane le še votel ništrc!«?

Albeejev talent, ki se odraža v živem in vznemirljivem dialogu in v intenzivni soigri med karakterji, je v VIRGINIJI WOOLF ustvaril dramsko napetost, katera priklepa ves večer gledalčevo pozornost. Besedilo je za igralce tako naporno, da sta bili potrebni dve zasedbi, ena za popoldanske, druga za večerne predstave. Obe sta bili izvrstni, čeravno se zdi, da je Uta Ragen v naslovni vlogi pokazala posebno sposobnost, da prodre v zamotane globine duševno zmedene žene.

Mimo Albeeja ni mogoče v sezoni 1962/63 zabeležiti nič presunljivega. Tennessee Williams je dal Broadwayu MLECNI VLAK SE PRINAS NE USTAVLJA VEČ, igro, s katero se je pričel lanski festival v Spoletu. V junakinji, ostareli ženski, ki so jo preteklost kabaretne plesalke in pet zakonov z milijonarji privedli razklano in zgrozeno pred obličje smrti, je ustvaril Williams še enega svojih nepozabnih karakterjev. Zgodba, ki obkroža to fantastično osebnost (suvereno jo je zaigrala Hermione Badderley) vsiljuje misel, da na svetu nista vse spolna dražljivost in razuzdanost; to izpričuje tudi figura postavnega gigola, ki mu ni do tega, da bi stregel staruhinim željam. Čeprav je Williams tudi to pot napolnil oder z ekscentričnimi, toda prepričljivimi karakterji, igra vseeno nima zgoščenosti in dinamične sile, kakršnih smo vajeni iz njegovih prejšnjih najboljših del.

Williams je uspel pri občinstvu in pri kritiki, njegova sicer izvrstna kolega, Garson Kanin in Sidney Kingsley pa sta pri obeh propadla. Kanin je napisal in zrežiral igro ČVRSTO NAPREJ, Kingsley je napisal in zrežiral NOČNO ZIVLJENJE; čeravno domiselni in zanimivi, sta predstavi naleteli na medel odmev. Izvrsten plasma je dosegel Behrmanov LORD PENGO, dramatisirana življenjepisna zgodba lorda Duveena; dobršen del uspeha gre na rovaš virtuozne igre glavnega igralca: Charles Boyer. Orson Welles se je odločil, da MOBY DICK dobi novo dramsko oblačilo. Storil je to — kot običajno — z mnogoterimi domisleki in gledališko inventivnostjo, posebnega uspeha pa le ni dosegel. Med posrečene uprizoritve kratke sape štejemo igro TIGER, TIGER PLAMENEČI (napisal Peter S. Feibleman, režiral Joshua Logan, vsi igralci temnopolti); Claudia McNeil je bila, tako kot v Grozdni jagodi v soncu, izvrstna mati, predstava pa navkljub vzdušja polnim prizorom šibko zasidrana, nedoločna.

Zanimiv pojav v letošnji sezoni: vrsta uspešnih predstav, ki so prišle iz Anglije. To so: duhovita londonska revija MALCE ČEZ ROB, v izvedbi štirih nadarjenih in hudomušnih mladeničev, ki je doživevala preko luže prav tak uspeh kot na domačih tleh, USTAVITE SVET — IZSTOPIL BI RAD (revijalna predstava iz angleškega sveta, napisal in uprizoril Anthony Newley), prav tako z zasluženim uspehom. Newley je klasično pantomimo povezal s slogom Marcela Marceauja, dodal pa je melodije, ples in igro; s partnerko Anno Quayle je pripravil predstavo, ki je sveža, bistroumno narejena in zabavna od začetka do kraja. OLIVER (sloneč seveda na Dickensovem Oliverju Twistu), je glasbena drama izpod peresa scenarista in komponista Lionela Barta; newyorški uspeh se da meriti z londonskim. Francija nam je poslala Billetdouxov CIN-CIN; temeljito ga je priredil Sidney Michaels, skrbno zrežiral Peter Glenville. Glavni vlogi sta igrala Margaret Leighton in Anthony Quinn.

(Iz revije WORLD THEATRE)

D. T.

STATISTIČNI PREGLED DELA DRAME SNG V SEZONI 1962-63

(nadaljevanje iz prejšnje številke)

KOT GOSTJE SO SODELOVALI:

VLADIMIR SKRBINSEK, član Mestnega gledališča ljubljanskega, osemnajstkrat v vlogi Dr. Ivana pl. Križovca (V agoniji);

nadalje **Borut Alujevič**, dvaindvajsetkrat v vlogi Natakarka (Jajce), dvakrat v vlogi Tretjega fanta in enkrat v vlogi Norca (Če denar pade na skalo — vsk.), trikrat v vlogi Rio Rite (Talec — vsk.);

Boštjan Baebler, devetintridesetkrat v vlogi Mc Arthurja (Fiziki);

Mirko Bogataj, dvakrat v vlogi Jörga-Lukasa (Fiziki — vsk.), enkrat v vlogah Norca in Kolporterja (Če denar pade na skalo — vsk.);

Janez Hočevar, štiriintridesetkrat v vlogi Drugega plemiča (Milo za drago), dvainštiridesetkrat v vlogi Režiserja itd. (Administrativna balada), petindvajsetkrat v vlogi Tebea (Andorra), csemnajstkrat v vlogi Rio Rite (Talec);

Vinko Hrastelj, štiriintridesetkrat v vlogi Jörga-Lukasa (Fiziki), dvainštiridesetkrat v raznih vlogah (Administrativna balada);

Franci Jež, devetintridesetkrat v vlogi Adolfa-Friedricha (Fiziki);

Anton Kačičnik, osemnajstkrat v vlogah Norca in Prvega fanta (Če denar pade na skalo);

Drago Kastelic, osemnajstkrat v vlogah Norca in Kolporterja (Če denar pade na skalo);

Jože Mraz, trikrat v vlogi Jörga-Lukasa (Fiziki — vsk.);

Kristijan Muck, enajstkrat v vlogi Policista Blocherja (Fiziki), šestnajstkrat v vlogi Tretjega fanta in enkrat v vlogi Drugega fanta (Če denar pade na skalo), dvainštiridesetkrat v raznih vlogah (Administrativna balada);

Lojze Prebil, osemtrinidesetkrat v vlogi Wilfrieda-Kasparja (Fiziki);

Mito Trefalt, dvainštiridesetkrat v raznih vlogah (Administrativna balada), sedemnajstkrat v vlogah Norca in Kolporterja (Če denar pade na skalo);

Bruno Vodopivec, sedemnajstkrat v vlogah Norca in Drugega fanta (Če denar pade na skalo)

Lenka Ferencakova, csemnajstkrat v vlogi Lili (Če denar pade na skalo), devetnajstkrat v vlogi Bobo (Talec);

Mateja Glažarjeva, sedemnajstkrat v vlogi Dekleta (Če denar pade na skalo);

Marija Lojkova, šestkrat v vlogi Marijane in petkrat v vlogi Suzane (Če denar pade na skalo);

Ljuba Mikličeva, sedemnajstkrat v vlogi Sobarice (Če denar pade na skalo);

Irena Prosenova, dvakrat v vlogi Bobo in enkrat v vlogi Cipice (Talec — vsk.);

Statiranje v objavljenem pregledu ni upoštevano.

Legenda: alt. alternacija, vsk. — vskok. Številka poleg vloge pove, kolikokrat je v njej igralce nastopil.

POPRAVKI STATISTIČNEGA PREGLEDA DELA DRAME SNG V SEZONI 1961-62 — (Gledališki list Drame SNG 1962-63, št. 1, str. 12—24)

Str. 16 — Opera SNG iz Ljubljane je uprizorila Cimarosov »Tajni zakon« v Drami tudi 14. nov. 1961.

Str. 17 — Furijan Maks je imel v sezoni 1961—62 skupno 133 igralskih nastopov.

Str. 19 — Miklavc Branko je v »Svetlobi sence« nastopil enkrat (vsk.) v raznih obrobni vlogah, v »Jajcu« je nastopal tudi v vlogi Predsednika sodišča in je imel v sezoni 1961—62 skupno 150 igralskih nastopov. — Rohaček Janez je v »Nosorogih« nastopal v vlogi Botarda.

Str. 20 — Souček Jurij je v »Jajcu« nastopal tudi v vlogi Evgena.

Str. 21 — Zupan Jože je kot Matej nastopal v »Aferi«, kot Spurius Titus Mamma pa v »Romulusu Velikem«. — Marija Benkova je kot Violet nastopala v »Mili ptici mladosti«.

Str. 22 — Mila Kačičeva je kot Lužarica (vsk.) v »Kralju na Betajnovi« nastopila le dvakrat.

Str. 24 — Janez Hočevar je v vlogi Stambolića (Avtobiografija) nastopil šestindvajsetkrat. — Tone Slodnjak je šestindvajsetkrat nastopil v vlogi Drugega odrskega delavca (Avtobiografija) in le šestnajstkrat v vlogi Theodericha (Romulus Veliki).

Manjših tiskovnih napak »tiskarskega škrate« v tej objavi ne popravljamo.

Sestavil D. S.

TRGOVSKO PODJETJE NA VELIKO
IN MALO

INGRODEX

LJUBLJANA, CELOVŠKA 14

se priporoča cenjenim kupcem za nakup obutve
in usnjene galanterije v svojih poslovalnicah v
Ljubljani, Celju in Logatcu.

SPLOŠNO GRADBENO PODJETJE

SLOVENIJA CESTE

prevzema in izvršuje
vsa gradbena dela na objektih
visoke in nizke gradnje

Specializirano podjetje
za gradnjo cest z različnimi sistemi
vozišč, predorov ter za asfaltna
dela.

Lastna mehanizacija z obrati
za popravilo in izdelavo
gradbenih strojev.

Lastni projektivni biro.
Dobava kmetijskih agregatov
iz lastnih kamnolomov.

LJUBLJANA
Pražakova 1

