

nega pojma mednarodnega sistema protislovij med imperialističnimi državami in mladim socialističnim taborom, med imperialističnimi državami in osamosvojitvenimi gibanji tretjega sveta, med imperialističnimi državami samimi in končno iz pojma specifičnih družbenoekonomskih antagonizmov in političnih razvojnih tendenc v okviru imperialističnih držav. Brez rešitve teh nalog — pri čemer moramo zadnjo imeti za najnujnejšo — se protestno gibanje inteligence ne bo moglo razvijati skupaj z gibanjem zatiranih razredov v skupni družbeni osvobodilni boji.

Prevedel Boris Verbič

## DOMAČE AKTUALNOSTI

### RAZBURLJIVI INTROITUS

*Res je sicer, da je nemara ena najneprijetnejših reči, kar jih poznam, citiranje samega sebe, a to pot se ne morem in ne morem zdržati, da se ne bi spomnil nekaterih ugotovitev, ki sem jih zapisal približno pred pol leta v pričujoči reviji, ko sem skušal orisati nekatere bistvene značilnosti minule slovenske gledališke sezone, odete v slavnostni vnanji blišč proslavljanja stoletnice Dramatičnega društva, stoletnice slovenske gledališke profesionalizacije. Pa ne da bi hotel opozoriti na kakršnokoli samovšečno pomembnost tistih ugotovitev, temveč zgolj zato, ker se mi bolj in bolj dozdeva, ko da zdaj sploh ne pišem novega, samostojnega članka, ko da je postal ta zapis po nekakšni čudni logiki samo nadaljevanje že omenjenega, prejšnjega, zakaj vse, kar je bilo tedaj še latentnega in nejasnega v naši trenutni gledališki situaciji, je skoraj nebrzdano privrelo na dan in dalo osnovno barvo in intonacijo začetku letošnje sezone v slovenskem gledališču. Ta začetek je po eni plati sicer res vnovič potrdil že večkrat ugotovljeno določeno zrelost slovenskega teatra (tu mislim seveda na obe gostovanji naše osrednje gledališke hiše, na gostovanje v Rimu, kjer se je Drama predstavila z Zasedovanjem in usmrtitvijo Jeana Paula Marata... Petra Weissa, pa na turnejo po Madžarski, kjer so igrali Aishilovo Oresteio in Vrnitev Harolda Pinterja — pa četudi pustimo pri tem vneymar kritike, ki prav o prvem gostovanju ne govorijo samo superlativno), po drugi plati pa so prišle na dan skoraj vse zablode in pomote notranje miselne in ustvarjalne usmeritve v Drami, pa tudi splošnejše gledališke in kulturne politike, ki je (žal) s prvimi organsko zvezana, vse tiste zablode in pomote, ki jih je bilo mogoče zaslutiti že v polemiki med Stanetom Severjem in Društvom dramskih umetnikov, do konca pa so se izkristalizirale ob primeru Berta Sotlarja (tega dogodka niti omenjal ne bi, ko slovenski javnosti ne bi bil že tako dobro znan iz senzacionalističnega napihovanja tega precedensa v našem resnem in neresnem časopisju, ki kajpada rajši objavlja novice te vrste kakor pa resne in strokovno fundirane ocene gledaliških predstav ljubljanskih gledališč — vzemimo za primer samo Ljubljanski dnevnik)*

pa ob novi uprizoritvi Shakespearovega *Hamleta*. Vse to je ustvarilo v našem gledališkem življenju, predvsem pa v notranji strukturi ljubljanske Drame tako zelo kritično situacijo, da ji v novejši zgodovini slovenskega gledališča skoraj ni najti primere (tudi to je mōč zvedeti iz našega dnevnega časopisja, ne pa po kuloarjih). In da je ironija še večja: ta kritična situacija niti ni tako usodna zastran svoje resnosti kakor dosti bolj zastran popolne nepotrebnosti in deloma celo banalnosti, saj razodeva določeno stopnjo anarhičnosti v sami organizacijski zasnovi in umetniški usmeritvi, ki pa nenehni kvalitetni rasti in umetniškemu zorenju nekega gledališkega ansambla prav gotovo ne more biti v prid.

Pravzaprav se niti ne bi ustavljali toliko pri teh vnanjih pripetljajih, ko ne bi bili le-ti tako tesno zvezani s samo gledališkouprizoritveno podobo začetka letošnje sezone v ljubljanski Drami. In čeprav bi bilo zdaj logično, da bi se prěcej dotaknili osrednje sporne točke, Korunovega *Hamleta*, pa se je vseeno treba poprej še za hip pomuditi pri formalni otvoritveni premieri letošnje ljubljanske gledališke sezone, pri Weissovem zasledovanju in usmrnitvi *Jean Paula Marata*... Ta oznaka sicer ni najbolj precizna, saj gre pravzaprav za obnovitev predstave, ki smo jo videli na deskah ljubljanske Drame že leta 1966, letos pa je bila v precěj spremenjeni uprizoritveni podobi nanovo pripravljena za gostovanje v Rimu. In prav ta prenovljena uprizoritvena podoba terja kratko analitično osvetlitev, saj je zelo zanimiv vezni člen v kontinuumu izzivalnega režiserskega opusa Mileta Koruna, v tistem, ki se je prvokrat očitno pokazal v uprizoritvi Cankarjevega *Pohujšanja*, svojo (za zdaj) dokončno podobo pa je dobil v njegovem »huliganskem« *Hamletu*. Primerjava obeh *Maratov* je namreč postala zelo zanimivo pričevanje o tem, v katero smer tiplje Korunovo ustvarjalno hotenje in kakšne dimenzije dobiva od predstave do predstave: če smo pri prvi uprizoritvi še sledili zvečine tekstu, ki nas je pritegnil s svojo angažiranostjo in doslednim anatomskim seciranjem zgodovine in revolucije, pri tem pa je gledališka podoba sama šla bolj ali manj mimo nas, ni se nas niti dotaknila, kaj šele da bi nas bila prizadela, tega pri drugi uprizoritvi ni bilo več. Tekst je postal do kraja nevažen, samo nekakšna predloga za celo vrsto larpurlartističnih ekshibicij in pretiranih eskapad, preračunanih na vnanji učinek. Prva uprizoritev je bila zaradi neuskklajenosti besedila z njegovo teatralno podobo (predvsem notranjo, ne toliko vnanjo) kot teatsko doživetje nekolikanj dolgovozna in je kdajpakdaj docela zgubila intenziteto, a žal tedaj, ko bi moralo gledališče podpreti besedilo; druga uprizoritev je sicer razodevala vnanjo intenzivnost, a ta je bila koncipirana večkrat v dognanem nesoglasju s tekstom, izgubljala se je v pretirani hrupnosti, ki pa ni imela nobene notranje utemeljenosti, temveč je bila nekako kar tako nametana v predstavo, zato da bi le-ta pač pridobila v atraktivnosti — tak je bil vsaj gledavčev vtis. Nova scenografska in kostumografska podoba Svetle Jovanovića in Alenke Bartlove sta to vnanjo atraktivnost, ki pa se je večkrat sumljivo približevala scenični dezorganizaciji, samo še podpirala, a ne toliko z barvitostjo, s koloritom, kolikor s skoraj vsiljivo dolgočasnostjo.

Iz tega se da pravzaprav razbrati, da gre pri Korunovih režijskih koncepcijah ves čas za razmerje med besedno in gledališko fakturo kakšne igre in da slednja od uprizoritve do uprizoritve bolj in bolj prevladuje. To pravzaprav ni nič novega; v novejši gledališki ustvarjalnosti smo že velikokrat srečali take uprizoritvene koncepcije in spor o tem, ali je v gledališču beseda važnejša od teatralne podobe, je še star, pa še vse do danes ni bil dobojevan. Seveda pa je prav v tem poseben čar gledališča, zakaj če si kdorkoli še tako prizadeva, da bi dokončno, enkrat za vselej razrešil ta problem, se mu to ne posreči, saj ga hkrati že spet demantira kdo drug. Za Koruna je teatralna podoba neke igre najbolj pomemben in vznemirljiv element gledališča, beseda mu rabi le kot sredstvo za ustvaritev in osmišljenje gledališke metafore, kakor je sam definiral teatralno, uprizoritveno prvino gledališča. To ustvarjalno načelo smo lahko ugotavljali že dokaj časa (vse od njegove režije Behanovega *Talca* naprej); vendar pa je pri tem zelo zanimivo, da uporablja to načelo zvečine le pri klasičnih tekstih, tujih ali domačih (*Marat* je v tem sklopu edina izjema), sodobne pa režira bistveno drugače. Vzrok za to bi bilo treba iskati pravzaprav v njegovem »uporništvu«, v njegovem namenu razbiti vse sheme in konvencije in ustvariti novo gledališče, pravi, živ teater, ki naj bi bil nekak odsev popolne sprostitev ustvarjalnih teženj, s tem pa seveda postal sam sebi namen. Tu pa se bližamo tudi Korunovi osnovni ustvarjalni in gledališkonazorski pomoti: zakaj »sprostitev« ustvarjalnih teženj se mu ni posrečilo doseči, njegovo gledališko ustvarjanje je postalo samó namen samo sebi. In to je hkrati tudi bistvo slepe ulice, ki je Korun vanjo zašel.

Uprizoritev *Hamleta* je zgovoren dokaz za to:

Razmerje med tekstovno in uprizoritveno fakturo je v nji prignano skoraj do absurda, Korun prvo namenoma ukinja, zato da bi dosegel vtis z drugo. A *Hamlet*, žal, ni najprimernejša predloga za uresničenje take »ustvarjalne« odločitve (dosti bolj je bila za to primerna *Orestea*), ker je po svoji dramaturški in izpovedni podobi vse preveč mnogoobrazna igra, stvaritev, ki vsebuje pravzaprav vse moralne in miselne razsežnosti, kar jih človek nosi v sebi. Mirko Zupančiči v svoji oceni Korunovega *Hamleta* opozarja na to pomembno značilnost vseh Shakespearovih karakteroloških podob posamičnih oseb, temu pa bi bilo treba dodati še, da je pravzaprav beseda pglavitna možnost gledališkega ustvarjavca, s katero lahko ostro in koncizno začrta meje teh razsežnosti, gledališkost pa lahko oživlja samo vse psihofizične nianse znotraj teh meja. Že iz tega je pravzaprav razvidno, da je bil Korunov poskus že v osnovi obsojen na umetniški poraz.

A navzlic tej ugotovitvi si moramo vendarle malo nadrobneje ogledati, kako se je Korun lotil svojega *Anti-Hamleta*, s katerim naj bi nam približal *Hamleta*. Razumljivo je, da se je odločil za skrajno radikalen ustvarjalni postopek, ki naj dokončno razbije vso navlako gledališke »konvencije«. *Hamleta*, danskega kraljeviča, ki je (že po naslovu, pa tudi po samem besedilu sodeč) osrednji junak tragedije, je z izjemnega mesta, kamor ga je postavil Shakespeare, potisnil nazaj v zgodbo, s tem ko je, kolikor je le bilo mogoče, zmanjšal pomembnost

in skoraj zatrl tiste miselne sestavine te vloge, ki so že od nekdanj najboljši vznemirjale in izzivale slehernega gledališkega ustvarjalca. Tako je postal Hamlet tudi kvalitativno enakovreden drugim junakom te krvave zgodbe, tega spleta intrig in naključij. Pri tem pa je Korun seveda žešl v paradoks; zakaj njegovo pojmovanje gledališča, ki naj ne interpretira, ampak prikazuje, seveda ne dopušča notranjih zgibov za tako ravnanje nekega junaka. Shakespeare sicer res obdaja Hamleta s celim spletom najrazličnejših motivov za njegovo ravnanje v gledališkem dogajanju svoje tragedije, vendar se je za ta princip odločil samo pri kraljeviču, pri drugih osebah pa je osnovni motiv bolj ali manj izrazit (červavno tudi tu ni edini). In takó je ostal Hamlet potisnjen v zgodbo, brez kakršnegakoli bistvenega notranjega gibala, postal je docela pasivna oseba, medtem ko lahko vidimo to ali ono notranje gibalo



pri skoraj vseh drugih osebah, pri Klavdiju in Gertrudi, pri Poloniju in Ofeliji, pri Laertu in Horaciju, pri Rozenkrancu in Gildensternu, pri grobarju in Fortinbrasu. Korun ga resda tudi pri teh osebah ni niti malo oblikoval, a pri njih je že besedilo tako, da ga razodeva precèj naravnost, in Korunovemu gledališko metaforičnemu ustvarjalnemu načelu se besede ni in ni posrečilo zatreti, pa čeprav je zaradi neizdelane govorne podobe včasih ni bilo mōč razumeti. A ker je Hamlet po že znani in tolikanj citirani Župančičevi ugotovitvi že zdavnaj postal tako rekoč slovenska ljudska igra, je večina gledavcev vsaj toliko poznala besedilo, da ga je na takih mestih pač uganila ali pa si ga v mislih vstavljala, če sta ga režiserjev in dramaturgov svinčnik črtala. Takó smo pravzaprav tri ure gledali bolj ali manj napeto akcijsko štorijo, polno krvi in umorov in spletk; pri najboljši volji pa ni bilo mogoče uganiti, kaj je pravzaprav tisto, zaradi česar nastajajo v tem času na odru takó tragični zapleti in razrešitve. »Konvencija« je bila sicer res razbita, a svojo antikonvencijo je Korun z vsem gledališkim aparatom, ki ga je imel na voljo, spremenil v novo, nič kaj privlačno konvencijo. In prav ta konvencionalnost antikonvencije je osnovna Korunova ustvarjalna zmeta, hkrati pa pomeni njegov dokončni zastoj v slepi ulici, kamor ga je privedlo njegovo čisto umetništvo, zastoj, ki je še toliko bolj obžalovanja vreden, ker je bilo ob Oresteji

videti, da je vendarle našel ustrezno podobo svojim gledališkim videnjem.

In takó nekatere vnanje eskapade in vratolomnosti pa vnanje »antikonvencionalnosti« niti niso tako tragične, kakor jih občutijo nekateri. Vse telovadne točke, vse brce v zadnjico, vsa neorganizirana zmeda na odru, vse kričanje, vse nasilne kvazipsihološke globine, vse to je zagotovo sekundarnega pomena. Bolj bistveno in usodno pa je, da je tak režijski koncept zares zatrl sleherni poskus uveljavitve umetniške ustvarjalnosti takó pri iglavcih kakor tudi pri scenografu Sveti Jovanoviču in kostumografki Miji Jarčevi. Med interpreti posameznih vlog bi lahko rekli samo za Polonija Poldeta Bibiča, da je ušel režiserjevemu terorju antikonvencionalnosti, večina drugih vlog pa je odigrana takó, ko da bi gledali na odru marionete brez življenja, ki jih giblje samo in edino režiserjeva vrvca. Res je sicer, da zbiram te vtise in ugotovitve po prvi premieri in nisem videl Toneta Slodnjaka in Rudija Kosmača; ocenjevalci so oba igravca postavili pred Danila Benedičiča in Berta Sotlarja, vendar je iz zamisli celotne predstave jasno razvidno, kako majhen je lahko ustvarjalni razpon, ki ga taka koncepcija igravcu sploh dopušča in prepušča. Zakaj edina možnost, ki je bila na voljo posameznim interpretom, je bila pravzaprav le opustitev sleherne in vsakršne misli na to, kako bi se ti interpreti lahko približali takó ali drugače razumljeni, a vseskozi polnokrvni karakterološki in psihofizični fakturi Shakespearovih značajev (to je bilo najočitneje pri prvem grobarju Toneta Homarja, pri Ofeliji Mojce Ribičeve, pri Gertrudi Majde Potokarjeve in pri Fortinbrasu Matjaža Turka); igravci so v tem primeru rabili režiserju samo in zgolj za sredstvo, ki je z njim svojo »uporniško« antikonvencionalnost povzdignil v novo konvencijo; ta antikonvencionalnost pa je že *per analogiam* z vsem povedanim ne samo sporna, kakršna je bila v nekaterih prejšnjih Korunovih režijskih interpretacijah klasičnih tekstov, temveč resnično zgrešena. In čeravno se zdi, da vnanja gledališka oblika niti ni toliko pomembna v primeri z osnovno Korunovo ustvarjalno zmoto, pa je le treba opozoriti na skoraj mučni vtis, ki je vladal v avditoriju, ko smo pri nekaterih ne prav domiselnih mizanscenskih rešitvah ves čas trepetali v strahu, da ne bo kak igravec padel s škrípajoče kvazimodernistične scenične rekonstrukcije *Globe Theatre*, ki se navzlic pretežni temi na odru razodeva gledavčevim očem v likovno precèj nedomišljeni podobi.

Tak približno je profil uprizoritve, ki je po vseh svojih značilnostih podoba določenih umetniških in ustvarjalnih hotenj, ki so očitna takó v režijskem opusu Mileta Koruna kakor tudi v umetniški usmeritvi vodstva ljubljanske Drame. Nekakšna anarhičnost, ki je, kot smo omenili že v začetku, značilna za razmere v tej naši osrednji, nacionalni gledališki hiši, se kaže tudi v novem *Hamletu*; in težko se je znebiti vtisa, da gre tudi tukaj za nekakšno neoprijemljivo notranjo zvezanost med delovnim ozračjem in umetniškimi rezultati tega ozračja. Na srečo je vsaj od neke mere ovrгла to prepričanje uprizoritev *Smeha* pod vislicami Jacka Richardsona, ki jo je pripravila Mala drama v režiji Žarka Petana. Besedilo sámo sodi med take vrste teksta, kakršen je na primer tudi *Koppitov Oh očka*, *ubogi očka*, med igre, ki so bolj ali manj samo zasnova za igravsko briljanco in izpovedno

niso tako izjemno zanimive. Richardson išče v dveh ekstremnih situacijah, v odnosu med morivcem in njegovim rabljem pa med prostitutko, ki jo pošljejo k morivcu tik pred obešenjem, in rabljevo ženo (obe moški in obe ženski vlogi igrata isti igralec in igravka) nekatere bistvene tipičnosti razmerja med življenjem in smrtjo in jih s svojim neizprosnim obešenjaštvom pa z narahlo zajedljivim humorjem prižene prav do nesmisla, ki pa v njem spet zrcali ves pošastni smisel tega problemskega območja. Petan je znal v svoji predstavitvi imenitno oživitvi umetniško fakturo Richardsonovega besedila, pri čemer sta mu bistveno pomagala tudi Štefka Drolčeva in Andrej Kurent (ta igra jetnišniškega direktorja), deloma pa tudi Maks Bajc in Angela Hlebcetova (slednja igra Smrt). Predvsem pa je to besedilo omogočilo Štefki Drolčevi, da je lahko spet pokazala vso svojo bogato lestvico igravskih nians, svoje bleščeče obvladanje igravske forme in svoj tenki posluh za prvinsko zarisavanje poglavitnih psihičnih potez odrskega lika, medtem ko se nam je Kurent pokazal v novi luči s svojo posrečeno poustvaritvijo obešenjaško komičnega lika jetnišniškega direktorja. Edina hiba, ki jo je mōč očitati Petanovi režiji, je malce preveč forsirana grozljivost, ki bi jo lahko nadomestilo za kanec več obešenjaškega humorja, zato da bi se ob nenehni navzočnosti vislic nekolikanj tudi nasmejali. Funkcionalna in učinkovita scenografija je delo Svete Jovanovića, kostume je zasnovala Alenka Bartlova.

Takō je uvod v novo gledališko sezono v ljubljanski Drami pravzaprav bistveno drugačen, kakor je bil npr. lanski. Pa ne zastran pomanjkanja vnanjega blišča jubilejnosti, temveč zaradi (sodeč po napovedanih delih) precejšnje programske nezanimivosti in nevznemirljivosti, predvsem pa zaradi slepe ulice, ki so vanjo s Korunovim *Hamletom* zašla vsa hotenja umetniškega vodstva, ki je že leta in leta zagovarjalo nujno uveljavitev sodobnega, kritičnega in aktualnega gledališča, takega, ki naj bi nam z njegovih deskā spregovoril človek našega časa in nam takō po tekstovni kakor tudi po gledališki plati razkril vso zapletenost moralnega ozračja našega sveta. Škoda, da je ta namen spodletel ravno pri *Hamletu*, saj postaja dandanes po nekaterih svojih miselnih spoznanjih presenetljivo aktualen, nemara bolj, kakor je bil v katerikoli prejšnji dobi. Vendar ne gre le za to: dosti bolj vznemirljiv je problem, kam bo krenila umetniška usmeritev ljubljanske Drame zdaj, s te zadnje stojiščne točke. Pot nazaj je skoraj nemogoča in tudi neustrezna, saj je vsemu nakljub treba priznati, da je naše osrednje gledališče prav v zadnjem desetletju naredilo pomemben korak naprej, da se je dokončno izoblikovalo v resen umetniški korpus, ki je zvesto nadaljeval začrtano pot pionirjev slovenske gledališke umetnosti; in priznanje za vse to je doživela ljubljanska Drama tako doma kakor tudi na tujem. In prav tako so precejkrat spregovorile z njenih odrskih deskā moralno vznemirljive in umetniško angažirane stvaritve, take, ki so načele marsikak problem, porojen prav iz srčike duha našega časa. Pretirano iskateljstvo je žal prignalo te težnje do take stopnje, kjer se je že skoraj samogibno začelo razvrednotenje vseh dosedanjih vrednosti dela ljubljanske Drame; in prav tu čaka umetniško vodstvo te gledališke hiše težka naloga, ki je v tesni zvezi predvsem z umetniško opredelitvijo

*celotnega ansambla, po drugi plati pa se dogaja to prav v času, ki kulturi povsem ni naklonjen in je z neodločnostjo in nerazmejenostjo nalog prav tako precèj pripomogel do trenutne situacije. Izhod pa je seveda treba najti; zakaj če se to ne bo zgodilo, bo podoba sodobne slovenske kulture bistveno okrnjena. In prav zategadelj je naložena ljubljanski Drami ta hip pomembna, veliko odgovornost, ob kateri se bo vnovič (in to pot morebiti dokončno) preskusila prava moč tega pomembnega nacionalnega umetniškega telesa.*

Borut Trekman

## KRONIKA

### KNJIŽEVNOST

**EVALD FLISAR, MRGOLENJE PRAHU.** Literarno delo Evalda Flisarja je do sedaj doživelo več odklanjanja kot pritrjevanja. Vzrok bi bil nemara tudi v tem, ker ta mladi avtor tako brezobzirno vrta v svet naših odnosov, naših nazorov, naših dejanj, skratka, v tisti naš svet, ki smo ga vajeni vsak dan živeti. Toda Flisar se ne zadovoljuje le s kritično deskripcijo tega življenja, ampak prizadevno išče vzroke vsemu, kar ga vznemirja. Sicer so njegova stališča dostikrat ohlapna, nejasna, in tudi le čustvo dokumentira, sučejo se na robu vere in nevere v smisel življenja, a naj bo kakorkoli, pri njegovi prozi ne ostane nemo neprizadeti, in to je gotovo eden od znakov dobre literature.

V romanu Mrgolenje prahu se je lotil nenavadnega ambienta. Opisuje življenje ciganov, ki potujejo iz kraja v kraj ali se pa tudi poskušajo kjerkoli ustaliti, se borijo za najskromnejše oblike obstoja, s težavo uravnavajo odnose do drugih ljudi, ob vsem tem pa živijo prvobitno življenje nagonskih bitij, skorajda na meji med človekom in živaljo, kjer ni nobene priučenosti in privzgojenosti,

\* Evald Flisar, Mrgolenje prahu. Pomurska založba 1968.



kjer vladajo le neke temne sile, izvirajoče iz pradavne usode tega nemirnega rodu.

Četudi se pisatelj skuša čimbolj poglobljati v posebnosti ciganstva nasploh, saj se spušča celo v razpravljanje le-tega izvora, je vendarle vsa njegova pozornost obrnjena k nemu