

## Kronika

### PREGLED LJUBLJANSKE GLEDALIŠKE SEZONE

Gledališče

Pisati nam je o letošnjem (sezona 1974—75) ljubljanskem gledališkem življenju, to pa pomeni, da ne nameravamo izpustiti nobenega gledališča in nobene predstave. Te vrste pisanja, se pravi gledališke kritike, v naši reviji že nekaj časa ni bilo, zdaj pa se spet javlja v obliki širšega pregleda in skuša biti sintetičen prikaz tematskega udejstvovanja. Povedati je treba, da dosedaj predstavam nisem sledila z mislijo, da bi o njih tudi pisala, kar predvsem pomeni, da gre tudi v tako kratkem času že marsikaj v pozabo — predvsem intenzivni takojšnji premislek o vidnem, ki daje pogosto tudi dovolj adekvatne formulacije o kompleksnosti dogodka. Tokrat bodo, ker je bila naša odločitev glede na potek sezone malce kasna, zapisi zato manj podrobni in nekako brez tiste prve zavestno-refleksivne faze, ki je predvsem potrebna pri opisovanju igralskih kreacij.

V Drami SNG — Veliki oder smo videli uprizoritve štirih tekstov: slovenskega, ruskega, češkega in francoskega v režijah dveh domačih in dveh tujih režiserjev.

Milana Jesiha moraliteta v dveh dejanjih VZPON, PADEC IN PONOVI VZPON ZANESENEGA EKONOMISTA se fabulativno razvija v treh fazah: prvi dve, ki sta si diametralno nasprotni, prikazujeta rast in propad glavnega junaka Jurija Zupančiča v vseh odločilnih življenjskih situacijah, pot od skrajno optimističnega, celo kar otroško naivnega pogleda na svet, ki ga vedno znova potrjujejo uspehi in sreče na vseh področjih, do nasprotnih, enako radikaliziranih situacij nesreč in polomov, v popoln pesimizem in celo neke vrste samomor. Tempo menjava-

nja situacij v obeh fazah je hiter, prehodi iz ene v drugo pa sunkoviti in ostri in skoraj praviloma se izmenjujejo prizori iz Jurijevega poslovnega in privatnega življenja. Tako rekoč v vsak najmanjši premik v dogajanju oziroma v junakovih akcijah ali mislih in čustvih se vtakne zbor, ki tisto komentira, reflektira, daje ob tem nauke, svari, podžiga; redkeje ima tudi funkcijo poročanja o dogodkih, ki jih na odru ne vidimo. Prav v pleonazmih, ki jih s tem ustvarja, ter v stalnem distanciranju in sprotni racionalizaciji poteka igre dosega avtor ironične učinke, ki jih podčrtuje še z besednim gradivom, ko npr. uporablja izraze in zveze pogovornega jezika v pasajah zbora, ki junaku recimo poje hvalnice, ode; ironizacija in parodija se kažeta še v občasni uporabi metrične sheme amfibrahov, ki tudi s svojo »vsebino« ne dvomno kažejo na Vodnika, s tem pa v kontekstu igre na hoteno poučnost in moraliko — seveda v obrnjenem smislu. Kakor je že sama fabulativna plast v svoji stilizaciji in shematskem poteku iz položajev, dobrih za junaka v slabe, z belega v črno, jasen eksempl, pa se ji pridružuje še zborovski delež, ki je obenem potrditev te moralitete, pa tudi že njeno ironiziranje. V svetu te igre namreč ni nobenega splošnega, objektivnega principa, v imenu oziroma okviru katerega bi se ta moraliteta lahko dogajala, ampak gre za odprt svet relativnih vrednot družbe in posameznika, ki ostaja sam sebi merilo in mu tudi zadnji poskus zatekanja k bogu kot neki tradicionalni možnosti sploh ne more pomagati. Svet je zanj nespoznaven. Zato igra tudi ni in ne more biti »prava« moraliteta in se s tega vidika logično zaključuje z zadnjim dejanjem, pravzaprav epilogom, kjer ne gre niti za zmago dobrega, pa tudi ne zle-

ga, temveč za neko fiktivno nivelizacijo, mirovanje, za iluzijo onstran realnosti življenja, kjer sploh ni več nobenih konfliktov, s čimer pa seveda ni rečeno, da so razrešeni.

Prav to razliko med izrazito dramatičnostjo prvih dveh dejanj, kjer dialog — ustvarja ga tudi zbor — dosledno pogojuje dogajanje, odrsko akcijo, ter popolno statičnostjo tretjega, je režiser Dušan Jovanović izpeljal skrajno dosledno, ostro, oziroma jo je celo potenciral, saj je iz tretjega dela izločil (gotovo v sodelovanju z dramaturgom) še tisto malo akcije, ločene od dialoga, ki jo Jesih opisuje z didaskalijami (se pravi ples in pretep), tekst pa je tudi skrajšal in tako ustvaril močan kontrapunkt med nenehno življenjsko dinamiko in statiko nebeške idile. Tako se v treh fazah — rekli bi kar — teze, antiteze in sinteze odrsko učinkovito kaže pot glavnega junaka, ki v vitalizmu in nato njegovem zlomu učinkuje predvsem ironično — režiser je prav funkcije zbora intenziviral z razgibano mizansceno, z nekaterimi efektnimi rekviziti ter z domisljico, da so posamezne zborovske partije tudi zapete, in to na melodije znanih popevk ali slovenskih pesmi (kar je pravzaprav pomensko adekvatno vodnikovski »formi in vsebini« v samem tekstu) — v izničenju obojega v epilogu pa vlada nekakšna lebdeča atmosfera, ki jo pogojuje dejstvo, da se osebe sploh ne gibljejo, ampak le na mestu gestikulirajo in govorijo, to pa v izrazito arhaizirani sintaksi in skoraj dosledno v verzih. Zbor, ki je prej potek igre na svoj način dinamiziral, pa tudi racionaliziral, komentiral, tukaj izgublja svoj pomen, saj je značilnost tega dejanja, da je izrazito in zgolj verbalno, zunaj teksta-govora ni v njem ničesar drugega, nič se ne zgodi. V tem je bil režiser upravičeno dosleden in je s koncem dosegel občutje ne povsem fiksiranega pomena, ki odpira možne večsmiselnosti predstave in teksta. Glede na strukturo igre in problem zloma aktivizma

bi Jesiha lahko postavili ob Šeliga z njegovo historijo Kdor skak, tisti hlap, za kar pa bi bila potrebna daljša analiza; zanimivo bi utegnili biti tudi dejstvo, da je oba teksta režiral isti režiser.

Režiser, ki je bil obenem tudi scenograf, se je odločil za kar najbolj mobilno sceno (razen seveda v epilogu), in to tako, da jo večinoma ustvarjajo sami igralci s prinašanjem njenih elementov, ki že takoj lahko funkcionirajo tudi kot rekviziti, tak način pa omogoča res hitre skoke in trenutne spremembe od situacije do situacije, kakor jih zahteva odlični Jesihov dialog; mnoge scenske podobe že na prvi pogled dosegajo več kot zgolj ilustracijo, saj je iz njih mogoče razbrati še prav poseben simbolni pomen. V tesni zvezi s tem so kostumi Marije Lucije Stupice zlasti opazni v otvoritveni sceni, v epilogu in še nekaterih.

Kar pri predstavi moti, je včasih njena pretirana bučnost, divjost, saj v vsesplošni glasnosti utonejo marsikatero besede in pomeni, največkrat v zborovskih delih, zlasti še, ker gre za njihovo izredno hitro spreminjanje — s tem pa je gledalec prikrajšan za ironične poante ali vsaj nekatere podrobnosti.

Ob tej uprizoritvi je težko govoriti o posameznih igralskih kreacijah, saj je predvsem važno, da vse izhajajo iz istega nerealističnega stila, ki z različnimi podtoni pravzaprav stalno omogoča določeno bolj ali manj ironično distanco do vloge. Reči je treba, da je v tem uspel celoten ansambel s Kristijanom Muckom na čelu in mu niti tempo predstave niti prehajanje v različne vloge nista delala vidnih problemov.

V koherentnosti, enakovrednosti in kvalitetni ravni igralskih dosežkov vseh nastopajočih (s pridržkom ob Katji Levstikovi) lahko govorimo tudi v uprizoritvi Sergeja A. Najdjonova VANJUŠINOVI OTROCI, ki je dobro napisan, razviden, klasično realističen tekst o konfliktih med generacijama velike

družine, postavljene v določen prostor in čas. Dramsko dogajanje temelji na kavzalnem poteku dogodkov in na psihologiji oseb, tako da omogoča in tudi zahteva natančno in prepričljivo psihološko igro.

Menim, da je zasluga režiserja Andreja A. Gončarova predvsem v tem (poleg skrbnega vodenja ansambla), da besedila ni pojmoval izključno in dokončno »zares« in tragično, ker bi se spričlo socialno-moralne problematike prav lahko zgodilo, ampak ga je predstavil nekako z današnjega vidika, ko že na mnoge situacije in probleme v tej igri lahko gledamo iz oddaljenosti in z rahlo ironijo in jih lahko zaradi tradicionalno doslednih in predvidljivih rešitev občutimo kot komične. To optiko je režiser vpeljal že s »predtaktoma« v obe dejanji na vrtljivem odru, nato pa jo skoraj neopazno imputiral kar osebam v igri in te se je tudi bolj ali manj zavedajo in jo uporabljajo. Tako je nastala zelo gledljiva in naravnost zabavna igra, v kateri so tudi igralci iznašli in dognali karakteristične detajle svojih vlog, ki v variiranih ponavljanjih spet prispevajo h komičnosti celote, vendar pa se s takim režijskim konceptom ni izgubila družbenokritična dimenzija, ki leži v osnovi teksta.

Scenografija Nikolaja N. Epova, ki jo do neke mere pogojuje samo besedilo (kar se očitno pokaže v Aleksejevem monologu, da so namreč otroci vedno živeli zgoraj, starši pa v spodnjih prostorih hiše in je tako njihovo skupno življenje potekalo na dveh skoraj ločenih nivojih), je režiserju omogočala zelo dinamično mizansceno — z vertikalno razdelitvijo prostorov pod odrom, na njem in nad njim, povezanih s stopnicami, in seveda tudi horizontalno, saj dogajanje teče pravzaprav tudi levo in desno od odra, čeprav ga gledalec ne more dejansko videti.

Predstava je stilno dosledno in logično izpeljana v izmenjavanju ali kombiniranju realistične psihologije (Va-

njušin — zelo uspela vloga Andreja Kurenta) z ironičnimi in včasih celo rahlo grotesknimi poudarki (v zvezi s figuro Konstantina — Dare Valič).

Tretja premiera na Velikem odru je prinesla »cirkuško predstavo z vmesnim odmorom« Pavla Kohouta z naslovom AVGUST, AVGUST, AVGUST, ki jo je režiral Aleš Jan. Z izpeljavo komparacije med cirkusom in življenjem si avtor oziroma režiser lahko privoščiti stalno mešanje ali celo stapljanje igre in resničnosti, namreč cirkuškega programa in Avgustove osebne zgodbe; tako se pred nami odvijajo posamezne artistske, pevske, itd. točke — a so, žal, v glavnem le nakazane ali zelo enostavno telovadne — predvsem pa Avgustovi gagi, ki tu nastajajo iz njegove največje želje dresirati osem belih lipicancev ter iz pogojev, ki jih mora za to izpolniti. Na tej igrici, ki jo vodi direktor cirkusa po svojih pravilih in v svojo zabavo, sloni celotna predstava, ki na koncu jasno preraste v prisposodbo eksperimentiranja in manipuliranja s človekom, ki se resnično in pošteno trudi, da bi dosegel svoj cilj in je zanj pripravljen žrtvovati vse, kar dejansko tudi žrtvuje. Za sporočilo končne poante je Kohout uporabil dolgovezno »pravljичno fabulo, ki temelji na ponavljanju raznih elementov, na hoté absurdnih »štosnih« situacijah, vendar neredko prav malo duhovitih. Vsa stvar je v pomenski plasti pač bolj omledna, neizrazita in taka je bila tudi uprizoritev, ki je v režiji, sceni in kostumih sledila avtorjevemu napotkom.

Spet je treba omeniti igralce, saj je bilo predvsem po njihovi zaslugi igro mogoče sprejeti v njeni nakazani dvojnosti: klovnstvo in prizadeta človečnost, igra in resničnost. Danilo Benedičič je bil v obojem skrbno izdelan in včasih že res kar pretresljiv v razočaranjih in neuničljivi veri. Razen v množičnih scenah, ki režijsko in izvajalsko niso bile precizirane in so učinkovale prazno, nepotrebno, so glavni akterji

tega cirkusa ustvarili dovolj zdiferencirane tipe, med katerimi je bil poleg klovnov opazen še zlasti Dare Valič v svoji groteskni, notranje intenzivni zadržanosti. Gledano v celoti, je bila med letošnjimi uprizoritvami v Drami ta še najmanj kakorkoli zanimiva.

Ob četrti premieri smo se srečali z redkim gostom slovenskih odrov, s Pierrrom Marivauxem in njegovo komedijo DVOJNA PREIZKUŠNJA LJUBEZNI; režiser Peter Lotschak jo je interpretiral na poseben način, ki ga od vsega začetka zgovorno napovedujeta scenska in kostumska (Gian-Maurizio Fercioni) komponenta predstave, zasnovani na kontrastnih dvojicah: stilizirani črno-beli kostumi, v sceni pa sta to prvi in drugi plan — spredaj naturalizem (z ribnikom, slamo, goloto...), zadaj surrealizem (v stilu de Chirica s poudarjeno perspektivo, ostrimi sencami, antičnim kipom...). Te bipolarnosti se kažejo še naprej in na različnih ravneh, od čutnega-estetskega do semantičnega-idejnega. Prvemu scenskemu planu, naturalizmu, pripadajo mlada ljubimca, ki zastopata kategorije, kot so resničnost, naravnost, preprostost, čustvena neposrednost, morala, drugemu planu, surrealizmu, pa ves knezov dvor z igro-videzom, zvitostjo, kombinatoriko, intelektom, amoralo.

Lotschakov koncept postavlja igro v igri, namreč intelektualno dvorno igro, katere objekt je čisti mladi par, kjer ne gre več za knezov ljubezenski trud, da si pridobi izvoljenko — kot je razvidno iz Marivauxa, temveč za posebno vrsto uživanja ob eksperimentu s človeško psiho, za igro zaradi igre, katere dražljivost je v občutku nadvlade, moči racia nad primarnim in nereflektiranim čustvom. Možna gledalčeva asociacija na prefinjen psihološki sadizem zato ni niti najmanj naključna.

Tudi v takem režijskem konceptu je močno razvidna socialna hierarhija v Marivauxovi dramatikki oziroma je v

tako radikalizirani polarnosti igre v igri še očitnejša in ostrejša; morala kmeta in amorala plemičev je v svoji konfrontaciji tako izrazita kot v kakšnem kasnejšem Figaru ali Matičku, vendar pa predstava daje misliti, da morala oziroma nemorala nista že kar apriorna atributa zgolj dveh socialnih plasti, temveč sta predvsem v zvezi s človekovo izobrazbo oziroma s preokupacijo z razmišljanjem o mehanizmih človeške psihe, skratka, z mišljenjem, ki lahko relativizira »naravne« ali ustaljene kodekse obnašanja, čutenja... Racio prinaša skepsa in uničuje idilo. Silvija in Arlekin se znajdeti v situaciji, ko morata svojo ljubezen premisliti, pretehtati, to pa zanju pomeni vstop v povsem tuj svet, kjer se ne moreta znajti. Da Marivaux že sam po eni strani briše socialni nivo oseb (kar je gotovo glavni paradoks in posebnost njegove dramatike), se kaže v njegovem stilu, kjer se kopičijo duhoviti, logično intelektualistični pogovori z zapletenimi antitezami; in v tem stilu znajo govoriti prav vse osebe, od kmetov do knezov.

Tako bi lahko ugotovili, da je Lotschak pokazal še zlasti racionalističnega, prerefektiranega in eksplicitnega Marivauxa, ki mu je dodal okvirno komponento igrivega sadizma, medtem ko je znotraj tega okvira realiziral značajne avtorjeve postavke. Presenetljiva je predvsem vizualna plat uprizoritve, ki nakazuje več, kot lahko iz nje razberemo. Simetrična delitev elementov (barv, kompozicije, stilov...) na dva kontrastna, nasprotujoča si pola sicer deloma ustreza tekstu, iz Lotschakove postavitve pa se kaže kot osnovna shema; tej matematizaciji se pa po drugi strani posameznosti tudi izmikajo in učinkujejo že larpurlartistično: kako na primer v shemo, ki se nam je — kot se zdi — dosledno razkrila, vključiti pojav (odlične) pevke, ki je res domisljica, a štrli iz celote; asociiramo lahko v zvezi z izborom glasbe, arij — iz Mozartove Figarove svatbe (klasici-

zem) in Verdijeve Traviate (romantika) — ki spet temelji na določenem nasprotju, v efektnem zaključku, ko se pevka med Verdijem utopi v bazenčku, pa si lahko mislimo simbolno smrt čiste ljubezni mladega para.

Igralci so dobro obvladali za Mari-vauxa tako pomembni govor (tudi za- sluga uspelega prevoda) in vzdrževali potrebni tempo tega kot tudi celotne

predstave. Naravnost nekaterih dvor- nih figur v rahlo grotesknost so igralci oblikovali zelo diskretno, a z opaznimi podtoni. Mizanscensko večja razgiba- nost osrednjega ljubezenskega para in njuna realistična igra sta ustvarili očit- no nasprotje dvorni uglajenosti.

(Se nadaljuje)

Malina Schmidt

### LOJZE KOVAČIČ, PRESELJEVANJA

Književnost

O zadnji Kovačičevi knjigi, ki je (tu- di po avtorjevih lastnih besedah) ne- kakšen antologijski prerez skozi njegovo dosedanje pisateljsko delo, je težko pi- sati, in to iz različnih vzrokov.

Predvsem se v zadnjem času vedno bolj razkriva vprašljivost kritičnega pi- sanja o literaturi nasploh (od nepreten- cioznih recenzij pa vse do literarno- znanstvenih esejev in analiz), pri Kovačiču pa je že zaradi narave nje- govega pisanja to vprašanje še bolj poudarjeno, o njem se v tekstu Delav- nica — šola pisanja tudi sam zelo kon- cizno sprašuje. Literarna znanost sama nenehno podira svoje kriterije in ustvarja nove, vedno bolj spoznava, da je tako imenovana znanstvena obrav- nava dela nasilje nad avtorjem. Dogaja se ji natanko isto kot vsem drugim zna- nostim, za svojo eksistenco že a priori potrebuje trdno izdelan sistem zako- nov, ki pa se ob vsakem novem odkritju zrušijo v prah, treba jih je nadomestiti z novimi. Tu seveda ne gre za nikakr- šno dialektiko, ampak za popolno re- lativnost, za apriorno nezadostnost ev- ropsko pojmovane znanosti, ki pa se je sama znanost (v tem primeru gre za literarno) ne zaveda, saj bi v tem pri- meru morala za vedno nehati obstajati.

(Lojze Kovačič, Preseljevanja, Državna založba Slovenije 1974. Opremil Branko Simičič, strani 513.)

Kot že rečeno, prihajajo pri Kovačiče- vem pisanju ta dejstva še bolj do velja- ve, zato prav gotovo ni naključje, da Kovačič tolikokrat in tako vztrajno po- udarja, kako je v odnosu med njegovi- mi teksti ter med njihovimi kritiki in razlagalci (med pojmom dejansko la- hko potegnemo enačaj) vseskozi prih- jalo do kratkih stikov, do blokade.

S temi kratkimi in v bistvu posploše- nimi stavki sem skušal nakazati raven odnosa, ki naj bi ga vsebovalo to pi- sanje o Kovačičevi knjigi.

Impresionizem, izmikanje odgovor- nosti, izbira lažje poti, lažna avtentič- nost? Morda. Vsekakor osebni vtis, razvijanje lastnih odnosov do sveta ob branju literarnega teksta, zapis imp- resije, preskoka električne iskre (morda tudi namišljene) s knjige na bralca. Vsekakor bi se dalo pisati o Kovačiču tudi drugače, saj je večina tekstov iz Preseljevanj dejansko že »predmet in last« literarne zgodovine. Periodizacija, klasifikacija, kategorizacija itd., kak- šen smisel ima vse to, če naj bi to pi- sanje vsaj poskušalo biti (in to bi naj- brž moralo biti njegov osnovni namen) nit med avtorjem in potencialnimbral- cem?

Kot sem zapisal še na začetku, se mi zdi kakršenkoli znanstven pri- stop h Kovačičevem pisanju absurden in nezmožen razumeti osnovne vzgibe razlogov in vzrokov njegovega ustvar- janja. Kovačičev svet se razkriva kot pošastna človeška zaprtost, kot osnov-

## Kronika

### PREGLED LJUBLJANSKE GLEDALIŠKE SEZONE II

Gledališče

V Mali Drami smo si lahko ogledali delo sodobnega angleškega avtorja Harolda Pinterja *NJEGA DNI* v režiji Mirana Herzoga. Igra formalno temelji na trikotniku mož-žena-njena prijateljica, vendar ga ni mogoče označiti v kakršnemkoli običajnem smislu. Vse jasne definicije se ob tem tekstu izmikajo; Pinter ustvarja situacije, kjer se prepletajo resničnost in neresničnost ali neka nadresničnost ali fikcija, sedanost in preteklost, brez ostrih in razvidnih meja. Osnovno gibalno igranje in oseb je njihovo spominjanje, za katerega spet ni mogoče vedno trditi, da je res to. Dramaturgija, ki še vedno uporablja psihologijo, obenem pa ruši logično povezanost stvari, vodi pri Pinterju v izrazito odprtost dela in v večsmiselnost, ki skoraj v celoti pušča rešitve gledalcu — nobena rešitev pa ne more biti enopomenska.

Režiser bi lahko poskušal vztrajati na primer pri postavki, da je prijateljica Anna zgolj figura v njenem spominu, predmet njenega pogovora, vendar tekst tega ne dopušča, bistveno je ravno to, da je tudi realna oseba, da je oboje hkrati. Te načrtne nerazrešljive dvoumnosti vodijo že od načelnega vprašanja, ali tudi odprtost umetniškega dela nima morda vendar nekih meja in kje se začenjajo.

Miran Herzog se je zavedal osnovne nedorečenosti drame in je natančno izdeloval posamezne dele, upošteva avtorjeve napotke, ki predvsem določajo krajše ali daljše premore oziroma molke — s tem do neke mere tudi tempo predstave — ter mizansceno, ki je ni veliko, med temi napotki pa ni nobenih pojasnil ali opozoril, v kakšnem smislu naj bi igro razumeli. Tako je mogoče govoriti predvsem o situacijah,

ki so jim največ stalno spreminjajočega se pomenskega polja določali igralci s svojo precizno, študiozno igro; zasedba je bila odlična, skrivnostno grozljivi medsebojni odnosi oseb so se razkrivali in spet zapirali največ skozi nenehno prisotne podtone in namige v samem tekstu in v kompleksni interpretaciji igralcev, zlasti v njeni govorni sferi, v intoniranju posameznih pasaž. Najbolj nerazumljiv v celotnem kontekstu je bil Deeleyev (Janez Albreht) izbruh, ki pa je prav kot tudi drugi lebdeči pomeni po svoje vsekakor prišel iz besedila — to pa je navsezadnje, kljub temu, da Pinter sicer govori o človekovih tesnobah, puščalo hladen vtis ali občutek skonstruirane parcialnosti, medtem ko o profesionalnosti uprizoritve ni dvoma.

Prav tako vemo, da se s Pinterjevim dramskim pisanjem ne da opraviti kar mimogrede, vendar bi za analizo njegovega obsežnega opusa, ki odkriva zelo specifičen in v sebi dosleden svet, kamor se vključuje tudi igra *Njega dni*, potrebovali posebno priliko.

Na Levem odru ljubljanske Drame je igralec in režiser Jurij Souček pripravil »veseloigro« na osnovi montaže več Cankarjevih nedramskih besedil *VESELICA V BLATNEM DOLU*. Od trinajstih prizorov v večini govorijo o umetnosti — literarni in likovni — ter umetnikih in to vselej satirično; ironični in groteskni pa so tudi drugi deli, ki sestavljajo kulturni spored. Osnovna nit oziroma perspektiva te montaže dramaturško ni jasna, niza namreč še vedno precej heterogene odlomke o socialni in moralni problematiki, politiki, odnosu oblasti do umetnosti, družbenem položaju umetnika, vrednotenju umetnosti itd., kar lahko sicer vse kombiniramo znotraj našega vedenja o Cankarju in v kontekstu globalnega pomena njegovega pisanja.

konkretno tu pa je pred nami lepljenka, ki učinkuje po posameznih kosih brez dosledne logične notranje povezave. Prav lahko bi prizore premontirali, jih izpustili ali dodali, saj ni razviden njihov urejevalni princip; gre zgolj za adicijo brez dramske zgradbe in napetosti v prizorih ali med njimi, tako da bi lahko govorili o neki vrsti 'epizacije' gledališke predstave. Slovenske narodne pesmi, ki ločijo prizore, bi lahko razumeli v funkciji »odtujitvenega efekta.« Pojava Umetnika je v načelu odveč, saj njegovo vlogo poslušalca, opazovalca in rezonerja pravzaprav prevzema gledalec. Poleg tega tudi Simčičeva igra niti najmanj ne pripomore k upravičenosti te figure.

Zaradi nekoherentnosti celote (skupni imenovalec ni niti ironično groteskni stil igre, ki glede na izbor tekstov to niti ne more biti — vidni odstop pomenita Umetnik in pijanec Lavrin) je mogoče govoriti le o posameznih prizorih, večinoma celo izvajalsko uspešnih, vendar pa se vsak od njih odigrava po lastnih zakonih in sestavlja sklenjeno enoto, do sinteze vseh — da tako rečemo — v višjo kvaliteto pa nikoli ne pride. Prizore lahko razdelimo na dialoške in monološke, od katerih so prvi po svoji komiki in družbeno-moralni satiričnosti enotnejši, medtem ko so prizori z daljšimi govornimi enotami izrazito raznorodni: pripoved o dogodku na pokopališču, razmišljanje o sodobnem slikarstvu, traktat o prepričanju, recitacija izredno dolge basni . . .

Iz teh »točk« ostajata v spominu miniaturni Borisa Kralja in Kristijana Mucka; tudi prizori seje, prepira v krčmi in sekvence o Purgarju so sami po sebi dobro postavljeni, zabavni, v pomenljivih in duhovitih kostumih, celotna zamisel uprizoritve pa je vendar le ilustracija povsem znanega Cankarja, čeprav deloma njegovih manj znanih besed. O njegovi večni aktualnosti ni treba razpravljati, pač pa bi se to morda

dalo o nekaterih specifičnostih tedanjega in današnjega konteksta.

Zanimivo je, da smo se s podobnimi postopki 'epizacije' gledališča v letošnji sezoni srečali že pri dveh uprizoritvah v eksperimentalnem gledališču Glej. Ob obeh se poleg tega zastavlja tudi vprašanje njune »gledališkosti« sploh: ob prvi v zvezi s tem, da gre predvsem za politično manifestacijo, ob drugi pa glede na adaptacijo romana, ki je vrhu tega še izrazito esejističen. V nobenem primeru nimamo opraviti z dramskim organizmom, skušajmo pa ugotoviti, kaj je z njuno dramatičnostjo, ki bi med drugim opravičevala odrsko realizacijo.

POGOVOR V MATERNICI KOROŠKE SLOVENKE avtorjev Messnerja, Šalamuna in Jovanovića sestavljajo trije raznovrstni deli, ki jih družijo problematika slovenske manjšine na Koroškem. V doslednem izmenjavanju si sledi Šalamunov del (film o mlademu paru na Koroškem, ki pričakuje otroka, spremlja ga pripoved-monolog bodoče matere v prvi osebi in v pesniškem jeziku), Messnerjev dialog še nerojenih dvojčkov o politični situaciji »zunaj« — v pogovornem jeziku z dialektizmi) in Jovanovičev, ki ima dva razdelka: posamezne osebe zbora si podajajo različne prepovedi, zapovedi in fraze iz vsakdanjega življenja, urejene v sklope po neki določeni sorodnosti; iztrgani so iz konteksta situacije, v kakršni jih v življenju navadno slišimo in izgovarjamo, a gledalec zaradi načina in intonacije, kakor so povedani, nanje vendar asociira. Zaradi včasih nepričakovane zaporedja pa tedaj zveze učinkujejo komično in tudi ironično — kar vse daje vtis omejevanja človeka z ustaljenimi družbenimi normami na različnih področjih. Poleg tega pa ves zbor govori konkretne zahteve Slovencev na Koroškem (podložene z rezijansko pesmijo), in te se v igri trikrat dobesedno ponovijo. Ob govorjenju zbora tečejo na platno dokumentarni filmski posnetki znanih dogodkov na Koroškem. Ta-

ko je poudarjen osrednji demonstracijski smisel predstave, ki ni nič več kot to, kar v nji slišimo in vidimo.

Reči pa je treba, da je uprizoritev v režiji Dušana Jovanovića formalno skrbno oblikovan organizem, čeprav so omenjeni deli kvalitetno neizenačeni in stilno raznorodni ter jih v neko zaključeno enoto sestavlja edinole simetrično potekajoča kompozicija predstave, ki se temu primerno godi na treh scenskih nivojih; izmenjujejo se: monološka pripoved oziroma razmišljanje — ima povsem horizontalno, mirno, ‚nezaključeno‘ linijo; dialog — v svoji eksplicitnosti je tudi samo linearno naštevanje dejstev, le da se izraziteje zaključijo; samo pri Jovanoviću je v nekem smislu mogoče govoriti o dramatičnosti oz. bolje o napetosti ali intenzivnosti, ki jo je v izvedbi dosegel pri zboru z glasovno gradacijo do skoraj že mučnega vrha in kontrastno temu v zadnjem delu z njegovo tiho resigniranostjo in kar čitalniško milobnostjo. S tem je bila podana tudi osnovna perspektiva predstave, namreč nemoč rešitve problema. Vsi trije deli se iztečejo v intimno, osebno tragično prizadetost vsakdanje bivanjske sfere.

Vsekakor moramo omeniti zbor igralk, ki so bile precizne in tehnično dovršene v izmenjavanju replik, z izvajanjem podtonov, dvoumnosti (seveda je šlo tudi le za domnevne namige, v bistvu pa za popolno nedoločeno in za igro domislekov) pa je bil ta del tudi pomensko bolj zanimiv in ‚gledališko-umetniški‘ kot npr. popolnoma eksplicitni Messner s prikazom »objektivnega« stanja ali Šalamun s prav tako dorečeno, dasi subjektivno in lirizirano podobo odnosa do stvari. V tem pa se kaže določen paradoks predstave, ki skuša prav s ponavljajočo se montažo premostiti svojo osnovno dvojnost med vsebino-političnim aktom in formo-strogo organiziranostjo njenih delov ter tako zadostiti težnji po neki estetski, gledališki, umetniški celo-

vitosti, ki pa vendarle razpada v posamezne faktorje.

Drugi primer tako imenovane ‚epizacije‘ v Gleju pomeni adaptacija romana Izidorja Cankarja S POTI, ki nam je dana kot »gledališka igra«. Pri tem ne gre, kot je omenjeno v gledališkem listu-kartončku, za rušenje žanra, temveč za prestop iz ene literaterarne vrste v drugo, iz proze v dramatiko, oziroma za vprašanje, kako lahko literarno prozno gradivo eksistira na odru, v gledališču. Za »gledališko igro« so ga poskušali narediti z dialogizacijo (v romanu je dialog le en njegov element) in z uvedbo nove figure oziroma figur, ki omogoča več zunanje akcije, kot je je v romanu, in s tem več mizanscene. Vendar ostajajo to res samo zunanja pomagala, ki bistva podanega besedila in njegove nedramatičnosti ne morejo spremeniti. Seveda ni nikjer rečeno, da kakšnega proznega eseja ne bi smeli postaviti na oder, vsekakor pa se zastavlja vprašanje smiselnosti takega početja.

V primeru Izidorja Cankarja gre nedvomno za reduciranje njegovega romana, prav gotovo enega najbolj intelektualnih in zanimivih tovrstnih del v slovenski literaturi. Epsko dogajanje potopisa je le okvir izrazito reflektivnega pripovednega dela, v katerem se vrste razmišljanja, opisi, razgovori in potekajo esejistične debate dveh osrednjih oseb (ali celo dveh polov iste ambivalentne osebe), ki sta si nazorsko in karakternostno toliko nasprotni, da lahko v zvezi s tem govorimo o določeni napetosti, o tako imenovani dramatičnosti idej oziroma dramatičnosti njune nasprotne naravnosti, vendar le v sklopu take pripovedne proze. Na odru pa ta dramatičnost, ki obstaja samo v verbalnosti teksta, izginja, še zlasti spričo daljših govornih pasaj oseb, ki pomenijo včasih povsem zaključeno razmišljanje o umetnostnem ali svetovnonazorskem problemu. Ob tem se že



začenja pojavljati nevarnost dolgočasje ali vsaj vprašanje tempa predstave.

V glejevski uprizoritvi ni mogoče najti razloga, zakaj naj bi ta slovenski roman poslušali in ne brali. Videti namreč tudi ni veliko, predvsem pa nič takega, kar bi bistveno ali vsaj pomembno opredeljevalo tekst na način, ki ni zaobsežen v besedah.

Kot že rečeno, je priredba izbirala iz romana zlasti dialoške dele in poskrbela enkrat tudi za »prevod«<sup>1</sup> pasaže v indirektnem govoru v direktnega. Z izločitvijo prvoosebne pripovedi so se nujno morale izgubiti posamezne psihološke dimenzije oseb, njihove karakterizacije, tudi del meditacij in izpovedi, s tem pa se je zmanjšala zlasti razumljivost oziroma logičnost Fritzovih misli in dejanj, ki kljub nenehnemu nihanju med skrajnostmi vendarle obstaja. Nekajkrat se je smisel stvari izgubljal tudi zaradi delnega izpuščanja posameznih sekvenc, medtem ko so nekatere premontaže ostale brez posledic. Pri celotni skrajšavi romana pa ni videti jasnega kriterija za to, kaj ohraniti in kaj izpustiti.

Na novo je zamišljena oseba vodiča-Baedekerja in skupina turistov z njim, ki vpeljujejo postaje Fritzovega potovanja, sicer pa se zdi, da so le kot možnost bolj razgibane mizanscene in hitrejšega tempa po dodatnem igralnem prostoru, nalašč za to postavljenem, v nasprotju s pretežno statističnostjo, kakršno pogojuje sama struktura besedila. Ustvarjalci predstave, ki jih je bilo — mimogrede rečeno — presenetljivo veliko, so si k odski razgibanosti očitno želeli pomagati vsaj z različnimi prizorišči, združenimi v simultano sceno, vendar je njihova funkcija čisto irelevantna; prav vseeno je namreč, kje se kateri prizor odigrava. Ob tako številnem teamu sodelavcev je težko razločevati posamezne deleže, celo koncept režiserjev Zvoneta Sedlbauerja in Boštjana Vrhovca je v odnosu do adaptacije nejasen, nerazviden.

Osnovna pomanjkljivost oziroma napaka uprizoritve je v »zamenjavi«<sup>2</sup> glavnih dveh oseb, Fritza in Gospoda; zaradi že omenjenih slabosti v priredbi, bržkone tudi režijske zamisli in zlasti zaradi igralske neizenačenosti je Gospod prevladal Fritza in sam postal perspektiva igre, namesto da bi bil Fritz njena osrednja figura in agens. Zasedba Marka Simčiča v tej vlogi, ki je izrazito večplastna, predvsem pa ostro intelektualna in zahteva vrsto precizno naznačenih podtonov, je bila, žal, zgrešena.

Vsa podrobna vprašanja ob odski realizaciji Cankarjevega romana postajajo nepomembna spricho tistega o smislu take adaptacije.

Tudi letošnja uprizoritev v eksperimentalnem gledališču Pekarna se s širšega vidika skupnih značilnosti nekaterih predstav uvršča v nekakšno mozaično-epsko varianto gledališkega oblikovanja, ki v bistvu sloni na montaži različnih posameznih kosov. Režiser in avtor projekta z naslovom TAKO, TAKO! Ljubiša Ristić je združil dele dram ali drame (adaptirane) Mirka Kovača »Oboževanje kurbe«, »Kilijan«<sup>3</sup> in »Eufemija, ljubezen«. Prizorišče je simultano in predstavlja prerez hiše — dva prostora spodaj in dva nad njima, tako da so pred gledalcem pravzaprav štiri »šklatle«, ki jim je odstranjena četrta stena. Uprizoritev teži k simultanoosti dogajanja s tem, ko vseskozi na vseh štirih scenah poteka bolj ali manj intenzivna akcija; popolna simultanost pač ni mogoča iz praktičnih razlogov omejene človeške vizualne in avditivne dojemljivosti. V principu gre torej za štiri istočasno potekajoče, a povsem različne slike-izseke iz življenja, tako da lahko pomensko in stilno ob tej uprizoritvi govorimo o (neo)naturalizmu.

V levem zgornjem kvadratu sledimo zelo dinamičnemu, dialoško duhovitemu in odlično odigranemu prizoru medsebojnega izzivanja kurbe in dveh

šoferjev, ki pripelje do njenega umora, v desnem spodnjem kvadratu pa drugemu govornemu delu predstave, kofkovo tesnobni sceni maltretiranja človeka, ki ne ve, kaj hočejo od njega in česa je obtožen, a se pod pritiskom nujno zlomi. V preostalih dveh prostorih pa teče tako rekoč nemo dogajanje: v spodnjem, ki je poln slame in daje vtis kakšnega skednja, štirje možakarji igrajo »šnops« (iz neskončnosti v neskončnost), v zgornjem pa opazujemo mlado dekle pri njenih vsakodnevnih, banalnih domačih opravkih, ki pa so natančno določeni in se morajo od začetka do konca izteči v času celotne predstave.

Kot slike iz življenja, kot veristične podobe prikazanega, ki so predvsem ali celo izključno to, kar pač kažejo, se povezujejo trije deli predstave, medtem ko ima četrti del — »Kilijan« — še takoj očitne drugačne dimenzije, in sicer dimenzije simbola: že samo konkretno dogajanje je v primeri z drugimi veliko bolj brezčasno in brezprostorsko, je splošnejše, bolj abstraktno in omogoča razširitev pomenov na kakršnokoli psihično in fizično mučenje individua, ki ga izvaja sicer personificirana, a dejansko nevidna sila. V tem smislu omenjeni del tudi stilno ruši enovitost celote.

Po drugi strani pa je treba opozoriti na razviden kompozicijski princip uprizoritve, ki je pravzaprav tako imenovani režijski koncept in eksperiment tega projekta: štiridelno in dvanadstropno prizorišče skuša reševati tehnično vprašanje simultanege odra, se pravi prostora, kakor tudi simultanege dogajanja, se pravi časa; komponirana v diagonalni, sta nemi, breztekstovni dogajanja kvartanja in dekletovih opravil med seboj v določenem nasprotju, namreč glede dimenzije časa: igra s kartami se začneja že pred predstavo in traja še po njej, predstava torej zjema le njen del, akcije Ane Praprotnik pa so zamejene v samo predstavo. Oba

tekstovna dela — v drugi diagonalni — pa zaradi govora seveda ne moreta biti dosledno istočasna, temveč si sledita zaporedno, prekrivata se le s svojimi neverbalnimi elementi.

Ob pogledu na celotno uprizoritev pa menim, da ni mogoče odkriti v njej nekega skupnega principa ne v pomenu in ne v stilu, ampak so kategorije, ki jo določajo, različne. Deloma se sicer razvrščajo v sklope nasprotij — to sta omenjeni diagonalni govora in nemosti, znotraj te še omejen in neomejen čas, a izbor slik iz življenja je slej ko prej poljuden in pomen ravno njihove povezave v dramaturškem smislu vprašljiv.

Poskus simultane scene tokrat za gledalca ni bil posrečen, le nekaj sedežev je namreč omogočalo pregled nad celotnim odrom, kar v bistvu ruši osnovni namen take postavitve. Sprašujemo se lahko tudi o naslovu projekta, ki se zdi povsem irelevanten (a kolikor ni prav poljubnost edina doslednost — a tudi to ne bo držalo spričo že omenjene simetrične kompozicije), pač pa je uprizoritvi treba priznati režijsko in igralsko kakovost, kar se pokaže zlasti v obeh govornih delih, posebna koncentracija in resničen občutek za čas pa sta bila potrebna igralki, da je pravočasno izvedla vse določene akcije. S tega vidika gledališkega oblikovanja, da so bili torej trije deli sami v sebi zaključeni in kakorkoli že podvrženi nekim 'estetskimi' pravilom, pa je bila igra kart — sicer tudi podvržena lastnim pravilom — pravzaprav izvenestetska kategorija in jo je predstava tudi vključevala vase kot tako.

Sodelavci uprizoritve so poskušali problematizirati nekatere postopke, vprašanje pa je, ali so s tem prišli do kakšnih ugotovitev, ki bi ne bile le enkratno uporabne. Tu imamo pred seboj obuditev naturalizma s posameznimi drobnimi modifikacijami. Govoriti bi se dalo še o pomenu edicije ob tem projektu — odvisno od tega, ali jo

imamo do neke mere za njegov del ali sploh ne.

Če zdaj na hitro še enkrat preletimo ljubljansko eksperimentalno gledališko dejavnost (Glej, Pekarna; Levi oder SNG), bi lahko zapisali nekaj osnovnih opažanj in misli: nobena od teh uprizoritev ni nastala v zvezi s celotnim, primarnim dramskim tekstom (z dramo kot literarno vrsto), ampak gre pri vseh za takšno ali drugačno montažo dramskih oziroma dialoških prizorov s proznimi oziroma monološkimi deli in še z različnimi drugimi elementi (pesemskimi vložki, petjem, filmsko projekcijo, dogajanjem brez besed... ). Ne glede na različne stilne smeri teh eksperimentov in ne glede na različne dramske oziroma gledališke zvrsti, ki jim posamezni deli uprizoritev pripadajo (in jih je treba gledati znotraj zakonitosti teh zvrsti), medtem ko so celote v vseh primerih hibridne tvorbe tega ali onega osnovnega 'tipa', ne da bi katera uprizoritev vzpostavila novo in koherentno varianto — ne glede na vse to je vendarle njihov skupni imenovalec mogoče najti v že omenjeni tako imenovani 'epizaciji', v postopku nizanja gradiva v časovnem zaporedju ali/in v istočasnosti, oziroma bolje rečeno, v tem drugem primeru gre za poskuse, doseči pri gledalcu vtis časovne simultanosti. Tematsko so to raznorodne »lepljenke«, ki jih povezuje v glavnem le namen predstave (ironizacija in kritika odnosa umetnik — narod; politični angažma ob konkretnem dogodku; narediti za vsako ceno iz romana gledališko igro; kako tehnično izpeljati v teatru istočasnost več živ-

ljenjskih epizod...), a še to zgolj nekako od zunaj, vedno pa so notranje povezave le parcialne.

Tako se sprašujemo o količini in kvaliteti eksperimenta, ki se v tem času kaže kot precejšnja unifikacija postopkov, poleg tega pa opažamo, da mnogi elementi, ki so bili do nedavna še specifično eksperimentalni (pri tem mislimo ne samo na uprizoritve kot tudi na širše gledališko življenje — repertoar, zaposlenost režiserjev in igralcev) zdaj mirno prehajajo v neeksperimentalna gledališča, sprejemajo jih institucije. Ponuja se misel, da ti eksperimenti slone zgolj na parcialnih in enkratnih domislicah, ki imajo pač bolj kratko sapo. Celo tako zares uspel projekt, kot je bil na primer »Spomenik G«, je bil v dobrem in slabem smislu enkraten, v slabem le toliko, da ni sprožal oziroma pogojeval nadaljnega dela ali pač vsaj njegove metode. Obenem pa je morda prav v tej neponovljivi celovitosti smisel in kvaliteta eksperimenta.

Zanimivo pa je, da so bili, govorjeno nekoliko bolj splošno, res uspeli eksperimenti v slovenskem gledališču zelo opazno vezani na literarno osnovo, še posebej na nova slovenska dramska dela: spomnimo se samo Odra 57 z Božičem, Kozakom, Smoletom, Zajcem, v zadnjem času pa nas na to opominjata Jesih in Šeligo. Razmišljanje o tem bi veljalo ob priliki nadaljevati, preveriti to tezo in razkriti vzroke za tako »zakonitost«.

(Se nadaljuje)

Malina Schmidt

## Kronika

### PREGLED LJUBLJANSKE GLEDALIŠKE SEZONE 3

Gledališče



*Drama SNG* je letošnja sezono sklenila s poudarkom na slovenskih avtorjih. Cankarjevega **KRALJA NA BE-**

**TAJNOVI** pač vsi poznamo: prav zato se ob uprizarjanju tega (ali katerega koli drugega) »klasika« bržkone vedno znova kažeta vsaj dve okvirni varianti: ali »natančna« predstavitev avtorja, njegovega sporočila, z vsemi že znanimi in dognanimi komponentami besedila, rekli bi »šolska« uprizoritev, ki daje predvsem informacijo o samem tekstu in ni kaj več kot zgolj prenos dramske literature na oder, ali pa režiserjeva ustvarjalna interpretacija drame, kakor jo je mogoče doseči predvsem s specifičnimi sredstvi odrske govornice, ki skuša odkriti nov vidik, novo možnost njenega razumevanja.

Vrhunčeva realizacija — pogrešamo učinkovitega dramaturga! — Cankarjevega Kralja ni ne eno ne drugo, je kvečjemu redukcija prve omenjene možnosti; temelji namreč tako močno v realizmu, da pozablja na simbolistične elemente v dramati, ki bi tudi v predstavi morali biti očitni, saj bi se šele skozi njih lahko pokazala vsa notranja logika dogajanja, ki nikakor ni le preprosto racionalna in »logična«. Ker ti elementi v uprizoritvi nimajo pravega poudarka, v njej tudi ni tiste atmosfere, ki je nujna za utemeljenost »mišnice«, za Ninine reakcije in za nemočno grozo Kantorjeve družine. Predvsem oseba

Nine — ‚bolnega otroka‘ kot izrazito simbolična figura s svojimi strahovi in slutnjami (čeprav avtor te simbolistične značilnosti večinoma spelje v razumsko jasne postavke) v predstavi ni prišla do potrebne veljave.

V režiji Janeza Vrhunca, ki je ohranjala vse besedilo z izjemo enega samega prizora, Kantorjevega »moralnega« vzgajanja svojih fantičev — zakaj je črtan prav ta, seveda ni jasno, so se izgubili pomembni namigi v Cankarjevem tekstu (že kar znamenito pripravljanje dejanja okrog Bernotove puške, pa seveda odločilni prizor hipnoze itd.), ki ustvarjajo za dramo bistveno psihološko napetost in pogojujejo akcijo. Uprizoritev je bila tako rekoč linearna, brez vsakršne intenzivnosti, tudi brez psihološke prepričljivosti, ki tu mora biti, z eno besedo ‚omledna‘. O kakšnem režijskem konceptu ne more biti govora; sama mizanscena je bila skoraj v celoti centrirana na sredino odra, neinventivna in pomensko prazna. Ninino hojenje po širokem stopnišču pa sploh neutemeljeno, ne glede na to, da je izrazito zaviralo tempo dogajanja, na znotraj pa ga ni intenziviralo.

Posebno poglavje uprizoritve je scena Vladimira Rijavca, ki dominira s svojo realistično masivnostjo in spominja na precej starejše in nerodne tovrstne rešitve; sprašujemo se o potrebnosti drugega nadstropja, povsem irelevantno pa je spreminjanje takega in tako razpostavljenega pohištva za vsako dejanje, čeprav Cankar popisuje različna prizorišča. Tudi scena je ena od komponent, ki brišejo možnosti za nerealistične prvine, za vse le nakazane, ne do konca izrečene pomene.

Videti je bilo, da so igralci v glavnem prepuščeni sami sebi, da je manjkala podrobnejša analiza dramskih karakterjev, ki bi izhajala iz jasne režiserjeve zamisli in hotenja, tako da je po

lastni zaslugi kot najbolj individualno izoblikovana figura izstopal Marjan Hlastec kot Bernot. Težko je reči, kaj je pravzaprav z letošnjim Kantorjem, a njegove moči, nadvlade in zmage, njegove simbolne prisotnosti ni bilo ne videti ne čutiti in ne razumeti.

Seveda tokrat tudi ni postal nič jasnejši problem Cankarjevega (odrskega) jezika, še vedno na primer ne vemo, ali in kdaj govoriti ‚melodioznost‘ njegovih stavkov oziroma jo razbijati in morda pospešiti v napet dialog. Mimogrede naj spet omenimo, da nekaterih igralcev vrhu tega pogosto ni mogoče razumeti in včasih celo ne slišati.

Taka uprizoritev Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* je vsestransko neopravičljiva.

Za konec sezone in ob 30. obletnici osvoboditve smo v Drami videli UKANO Toneta Svetine v priredbi Janeza Povšeta. Povsem neizbežno je, da more biti adaptacija proznega dela, zlasti še tako obsežnega romana, zgolj taka ali drugačna, bolj ali manj uspešna — to je že kar paradoks — redukcija izhodiščnega besedila. Povše je skušal zajeti galerijo najrazličnejših likov, ki so v tako omejenem obsegu gledališke igre lahko samo še tipi (četudi med seboj raznoliki), pripadniki treh konfrontiranih taborov — partizanov, Nemcev in domačih izdajalcev; struktura sicer ni črno-bela, slejkoprej pa gre za tipe, za shematizirane predstavnike bolj kompleksnih človeških usod, ki jih v odrski varianti lahko le slutimo, saj za psihologijo tu ni časa. Navsezadnje je treba reči, ne da bi imeli v mislih primerjavo z romanom, da z odra vendarle predvsem *slišimo* take in drugačne, a vselej do konca opredeljene, nedvoumne, znane misli in ideje, ki jih je mogoče le potrditi.

V uprizoritvi Jožeta Babiča se neutrudno menjavajo dogodki v posameznih taborih, konflikti znotraj njih in med njimi; hitro zaporedje omogoča vseskozi enaka in za to uporabna scena

Svete Jovanovića z ogromnim stopniščem v sredini ter spremembe luči, ki zlasti ločujejo intimnejše prizore od bolj množičnih. Vse se odvija po dovolj razumljivi logični shemi, podrobnosti in utemeljevanja pa seveda ne dopušča; prizori so nanizani v epskem zaporedju, ki izključuje (pravo) dramsko napetost. Dramatizacija jo skuša dosegati z direktnim stikanjem kontrastnih polov, največkrat obenem tudi nasprotujočih si sil, včasih kar s paralelno montažo, režiser pa je to na zunaj še potenciral na več načinov: vključil je mnogo stastistov, nekaj psov in motorjev, dodal bitkam zelo glasno zvočno opremo, podkrepil fašistične govore z zvočnikom in tako kontrastiral »naturalistično« hrupno moč nemške vojske z dosti bolj »realistično« in človeško stvarnostjo slovenskega naroda.

Principu »epizacije« gledališke predstave smo lahko v letošnji sezoni sledili že večkrat. Tokrat je njena glavna značilnost poskus ustvariti kolikor mogoče zvesto množično fresko, za kar je bila proza čisto primerna in bi bil lahko končno tudi film, v gledališkem smislu pa ta uprizoritev ni prinesla nobenih novih rešitev ali pobud, kakor sicer sami izvedbi ni kaj vzeti ali dodati.

Čeprav vemo za uspešnost *Mestnega gledališča ljubljanskega* v celoti in za uspeh s Hiengovim *Izgubljenim sinom* še posebej, je vendarle treba reči, da letošnja sezona ni prinesla nič gledališko res vznemirljivega. Omenimo naj, da je bil ta teater v primerjavi z vsemi drugimi v Ljubljani edini, ki si v repertoarju ni »pomagal« z adaptacijami proznih ali prvotno drugim medijem namenjenih del.

Komedijski del programa so sestavljale tri igre, od katerih gre prednost NAROČENI KOMEDIJI Fadila Hadžića v režiji Dušana Mlakarja. Pisatelj je uporabil dramaturški princip igre v igri, ki je glavni vir komičnega z možnostjo razkrivanja zakulisnega gledališkega življenja in z elementi

deziluzije, z večanjem razkoraka med življenjsko resničnostjo in gledališko »lažjo«, med resnico in iluzijo. Predstava se začne z vajo za novo igro, a to spoznamo šele, ko jo režiser prekine; od tu naprej smo priča direktorjevemu iskanju druge, »primernejše,« družbeno-kritične, pa vendar optimistične igre, s katero bi rešili luknjo v repertoarju. Hadžičev tekst ni le preveden (Tita Simoniti), ampak tudi še aktualiziran, bolj ali včasih manj posrečeno, v slovenske oziroma celo ljubljanske kulturniške in gospodarske razmere. V zvezi s študijem naročene komedije prihaja do najrazličnejših konfliktov tako »profesionalne« kot »intimnejše« narave, vse do optimističnega »odrskega« konca, ki nosi glavno ironično poanto prejšnjega dogajanja. Režiserjeva zasluga je bila v dinamičnem poteku enostavno smešnih in — kadar je bilo spričo teksta mogoče — tudi ironičnih prizorov ter v animaciji igralskega ansambla v živahno celoto; ne moremo si kaj, da ne bi posebej omenili domiselnega Inspicienta Danila Bezlaja.

Kakor omogoča pri Hadžiču postopek gledališča v gledališču avtorju samemu, režiserju in tudi gledalcu tisto distanco do prikazovanega, ki z miselno aktivnostjo prerašča zgolj preprosto identifikacijo, takó ima pri Branislavu Nušiču v komediji MISTER DOLAR podobno funkcijo njegov rezoner in vodja igre (v igri) Gospod Vrtačnik: ta zrežira zabavno predstavo, ki razkrije predvsem eno značilnost malomeščana — pohlep po denarju in družbeni veljavi, ki jo ta za tako srenjo prinaša. Ta lastnost, ki sicer ni vezana na določen čas, pa je pri Nušiču vendarle postavljena v dovolj specifično obarvano okolje, tako da je smiselno, če uprizoritev te značilnosti ohranja in stilno upošteva avtorjeve prijeme komedije nravi ter celotno kompozicijo takele piéce bien faite.

Režiser Matija Logar, še prej pa prireditelj in dramaturga (Milan Jesih in Bojan Štih), so skušali Nušiča nekako

modernizirati oziroma ga vsaj z gledališkimi sredstvi posodobiti ter tako odkriti v njem še kakšne nove pomene, asociacije, aluzije; dodali so mu, poleg obstoječega rezonerja še en »odtujevalni« element, namreč songe s plesanjem, kar je pravzaprav pleonazem, poleg tega pa s svojo dolžino občutno zavirajo dogajanje; nekatere komične figure naj bi prehajale v grotesko, vanjo pa so bile najbrž usmerjene tudi posamezne režiserjeve domislíce kot na primer igra s stebrom ali rezanje profesorjevega govora. Vendar te inovacije zbujaajo pomisleke, saj niso odkrile v Nušiču nobenega novega ali dodatnega smisla, ampak so mu celo odvzele komedijsko igrivost, zabrisale »individualnost« posameznih tipov in predstavo napravile dolgočasno, brez ritma in tempa. Zdi se, da Nušič s svojimi jasnimi kritičnimi poantami in preprosto učinkovito dramaturgijo ni preveč primeren objekt za globlja razmišljanja.

Tretja komedija v MGL je bila slovenska noviteta, REVIZOR 74 Igorja Torkarja, ob kateri se lahko samo vprašamo, kaj je narobe z Gogoljem, da ga je treba tako »aktualizirati«. V njegovo »formo« je tu zares VLITA vsakdanja časopisna »vsebina«, ki pa dobesedno prenesena iz življenjske realnosti še ne predstavlja umetniškega organizma. Sklicevanje na Gogolja je slaba usluga, ob tem se šele prav zavemo bednosti, neduhovitosti in neinventivnosti, da o komiki sploh ne govorimo, te »satirične farse v 5 slikah«. Režiser France Jamnik je to pisanje pač postavil na oder.

Povsem druge vrste nesporazum je pomenila uprizoritev Shakespearovega OTHELLA v režiji Francija Križaja in pod dramaturškim vodstvom Tarasa Kermaunerja, ki je v ospredje tragedije potisnila Jaga. Shakespeara je očitno zaposloval prav lik Othella, sicer bi svojega dela niti ne naslovil s tem imenom, vprašanje pa je tudi, ali bi z Jago kot glavnim junakom igra sploh še bila tragedija.

V predstavi se je pokazalo, da je kljub skoraj v celoti ohranjenemu tekstu (črtan je recimo Norček in nekoliko še dva prizora) Othellova usoda nemočno zbledela, dominirala pa je Jagova iniciativa in igralska prisotnost Vladimira Skrbinška, ki so mu vsi drugi tako rekoč le asistirali: od igralcev do Križajeve režije brez razpoznavnega in urejujočega koncepta, prazno brezčasne scene Avgusta Lavrenčiča, kateri ni mogoče odkriti pravega razloga in ne najti funkcionalnosti osrednjega kvadra in do prav skupaj znesenih kostumov Mije Jarčeve — vse očitno kaže, da je bil projekt te uprizoritve neenoten in nedodelan, zlasti v izbiri in uporabi gledaliških sredstev in zavedanju o njihovem učinkovanju.

Uprizoritev drame Tennesseeja Williamsa TRAMVAJ POŽELENJE je režiser Žarko Petan zasnoval v celoti realistično, od scene (Matjaž Vipotnik) do igre, z nekaterimi režijskimi prijemi pa je ta realizem nekolikanj 'razbijal': na pomensko poudarjenih mestih v dogajanju je na primer vsakršno akcijo na odru za trenutek ustavil, tako da so protagonisti obstali sredi kretenj in s tem še posebej pritegnili gledalčevo pozornost. Drugi element so bili diapozitivi, ki so, projicirani na veliko steno, podvojili končno situacijo, kretnjo, izraz osebe ali oseb v minulem prizoru. Prvi postopek je bil uporabljen smotrno, saj je poantiral reakcije oseb; pri drugem pa smo se morali zadovoljiti predvsem — tudi to so bili nekakšni poudarki, a neučinkoviti takoj, ko so postali za gledalca predvidljivi — s tehnično funkcijo prehoda iz prizora v prizor, ki je predstavi sicer določala zelo enakomeren ritem, a dolge pavze so jo obenem močno raztezale in postale vse bolj utrujajoče. V začetku predstave se je še zdelo, da bodo posnetki uporabljeni v zvezi z reminiscencami in travmami glavne junakinje, vendar se je pokazalo drugače. Za ne-realističen element te uprizoritve lahko štejemo tudi scensko glasbo Urbana

Kodra, ki je podčrtovala oziroma sploh ustvarjala atmosfero in se nostalgичno vračala v ne tako daljno preteklost. Take prijeme dramaturgija teksta omogoča in so bili tudi ob drugih Williamsovih dramah že uporabljani.

Žarko Petan je na osnovi podrobne analize besedila in z dobrimi igralci ustvaril gledljivo in v psihološko-sociološkem smislu še vedno 'klasično' zanimivo predstavo.

Nekoliko več pozornosti želimo posvetiti krstni uprizoritvi zadnje drame Andreja Hienga IZGUBLJENI SIN. O Hiengovi dramatici smo v reviji že govorili (Sodobnost, št. 3/1974), tako da lahko zdaj na osnovi ugotovljenih temeljnih značilnosti v njegovem opusu gledamo na to novo delo. V njem spet najdemo vse konstante avtorjevega dramskega pisanja; predvsem glede na 'znižani' socialni nivo oseb in na sorodno družinsko tematiko se novi tekst najbolj očitno navezuje na TV igrō SPOMINSKA PLOŠČA, v kateri sin razkrije lažni videz vzorno urejenega zakona in družine ter iz nje odide, žena in mati, ki je tudi sama trpela v življenju z znamenitim znanstvenikom, a skrajno ne-vzornim možem in očetom, pa pred javnostjo še kar naprej brani njegov ugled.

Tokrat se je ves problem premaknil skoraj izključno v samo družino, prišliki od zunaj so res prej personificirana dobra dela kot realni ljudje. Izgubljeni sin Milan, ki ni več mogel prenašati tiranske družinske atmosfere, šel v svet in tam zašel na slaba pota, v igri sploh ne nastopa, kot spomin in/ali travma, pa je v domačih vseskozi prisoten. Razkrinkovalec resnice je drug, nezakonski, izgubljeni sin, ki pa, ko svoje delo opravi, doživi nekakšno katarzo, pomiri se z očetom in spet gre. (V Spominski plošči je s tega vidika zanimiva figura gosta, prijatelja, ki ga sin pripelje domov, da bi podpiral njegove argumente proti očetu, saj ga je ta spravil ob dekle in diplomo, vendar fant na

koncu prestopi v materin tabor.) Podobno spravo sklene tudi hči, ki se je od vsega začetka bodla z očetom, ko ga drugi napadejo, pa mu stopi v bran. Skratka, trpini sami rešujejo tirana. Drugače je z Zofijo, ki je kot vsi Hien-govi »služabniki«, posebno globoko povezana s svojim dobrotnikom — a tudi on z njo; zato Zofija lahko postaja pravi gospodar. Vse (navidezne) psihološke kontradikcije in nasprotujoče si reakcije oseb si tudi ob tem Hiengovem tekstu lahko razložimo s stalno čustveno ambivalentnostjo oseb, ki vselej združujejo tako sovraštvo kot ljubezen.

Glavna oseba pričujoče drame je oče in ne direktno izgubljeni sin; kaže potek samospoznanja in sestavlja podobo njegovega karakterja, njegovih dobrih in slabih del, ki jih, največ skozi spomine, razkrivajo »prizadeti« in on sam. Resnica ostaja relativna in zakrita, izkristalizira se le končna, po lastni krivdi založena situacija, iz katere je pogled na svet in prihodnje življenje pri vseh treh članih družine pesimističen, a nanj pristajajoč. Igra je prežeta s samopomilovanjem in individualno psihologijo, v kateri pa manjka tista vzročna povezanost, ki bi gledalcu omogočala lastno podobo in sodbo o dramskih osebah ali celo sploh interes zanje. Nekaterne informacije se na več načinov ponavljajo, marsikaj pa vseskozi ostaja neutemeljeno in vprašljivo. Ni na primer jasna, ali vsaj ne prepričljiva, dramaturška funkcija Nade, Milanovega dekleta, ki res sporoči njegovo smrt, medtem ko je pa njena zgodba za osnovni razvoj družinskega problema malo važna. Njena prisotnost v nosečnosti sicer povzroči aktivnost hčerke, ki ji otrok nakazuje morda neki smisel, vendar se nato pokaže, da je pravo življenje te družine le samota in zaprtost. Spet mora priti »izgubljeni sin« in dekle odpeljati.

Pomenske dimenzije so se v tej Hien-govi drami vsekakor zmanjšale: kot pri vseh njegovih osrednjih moških figurah

je tudi pri očetu značilna dvojnost: živi za veliko idejo, ki bo spremenila svet, a se izkaže kot čisto slepilo, obenem pa zanemarja intimne družinske odnose, ljudje okrog njega ga ne zanimajo, čuti se ogrožen. Vendar pa je taka pasivna, skrivaška oseba, ki se vrti stalno le v osebno in posebno zamejenih okvirih manj zanimiva, ker v pravi konflikt s svetom sploh nikoli ne pride; nanj vseskozi gleda z iste pozicije. Njegov problem izvira iz dovolj neinteligentne malomeščanske zakompleksanosti, ki ji nikoli ne pride do dna, nikoli ne spozna svoje »krivde«, odpove se le velikim ciljem in jih zamenja z vsakdanom — kot pravi pohčerjenka: »... vse bo lepo, kot je bilo zmeraj« — prihodnost dá za preteklost, eno slepilo za drugo. Lahko bi sicer rekli, da je tudi tega Hiengovega junaka čas prehitel, vendar je bil že ves čas na stranskem tiru, nobena idealiteta, nobena vrednota, ki bi konstituirala svet in v kateri bi bil on udeležen, ni propadla; gre za naivnega megalomana s patriarhalno mentaliteto, čigar »usoda« je v koordinatah igre od vsega začetka jasna in lahko zbujala pomilovanje in ganjenost ter zavest, da so pravzaprav vsi ljudje vendarle tudi dobri. Navsezadnje imamo pred seboj znano in razvidno moraliteto, pa tudi prototip kar prave melodrame z njenimi v bistvu nespremenljivimi kategorijami.

Če bi režiser Mile Korun posebej ne vpeljal ali poudaril nekaterih nerealističnih elementov v predstavi — tako na primer že samo simbolno sceno (Sveta Jovanović) s predalniki, v katerih se, recimo, hranijo družinske skrivnosti, kakor še zlasti sekvenco s tremi obiskovalci, ki je izrazito cankarjansko pa tudi po korunovsko klovnovsko-ironično obarvana in se tako na bolj simbolnem nivoju sklada z oznako osebe iz igre, ki te prišleke imenuje »prava včerajšnja podoba tega naroda« — bi lahko videli tudi povsem meščansko-realistično melodramo, kar ta Hiengov



tekst v bistvu tudi je, ne glede na specifičnosti njegovega pisateljskega sveta.

Posebna zasluga režiserja je, da je pod njegovim vodstvom igralski ansambel dosegel tako rekoč popolno in zato redko izenačenost in so posamezni igralci spet našli v svojem diapazonu nove tone in izpeljave, kar velja še zlasti za Skrbinška in Zupančičevo. Upri-zoritev je v veliki meri ravno skozi de-tajlirano psihološko igro osrednjih oseb najbolj adekvatno predstavila Hiengovo delo.

Gledano s širšega vidika, pa sta tako dramski tekst kot njegova uprizoritev sicer »stilno« avtorsko spoznavno, a že tudi očitno ponavljajoče se in reducira-joče se delo obeh ustvarjalcev.

*Eksperimentalno gledališče Pekarna* je letos pripravilo še eno uprizoritev, za katero je Peter Božič izbral in skom-biniral dele proze Pavleta Zidarja ali po njegovih motivih napisal novo besedilo, pri čemer mu je bil glavni vidik izbora sestaviti paletu ženskih usod, ali bolje, koscev nekega življenja oziroma življenj. Dal ji je naslov JAZ SEM GOSPA MARIJA, ki jo predstavi ena sama igralka. Razen osrednjega motiva najrazličnejših problemov vaške učiteljice v tem gledališkem besedilu ni mogoče razpoznati ene same povezujoče niti, v njem ni takega jedra, ki bi ga racionalno razvidno v vseh smereh ve-zal in strdil v koherenten organizem. V zvezi z Zidarjevimi preokupacijami so tu v režiji Boštjana Vrhovca in pod dramaturškim vodstvom Mojce Krefc nanizani prizori-fragmenti iz vsakda-njega življenja, v katerih so največkrat v ospredju problemi erotične in druž-benopolitične narave, ki se kot po (filmskem) principu odtemnitev in za-temnitev luščijo iz neskončno pestrega obstoječega materiala, med katerimi včasih je — ali se le zdi ali je možna — celo neka logična zveza (pri tem ni nujno, da si taki prizori tesno slede, lahko so razbiti med najrazličnejše druge), največkrat pa jih povezujejo le gle-dalčeve asociacije, kolikor sploh ne

ostajajo posamični izseki iz komplek-snejše celote, ki je nam, opazovalcem (nekega) življenja, neznana. S tem po-stane tudi nevažno, ali gledamo zgodbo ene osebe, lok ene poti, ali se sreču-jemo z vedno novimi osebami in njihovi-mi položaji, kar se vse lahko povsem poljubno še in še nadaljuje.

Znotraj »nanizanke«, ki je obenem tudi »simultanka« (vse sekvence si lahko zamislimo hkrati, prekrivajoče), opa-žamo vendarle nekakšno dvodelnost, ki pa sama na sebi še nič ne pomeni: na eni strani so prizori, v katerih je Marija sicer edina živa oseba, nevidno prisotne so še druge, navadno ena, tako da gre za dialog, v katerem pa so važne le *njene* psihične in fizične reakcije, iz ka-terih sploh šele razberemo, kaj jih je moglo povzročiti, tako da fragmente dogajanja gledalec sestavlja pravzaprav (za) nazaj, kar tudi po svoje zakompli-cira dožemanje. Druga vrsta prizorov so »pravi« monologi, v katerih se je še teže znajti, saj tu kajpada ni nobenega direktnega odnosa več, nobene dram-ske osebe, ki bi mu bili namenjeni, sami sebi so edini kontekst glede na to, da predstava podrobnejšega ključa do sebe ne daje. Seveda ga sploh noče, v tem je končno tudi njen eksperiment — v raz-prševanju pomenov in kaj od njih ostane.

Kakor sicer scena Tomaža Gorjupa v izboru predmetov in v njihovi raz-mestitvi v glavnem kaže na realizem ali naturalizem (tak je, bi lahko rekli, tudi stil igranja, a le do neke mere; velikokrat sploh ne gre več za »posne-manje« v realnosti obstoječega, ampak za »evociranje« drugačnih, čisto poj-movnih zadev, za dožemanje z distanco, na primer z ironijo in parodijo), pa se od njega oddaljuje z moškim torzom (s precejšnjim spolnim organom in kra-vato), z lutkama v pomenljivem polo-žaju, ki visita nad posteljo, prav tako pa po svoji dosledni barvni shemi dveh barv, umazano rdeče in zelene, v ka-tero se vključuje tudi kostum (Alenka

Bartlova) in zaradi katere že ni mogoče mimo misli o njenem morda simbolnem pomenu. Komplementarnost barv, pa tudi oba atributa torza, kažejo na primer na dvojnost in prepletanje erotične in politične tematike. Scena, ki predstavlja sobo, interier, uokvirja tudi namen celotne uprizoritve v poskus, da igralka »zgolj« z vsemi lastnimi razpoložljivimi sredstvi brez »zunanjih« pomagal in na omejenem odskem prostoru izrazi vse, kar se tu da izraziti; ona je tako rekoč edini oblikovalec — prehode iz ene vloge v drugo bi navsezadnje razumeli tudi brez lučnih sprememb.

Igralki Jerici Mrzel je treba izreči vse priznanje za zahtevno in naporno delo, ko je v oblikovanju Marij in njihovih relacij do ljudi, problemov, celotnega sveta, ki jih obdaja, iskala na podlagi besed z glasovnimi in gibalnimi sredstvi pomene in nakazovala smeri, v katerih se da uspešno asociirati. In to je področje »njene« predstave.

Preglejmo zdaj še repertoar gledališč (dve predstavi sta se nam izmuznili) za otroke in mladino, ki ga v večji meri kot druge določa tudi prisotnost vzgojnega namena. *Mladinsko gledališče* je s svojo uprizoritvijo igre ZUGO IN NJEGOVA SENCA holandskega avtorja A. E. Greidanusa v tem smislu zbuvalo (načelno) vprašanje pravega razumevanja »hudobnih« oseb v tej zgodbi, ki dokaj podrobno, seveda pa karikirano in groteskno, pripravljajo umor dobrega, vendar nekoliko posebnega »kralja«. Prav ta osrednja figura stopa iz običajnih pravljicnih klišejskih polarizacij, obrača se v človekovo notranjost in v njej odkriva boljše in slabše lastnosti, pa tudi celoten življenjski nazor, ki iz pesimističnega s pomočjo (najbolj tipizirane figure) naivno dobre deklice na koncu preide v optimističnega.

Režiser Lojze Domajnko ob tem tekstu ni imel kaj izumljati, primerno pa je dal z igro in s kostumi poudariti

razliko med grotesknimi figurami in bolj pesniškimi, idealnejšimi osebami.

Zanimivejša je bila postavitev znamenite heroične komedije Edmonda Rostanda CYRANO DE BERGERAC, ki jo je režiser Miran Herzog drzno zasukal v predvsem komično-ironično smer, v kateri ni več prostora za vzvišeni zunanji patos, ampak le še za preprosto resnoba. Pokazalo pa se je, da je v tako skrajšani in nekoliko premontirani obliki, pa še v sodobni, »kavbojski« obleki, vendarle težko do konca utemeljeno in koherentno sestaviti komponente tega klasičnega besedila. Uspešna je bila zlasti »deromantizacija« Roksanee in potencirana družabna neobogljnost njenega izvoljenca, medtem ko je Cyrano v mislih in čustvih enako aktualen prestopil iz 17. stoletja v sodobnost. Najboljši prizor, ki je razvidno vseboval vse te elemente, je bila na primer »balkonska« scena, ki je bila res dodelana tudi v igralskem smislu. Sicer je namreč treba reči, da so igralci množične prizore (in teh je največ) sicer prav živahno, vendar pa zelo neprecizno, zmazano in, žal, včasih kar amatersko izvedli. Vladimir Jurc se je predstavil kot zanesljiv govorec, ni pa še vloge dovolj izniansiral, predvsem v tako pomembnih komornih poantah.

Zadnja letošnja uprizoritev v tem gledališču je bila dramatisirana povest Frana Milčinskega PTIČKI BREZ GNEZDA. Zgoščena in domišljena dramatisacija Primoža Kozaka, ki je vseskozi dajala možnosti za ironično distanco do posameznih dogodkov in principov te dobrohotne vzgojne zgodbe, je na odru v režijskem konceptu Vesne Arhar v tem smislu tudi zažvela. Jasno je, da bi bilo povsem nesmiselno realistično preslikavati socialno problematiko iz ljubljanske preteklosti, medtem ko je veliko bolj komedijsko in igrivo zastavljena pustolovščina vedno ohranjala in vsebovala tudi današnje družinske in družbene resnice, v svojem »muzikalnem« stilu

pa je na resnობnost in predvsem sentiment mogla gledati že tudi z ironijo, čeprav se vsem igralcem to ni vselej posrečilo: predvsem osebi matere Pirčeve in pomočnice Jere sta izstopali iz omenjene naravnosti predstave.

Simultana in premakljiva scena (Melita Vovk-Štihova, Breda Jontes) je podpirala trdno sklenjeno dramaturgijo in njen tempo, saj so igralci lahko brez zastojev prehajali iz prizora v prizor — po nepotrebnem razvlečena je bila le veselična sekvenca — vse do očitnega in spet komično potenciranega happyenda. Songi so bili funkcionalni, kadar so pomenili karakterizacijo oseb in pri tem tudi v gibalnih elementih (Janez Mejač) upoštevali posebnosti določenih figur, tako v primerih vseh treh fantov, pri Kocmurju in pri Jerajevi, medtem ko so bili povsem zgrešeni in stilno neadekvatni v svetu te uprizoritve tisti, ki so bili le klišejske revijske točke. Igralski ansambel je bil tokrat spet hladnejši, posebne omembe vredna pa vsaj Tkačeva in Jurc z nekaj opaznimi domisleki.

*Lutkovno gledališče* (marionete) je pripravilo uspelo priredbo Puntarjeve radijske igre MEDVEDEK ZLEZE VASE, ki jo je režiral Matjaž Loboda in za katero je na likovnem področju skrbel Štefan Potočnik; podoba v celoti sicer ni bila skladna in ne vselej enako domiselna (portreti v srcu so bili tako zelo dobesedno »realistični«), odlične in za tako fantazijsko igro res primerne pa so bile prozorne, iz pleksi stekla izdelane in v bledeh barvnih niansah porisane ploščate lutke, ki so predstavljale prebivalce deključine notranjosti. To novost si pač velja zapomniti, saj odpira na primer možnosti za »gnečo« na odru, skozi lutke se vidi in nanizati se jih da v globino v skoraj poljubnem številu planov. Posebno atmosfero irealnega sveta je dajalo še barvno prelivanje luči (Chris Johnson), zlasti ko je obstajalo samo in ne le kot eden izmed scenskih elementov. Igra se zdi (odra-

slim) bržkone že malce dolgovozna; vsaj tako pogostnemu ponavljanju iste pesmice bi se bilo morda dobro izogniti.

Popolnoma druge vrste je bila igra Naceta Simončiča ČMRLJ IZ KOLO-RADA, ki jo je za ročne lutke režiral Žarko Petan, lutke in sceno pa zasnovala Dragica Čadež-Lapajne. Narejena je bila z veliko in preveč hrupa, a tudi z dinamiko, kar glede na število nastopajočih in majhen zaodrski prostor ni preprosta stvar. Njena »vsebina« pa je bila zgolj reprodukcija samih znanih in tipiziranih kavbojskih zgodb prenesenih v živalsko-rastlinski svet z dramaturško popolnoma odvečnim zaljubljenim parom, pa z eno vsestransko uspelo figuro, fantičkom Krompirčkom. Tudi domislci TV napovedovalke, kakor je že bila ironično mišljena, ter poosebitve posameznih lutk v živih igralcih, ki zapojejo svojo kavbojsko pesem, nista mogli spreminiti temeljne nevznemirljivosti uprizoritve. Tudi tokrat so bile zanimive lutke v celoti izdelane iz lesa in pobarvane, tako da so učinkovale nekako »rustikalno« in za divji zahod prav primerno.

Naj ta poskus letošnjega pregleda sklenemo le z nekaj obrobniimi dejstvi in ugotovitvami: v gledališčih se je pojavilo kar pet dramatičnij (Ukana, Veselica v Blatnem dolu, S poti, Jaz sem gospa Marija, Ptički brez gnezda), ki so vse, poleg še nekaterih drugih besedil (na primer Jesihove moralitete in celo Mistra Dolarja v njegovi prede-lavi), prispevale k tako imenovani »epizacij« gledališča, ki na različne načine spreminja ali ukinja običajno komponento dramatičnosti, prinaša pa še druge značilnosti, ki smo jih nakazovali ob konkretnih primerih. Slovenski repertoar je poleg teh proznih adaptacij sestavljalo še nekaj novitet — v ospredju so bili Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista, Izgubljeni sin in Revizor 74 — in tekst iz naše klasike. Od vse slovenske dramske produkcije in njenega gledališkega oblikovanja je bil tako po svoji glo-

balnejši aktualnosti kot po dramaturških postopkih za našo sočasno dramsko ustvarjalnost in premike v njej morda vendarle najrazvidnejši Jesihov

tekst v Jovanovičevi postavitvi, ne da bi s tem implicirali že tudi njegovo estetsko vrednost.

Malina Schmidt

## ČUDOVITI PRAH

Film Nov slovenski film, Čudoviti prah, je film s partizansko tematiko oziroma s tematiko narodnoosvobodilnega boja. Za dramaturško analizo v ožjem pomenu besede, se pravi za razmišljanje o strukturi in ideji filma samega, nam za osnovo tega razmišljanja zadošča film sam. To je bilo izhodišče analiz obeh drugih letošnjih novih slovenskih celovečernih filmov — Pomladnega vetra in Strahu. Pri obeh se je takšna omejitev predmeta analize zdela relativno upravičena, saj sta glede na svojo tematiko ustvarjala in oživila neki svet, katerega začetek in konec je bil zaobjet v njiju samih — za razumevanje njune vsebine ni bilo potrebno kakršno koli prehodno védenje. Ne glede na to, da prvi govori o naši neposredno prisotni izkušnji, drugi pa se glede na svojo ambicijo, da bi bil tezen, izmika relevantnosti časovne in krajevne opredeljenosti, sta njuni osnovni misli zgrajeni samo iz elementov, ki so v njiju neposredno, konkretno navzoči. Pri obeh smo bili s stališča gledalca pripravljani sprejeti kakršnokoli misel ali interpretacijo — dejanskost njunega sveta je bila v celoti *ustvarjena*, in to — po ambiciji — na način, ki ga lahko ne glede na rezultata analiz označimo kot subjektivnega in umetniškega. Elementi, iz katerih sta bila ustvarjena, so bili — bodisi zaradi svoje še neposredne prisotnosti bodisi zaradi svoje načrtno izbranosti — po svojem smislu in pomenu še nedefinirani in šele vtkanost v umetniški organizem jih je vsebinsko opredelila. Na tak način ustvarjena svetova sta izpovedovala nekaj, kar ni nujno, da je, da je bilo ali da kdaj koli bo — ustvarila sta tako po formalni

plati, ki pa zdaj ni v središču naše pozornosti, kot tudi — in predvsem — po vsebinski plati nekaj *novoga, izmišljenega*, kar pa seveda nikakor ne smemo razumeti v pejorativnem smislu, saj smo že poudarili, da gre — v načelu — za umetniško izmišljenost, za umetniško nôvo.

Opisano metodološko izhodišče in opisane predpostavke pa se ob Čudovitem prahu pokažejo kot sporne.

Čudoviti prah je namreč narejen po literarni predlogi; mikavna se sicer zdi primerjava filma in njegovega predhodnika — romana, vendar pa bi nas izključno tak postopek nujno privedel tudi do analize romana. Taka razširitev pa že presega naše ožje področje, odpira sicer nadvse zanimiv problem filmske adaptacije literarnih del, ki pa prav s svojo zapletenostjo s svojo interdisciplinarnostjo daleč presega namen tega zapisa, saj bi za tako analizo bilo najprej potrebno také poznavanje teorije filma kot verjetno tudi poznavanje teorije literature in ne nazadnje bi si morali zastaviti tudi vprašanje o bistvenih estetskih principih obeh umetnosti, ki ju razlikujemo — za zdaj — glede na njun medij. Predvsem nerazvitost filmske teoretične misli pa tako delo danes še onemogoča. Ugovarjati bi seveda bilo mogoče, češ: razlika med filmom Čudoviti prah in istoimenskim romanom je vendar očitna: optimistično-impressionistični, skoraj lahkotni atmosferi filma se zoperstavlja grozljiva v romanu; lapidarnost besedila v filmu se v primerjavi z bogastvom vsebine v romanu zdi povsem nevredna sklicevanja na svoj literarni izvor itd. Morda sta to najbolj pogosta in upravičena očitka pri filmskih adaptacijah literarnih tekstov sploh. Vendar pa je v takih primerja-