

Kronika

V ZNAMENJU SLOVENSKE DRAMATIKE

Štiri ljubljanska gledališča v sezoni 1976/77

Gledališče

Z vidika repertoarja je takó za Dramo SNG in za Mestno gledališče ljubljansko kot za obe eksperimentalni gledališči v letošnji sezoni značilno predvsem, da je bila večina uprozoritev postavljenih na osnovi domačih dramatskih besedil. Kakor je to za Glej v zadnjih letih že dosledna tradicija in si za to dokaj prizadeva tudi Pekarna, pa je taka usmeritev v obeh institucionaliziranih gledališčih nova in posebej opazna.

Od sedmih premier v vsakem od teh dveh gledališč prinašajo le tri tuja besedila (SNG), v MGL celo le dve, vsa pa so iz novejšje evropske dramatike nekako po letu 1920. Srečali smo se z dvema tako ali drugače dovolj znamenitima gledališkima avtorjema polpretekla dobe, ki pa se nista pokazala v svoji pravi in polni podobi: »revolucionarno« igro Rogerja Vitracca Victor ali otroci na oblasti (MGL) smo gledali v Anouilhovi »meščansko« popravljeni varianti, v kateri izgublja radikalnost in šokantnost — danes še zlasti — in v režiji Žarka Petana, naravnani v nevarno komičnost kar preveč meščanske in nič več izzivalne drame; drama Luigijsa Pirandella Velikani z gore (SNG) je njegovo poslednje in nedokončano delo, v katerem sicer prepoznavamo vse značilnosti njegovih miselnih preokupacij in dramaturgije, vendar v že dokaj verbal(istič)no abstrahirani in neizpeljani obliki. Igro je gradila predvsem Petanova fantazijska in teatrsko bujna uprizoritev. Tudi zadnja igra samosvojega Irca Brendana Behana Rihardova umetna noga (SNG) kaže

posebno v primerjavi z »legendarnim« Talcem manj intenzivno in koherentno obdelavo irske politične, nacionalne, verske in socialne problematike, ki ji je režiser Dušan Jovanović dodajal glasne in opazne, čeprav ne vselej funkcionalne in razberljive domisleke.

Dramski tekst Heinerja Müllerja (po romanu F. V. Gladkova) Cement (SNG) spodbuja spraševanje o posledicah revolucije v intimnosti posameznikov, slika kaos in propadanje (vseh) vrednot in praznino pred vzpostavljanjem novih, tisto nulto in brezperspektivno točko, na kateri se človek znajde kljub objektivno začrtani smeri. S problematizacijo vprašanj, ki se tičejo vsake revolucije, s preseganjem shematskega prikazovanja njenih silnic in iztekov je tekst nedvomno lahko opravičeval svojo navzočnost in je v simbolni režiji Ljubiše Ristića postal pravzaprav najbolj vznemirljiv del sporeda v SNG. Motiv odnosa med oblastjo in posameznikom — intelektualcem, umetnikom, je odpirala drama srbskega avtorja Velimira Lukića Huda noč v režiji Dušana Mlakarja, vendar je ostajala na pol poti med realistično-psihološkim utemeljevanjem vzpona in propada pesnika-politika ter splošnejšim, bolj načelnim, idejnim in filozofskim razpravljanjem o lojalnosti do države in o subjektivni, individualni etiki, tako da so razlogi za junakova razmišljanja in odločitve ostajali pogosto nerazumljivi ali neprepričljivi ali celo sploh neznan.

Vse druge uprizoritve omenjenih gledališč so temeljile na slovenski dramati, in sicer, razen v treh primerih, na njeni najnovejši produkciji. Tekste A. T. Linharta Ta veseli dan ali Matiček se ženi, Ivana Cankarja Za narodov blagor (obe v SNG) in Mateja Bora Težka ura (MGL) bi mogli zdru-

žiti pod skupnim imenovalcem narodnopolitično osvetevalnih, »razsvetljenskih« iger oziroma iger ,posebnega kulturno-političnega pomena': Linhart zaznamuje začetek slovenske dramatike sploh in je njen temeljni kamen, Cankar pomeni njen najvišji vrh in predstavlja klasično vrednoto, klasiko, Bor pa priča o navzočnosti te literarne vrste in njenega umetniško-idejnega angažmaja med NOB. Po uprizoritvenih načinih pa je bilo videti, da so režiserji želeli ta besedila »aktualizirati«, jih postaviti z nekakšnega novega vidika oziroma — pri Težki uri — izrazito poudariti odločilne situacije in replike, ki so mogle ob nastanku te enodejanke učinkovati mobilizatorsko. Namen je režiserka Vesna Arhar dosegla s ponovitvijo takih delov igre, tako da so se idejne konstituante kar najbolj jasno pokazale; uokvirjale oziroma spremljale so jih še recitacije (na začetku in na koncu predstave), glasba in filmska projekcija dokumentarnega gradiva iz zadnje vojne. Režiserjema Alešu Janu z Narodovim blagrom in še veliko bolj Janezu Vrhuncu z Matičkom pa se je zgodilo, da sta kritično priostreni komediji »degradirala« v karikirano burkaštvo, v drugem primeru pa še v »posodobljen« narodnozabavni kič.

V tem, da ti dve gledališči še uprizarjata in ,morata' skrbeti tudi za takó imenovano »klasično«, je pravzaprav tudi edina bistvena razlika v primerjavi z eksperimentalnima odroma; tu niti ni več ,treba' kakor koli eksperimentirati, ne pri izbiri besedil, pa tudi ne v njihovi upodobitvi, v stilu režije ali v načinu dela. Razlike so le bolj formalne narave v smislu manjše igralske zasedbe in manjše tehnične zahtevnosti; slabše tehnične možnosti pa so vendarle lahko tudi ovira, ki more — negativno — vplivati tudi na pomenske dimenzije določene uprizoritve: morda je bilo nekaj takega ravno pri Jesihovi Brucki, saj so črtali težko izvedljive prizore premikanja predmetov, s tem

pa je bila reducirana tista skrivnostna, »kozmično-mistična« dimenzija, ki tudi konstituira svet tega teksta. »Tip« dramaturgije kakšne igre ni več odločilen za uvrstitev v repertoar tega ali onega teatra: takó se z Božičevo »antidramo« srečujemo v Drami, z najnovejšima igrama najmlajših slovenskih dramatikov Jesiha in Poniža, ki vsaj po eni strani kažeta (spet) očitno zanimanje za psihologijo in vzročno-posledično motiviranje dejanja, pa v Gleju oziroma v Pekarni.

Dramskega prvenca Denisa Poniža Igra o smrti in njegove uprizoritve v režiji Boštjana Vrhovca ne bi mogli imeti za kakorkoli ,eksperimentalen' tekst oziroma za gledališki eksperiment (čeprav je bila odlično izkoriščena specifičnost pekarniške »dvorane« — vanjo je z dvorišča lahko pripeljal pravi džip in je bilo sploh mogoče izpeljevati naturalistične poudarke tako v jeziku dialoga kot v vedenju oseb). V njem se zgodi, da je dolgoleten ujetnik, ki najde puško, zveže stražarja in že vidi, kako se mu bliža prostost, navsezadnje izigran, saj se pokaže, da je bil že od vsega začetka manipuliran in izrabljen končno za to, da sta se stražarja znebila svojega nadrejenega — nadzornika; nekako torej prvine kriminalke z nenadnim sklepnim preobratom, zapornikova zgodba in usoda pa očitno temelji globoko v erotiki, kot se razkriva skozi »igro« nadzornikove ljubice, ki jo ima oni za svojo nekdanjo žensko, ki ga je izdala. Niti problem ,hierarhičnega' nasilja niti problem zapsihoanalizirane erotike pa kljub strastnim in sovražnim dialogom, napetim situacijam in celo prizorom mučenja in ubijanja na sceni, ne presežeta zgolj povedanega in prikazanega. Gre za psihologijo in ne — kot morda evocira naslov o smrti — za ontologijo; mejne situacije se izkažejo za zrežirane.

V zvezi z zadnjo igro Milana Jesiha, Brucka ali obdobje prilaganja v Gleju, je zanimivo, da je k njenemu

»ponormaljenju« precej pripomogla ravno uprizoritev v režiji Zvoneta Šedlbauerja, saj je iz teksta črtala njegove (relativne) skrajnosti in tako vse tri plasti (racionalizem — /idealistični/ subjektivizem — mysticizem) omilila, s tem pa je realistična osnova prizorov iz vsakdana — čeprav različno ironizirana in problematizirana — stopala izrazito v ospredje. S tem pa je tudi po avtorju osrednja oseba Brucke izgubljala to svojo pozicijo in njeno obdobje prilagajanja se je kazalo predvsem v odnosu do zakonskega para, veliko manj pa je bilo vidno njeno spoznavanje lastnega položaja v svetu in njenih perspektiv, ki se v tekstu iz prvotnega optimističnega in zanesenega gledanja nato vse bolj problematizira. Bistveno je bil spremenjen tudi konec, ki pri avtorju kaže na mirovanje relacij brez (možnosti) preseganja, v uprizoritvi pa Brucki pušča še ne realizirane želje.

V obeh eksperimentalnih gledališčih se je tudi prvokrat zgodilo, da sta nam postregli takó rekoč z »reprizama«: v Gleju so obnovili pred leti izjemno uspešno (zdaj torej že »preverjeno«) interpelacijo v enem nonšalantnem zamahu« Milana Jesiha Grenki sadeži pravice v režiji Zvoneta Šedlbauerja, ki je tedaj enkratno uveljavila posebno dramaturgijo provociranja pomenov, neločljivo zvezano s prav tisto uprizoritvijo; pomen te celote je (bil) v neponovljivosti njenega čara. Radikalnost dramaturških postopkov v pojmovanju »oseb«, ki v vsakem prizoru privzemajo čisto različne vloge, v komponiranju in »povezovanju« prizorov brez vsakršne zveze ali na osnovi (besedne) asociacije, konfrontiranja, odboja itd. se enako v nobenem slovenskem tekstu in v nobenem gledališkem projektu ni pojavila in se ni mogla več pojaviti; bil je pravi mali izum in dogodek. Danes sicer takó v besedilu kot v postavitvi ostaja vsa specifičnost tega dejanja, ni pa več novo in presenetljivo. »Bremení« ga že tudi po-

znavanje kasnejšega Jesihovega dramskega opusa, ne sicer zaradi načela dramaturgije — ta je tam že drugačna, v Sadežih pa načrtna in zavestna nekoherentnost — pač pa spričo zdaj že znanih in (v Vzponu... zanesenega ekonomista in v Brucki) tudi dovolj jasno izraženih avtorjevih misli, nazorov in moralne angažiranosti. Kakor se ta Jesihov prvenec v naši zavesti vse bolj »staplja« z njegovimi drugimi deli, tako se zdi, da bi reprizna uprizoritev morala še bolj vitalno uveljaviti nonšalantnost raznolikosti v divjem tempu, obenem pa se tudi zdi, da je storila največ, kar je bilo mogoče v zamejnosti tivolske »dvorane«, ki ne dopušča širših prostorskih mizanscenskih zamahov. Precizno so bili izdiferencirani vsi kosci tekstovne predloge od anekdotičnih, ironičnih, ostro satiričnih do intelektualističnih in poetičnih: zmenjavanje optimističnih in pesimističnih tonov intenzivne življenjske pristnosti, čeprav skoraj ves čas spremljanih z rahlo ironijo, se proti koncu spelje v (v bistvu povsem resno) spraševanje (kakor je vpraševanje ali interpelacija tako rekoč vsaka sekvenca te igre) in zavest o smrti kot združitvi vseh nasprotij v človeku — podobno se konča tudi Jesihova »moraliteta« Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista — in nazadnje smrt samo. Ob tem dobivajo Grenki sadeži pravice (in sploh Jesihova dramatika) svojevrstno in zakrito ontološko znamenje.

V Pekarni smo poleg Poniževe igre gledali še Pavla Lužana Triangel (kot skupno predstavo tega in kranjskega Prešernovega gledališča). Bila je sicer krstna izvedba, vendar pa to besedilo obstoja tudi kot radijska igra z naslovom Tercet in je bila premierno izvajana že jeseni 1975. Ob primeru Lužana in njegovih dramskih tekstov, uprizorjenih v slovenskih gledališčih, še vedno drži, da smo njegovo »absurdno« igro gledali v eksperimentalnem teatru (čeprav je tu še Prešernovo gle-

dališče in radijska izvedba!), zelo komunikativni igri, ki nazorno prikazuje in poskuša po eni strani zvesto preslikavati, nekoliko pa tudi ironizirati, »naše« vsakdanje življenje pri delu in doma, pa v MGL (Sreča neposrednih proizvajalcev) oziroma v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju (Lepi časi, zlati krasi).

Triangel sicer postavlja klasični lju-bezenski trikotnik, vendar ga prav nič tradicionalno ne razrešuje oziroma ga sploh ne razreši; osnovno gibalno igre je dialog in njegov jezik, v katerem in s katerim pa ni mogoče ničesar (do kraja) pojasniti in se ves čas izkazuje kot sredstvo prikrivanja, dvoumnosti, nemožnosti komunikacije, namesto da bi nastopal v svoji prvotni funkciji sporočanja, pojasnjevanja, komuniciranja. Lužan skuša tu v obliki groteske, grozljive in humorne obnem, govoriti o relativnosti vsakršnih izjav in situacij o nedoumljivosti oseb in njihovih stanj, vse na način popolnoma razpršene dramske strukture, takó da se ob tej vsesplošni neoprijemljivosti kljub vsemu že sprašujemo o njeni globlji smiselnosti. V predstavi režiserja Matije Logarja, ki se dogaja v (simbolni) bonbončkasto rožnati scenaciji (meščanskega doma), so premiki treh figur in njihove igre koncipirane adekvatno nerazjasnjanim motivacijam: plaha in grozeča približevanja, govorjenja »mimo«, krčevitosti v telesu in govoru, »pomenljiva« mimika — dokler trikotnik ne obmiruje in pušča sporočila skrajnje nedorečena.

Drugačna pa je dramaturgija tipa Sreča neposrednih proizvajalcev ali Sreča nikdar opoteča, ki temelji na nizu izbranih »tipičnih« in prepoznavnih prizorov iz kolektivnega življenja neposrednih proizvajalcev, ki omogočajo neposredno identifikacijo. Osebe v igri kar naravnost pripovedujejo, kaj jim pomeni srečo, in želje se jim prej ali slej tudi uresničijo: dobijo stanovanje, prihranijo za avto, deležni so

pohval v službi, si ustvarijo srečen dom. Igra izzveni v izrazito deklarativnem optimizmu in vitalizmu, izhajajočem iz popolnega pristajanja na prikazovani model bivanja. Uprizoritev v režiji Matije Logarja je samo potrjevala oziroma celo poudarjala podobo življenjskega klišeja brez vsake distance (táko funkcijo bi npr. lahko imela glasba-songi, vendar se je spričo stila takó imenovane slovenske narodne muzike veseloigri povsem prilegala), brez ironičnega odnosa, čeprav tekst sam to deloma omogoča na nivoju jezika: njegova funkcija tudi tu — čeprav drugače kot v Trianglu — ni predvsem v sporočanju, saj je v tem svetu že vse znano, temveč je v ohranjanju kontakta ali sploh v vzpostavljanju odnosa med osebami; kopičenje komunikativnih obrazcev bi pa s posebno intonacijo lahko postalo ironični in komični element.

Precéj bolj zabavna, čeprav brez posebnih ambicij, je bila nova varianta satiričnega kabareta s petjem, plesom in proslavo Zaradi inventure odprto Miloša Mikelna in v režiji Mirana Herzoga v MGL. Dobro narejena in izvedena predstava, v kateri si brez globlje povezave sledijo različni prizori, naravnani v humoren in satiričen odnos do družbenih, političnih, gospodarskih, potrošniških in čisto človeških napak in nepravilnosti v naši vsakdanji stvarnosti; kabaret sicer ni prinašal nobenih novih spoznanj ali »usodnih« razkritij, bila pa je izredno živahna uprizoritev, ki je lahko pritezala gledalčevo pozornost.

V Mestnem gledališču ljubljanskem so uprizorili še dva sodobna slovenska avtorja, najnovejšo »veseloigro z maškarado« Andreja Hienga Večer ženinov, z nekoliko zamude (drama je izšla pri Obzorjih že leta 1972) pa tudi »mrtvaški ples« Gregorja Strniše Ljudožerci. Obe drami se s tem, ko postavljata kot okvir usodo oziroma smrt, ki vso igro pravzaprav režirata, vodita,

ko postavljata neka pravila igre v igri, v kateri s pomočjo preoblek (maškarad, teatrskih) komedijantskih prizorov, »klovnovskih« figur in različnih simbolov govorita o moralni upravičenosti takih in drugačnih načinov človekovega eksistiranja v nekem, pravzaprav zelo določnem, času in prostoru — z vsem tem se po eni strani vključujeta v svet fantazije in njenih prikazni, po drugi pa v svet realnosti in njegovih socialnih, nacionalnih in ideoloških postavk.

Pri tem Strniševa igra — kljub vsemu — odpira vprašanja celotnega sveta in kozmosa in ga kaže v grotesknih in grozljivih nasprotjih, radikalno pa izpeljuje tudi določeno družbeno komponento: uprizoritev tega besedila v režiji Mileta Koruna je takó s črtanjem teksta kot tudi z omiljevanjem grotesknosti in grobega naturalizma v blago komiko in lebdečo poetičnost odbijala ostrine tudi tam, kjer bi — še posebej glede na specifično strniševsko akohorentno dramaturgijo združevanja oziroma konfrontiranja kar najbolj med sabo oddaljenih in nasprotujočih si elementov — bržkone morale ostati. Mimogrede rečeno tako že drugič v letošnji sezoni ugotavljamo, da odrski postavitvi reducirata kompleksna sporočila ravno po svoje zelo zanimivih dramskih tekstov.

Z vso barvitostjo in dramatičnostjo, kolikor je je le nudila Hiengova precej manj zanimiva in vznemirljiva igra, je Večer ženinov režiral Zvone Šedlbauer; ta »vesela igra z maškarado« je v bistvu krvavo zaresna družinska in družbena (melo)drama na strindbergovskem (sovraštvo, ljubezen in maščevanje tašče — uprizoritev smrtnega plesa) in cankarjevskem ozadju (postava pridobitniškega Zalokarja, ki gre v svoji moči lahko prek trupel, njegov odnos do brata — intelektualca in nečaka Janeta, pijanca, in tako rekoč »izgubljenega sina«, »lumpenproletarca« in »umetnika« popotnika, ki se zbudi ob lepi Vidi, spreobrnjeni prostitutki, ki si

potihem želi družino). Ozadje tej napeti meščanski igri na odru je romantična Karingerjeva pokrajina. Vse dogajanje v njej je obrnjeno v preteklost, v njeno oživiljanje, podoživljanje in razkrivanje: čustvena in erotična neizživetost oseb je glavni živec njihovega agiranja, pridružuje pa se ji še zavest o lastnem poklicnem (tudi družbenem in moralnem) neuspehu oziroma izdaji svojega delovanja (Zalokar je zdaj kvazimizar, nič več ni individualnega odnosa do dela, vse je industrija, Mirko je kvazi, lažni humanist). Edini, ki pravzaprav ostaja »zvest« sebi, ampak tudi Zalokarju v imenu nekdanjega vojaškega tovarištva, je — seveda do kraja zapiti — Korel, »stranska« oseba, obenem pa nekakšen rezoner oziroma intuitivni napovedovalec dogodkov.

Kakor se sicer igra po eni strani čudovito prilega v pokrajino devetnajstega stoletja, ko kaže povsem na znotraj družine razvijajočo se štorijo erotičnih in prestižnih maščevanj, takó pa po drugi strani ta podoba odvrča od pomisli na možne in zakrite aktualne družbene alegorizacije v »tipih« figur oblastniškega mogotca, skorumpiranega intelektualca, od rednika odvisnih pijancev in nergačev, v bistvu pa tistih pravih, resnicoljubnih duš... Pričakovati je bilo, da se bo torej ta sama po sebi nezanimiva družinska »tragedija« razprla vsaj v arijah posameznih dramskih oseb tako, da bi ravno s temi izstopi iz lastne osebe in iz celotne vase zaprte igre vzpostavila do vsega pripovedovanega in prikazanega neke vrste distanco, morda ironičen odnos. Drži pa, da so ti večidel verzificirani in pevski vložki tako v tekstu kot v uprizoritvi spet le potrjevanje in pojasnjevanje in izpovedovanje oseb in njihovih čustvenih stanj zdaj ali prej, nimajo pa nobenega »osveščevalnega« namena. Edino profesorju Mirku v teh »songih« in drugače »pijancu« Janetu (s stalnim komentiranjem in ironiziranjem pogovorov s pomočjo pasaž iz

slovenskih ljudskih pesmi in rekov), torej obema izobrazencema, je avtor dal nekoliko kritičnega in samokritičnega — obakrat ironizatorskega — besedila (v uprizoritvi je to poudarila še glasba) in se tako nekoliko postavil kot nosilec perspektive svoje igre. Sicer pa je izstop iz zaprtosti te meščanske maškarade, čeprav s pravim umorom, pravzaprav le formalen, stori ga na koncu Vida, ko odpre težka železna vrata in odide iz zgodbe.

Kakor se Hiengova zadnja drama navezuje na njegove prejšnje, pa tudi na najnovejši roman Čarodej, v katerem se — v grobih obrisih rečeno — prepletata dva časa in dvoje družbeno in socialno pogojenih življenjskih mentalitet v (Večeru ženinov bi v prvo »plast« lahko šteli oba brata, taščo, mrtvo Irmo, v drugo pa recimo Janeta, Vido in Korla, ki se kljub nekoliko rezonerskemu in distanciranemu odnosu do sebe in dogodkov ne morejo osvoboditi svoje določujoče jih preteklosti), tako in še veliko bolj očitno se tudi nova Božičeva igra Panika veže predvsem z njegovim zajetnim romanom Zemlja, pa tudi s krajšim Na njeni travi; tematika njegove literature, tudi prejšnjih dramskih tekstov, so odnosi in vrednote v svetu »nižjega« socialnega sloja izgubljenih, »izvrženih« in zafrustriranih eksistenc. Uprizorjena drama ostaja zaradi temeljitega abstrahiranja razvidnejših podatkov, zlasti kar se tiče označenosti oseb in njihovih (preteklih) medsebojnih odnosov v nekakšnem praznem prostoru brez vznemirljivejših in globlje utemeljenih sporočil, predvsem pa s svojo strukturo zdaj že vse preveč znanih antidram ali absurdnih dram tudi ni nič več inovativna.

Gledano z vidika tipa dramaturgij, ki vse obstajajo danes hkrati v slovenski dramatiki, je od Hiengove v bistvu psihološko-realistične dramatike sicer povsem drugačna dramatika Petra Božiča; njegovo »ekspresionistično« — groteskno komično igro Panika, ki »se

dogaja vsepovsod po svetu, posebej pa še pri nas«, je v ljubljanski Drami režiral Mile Korun. Vendar pa tudi režiser in igralci z vsem minucioznim izdelovanjem posameznih figur, najbolj uspehih ravno v izrazitih — ironičnih — groteskah, in ustvarjenjem nekaj impresivnih atmosfer, niso mogli zapolniti praznih mest igre, bilo pa je zanimivo, da jim jo je uspelo približati (osnova za to obstaja že v obrisih teksta) svetu ali vsaj nekaterim elementom Grumovega Dogodka v mestu Gogi.

Igro sestavlja mozaik prizorov z mnogimi osebami, iz katerega razberemo predvsem občutek grozljive dezorientiranosti ljudi v svetu, njihovega strahu spričo nerazumljivega dogajanja, ki se zdi čisto poljubno in naključno. Skoraj prav takó pa je tudi avtorjevo izbiranje posameznih prikazanih situacij tesnobnega občutja v pričakovanju dokončne svetovne katastrofe; v tem času se gode najrazličnejša nasilja, tudi smrt, vendar še takó nenavadni groteskni položaji odtujenosti in kaotičnosti ne pomenijo nikakršnega »dogodka«; panika ni panika, temveč »normalno« stanje sveta, nič se zares ne zgodi, celo edina individualna akcija (Just, nekdanji partizan, podminira hiše, ki bi jih bilo treba porušiti) se brez pretresov izteče v »običajni tok življenja. V tej splošni prisposodbi razdrobljenosti bivanja pogosto zazvenijo aktualne in kritične replike na našo današnjost in preteklost, v skrajno fragmentarno zastavljenih dramskih osebah oziroma grotesknihih tipih pa najdemo tudi prepoznavne figure skorumpiranega kariatista, večnega revolucionarja, itd., ki so jih igralci odlično predstavili in celo dopolnili v še takó bežnih nastopih. Ob tej izdelanosti in uigranosti ni mogoče spregledati režiserjeve roke.

Kakor koli se omenjeni sodobni slovenski dramatiki ukvarjajo s svojimi (specifičnimi) temami, je pri večini opaziti, da je eden od elementov tudi

ironično ali celo groteskno podan kritičen odnos do moralno-družbenih napak in problemov sedanjosti in polpreteklosti. To je tudi poleg lirsko-filozofsko meditativne tista komično groteskna plast, ki jo Gregor Strniša konfrontira s prvo v »transcendentni burki« Driada (uprizorjeni v SNG v režiji Mileta Koruna). Ta, sprva za radio (spet »repriza«!) napisana skrajno nedramatična igra je v odrski postavitvi pridobila komaj kaj več razgibanosti s poudarjanjem osnovnega kontrasta med nežnim in privzdignjenim svetom »vilinskih« razsežnosti in karikiranim, često v burko naravnanim, »večnim« in zamejenim meščanskim svetom. Igra, ki se ukvarja z vprašanji umetnosti in ustvarjanja, spoznavanja in morale, se tesno povezuje s prejšnjim avtorjevim literarnim opusom in večkrat ponavlja njegova že znana sporočila, in še to vse bolj eksplicitno in racionalizirano.

Ena od značilnosti treh osrednjih in že uveljavljenih slovenskih dramatikov — Hienga, Strniše in Božiča, ki se kaže v njihovih najnovejših dramah, je prav gotovo to, da skušajo do zadnjega izrabiti in obdelati svoje stalne in središčne teme in motive, ki pa jih očitno ni mogoče v neskončnosti variirati z enako intenzivnostjo in prepričljivostjo. Spominjanje, konstitutivni element Hiengovega sveta, se na primer tokrat pojavlja le v novi obliki arij in recitativov in se vse bolj oži na družinski krog, pesniška moč Strniševih metafor se razvezuje v vse bolj direktna razlaganja ali pa se izgublja v abstrakcije brez pravega korelata, Božičeva fragmentarnost pušča neutemeljene praznine v — čeprav hotenem — prikazovanju razpršenosti ljudi in sveta.

Poleg pogostega jasnega aludiranja na določen čas in prostor pa mnogi dramatik segajo obenem tudi prav v nasprotno smer, v nezemeljska in nedoumljiva področja neznanih ali le slutenih kozmičnih in mističnih sil,

usode in fantastičnih vizij, ki najrazličneje vplivajo na človekovo zemeljsko eksistenco, jo pojasnjujejo ali komplirajo in vnašajo dimenzije, ki spodbujajo vpraševanje o temeljnih bivanjskih kategorijah.

Načini dramskega pisanja zajemajo različne stopnje in kombinacije od fabulativno vodenih zgodb do manjšega ali večjega lomljenja vzročne povezanosti in psihološke utemeljenosti vse do takó ali drugače zasnovanega niza nja prizorov, ki lahko zahaja v poljubnost ali nedoslednost, lahko pa postavlja tudi radikalno zamišljen sistem. Kakor je bila letošnja gledališka sezona, posebno ljubljanska, resnično v znamenju sodobnih slovenskih tekstov in pomeni po kvantiteti in raznolikosti enega od vrhov domače produkcije (z dvema igrama — Lenega čaka dolgčas in Koža megle — se je v Novi Gorici in v Trstu predstavil tudi Franček Rudolf), pa bi česa podobnega ne mogli reči za njeno kvaliteto, čeprav smo slišali in videli nekaj zanimivega in v raznih smislih skoraj šokantnega (Ljudožerci), nekaj nonšalantnega in zadovoljujočega (oba Jesiha) in nekaj solidnega in gledljivega (Hieng) — ne nazadnje po zaslugi režiserja in igralcev. Letos se je tudi dovolj razvidno pokazalo, da imajo nekateri avtorji tako rekoč že tudi svoje »stalne« režiserje: Mile Korun je režiral obe Strniševi drami, pa tudi Božičevo Paniko, Zvone Šedlbauer obe Jesihovi igri, poleg tega pa še Hienga in Matija Logar dva Lužanova teksta (tretjega v Celju je postavil Miran Herzog). Korunovi načrtni poskusi poetizacije v vseh treh primerih — dovolj različnih — niso mogli zaobjeti iger v celoti in so ostajali ter bili primerni le na nivoju nekakšne mikrorežije v odnosih med dramskimi osebami, ne pa tudi v smislu kompleksnega in vse podrobnosti določujočega režijskega koncepta, ki se ni vidneje izoblikoval pravzaprav v nobeni od teh postavitev. Uspešnejši je bil

Šedlbauer kljub pripombam ob Brucki, ki je lahko uveljavil svoje sposobnosti za gledališko razgibano in temperamentno uprizorjanje intenzivnih in povednih življenjskih situacij. Logar, ki je precizno zrežiral Lužanovo nedorečeno igro, pa v njegovem drugem in povsem drugačnem tekstu ni izkoristil niti redkih možnosti, ki bi bile uprozoritev potegnile iz čiste apologije neposredno določene mentalitete.

Letošnja gledališka bera štirih ljubljanskih teatrov, sicer bogata po številu

domaćih besedil, ni prinesla izrazitejšega ustvarjalnega nemira, čeprav je v posameznosti kazala tudi vredne dosežke — nekatere smo že omenjali — v režijskih in igralskih interpretacijah, od recimo Rističevega Cementa in Petanovih Velikanov, do vidnih vlog igralcev različnih generacij od Vide Juvanove, Duše Počkajeve in Slavke Glavinove do Dareta Ulage in Iva Bana — če seveda omenimo le nekatere.

Malina Schmidt

SLAVKO GRUM, ZBRANO DELO I, II

Književnost

V zbirki Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, ki jo že tri desetletja ureja glavni urednik Anton Ocvirk, je doslej izšlo že nad stodvajset knjig. Zadnji, ki ju je uredil in jima spremne opombe napisal mladi literarni zgodovinar Lado Kralj*, uvaja ta v to najbolj renomirano slovensko knjižno zbirko, ki si iz leta v leto dviga kulturni in literarnozgodovinski ugled in ceno, novo ime — Slavka Gruma. S tem se zbirka kot celota že povsem nagiba v dokumentarno in celovito obravnavo literarnih ustvarjalcev našega stoletja: lani je v zbirki izšla zadnja knjiga zbranih del Ivana Cankarja (velik uspeh založbe in urednikov), začela so izhajati zbrana dela Lojza Kraigherja, v tisku sta nadaljnji dve knjigi zbranih del Otona Župančiča, prav tako deseta knjiga zbranih del Frana Levstika, kaže pa, da tako pričakujemo izid še preostalih knjig zbranega dela Srečka Kosovela, v pripravi pa je že nov avtor v zbirki — pesnik Alojz Gradnik, nadaljnji knjigi zbranih del Frana Levstika, kaže pa, da

bo kmalu treba dodati slovenskih »klasičom« nova imena: F. S. Finžgarja, Mirana Jarca, Juša Kozaka, Ivana Preglja, morda Zofko Kvedrovo, »prvo zaresno slovensko pisateljico«, kot jo imenuje slovenska literarna zgodovina, in še koga in tako naj bi se zbirka nadaljevala kot zakladnica najzlahtnejše slovenske pisane besede, brez številčne in časovne omejitve.

Zbrano delo Slavka Gruma je zaradi oživiljene aktualnosti avtorja Goge zanimivo ne samo s stališča literarne zgodovine in dokumentarnosti, ki jo s pomočjo izčrpanih in natančnih opomb Lada Kralja vnaša v polpreteklo literarno in kulturnozgodovinsko skušnjo, marveč tudi zaradi odkritja celotnega — predvsem proznega in manj znanega dramskega dela osamljenega ustvarjalca v dvajsetih in tridesetih letih. Druga in sklepna knjiga Grumovega zbranega dela mu prinaša pisma, dnevnike in članke, se pravi večinoma še neobjavljeno »literaturo«. Grumovo zbrano delo doslej še ni izšlo v celoti — izšli sta dve izdaji — 1957 v uredništvu Herberta Grūna in Milana Priteklja in leta 1968 v redakciji Franca Zadravca v zbirki Naša beseda. Zbrano delo I prinaša najprej Pripovedne spise (pod naslovom zbirke črtic in povesti, ki jo je Grum pripravljal — Izgubljeni sin, in Nezbrano prozo, nato dve drami: Upornik in Dogodek v mestu Gogi, v dodat-

(* Slavko Grum, Zbrano delo I, II, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1976, zbirka Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev, 120. in 121. knjiga, uredil in opombe napisal Lado Kralj, str. 498 in 458)