

## Kronika

### IZPOLNJENI IN NEIZPOLNJENI OBETI

Gledališče

Napol odprta rdeča baržunasta zavesa, skozi katero zija v poltemi pošastna praznina odrskega prostora, praznina desak, ki pomenijo svet, fantek v črni pelerini in s širokokrajnim klobukom na glavi, ki priteče na te deske, ne zavedajoč se njihovega pomena, in se na rampi nenadoma zdrzne, saj začuti, da v tem magičnem risu svojega bivanja ni sam, da preži za nevidno bariero med odrom in avditorijem kup ljudi, ki čaka na nekaj, za kar se je v letih izoblikoval pojem gledališka predstava — in ko to doume, ves zmeden in prestrašen zbeži, in prostor ostane spet prazen, vse dokler se z nekakšno grozljivo samodejnostjo ne odpro velikanska vrata zadnje odrske stene in dokler nekakšna potujoča komedijantska kompanija ne pripelje s ceste v ta odrski prostor voza boginje Talije, zato da bi na teh deskah, ki pomenijo svet, zaigrala ljudem v avditoriju tisto, čemur pravijo, da je gledališka predstava, vse to za našo konkretno zavest gledavca v gledališču ni samo nekakšen ritualni introitus uprizoritve Molièrove *Improvizacije v Versaillesu* in *Skapinovih zvijač* v ljubljanski Drami, ampak nemara tudi živa in zgovorna prisposoda naše trenutne gledališke situacije, o kateri se je v zadnjem času pisalo že toliko potrebnega in nepotrebnega (in se bo prav toliko potrebnega in nepotrebnega po vsej verjetnosti pisalo tudi še v prihodnje), prisposoda, ki je njena notranja ideološka pomenljivost skoraj večja od vsega prizadetega in neprizadetega, konstruktivnega in nekonstruktivnega pisanja obeh skrajnje diferenciranih polov v našem sedanjem gledališkem

svonovanju. Kajti letošnja sezona se je pravzaprav pričela samo in zgolj v znamenju praznega odra, v znamenju negotovosti (predvsem v tisti slovenski gledališki hiši, ki ji je tradicija pač pripisala vzdevek *centralna, središčna slovenska gledališka ustanova*, se pravi ljubljanski Drami), v znamenju izpolnjevanja in neizpolnjevanja obetov, ki so jih posamezna gledališča fiksirala v svojih repertoarnih načrtih in napovedih — presoja o pravilnosti in nepravilnosti njihovih poti, o tem, kako so se ti njihovi obeti izpolnili, pa je seveda prepuščena zgolj in samo občinstvu, in le-temu ne more vzeti svobode pri tej presoji nobeno navidez še tako demokratično intonirano, v resnici pa dovolj topoumno in nasilnost nespretno prikrivajoče prijateljsko prepričevanje in dopovedovanje tega, kaj je prava, resnična, avtentična umetnost in kaj ne.

Če vsaj bežno preletimo vse že omenjene repertoarne napovedi, se nam že iz njih dovolj jasno izkristalizira trenutna polarizacija in umetniško-ustvarjalna diferenciacija slovenskega gledališča, ki je do njene dokončne podobe prišlo prav v zadnjem času, potem ko je bilo malo poprej skoraj že upati, da so si posamezne gledališke hiše vsaj po svoji konceptualni usmerjenosti več ali manj komplementarne, če že ne ravno identične. Razpon te diferenciacije je več ko očiten, repertoarna podoba posameznih gledališč je taka, da zelo nazorno predočuje tudi dejstvo, za kaj tem hišam sploh gre, kaj je njihov temeljni umetniški namen. Sicer vztrajajo več ali manj vsa umetniška vodstva teh gledališč dosledno pri trditvi, kako je edini njihov namen samo in zgolj umetniško-izpovedna angažiranost, v skladu s katero naj bi gledališče izpolnjevalo — recimo — Shakespearovo

definicijo namena gledališča, vendar ujemanje teh trditev *ipso facto* še ni niti potrditev identičnosti niti potrditev komplementarnosti; razlike je namreč iskati predvsem v pravi vsebini pojma *umetniško-izpovedna angažiranost*, saj se nam ta brez vsebine spremeni v prazno floskulo ali retorično frazo. Primerjava pojmovanja te vsebine pa nam pravzaprav šele do kraja razkrije popolno nasprotnost v posamičnih gledanjih in nazorskih usmeritvah, ki je tako zelo usodno oznamovala sodobno slovensko gledališko snovanje: kajti za ljubljansko Dramo pomeni umetniško-izpovedna angažiranost igrati Nušića, Shawa, Molièra, Golio, Dostojevskega itn. itn., Mestno gledališče ljubljansko skuša doseči isto z uprizorjanjem Ermana, Petana, Leboviča, Anouilha, Feydeauja, mariborska Drama si je v ta namen izbrala Linharta, Dürrenmatta, Zuckmayerja, Slovensko ljudsko gledališče iz Celja Eliota, Jovanovića, Lawrencea, Horvatha, Calderona, Slovensko gledališče iz Trsta Brechta, Verča, Williamsa in Le Roi Jonesa, Primorsko dramsko gledališče iz Nove Gorice Partljiča in Goldonija. Drugače povedano: pod isto namensko platformo (ki smo jo predtem poimenovali s tērminom *umetniško-izpovedna angažiranost*) so se slovenska gledališča diferencirala v nazorsko in konceptualno povsem različne tipe gledališča, od literarno živega in pomenljivega (SLG Celje) prek politično-agitacijskega, humanističnega (ljubljanska Drama) pa tje do v sodobnosti zasidranega, angažiranega, vendar pa izrazito potrošniško usmerjenega gledališča (Mestno gledališče ljubljansko). In zategadelj tudi ni čudno, da je mōč stvaritve posameznih teatrov ovrednotiti že samo z gledališča tipološke ustreznosti oziroma neustreznosti kakšne gledališke hiše v današnjem teatrskem snovanju in iskanju.

Seveda pa ni temeljni namen tega zapisa govoriti samo o tem precēj ne-

spodbudnem pojavu v naši gledališki ustvarjalnosti, ker se pač zdi dosti pomembneje označiti nekatere najzanimivejše in najelokventnejše uprizoritvene značilnosti prve tretjine letošnje sezone v ljubljanskih gledališčih. Če že zavoljo njene častitljivosti postavimo na prvo mesto pri razboru posameznih uprizoritev ljubljansko Dramo, lahko ugotovimo, da se na njenih deskah z izjemo že v uvodu omenjenega Molièrovega večera zares ni zgodilo prav nič uprizoritveno vznemirljivega — niti pusta, dolgočasna, brezbarvna Miloševićeva presaditev beograjskih Žalujočih ostalih Branislava Nušića na ljubljanski oder (o popolni gledališki neinventivnosti te predstave, o njeni prisiljeni komiki in brezzvani prenevedavosti niti ne kaže zgubljeni besed) niti Žigonova repriza Shawovega Pygmaliona, ki je poleg že znanega besedila in več ali manj stereotipne, ponekod posrečene, ponekod dolgovezne, gotovo pa prav nič moderne režije Steva Žigona posredovala občinstvu vsaj tri imenitne igravske dosežke (z izjemnim temperamentom in posluhom za iztanjšano komično karakterizacijo odigrano Elizo Ive Zupančičeve, distingvirano zadržano, pa vendar človeško toplo gospo Higginsovo Slavke Glavinove in domiselno in minuciozno izdelano gospo Pearcovo Vike Grilove), ne ena ne druga predstava se ne moreta uvrstiti ob izjemni uprizoritveni dosežek gostarežiserja Petra Lotschaka, ki je z natančnim poznavanjem prabitnih virov teatralike in z drznim iskavskim zanosom šel naprej od teksta, se v svoji režiji dokončno odpovedal literarno-retorični koncepciji gledališča in po daljšem premoru spet pripeljal v ljubljansko Dramo ustvarjalni zamah in odkrivanje novih sestavin sodobnega gledališkega izraza. Lotschakov Molièrov večer je izpovedno elokventno gledališče, plod premišljanja o možnosti in nemožnosti teatra v današnjem času, eminenten odrski dosežek; tradicionalni-

stično pojmovanje literature v gledališču, sakrosanktno obravnavanje klasi-ke, vse to se je umaknilo ustvarjalni domišljiji, končno smo se le srečali z Molièrom brez starosvetne baročne patine, brez bleščečih, stilno zvesto prisanih kostumov, brez baročnih poklonov in reverenc, brez brenkajočih Lullyjevih menuetov, brez dolgih napudranih lasulj in razkošno intarzirane- ga baročnega pohištva. Na kratko: srečali smo se z nebaročnim Molièrom, z jedrom Molièrove umetniške izpovedi, ki nima prav nič opraviti s klasično zvišenostjo in nedotakljivostjo. Lotschakov režijski dar se je še posebej izkazal v prvem delu predstave, v *Improvizaciji v Versaillesu*, ki ji je dal imenitno odsko podobo in jo tudi tekstovno-ideološko približal nekaterim temeljnim problemom današnjega, sodobnega gledališča; za začetni prizor je s svojo izpovedno nazornostjo jasno razkril režiserjevo hotenje, celotna predstava (skupaj s *Skapinovimi zvijačami*) pa je začetni vtis samo še potrdila (kljub nekaterim drobnim upadom, med katerimi velja posebej omeniti nekatere opaznejše neuglašenosti v ritmu in tempu pa nepotrebno pavzo med prvim in drugim dejanjem *Skapinovih zvijač*, ki je v marsičem povzročila, da se je razblinila skoraj furiozna celovitost te na prvi pogled manj pomembne, nemagistralne Molièrove farse). Prav tako pomembna zasluga Lotschakove režije pa je, da so se interpreti pod njegovim vodstvom spremenili iz solistov z bolj ali manj omejenimi možnostmi v uglašeno, enovito, živo igravsko družino, kjer so postale kvalitativne igravsko-ustvarjalne razlike med posamezniki povsem drugotnega pomena; zabrisale so se meje med starejšo, srednjo in mlado igravsko generacijo, člani te komedijantske kompanije so igrali zavzeto in dovolj ubrano (predvsem v *Improvizaciji v Versaillesu*). Le deloma so se razkrile odlike in slabosti posameznih interpretov

*Skapinovih zvijač*; med njimi velja zato še posebej omeniti ostro profiliranega in artistično domišljenega Skapina Borisa Cavazze, z bleščečim posluhom za komično karakterizacijo zaigranega Geronta Aleksandra Valiča, ljubko Hiacinto Mojce Ribičeve, hudomušno karikiranega Oktava Kristijana Mucka, pristrčno robatega Arganta Lojzeta Rozmana in posrečenega Silvestra Marjana Hlasteca. Imenitna scena je delo Heinza Drusowitscha, ki je zasnoval tudi duhovite in funkcionalne kostume.

V startu Mestnega gledališča ljubljanskega ima kljub ostri, duhoviti satiričnosti *Petanove igre Raj ni razprodan* in vsaj tematski zanimivosti (čeprav le-to tako tekstovna kakor tudi uprizoritvena izpeljava odločno demantirata) Lebovičevih *Padlih angelov* prav gotovo posebno mesto komedija *Samomorilec* Nikolaja Robertoviča Erdmana, ena tistih stvaritev, ki nam lahko v bistveno novi luči razkrijejo celoten prevolucijski kompleks ruske literature. Kajti *Samomorilec* se (tako kot roman *Mojster in Margarita* Mihaila Bulgakova, ki smo ga v Evropi prav tako spoznali šele pred kratkim, in to ne po uradni poti) navezuje na žlahtne realistične tradicije ruskega realizma gogoljevskega in gončarovskega kova, sama dramska téma zadobiva povsem sodobne eksistencialne razsežnosti, pri tem pa je obdelava same dramske snovi nadrobna, minuciozna, pristrčna v človeški karakterizaciji in predvsem polna preprostega humorja. V zgodbi o Podsekálnikovu, ustežu, ki skuša s samomorivstvom napraviti kariero, pri tem pa ničesar ne ljubi bolj kot ravno življenje, ki bi se mu zavoljo te kariere moral odreči (in to ne vélikega življenja, ampak naše vsakdanje bivanje z vsemi tegobami in drobnimi radostmi), je Erdman ustvaril posebno vizijo našega vsakdanjega sveta, ki se pod njegovim večjim pisateljskim peresom spreminja iz humorne realističnosti v

grozljivo-komično, paradoksalno grotesko, in to po zaslugi enousmerjenosti človeškega uma, ki mu ne gre v resnici za prav nič drugega kakor za ohranitev golega bivanja, pa čeprav ima na ustih venomer same velike humanistične floskule in parole. Te floskule in parole kot temeljno vsebino bivanja pa postavlja Erdman z izredno brezkompromisnostjo na laž; nasproti jim postavi drobno človeško poniglavost, ki pa mu je dragocenejša, zato ker obstaja, ker je živa, ker ni samo plod zlaganega humanizma. In prav zato je Erdmanova komedija o Samomorivcu Podsekalknikovu dragocena obogatitev naše dosedanje vednosti o ruskem porevolucijskem literarnem snovanju; in to spoznanje se nam še posebej trdno zasedra v zavest, če se spomnimo na dejstvo, da so le borih nekaj dni pred ljubljansko premiero *Samomorilca* gostovali v Ljubljani člani moskovskega gledališča V. Majakovskega z izrazitim agitpropovskim tekstom *Poraz A. Fadejeva*.

In zdelo se je, ko da je ansambel Mestnega gledališča ljubljanskega, ki je pod režijskim vodstvom Igorja Pretnarja pripravil Erdmanovo igro kot otvoritveno predstavo letošnje sezone, prevzel poseben ustvarjalni žar pri študiju te predstave; tako zelo je bila ustvarjena scela, da sodi gotovo med najpomembnejše ustvarjalne dosežke te gledališke hiše v zadnjih letih. Pretnar je humorno karikirani, hkrati pa trpki in zajedljivi tekstovni zasnovi ustvaril imenitno gledališko nadgradnjo, rezultat njegovega umetniškega prizadevanja je živa, domišljena predstava, zasnovana z izrednim poslušom za ubranost posamičnih dramaturških in miselnoizpovednih sestavin pa s smislom za izrazito, hkrati pa nevsiljivo tekstovno poantiranje. Druga odlika njegove režije pa je zanesljivo vodenje posameznih igravskih interpretov in odlično izoblikovanje odrsko-karakterne plastike, ki je prav gotovo z marsičim pri-

pomogla k tolikšni uprizoritveni nazornosti celotne predstave, tako kot stajeno zasnovano učinkovito dopolnila likovno razkošna scena Svete Jovanoviča in ironično nadihnjeni kostumi Mije Jarčeve. Med igravci je Polde Bibič (ki se je ob ti priliki prvič predstavil na deskah MGL) z dobrodušno humorno karakterizacijo upodobil Podsekalknikova, tega napol grotesknega, napol trpko tragičnega iskavca najgloblje, hkrati pa najpreprostejše resnice o našem bivanju, Maja Šugmanova je temperamentno in živo upodobila njegovo ženo Mašo, Tina Leonova je žlahtno oživila Mašino mater Serafimi Iljinično z do potankosti izdelano igro, Franc Markovčič je bil do prave mere primitiven spretnjakovič Kalabuškin, med furioznostjo in dobrodušnostjo posrečeno nihajoča Margarita Ivanovna je bila Anka Cigojeva, domiselno je karikiriral predstavnika inteligence Gološčapova Franček Drogenik, neupadljivo pretirana stara devica Kleopatra Maksimovna je bila Mira Bedenkova, mesarja Pugačova je z dovolj duhovito tipizacijo upodobil Jože Lončina, smešno naiven Jegor Timofejič pa je bil Ivan Jezernik. Pa tudi vsi drugi nastopajoči (Alenka Svetelova, Majda Grbčeva, Nada Bavdaževa, Vera Murkova, Judita Hahnova, Janez Eržen, Tone Kuntner, Julija Guštin, Danilo Bezlaj, Angel Arčon, Milan Brezigar, Andres Valdes, Rajko Stupar in Janez Starina) so se učinkovito vključili v celotno uprizoritveno zasnovano s svojimi večjimi ali manjšimi epizodami.

Tako smo spet pri začetnem izhodišču našega sestavka, pri izpolnjenih in neizpolnjenih obeh začetka letošnje gledališke sezone, ki je potekal v marsičem drugače kot pa prejšnja leta, v napeti in ostro polarizirani konstelaciji sil, ki je seveda pustila svoje sledove predvsem na prvih dveh letošnjih premierah v ljubljanski Drami. Obeti so bili le deloma izpolnjeni, in še tedaj

bolj po zaslugi individualnega občutenja gledališča kot pa zavoljo uradno priznane linije. Gledališče je še zmerom ostalo prazen prostor, prispejda nedorečenosti in dokaz o dokončnem zabrisanju razmejenosti med centralne in periferne, nacionalne in provincialne institucije, elokventen dokaz o tem, kako ni nikjer zapisano, da je mogoče zares ustvarjalno iskanje najti samo v kvalitativno središčnih ustanovah. In iz vsega tega se porojeva tudi spoznanje, kako sta v integralni zasnovi gledališke uprizoritve natančno določeni tako individualna ustvarjalnost kot tudi kolek-

tivna uglašenost, spoznanje, kako prava gledališka predstava ne more obstajati brez pravega razmerja med tema dveh prvinama, kako se še tako izjemen uprizoritveni dosežek razblini v slabo intonirani celoti in kako še tako pedantna interpretacijska akribija ne more obstajati brez ustvarjalnostne iskre. Pa še eno: kako *repetitio* v umetnosti pač ne more biti *mater studiorum* (če lahko parafraziramo stari latinski rek), kako ima v nji zmerom večji učinek tveganje kakor pa zanesljiva preiskušnost.

Borut Trekman

#### DESET LET KIPARSKIH SREČANJ V KOSTANJEVICI, NA SEČI, NA RAVNAH IN V MARIBORU

Likovna  
umetnost

Mednarodna srečanja kiparjev v Kostanjevici in Portorožu ter kasneje na Ravnah in v Mariboru so svojo upravičenost že pokazala. To seveda ne pomeni, da gre za idealno obliko simpozijev, ki bi jih lahko sprejemali in spremljali brez kakršnih koli pripomb. Deset let nastajanja štirih galerij na prostem, kjer so zastopana dela nekaj deset umetnikov iz vsega sveta, je odprlo tudi vrsto vprašanj. Če se najprej, povsem izolirano ozremo na kvaliteto plastik, lahko ugotovimo, da gre za časovno omejene počitniške cikle, kjer je kipar vezan na razmeroma kratek rok. Prav zato so prireditelji in drugi pričakovali obilo iskrenega eksperimentiranja, svežih improvizacij in ustvarjalne drznosti — saj se umetnikom ni bilo treba ozirati prav na nikoogar (razen seveda na material in svojo umetniško poštenost). Čar skicoznosti pa je postal dvomljiva kvaliteta zlasti v Portorožu, kjer kiparji vsako poletje obdelujejo trd kamen. Kamen je material, ki vsaj po tradicionalnih merilih ne prenese improvizacij in je vse prej kot primerno gradivo za ustvarjanje skic. Zato precej surovo obdelanih klad

v Seči pušča gledalcu neprijeten občutek, da je kipar omagal, še preden je prišel do pol poti, in pa, kar je še slabše — zdi se nam, da je ostalo kamnoseško znanje mnogim zaprta knjiga, sicer pa je nesporno — le malo kiparjev se drzne lotiti kamnite plastike brez skice v glini in brez punktirke.

V analizo posameznih del seveda ne moremo iti, zato pa nas toliko bolj zanima vsako kiparsko področje dela kot celota, kot organizem, ki se postopno razvija v plastični park. Sicer pa je tudi učinek, pa najsi gre za Kostanjevico ali Portorož, tak, da gledamo na simpozij-ski prostor kot na nekakšno celoto, kjer so dela posameznih kiparjev le elementi neke »nadgradnje«. Zato je končen učinek enako odvisen od najslabšega in najboljšega kiparja kot od oblikovalca, ki novo nastalo plastiko postavi na določeno mesto.

Če se povrnemo k rezultatom desetletnega dela v Seči, vidimo, da je še vedno poglavitni problem večine kiparjev — obrtniška spretnost. Zato lahko govorimo o kamniti plastiki kot o preskusnem kamnu, saj je tu dosti težje dosežati cenene učinke kot na primer v lesu ali varjenem železu. Priznati je treba, da je kamnita plastika večinoma ostala v solidnih mejah že uveljavljenih dognanj posameznih avtorjev in da tu