

Kronika

ŠTIRI NOVE SLOVENSKE DRAME

Gledališče



Skoraj ni dvoma, da je prav navzočnost izvirnega slovenskega dramskega ustvarjanja v programski orientaciji naših gledaliških hiš tisto, kar iz leta v leto najbolj vznemirja slehernega kritičnega

opazovavca in ocenjevalca našega gledališkega dogajanja, preskusni kamen, ob katerem se lahko najbolj dokončno izoblikuje in obrusi poskus ocene tistih ustvarjalnih gibal, ki določajo celotnost kvalitativne podobe neke gledališke sezone. Dolžnosti, ki jih ima slovensko gledališče do slovenske dramatike, so že od nekdaj tisti umetniški imperativ, ki naj bi dal slovenskemu gledališču umetniško avtohtonost, hkrati pa naj bi tudi določil in osmislil njegovo ustvarjalno tipičnost, še posebej zato, ker je pri nas tista kreativna komponenta slehernega gledališkega dogajanja, ki bi lahko postala edino enakovredno nasprotje pomenu izvirne dramatike v repertoarni podobi neke sezone, iskanje in odkrivanje novih, današnjih, z individualno umetniško potenco obarvanih oblik prvobitnega gledališkega izrazja, še v precejšnji meri pastorek v naših večidel institucionalno delujočih gledaliških ustanovah. Razmerje med tema temeljnima prvinama nacionalne gledališke ustvarjalnosti določa v naši konkretni teaterski situaciji tudi mesto, ki gre v teh okvirih izvirni slovenski dramatiki; in če se njeno mesto iz leta v leto bolj utrjuje, če postaja bolj in bolj neizbežna temeljna sesta-

vina sodobnega slovenskega gledališča, je seveda tudi jasno, da se druga, zgoraj omenjena komponenta ne more uveljavljati z enako intenzivnostjo in umetniško domišljenostjo, ker je že skoraj *ipso facto* postavljena v drugi plan. Da ne bo kake pomote: ta ugotovitev nikakor noče biti obsojanje početja tistih dramaturgov in umetniških vodij slovenskih gledaliških hiš, ki si prizadevajo za čimvečjo repertoarno udeležnost izvirne slovenske dramatike, njihovi naporu te vrste so globoko utemeljeni v sami naravi sedanjega slovenskega gledališkega trenutka, saj so se porodili na osnovi opredeljevanja tega gledališkega trenutka, na osnovi iskanja smisla našega gledališkega življenja, na osnovi konceptualnega odločanja. S tega gledališča je treba naklonjenost naših gledaliških ustanov slovenskim dramskim stvaritvam (pa naj bo njih kvaliteta taka ali drugačna) samo pozdraviti, čeprav si hkrati tudi želimo, da bi našla naša gledališka ustvarjalnost tudi svoj izvirni, sodobni teaterski izraz, ki bi prav tako potrdil njeno umetniško avtohtonost in jo oznamoval s samosvojim, originalnim kreativnim pečatom. Globlje razpravljanje o tem problemu bi seveda presseglo okvire pričujočega zapisa, vsaj omeniti in nakazati pa ga je bilo treba že zavoljo nekaterih značilnosti letošnjih uprizoritev izvirnih slovenskih teaterskih besedil, ki se prav s tega gledališča v marsičem razlikujejo od tistih v prejšnjih sezonah.

Kar se je pokazalo že v začetku letošnjega gledališkega koledarja v samih repertoarnih napovedih, se je v času njegovega uresničevanja samo še potrdilo: slovenska izvirna dramatika kvantitativno, številčno že dolgo ni doživela tolikšne afirmacije, kakor velja to prav za letošnjo sezono; uprizorjenih

je bilo enajst izvirnih slovenskih del (pri tem v ta sklop niti ne štejeemo dveh izvirnih priredb tujih avtorjev) in nekatere teh uprizoritev so v precejšnji meri dopolnile našo dosedanjo vednost o kreativnem razponu sodobne slovenske dramatike. Poleg tega dejstva pa velja omeniti še nekaj (tisto, zavoljo česar je bil nemara potreben gornji uvod); da je bilo namreč v nekaterih uprizoritvah opaziti tudi hotenje njihovih gledaliških ustvarjalcev, najti nekaterim izpovednim sporočilom tudi novo izrazno-metaforično gledališko govornico, sicer res ne tolikanj novo glede na sodobne avantgardne težnje svetovnega gledališkega dogajanja, ampak morda novo glede na specifičnost in samosvojost tekstovnih predlog. Ti poskusi so zvezani z imenom režiserja Mileta Koruna, ki je letos zrežiral v ljubljanski Drami še preostala dva izvorna teksta v njenem repertoarju (o prvem, Mrakovem *Mirabeauju*, smo na tem mestu že poročali), *Žabe* Gregorja Strniše in *Aleksandra praznih rok* Vitomila Zupana. Režiserjevo hotenje, da bi ustvaril vsakemu od obeh besedil ustrezno gledališko nadgradnjo, v kateri naj bi se do kraja razkril primarno gledališki pomen obeh tekstov, je v obeh primerih doživelo izjemno umetniško potrditev. V Strniševih *Žabah*, tej krhki poetični umetnici (v oklepaju bodi povedano, da njena gledališka vrednost zraste ali pade z uprizoritveno zasnovno), ki se z modernizacijo moralitetne forme loteva nekaterih najbolj ključnih vprašanj našega bivanja, je Korun z izjemnim poslušom za poetičnost gledališča, za iskanje prisposodbe nazornosti gledališke metafore (kakor je nekoč, že pred leti, sam poimenoval funkcijo svojih režiserskih iskanj) dosegel, da so zaživele vse Strniševe pesniške tančine, vsi posamezni detajli, vse poetično-izpovedne teme s svojimi presenetljivimi obrati svoje lastno življenje, svoj lastni izpovedni *kontinuum* in da so se prek teh ele-

mentov Strniševe dramaturgije, Strniševe gledališke vizije, v gledavčevem dojemanju uresničevale in učlovečevale osebe te, ob stari priliki o Lazarju navdihnjene dramske pesnitve o realnih in metafizičnih razsežnostih človekovega bivanja, o dveh temeljnih vodilih, ki določata človekovo usodo, ki določata ta svojstveni, z modernim pesniškim jezikom izraženi *theatrum mundi*, ki naj bi v svoj izpovedni radij zajel vse pojavne oblike tega bivanja in nazorno predočil tisto stičišče pojavnih oblik, v katerem se kažejo njih osnovni bivanjski konflikti. *Žabe* ta *theatrum mundi* približujejo moraliteti, uspešno ga sintetizirajo z njo in so prav s tega gledišča nekakšna dramaturška dedukcija; priliko o Lazarju, predelano v rahlo hermetično pesniško formo, uporabljajo za to, da bi skozi njo zarisale tisti bivanjski krog, ki ga živimo dandanes, oznamenovati hočejo razpon naših bivanjskih možnosti. Že iz tega je razvidno, da je tako intonirana prilika doživela v Strniševi obdelavi pomembno oblikovno premeno, saj jo moč njegove pesniške besede in izpovedi spreminja v sodobno pesniško stvaritev, četudi je dramaturška razpostava silnic v nji docela enaka stari zglede srednjeveškega teatra in se vse sestavine pravega dramskega besedila, snovanje karakterjev, psihologija in konsekventna gradnja notranjega dramskega dogajanja, podreajo temu zgledu. Korun se je s temeljno vednostjo o specifičnostih tega teksta lotil njegove gledališke nadgradnje tako, da je dopolnjeval tam, kjer je bila hermetičnost prevelika: mesto, ki je pri Strniši simbol za realnost, barje, ki ponazarja nasprotje te realnosti, še posebej pa krčma, kjer se združujeta oba eksistencialna principa v eno, vse to je dobivalo med potekanjem predstave čedalje večjo nazornost in gledališko polnost, in isto lahko ugotovimo tudi za Lazarjevo usodo, ki se je že tolikokrat dopolnila in zaobrnila v čudnih, zme-

denih barjanskih nočeh, kjer se mešajo sanje z resničnostjo in kjer se bije boj med človekovim zavestnim svetom, ki ga v Strniševi igri personificirata točaj-hudič in babica-Evica. Režiserja sta ustvarjalno dopolnjevala še scenograf Uroš Vagaja z imenitno likovno in prostorsko sceno in kostumografinja Mija Jarčeva s funkcionalnimi kostumi, še posebej pa so z izjemnim igravskim žarom oživiljali Korunove zamisli igravci, predvsem Polde Bibič in Janez Hočevvar, ki sta ustvarila dve monolitni, s posebne vrste poetičnosti navdihnjeni figuri, polni artistske bleščave in pretanjenih psiholoških nians. Svetlana Makarovičeva je sicer disciplinirano in s precejšnjo stopnjo kreativnosti, vendar pa premalo domišljeno upodobila dvojni ženski lik Strniševe moralitete.

Spet drugačen pa je bil Korunov režiserski prijem pri Zupanovi igri *Aleksander praznih rok*, delu, ki tekstualno ne pomeni tolikšne novosti, saj je bilo napisano že pred približno petnajstimi leti, vendar je več kot pet let čakalo na praizvedbo pri Odru 57 in potem še deset let na izvedbo v ljubljanski Drami, za katero je bilo tudi namenjeno. *Aleksander praznih rok* je po svoji izpovedni naravi povsem drugačna stvaritev od *Zab*, družbeno in moralno-kritična drama o človečnosti dimenzijah našega sveta, parabola, ki si jemlje historično situacijo zgolj za preobleko, za to, da bi laže in nazorneje izpričevala resnico o našem današnjem času. A tu se je razkrila tudi vrednost o njeni splošnejši umetniški vrednosti, ki ji odsotnost časa, v katerem je bila napisana, jemlje ceno. Čas se je namreč spremenil, aktualnost je postala drugačna, Zupanova drama pa je tako tesno naslonjena na čas in na aktualnost, iz katere se je porodila, da se nam zdi tisto, kar je bilo nekdaj pogumno, odkrito in angažirano, samo še preživelo, deklarativno. Vendar pa je po drugi plati razkril Zupanov tekst izredno gledališko sposobnost svojega

avtorja, njegovo obvladovanje dialoga in situacij, pa tudi komponiranja posameznih scen v ohlapno, a vendarle teatrsko nazorno celoto. In to razsežnost Zupanovega besedila je skušal oživiti Korun v svoji režijski koncepciji, s pomočjo katere je ustvaril iz tekstovne predloge imenitno gledališko doživetje, predstavo, čisto po svoji vnanji artistski zasnovi in tehtno po miselni obdelavi gradiva. Da bi se izognil nepotrebni deklarativnosti in sentimentalizmu, je prevesil notranjo vsebino Zupanove igre iz izpovednega prikaza v groteskno obarvan preplet, v katerem je učinkovito in domiselno razkril tako nesmiselnost ideologije kakor tudi nesmiselnost humanizma (ki po Zupanovi tragikomijski zasnovi slavi ob koncu moralno prevlado). S tem je poudaril v samem delu tisto, kar ima v njem vrednost še danes, hkrati pa je uspešno prikrikl tudi nekatere najočitnejše hibe same izpovedne fakture besedila. Predstava je tako zadobila izredno domišljeno artistsko podobo, mizanscenske situacije so se uspešno sintetizirale s Korunovo scenografsko zasnovo, scena v predstavi ni bila zgolj dekor, ampak se je vključevala tudi v igravsko akcijo posameznih figur, kar je bilo najbolj učinkovito predvsem v začetku in na koncu predstave, kjer je akcijska domislica s sulicami prerasla svojo funkcionalnost in zadobila izpovedno vrednost; v sceničnem okviru pa so se ubrali v čudovito barvno lestvico na beli podlagi tudi imenitno stilizirani in barvno razkošni kostumi Mije Jarčeve, ki so dali predstavi svojstven pečat in bistveno dopolnili njen vidnostni del. Med igravci je Dare Valič zrelo, koncizno in celovito upodobil Aleksandra, njegovega prvega ministra Antibraksa je jasno profiliral Polde Bibič, Iva Zupančičeva je z decentno vnanjo atraktivnostjo zaigrala Ajšo (več ji tekst ni omogočal), Branko Miklavc je bogato izniansiral Diogena in ustvaril eno svojih najboljših vlog zadnjega časa, Mar-

jan Hlastec pa je posrečeno karakteriziral svojega narednika Frica. Tudi drugi nastopajoči so se učinkovito vrasli v celotno zasnovano predstavo.

Dotakniti pa se moramo še dveh drugih izvornih slovenskih teaterskih besedil, ki sta doživeli svojo prazvedbo v Celju oziroma v Mariboru, zato da bo razviden kvalitativen razpon letošnjega deleža slovenske dramatike v našem gledališkem življenju. *Galebi* Ignaca Kamenika, ki so doživeli svojo prazvedbo v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, v marsičem nadaljujejo standardno tradicijo našega dramskega snovanja; čeprav so že četrto uprizorjeno delo tega avtorja, se v njih ne kaže nobena posebna ustvarjalna novost, ki bi dramo odmikala od že znanih stereotipov in s tem utemeljevala njen pomen v trenutni podobi našega gledališkega pisanja. Kamenik se je v svoji igri celo odpovedal tistim novostim, ki jih je razbrati iz njegove zadnje igre, *Marionet*, uprizorjene pred tremi leti v mariborski Drami, vrnil se je iz parabolicega sveta v realno družbeno okolje in skušal v njem ugotoviti tiste tipične konfliktno situacije, ki pretresajo naš vsakdan. S sintezo intimnega, zasebnega, družinskega sveta in njegovih konvencij pa naprednega, sodobnega miselnega sveta mladih, ki se borijo zoper konvencije tako v konkretnem kakor tudi v duhovnem življenju neke sredine, je skušal avtor ponazoriti vse današnje moralne in družbene zablode, ki pretresajo ta naš vsakdanjik in terjajo, da se moramo vedno znova opredeljevati in odločati. V takem okviru se dopolnjuje usoda Danijela Kralja, govorca današnje mlade generacije in njene skrajne levece, pa njegovega antipodnega brata Mateja, človeka, ki je kot nekdanji revolucionarni revialni urednik po streznitvi v zaporu presegel nazorsko orientacijo svojega brata in spoznal njeno neobstojnost v vsakdanjem realnem svetu; žal, pa se ta usoda (še dokaj zanimivo eksponirana v retrospek-

tivnem ideološkem obračunu med obema bratoma) dopolni povsem običajno, z vsemi prilastki in značilnostmi meščansko-humanističnih ganljivk, predvsem pa preveč deklarativno. Kamenik kot avtor, žal, ne obvladuje niti dramaturgije tradicionalne meščanske drame niti dramaturgije sodobnega gledališča idej, manjka mu tako intelektualne ostrine in opredeljenosti kakor tudi čuta za odkrivanje notranjih psiholoških zgibov v človekovem bivanju, in prav zato pričujoča igra ni nič drugega kot zapravljena možnost, ki se z ničimer ne dviga nad že skoraj standardno kvalitativno poprečje naših gledaliških stvaritev. Tudi sama predstava v režiji Francija Križaja ji ni dala kakega posebnega uprizoritvenega obležja, zvesto je sledila Kamenikovemu izpovednemu duktusu in s tem niti ni pomagala besedilu do učinkovitejšega odmeva pri publiku niti ni zakrila nekaterih njegovih hib in nejasnosti predvsem v sami dramski zgradbi pa v ključjskih karakternih zasnovah.

Nekoliko drugačne ustvarjalne narave pa je drama *Kostanjeva krona* Evalda Flisarja, avtorjev gledališki prvenec, o katerem pa je že bilo zapisano, da je nastal po romaneskni predlogi in da skuša gledališko oživiti epsko literarno koncepcijo. Flisarjeva igra je delo nadarjenega avtorja, ki sicer ne zna še dokončno organizirati svoje dramske snovi, vendar pa kaže nekatere posrečene, gledališke razrešitve samega problemskega tkiva svoje drame. Res je, poskus, da bi iz incestnega razmerja med materjo in sinom naredil učinkovito gledališko metaforo, ki bi zaživela na odru svojo antinaturalistično usodo, je ostal nedorečen, saj je dogajanje, iz katerega naj bi zrasla ta metafora, preveč realistično obarvano (gre namreč za folklorno atraktivni svet prekmurske napol ciganske vasi, ki mu je dal Flisar živo, učinkovito jezikovno podobo), mimo tega pa so tudi nekatere figure v

sami igri obdelane preveč epsko, v sebi nimajo zasnov za dramatični razvoj (in ker se je to primerilo pri osrednjem junaku dela, ciganu Janeku, v katerem mora — a, žal, težno — najmočnejše zažareti občutje odtujenosti od vsakdanjega sveta, iskanje njegovega pravega smisla in pomena, je to za dramo še toliko bolj usodno), kljub temu pa kaže Flisarjev prvenec avtorjevo ustvarjalno prizadetost in avtentično moralno angažiranost, s katero skuša prodreti za vnanji zid človekove vsakdanje usode in odkriti vse njene zavestne manifestacije, vse pojavnne oblike človekovega prvinskega hotenja po spopolnjevanju samega sebe, po iskanju smisla tega spopolnjevanja. Prav s tega gledišča je v Flisarjevi drami zanimivo koncipiran stari Gedër, živa ljudska figura, bogato izniansirana in domišljena, polna skoraj tragične veličine, ki v marsičem preraste druge Flisarjeve protagoniste. V tistih sekvencah, ki obravnavajo Gedërjevo epizodo, je Flisar umetniško najavtentičnejši in najprepričljivejši, v teh sekvencah njegovo gledališče zaživi in zraste v zanimivo umetniško vizijo. Sama predstava v mariborski Drami, žal, ni umetniško ustrezno dopolnila teksta, ampak mu je kvečjemu še odvzela učinek s pretirano naturalistično intonacijo, v kateri so se zgubile nekatere poetične značilnosti Flisarjeve igre; režiser Branko Gombač je skušal s takim konceptom povečati šokantnost samega besedila, namesto tega pa je dosegel ravno na-

sprotno, odvezel mu je komunikacijsko zmožnost. In vsi naporu igravcev (med njimi predvsem Marjana Bačka kot Gedërja in Angele Jankove kot ciganke Aranke, ki sta ustvarila dve zanimivi, s pomembnim ustvarjalnim naponom oznamenovani vlogi) niso zavoljo tako zastavljenega koncepta mogli te komunikacijske možnosti do kraja upostaviti.

Tako se iz teh štirih profilov kaže tudi ustvarjalni delež izvirne slovenske dramatike v letošnji sezoni. Če mu pridružimo še Hiengovega *Osvajalca*, je razviden njegov kvalitativni razpon, pričujoči zapis pa skuša predvsem označiti gledališko vrednost tega deleža, ki je predvsem v prvih dveh uprizoritvah dosegla zavidljivo umetniško raven. In tako lahko rečemo, da je letošnja sezona v nekaterih svojih značilnostih demantirala že skoraj ustaljeno funkcijo slovenske dramatike v našem gledališkem dogajanju, funkcijo, ki je zvezana predvsem z literarno koncepcijo gledališča, s tem pa smo se seveda spet dotaknili uvodne ugotovitve, ki skuša opozoriti predvsem na to, da je treba razmerje med obema komponentama naše nacionalne gledališke ustvarjalnosti izenačiti. Letošnja sezona je prav s tega gledišča korak naprej (še enkrat je treba opozoriti na uprizoritveno podobo Hiengovega *Osvajalca* v Mestnem gledališču ljubljanskem) in upajmo, da bo postala tudi pomembna spodbuda za prihodnost.

Borut Trekman

MARJAN MUŠIČ, ARHITEKTURA SLOVENSKEGA KOZOLCA

Književnost

S to svojevrstno izdajo je presenetila ob koncu lanskega leta ljubitelje lepe knjige Cankarjeva založba. Slovensko besedilo spremlja angleški prevod doktorja Janka Goliasa. Knjigo bogati nad sto risb, črnih in barvastih fotografij in kartografskih ponazoril. Risbe, ki

izražajo likovno doživetje kozolca po lastnem izrazu in po vlogi v slovenski pokrajini, sta izdelala avtor besedila ing. arh. M. Mušič in ing. arh. Marko Mušič, konstrukcijske risbe je prispeval ud. arh. Črtomir Mikelj, fotografije pa avtor besedila in stud. arh. Peter Pokorn. Grafično in tipografsko je knjigo oblikoval ing. arh. Jože Brumen. Knjiga je torej delo skupine arhi-