

Kronika

GORIŠKO SREČANJE
MALIH ODROV
APRIL 75

Gledališče

Letošnjega srečanja se je udeležilo 8 slovenskih gledališč, prišla pa sta tudi Teatar u gostima iz Zagreba in Jugoslovensko dramsko pozorišče iz Beograda. Zanima nas podoba delovanja slovenskih malih odrov, ali natančneje rečeno, tistega, kar gledališča sama štejejo v tak okvir — princip srečanja namreč je, da teatri po lastni presoji pošiljajo predstave, ki naj bi ustrezale edinemu kriteriju, navedenem že v naslovu, ki je predvsem ali samo »tehnične« narave. Pri vsakoletnem srečanju tako ne gre za pregled celotne tovrstne produkcije na Slovenskem, ampak za selekcijo gledališč — pri t. im. institucionaliziranih je delovanje malega odra (z vsem, kar je mogoče pod tem razumeti) še precej obrobno in brez izrazite repertoarne usmerjenosti, pri obeh ostalih »malih« gledališčih pa gre že v principu za eksperimentalno dejavnost. Ob vsem tem torej ni čudno, da prihaja na srečanjih do raznolike palete gledališkega ustvarjanja na »malem odru«, ki ga dejansko imajo le v ljubljanski in mariborski Drami ter v tržaškem gledališču. Ne gre torej samo za tehnično oznako (majhnost odra, majhna igralska zasedba, dvorana za malo publike), ampak lahko tudi za način delovanja, ki vsebuje neko široko pojmovano eksperimentiranje: v izboru teksta, v metodi dela, v odnosu do publike, itd.

Pregled vseh dosedanjih srečanj kaže v repertoarnem pogledu pretežno sodobno dramsko pisanje in v njem veliko število slovenskih tekstov: dosledno uveljavlja tak slovenski izbor eksperimentalno gledališče Glej, vse bolj pa sledijo temu principu še Pekarna ter celjsko in goriško gledališče. Značilno

je, da sestavljajo slovenski del same praižvedbe, Goričani in Tržacani pa so lani oziroma letos v Novi Gorici pripravili celo krstni uprizoritvi dveh starejših slovenskih enodejank.

Tudi letos so prevladovala slovenska besedila: Cudermanova Igra o grešnem puntarju (Primorsko dramsko gledališče), Wudlerjev Perpetuum mobile (Slovensko ljudsko gledališče — Celje), Rudolfovo Pegam in Lambergar (Eksperimentalno gledališče Glej), adaptacija Šeligove novele Ali naj te z listjem posujem? (Gledališče Pekarna) in Majcnova Apokalipsa (Stalno slovensko gledališče — Trst). Takoj je opaziti, da gre z izjemo Majcna za najnovejša dela, da pa so le-ta med seboj zelo različna.

Cuderman jemlje snov iz časov kmečkih puntov; glavna oseba je upornik Jarnej, ki ga spremljamo na njegovi poti — dramaturško bi postopek lahko imenovali tehniko postaj oziroma pasijon — od načrtovanja akcije, organiziranja upora do propada tega plana, ker ga tovariši izdajo in konča v ječi s samomorom. Jarnej je dramaturško zelo neizčiščena oseba in se drobi v množici problemov, ki so v zvezi z njim nakazani, a v nobenem primeru do konca izpeljani ali res utemeljeni — mislimo predvsem na njegovo duševno nihanje med osebnim ljubezenskim problemom in družbenim angažmajem, na oboje pa še vendar gleda znotraj krščanskega pojmovanja moralnosti, čeprav ga v začetku, ko je še vse pred njim, zanikava. Zdi se, da avtorja vendarle v prvi vrsti zanimajo moralne kategorije, ki so osnova psiholoških motivov ženinega zavračanja ljubezni, Veronikinega žrtvovanja za Jarneja, izdajstva punta...

Nekoherentnost in shematskost teksta je skušal režiser Marjan Bevk pre-

segati z razgibano mizansceno, ki se pogosto izteka v grupacije figur, te pa v kombinaciji z lučnimi spremembami (vedno tudi niso logične) dobivajo še poseben poudarek, včasih celo simbo-len; zamisel predstave, zlasti scenska porazdelitev praktikablov v različnih višinah ter stalne odtemnitve in zatemnitve prizorov-postaj z dobro premišljenimi premiki oseb, učinkuje v celoti predvsem z ustvarjanjem mračnih atmosfer, v katere je Jarnej vseskozi ujet. Ni dvoma, da so ustvarjalci predstave sam tekst tako rekoč nadgradili, kolikor je bilo to pač mogoče. Posebna pripomba naj velja jeziku drame, ki je arhaiziran, a tako nedosledno, da se v njem povsem neutemeljeno mešajo elementi različnih časov in krajev, ti pa še z današnjo knjižno normo.

Druga tri sodobna slovenska besedila imajo s psihologijo že precej manj opraviti, zasledimo jo kvečjemu kot eno plast teksta oziroma predstave, ki se vključuje v druge, zanje bistvenejše dimenzije. Perpetuum mobile, burka v dveh dejanjih s striptisom, Borivoja Wudlerja kaže igro in resničnost »tipičnega« zakonskega para: v beckettovskem prvem dejanju osebi z govorom prekrivata nemoč agiranja, tempo dialoga in drobnih opravkov teče brez prestanka in vse bolj groteskno, le Gospodov »prizadeti« izbruh spričo burke, ki jo režira Gospa in igrata oba, sega s posledicami v drugo dejanje: iz komične teče lok v tragično grotesko, razkrinkana je do potankosti izdelana igra med zakoncema, ki naj daje občutek intenzivnega življenja. Zgodi se preobrat iz »gledališča absurda« v razviden odpor ali upor proti njemu: Gospod se noče več iti te igre in ruši njena pravila. Konec ostaja dvoumen: ponavljanje je razbito, obenem pa ni videti druge možnosti, kot je še nadaljnja repeticijska. Avtor res z matematično natančnostjo poganja svoj perpetuum mobile s stalnim variiranjem zelo omejenega števila besed in stavkov, kjer si

režiser ne more privoščiti nobenih sprememb ali črt.

Voja Soldatović je predvsem s tempom predstave intenziviral in kontrastiral živahno komično groteskno in igrivost prvega dela z vse očitnejšo resnostjo razpleta, retardacijo in zatikanjem tega večnega stroja v drugem delu. Sugestivno funkcijo ima v predstavi glasba, ki je izbrana tako, da že s svojo formo (Bachova fuga, tango in valček) — tema se ponavlja ali variira — poudarja možnost neskončnega trajanja v ponavljanju; tango predstavo tudi konča. Podobno vlogo ima sama scena, v kateri številne ure brez kazalcev spet označujejo večnost, istost časa. Teža izvedbe tega besedila je nedvomno na obeh igralcih, ki se enostavno ne smeta zmotiti, sicer se lahko stroj nekontrolirano ustavlja in ves efekt je izgubljen. V svoji igri sta bila natančno izdiferencirana v smislu igranja »igre« oziroma pod njo zakrite resnice in suverena v vseh niansah. Reči je treba, da je Wudlerjev tekst doživel kar najkompleksnejšo uprizoritev.

Nasproti preciznosti Wudlerjeve dramaturgije, kjer je vsak stavek vključen v trdno zgradbo kar malce »klasične« kompozicije z izrazitim vrhom in razpletom, smo na srečanju videli tudi povsem drugačno — načelo dramaturgije, in sicer v igri Frančka Rudolfa Pegam in Lambergar. V njej gre za samosvojo interpretacijo znane slovenske ljudske pesmi (izvirno besedilo je odlično uglasbeno in zapeto — Tomaž Pengov in Bogdana Herman — ter v celoti vključeno v igro, le da ni jasno, zakaj ravno na tisto določeno mesto proti sredini igre), pravzaprav za demitizacijo njenih junakov in pomena, ki ga že tradicionalno ima. »Junak« igre ni več heroj, ni aktiven in junaški, temveč nedolčen, boječ, želi imeti mir. Mit mu narekuje vlogo, on pa se ji hoče, če se le da, izogniti. Vendar avtor svoje ideje oziroma idej ni trdno organiziral, temveč se prepušča lastnim asociacijam

in domislicam na osnovno temo (včasih pa nanjo sploh kar pozabi), tako da smo priče razpršenemu, nejasno povezanemu sklopu posameznih prizorov, ki so največkrat v ironičnem odnosu do obravnavanega mita, mnogi pa so tudi le nekakšen stranski odvod, čeprav duhovit in za gledalca zabaven. H komičnosti prispeva še popolnoma neenotna jezikovna podoba predstave, v kateri se znajdejo skupaj jezik ljudske pesmi, današnji pogovorni z mnogimi žargon-skimi izrazi in še posebno skrupucana slovenščina — »indijska«, kot zvemo iz igre.

Režiser Matija Milčinski je z igralci (ki so imeli zaradi fragmentarnosti, nedoločenosti in spremenljivosti figur oziroma igranja raznih vlog možnosti za individualne in izvirne domisleke, predvsem v govorno-glasovnem delu svojih vlog) in še posebej s Tonetom Lapajnetom, ki je ustvaril fantazijsko in impresivno sceno s totemi in maskami iz temnega lesa, poskušal vsaj deloma doseči obredno občutje snemanja in nadevanja mask v skladu z razbijanjem mita, ki pa je še zmerom prisoten. Prav v iskanju take mistične ali ritualne prvine je šlo za eksperiment igralčevega uporabljanja oziroma vodenja totema-maske-lutke in sebe samega v funkcionalni in pomenski izmenjavi; bil je predvsem poskus za ansambel, za uprizoritev v celoti pa je predstavljal le en del, ki nakazuje posebno smer pojmovanja besedila, a še ni domišljen. Opazno vlogo naj bi imelo tudi menjava tem in svetlobe: dolga sekvenca, ko v »offu« slišimo pesem, nima nobene dialoga, pač pa v temi begajo po odru reflektorji — za zdaj učinkuje ta prizor dokaj sam zase in ni vidna njegova globlja povezava z drugim. Ne smemo pa tudi pozabiti na principiarno nekoherentnost Rudolfovega teksta.

Drugo eksperimentalno gledališče, Pekarna, je pokazalo v Novi Gorici adaptacijo Šeligove proze in je bilo tako edino, ki ni izhajalo iz »pravega«

dramskega teksta. Uprizoritev je bila izrazito dvodelna: prvi del sestavljajo Šeligovi dialogi med dekletoma, ki poskušata vzpostavljati medsebojne odnose na različnih osnovah, nivojih, a se vsi izkažejo za nezadostne. Tu so deloma še navzoči realistični psihološki in socialni elementi, čeprav so prizori kot v sebi zaključeni posamezni kadri, v katere vnašata igralci z gibalnimi in mimičnimi, v glasu pa s posebnimi melodioznimi prvinami tudi drugačna, teže določljiva sporočila. Kadri temelje skoraj dosledno na kontrastnih stanjih obeh deklet v določenem prizoru: ena je v očitni psihični in fizični napetosti, druga pa je tedaj povsem sproščena, zmožna tudi ironiziranja. S tem je dosežena notranja napetost, značilna za njune kontakte. V drugem delu prevladajo geste in mimika, besedila ni več, pač pa je dovolj razvidno ritualno ukvarjanje z raznimi predmeti, ki nima konkretne razlage, v svet igre pa prinaša še neko drugo, neracionalno, recimo mistično dimenzijo. Neposvečeni gledalec, ki rituala — ali bolje delovnih in ustvarjalnih dognanj skupine, njihovih razumevanj projekta — ne pozna, sicer lahko razpozna in si razloži posamezne sekvence, a največkrat ne najde ključa, po katerem naj bi jih pomensko vključil v celotno uprizoritev, tako da marsikatera deluje na primer kot posebne stilne vaje.

Lado Kralj je v adaptaciji sicer ohranjal dobesedni dialog iz novele, prek tega pa je v režiji težil za tisto nedoločljivo, iracionalno dimenzijo, ki se v Šeligovi prozi in drami eksplicitno pojavlja šele kasneje, a jo je bilo očitno mogoče zaslutiti že tu. Vemo, da sloni adaptacija delno tudi na zmožnostih obeh igralc, ki naj vključujeta v vlogo svoje lastne izkušnje. Četudi gledalec ne pozna metode njunega igranja, je jasno, koliko je tak gledališki projekt odvisen prav od njiju. Pekarna je s svojo predstavo pokazala največ eksperimentiranja, tako v odnosu do teksta,

v delovnem prijemu režiranja in igranja, kot tudi v vsaj zamišljenem vključevanju publike v enoten ambient in včasih z direktnim, čeprav ne verbalnim, obračanjem vanjo.

Drugačen in poseben pomen v sklopu slovenskega repertoarja je imela uprizoritev tržaškega gledališča; bila je krstna izvedba Majcnove enodejanke Apokalipsa (objavljena 1923), ki velja za zelo tipičen — kar je v slovenski dramatik redko — primer ekspresionizma. Pri tem gre za problem uprizoritve tega teksta, ne morda, ali ga sploh prikazati, temveč, kako to storiti, zlasti še, ker o kakšni tradiciji ekspresionističnega stila v našem gledališču ne bi mogli govoriti. Drama s svojo izrazito pripadnostjo omenjenemu literarnemu stilu, ne glede na »večno« vsebinsko oziroma problemsko aktualnost določene eksistencialne stiske, očitno omogoča ali celo nujno pogojuje tako uprizoritev, kot nam je bila predstavljena, in ki bi ji lahko rekli ekspresionistična, pa če je bil to hoten režiserjev koncept ali ne. Vendar je vprašanje, ali je mogoče doseči res adekvaten vtis ujetosti z zapolnjevanjem odrskega prostora (rešetke ječe), občutek groze in pričakovanja smrti z dosledno poltemo, ki jo osvetljujejo posamezni reflektorji in v kateri figure, zlasti njihove obraze, že kar težko vidimo. Res je, da dramske osebe niso individualizirane in predstavljajo »abstraktne« ljudi, tipe, primere usod, ki jih je skušal režiser Mario Uršič z dramaturško premontažo teksta povezati v razvidnejše linije, a se zdi, da so bile bolj v pomoč igralcem kot gledalcem. Da bi še poudaril pomenljivost in grozljivost posameznih usod in situacij, je režiser (npr. v zvezi s Skorino) dal dvakrat ponoviti nekatere replike ali pa so igralci z zvočnimi ali gibalnimi poudarki spremljali določen del besedila, po drugi strani pa je potencial prisotnost popa tako, da je ta s petjem in v starocerkvenoslovanščini natančno posnel pravoslavno liturgijo,

kot je predpisana ob rojstvih, obhajanjih in smrtih, kar je izredno upočasnilo tempo predstave in zmanjševalo tudi notranjo intenzivnost Majcnovega besedila. V tem primeru je torej šlo predvsem za poskus aktualizirati pozabljen dramski tekst in morda do neke meje tudi za stilni eksperiment na nejasnem področju slovenskega gledališkega ekspresionizma.

Delež tujih avtorjev so na goriškem srečanju predstavljali: Beckett (Srečni dnevi) v izvedbi Mladinskega gledališča in v režiji Boštjana Vrhovca, Pinter (Njega dni) iz ljubljanske Male drame v Herzogovi režiji in Wolfgang Bauer (Magic Afternoon) v uprizoritvi Malega odra mariborske Drame v režiji Vojke Soldatovića. Oba »klasika« sodobnega gledališča smo videli v še posebno dobri igralski interpretaciji, pa tudi mladim igralcem v Bauerju pravzaprav ni kaj očitati, čeprav smo jih včasih prav slabo slišali; problem zase je bila nedosledna govorna plast predstave, v kateri se je mariborščina, vključno z žargonskimi izrazi določenega kroga in starosti ljudi, mešala tako rekoč s knjižno slovenščino, kar še zlasti ni bilo v skladu z realističnim, celo naturalističnim stilom uprizoritve. Tega omogoča namreč sama drama, za katero bi lahko rekli, da temelji na nekaterih naturalističnih postavkah: to sta npr. določeno socialno okolje, kjer je mladina zelo prepuščena sama sebi, in pa neki poseben »trenutek« (dolgočasno in vroče poletno popoldne, glasba, zaužitje mamila), odločilen za končni dogodek — uboj.

Ustvarjalci z režiserjem na čelu so se trudili za prepričljivo atmosfero, posamezni prizori so bili tudi prav veristični, celotna uprizoritev pa je možnosti za bolj dosledni naturalizem reducirala, le nakazala, omilila v še »normalno« gledljivost, s tem pa je moralistična zasnova (in tudi dramaturške slabosti) Bauerjevega teksta temvidneje prišla na dan.

Zanimivo dejstvo je, da si bržkone dovolj naključno, da je bila tuja dramatika v splošnem manj vznemirljiva v novatorskem smislu in je tudi načeloma dajala manj možnosti za kakršnokoli eksperimentiranje kot domača. Večja ali manjša navezanost vseh treh avtorjev na psihologijo oseb, pa tudi če je še tako razdrobljena in brez razvidnih vzročnih zvez ter se razvija v nedorečene sfere ironizacij, grotesknega in simbolnega, vendarle pomeni za režiserja »oporo« in pri tako dramaturško koherentno grajenih dramskih tekstih, kot sta Beckettov in Pintarjev, tudi nujnost natančne realizacije besedila. Pri tem pa imajo vedno najvidnejšo funkcijo ravno igralci.

Če zdaj pogledamo celotno delovanje slovenskih malih odrov, kakor se je seveda kazalo na letošnjem goriškem srečanju, moremo predvsem ugotoviti, da smo doživeli le malo eksperimentiranja. Tega se držita pravzaprav samo obe »neinstitucionalizirani« gledališči, medtem ko se dejavnost malih, stranskih, v zamisli često tudi eksperimentalnih »odrov« (uprizoritev), ki so v sklopu posameznih gledaliških institucij, v glavnem brez izrazitih posebnosti vključuje v repertoarno usmeritev vsake hiše. V mariborskem primeru je sicer določena »šokantnost« drame (obred uživanja mamil, slačilni elementi) gotovo odločala uvrstitev tega dela pred neabonmajsko publiko. V tem smislu je tudi mogoče govoriti o eksperimentu, ki pa je bolj za publiko in je socialno-moralne, manj pa estetske narave. Obenem pa predstavljajo ti mali odri vsaj možnost različnega preizkušanja za same gledališčnike, tako v zvezi z izborom teksta (npr. Bauer ali Majcen), z načinom-metodo dela pri predstavi, z režijsko-tehničnimi inovacijami (za Mariborčane poskus igranja v krogu in z gledalci tik pred nosom) in morda še s čim. Nekoliko drugačen je primer Mladinskega gledališča iz Ljubljane, ki je letos sodelovalo prvič, saj je šele v

zadnjem času začelo širiti svoj repertoar v seznanjanje mlade, npr. srednješolske publike s kvalitetnimi in ključnimi teksti moderne ali tudi starejše dramatike.

Goriško srečanje 75 je pokazalo izrazito raznolikost predstav, ki jih ni mogoče spraviti na skupni imenovalec, pač pa je morda smiselno sintetizirati posamezne komponente uprizoritev ali njihovih literarnih osnov: dramske snovi so skoraj vedno vzete iz sodobnosti, tematika variira problem človekove osamljenosti in nekomunikativnosti ter poskuse, kako ga premostiti, dramaturška tehnika besedil pa je pogosto v niz prizorov, posameznih fragmentov, razlomljen enovit lok, kjer se lahko v hitrem zaporedju ali kar hkrati prepletajo elementi tragičnega in komičnega v vseh svojih možnih oblikah in variantah. Glede na besedila so bili tudi uprizoritveni načini zelo različni, največkrat se je vsaj v eni plasti javljal realizem, ki pa se je nato vezal že z drugimi stilnimi postopki; temu primerno smo opažali tudi nedoslednosti v jezikovni podobi predstav. Za male odre postaja značilno nekakšno teamsko delo: režiser stopa morda celo nekoliko v ozadje, več individualne veljave v ustvarjalnem procesu dobiva igralec, oba pa se zelo natančno posvečata študiju dramskega teksta in se mu v določenem smislu podrejata.

In še nekaj opažamo: kakorkoli so že ti mali odri neulovljivi v določanju skupnih značilnosti, dejstvo je, da na njih režirajo skoraj praviloma sami mladi ali najmlajši režiserji, kar se je enako izkazalo v vseh štirih letih goriških srečanj. Tako si lahko mislimo, da pomeni ta dejavnost nekakšno odskočno desko za naprej, za »velike« odre, s tem pa se na »malih« že po logiki posebne stvari, namreč mladosti, vendarle sme pričakovati take ali drugačne novosti.

Malina Schmidt