

gledališče: tekst sam, z vsemi opombami vred, razdira lastno literarnost, liričnost, in jo zamenjuje z izrazito gledališkimi pomagali. Uprizarja do kraja zasmrjeni svet, v katerem lahko živimo le s plinsko masko — sporočilo, čeprav večpomensko, je do kraja razvidno — in to tako, da se ta svet kaže v zaporedju skrajnih stanj posameznikov in množice: paniki, nasilju, uničevanju, umiranju. Pri tem skuša ta svet tudi gledališko totalizirati: enaka pozornost je dodeljena besedam, krikom, dadaističnim pesmicam, zvokom, svetlobi, pa kajpak telesom igralcem, ritmu njihovega besedila. In v čem je nemoč? Po vsej verjetnosti v tem, da je ves

ta totalni teater, za katerega je piscu in režiserju šlo, precej nasilno položen na preprosto resnico, ki jo prinaša Lužanovo sporočilo.

In, navsezadnje, to nemoč uprizarjajo tudi *Limite* v izvedbi Eksperimentalnega gledališča Glej — nekakšno nadaljevanje in razširitev Štihovega in Jovanovičevega Spomenika G. Tudi tu gre za raziskovanje, katerega neodvisnost se kaže v tem, da je bilo besedilo pisano med samim nastajanjem predstave; za preverjanje nove, drugačne senzibilitete nastopajočih, za zvoke, ki prehajajo v govorico, a to tako, da se je vseskozi gibalo v lastni negotovosti, nedorečenosti.

In kaj lahko pridam, po poskusu, da bi skoz razmerje besedilo-uprizoritev pospremil ducat predstav na goriškem srečanju malih odrov? Ali je naključje, opredeljeno pač z omejenimi spoznavnimi in izraznimi možnostmi podpisanega, krivo, da se je, čim bolj smo se bližali radikalnim, od literarnega besedila dejansko odtrganim uprizoritvam, vse večkrat zapisala beseda nemoč? Ali se v tem kaže nekaj usodnejšega za te poskuse? Ali pa, in to se zdi ta hip najbolj verjetno, je to znak zagate, v katerem se je znašlo pisanje o gledališču, ki nova odrska izrazila, govorico, ki skuša biti čisto gledališka, poimenuje z bolj ali manj spretnimi variacijami številčno omejenih besednih formul? Se torej ta izrazila ne izmikajo tradicionalni pisavi o gledališču, ki zdaj z besedo pač težko posreduje vse, kar v določeno predstavo konstituira kot gledališko? In ali si pisanje o gledališču, ki, četudi gola informacija, že implicira vrednostne sodbe, ne pomaga izključno s starim jezikom, pa tudi s starimi kategorijami, ko predstavlja ugledališčene besede, in zmore nove, nekonvencionalne predstave označevati le per negationem glede na staro, preverjeno prakso? Tu je, mislim, vprašanje, ki si ga mora gledališka kritika, ko piše o tem avantgardnem gledališču, intenzivno zavedati in ga premišljevati, in to je, kot kaže, tudi trenutek, ko lahko zapustimo goriško srečanje malih odrov.

A. Berger

»OPOJNO POLETJE«

Sleherna zgodba o glasbeno-gledališkem delu se prične z libretom. In resnica, da dobrih libretistov ne premoremo kaj prida, je vsaj tako trdna kot spoznanje, da skladatelji očitno niso zelo natančni pri dramaturgiji scenarijev, ki se jim zde kompozicijsko vabljivi. Po eni plati jih seveda moramo razumeti: ni je (še celo ne pri nas) bolj zapletene stvari od odrske uresni-

čitve partiture — in če se izkaže, da je pot pod luči odprta, zgubi prenekateri upravičen pomislek skoraj vso težo. Morda je bilo z *Opojnim poletjem* drugače, nemara so ustvarjalci sledili (moralni slediti?) še drugačnim zahtevam, mogoče so se hoteli samo zavarovati in so namenoma ubrali tako imenovane poljudne strune. Ne vem. Zahrbtost poprejšnjih uzanc se izkaže pač šele takrat, ko stopi v gledališče občinstvo.

Delo, kakršno smo videli v Ljubljani (in so ga leto dve poprej krstili v Sarajevu), so izoblikovali libretist Safet Pašalić, režiser in koreograf Slavko Pervan ter skladatelj Dane Škerl; skoraj gotovo so njihovi deleži pri dramaturgiji odmerjeni v istem zaporedju. Izbrali so si čudovito knjižno predlogo: *Grozdanino hihitanje* (opravičujem se za ta okoren prevod; v izvirniku se imenuje roman *Grozdanin kikut* in v gledališču so ravnali prav, ko so poiskali delu nov, primeren naslov) Hamze Huma se res kar ponuja plesnemu ustvarjanju — in glasbeniku. Ne samo, ne najbolj zavoljo vsebine, saj tudi taka preobrazba ljubezenske zgodbe na odru ni novost in povest, historija, to vemo, še nikoli ni bila »močna stran« glasbenega ali baletnega pripovedovanja. Njej na ljubo bi Humov roman seveda ne zaslužil posebne pozornosti, čeprav jo razgrinja jasno, s pomenljivimi poudarki in brez odvečnih zapletov. Tisto, kar je v besedilu neprimerno bolj dragoceno, vredno libretistovega in skladateljevega truda, tiči globlje: je očarljivo bohotna poezija sozvočij med naravo in ljudmi, razkošje prelivajočih se razpoloženj, tenka ubranost trenutkov, izjemno nazorne pa skope poteze v risbi značajev in prizorov ter osupljiv posluš za barvne in zvočne nadrobnosti, ki izžarevajo vznemirljivo globino doživljanja. Kajpak ponuja *Grozdanino hihitanje*, povezano s temi prvinami, še tretjo, izrazito narodopisno panoramo zgodbe. Niti za hip se ne moremo ogniti očitnim, na srečo nevsiljivim znamenjem kraja in časa; če se jim odrečemo, bo ostala vsebina seveda nedotaknjena, z njo tudi pomembne notranje plasti celote, izgubili pa bomo pridih tiste samogibne zatopljenosti, ki je poseben mik Humovega pripovedovanja. Pozorna odrska roka jo bo torej skušala presaditi na deske in jo preplesti z drugimi bistvenimi prvinami.

Nemara ni železno, zanesljivo pa je vsega upoštevanja vredno pravilo, da se zvesto ponavljanje pisateljevih prijemov na odru kaj rado maščuje, naj že gre za posebno značilne odlomke, ki se jim libretist kratko malo ne zna odreči, ali za osrednjo, prvotno porazdelitev snovi, ki se ji ukloni v dobri veri, da bo z njo zadel temeljne silnice zgodbe. Humo svojih ljudi ne opisuje iz razdalje, sam je junak, le da se njegova izpoved nenehno prepleta z legendo o Grozdani in Grozdanu: resničnost odseva v pravljичnosti in narobe, vsebina dela (ljubezen) pa se v njunih premenah razkriva do najbolj občutljivih človeških korenin. Samo ob sebi se razume, da dopušča dramatičacija take umetnine več, tudi zelo različnih pristopov, čeprav so na glasbenem, zlasti plesnem odru avtorju najbolj zvesti hkrati najbolj nevarni. Odločilno je seveda, kako pristno bo scenarist presadil in oživil bistvene vrednote predloge, se pravi duha in smisel sporočila. — Prav tu, sodim, je Pašalić zagrešil napako. Izbral si je na videz preprosto ali vsaj neposredno obliko *pripovedovanja »zgodbe«*; torej ne obliko izpovedi, ki si išče potrdila v pravljичnem spoznanju resnice, temveč pravilo časovnega zaporedja v romanu, zaradi katerega so se Ozrenove sanje o nekdanjih zaljubljenih morale utelesiti kot odrsko enako oprijemljivi, enako snovni prizori pripovedovanja o preteklosti. Mitična globina človeške ljubezni, njeno tankovestno zrcalo nravi in usod se je s tem ujelo v plitvine gledališke slikovitosti, v razkazovanje Trpimirovega dvora, hudičev in kar je podobnih baletno preskušanih živih slik iz romantičnih časov. Povedano na kratko: Pašalić ni iskal skladne, enakovredne, samostojne zasnove, temveč je Humov roman pristrigel po kalupih plesnega gledališča XIX. stoletja. Zato se gledalcu nenehno zdi, da se prizori oblikujejo in povezujejo kot bi jih bil že kdaj videl, zato

so junaki *Opojnega poletja* večidel pohlevni ali kar nepomembni dvojniki oseb, ki jih poznamo iz mnogih klasičnih baletov; slednjič je samo zato v prvem dejanju na ogled tudi komparzerija idiličnega vaškega slavlja ob trgatvi, obsežen in zaradi obsežnosti tolikanj bolj moteč posnetek žanrskih prizorov, ki so se od »Gisellinih« dni razrasli v značilne odlomke folklorno obarvanih plesnih zgodb. Blagopokojna estetika zblaznele deklice iz obrenskih vinorodnih krajev pa je očitno zaznamovala tudi finale našega dela, čeprav je mnogo bolj preoblikovan kot večina drugih sposojenih prvin.

Zavedam se, da je lahko marsikateri »greh«, pripisan Safetu Pašaliću, prej in raje želja, morda kar zahteva koreografa (režiserja?), zlasti če je nastajal balet v popuščanju »izkušnjam« in ne med usklajevanjem zamisli ter iskanjem dramaturško samosvoje celote. V tem primeru — potrdilo bi ga verjetno precej, seveda laično doživetih, koreografskih rešitev — se je plesna, nemara celo gledališka neizkušenost uklonila »strokovnjaštvu« brez stvariteljske moči in imamo opraviti le z novim dokazom neuničljivosti obrtniškega samozadovoljevanja... v nasprotnem sta bila dva izmed treh poglavitnih avtorjev *Opojnega poletja* istih misli in enako brezbrizna do Humove umetnine. — Dane Škerl je njuno predlogo sprejel. Prepričan vanjo ali z dvomi, tega ne vemo, zagotovo pa brez temeljite dramaturške in odrske izvedenosti, zgolj navdušen nad poezijo in resničnostjo romana, kot je povedal v Gledališkem listu. Za izrazito novoklasicistično usmerjenega skladatelja je bil libreto na prvi pogled morda res vabljliv: vsekakor mu je dovoljeval jasne oblike in »čisto« glasbeno logiko brez prepogostih vplivov gledališkega

dejanja, kaj šele psihološkega razvoja oseb. Balet je torej zasnoval simfonično, »absolutno«, v sklenjenih, zaokroženih »točkah« ter usmeril vso poslušalčevo pozornost na muzikalno jedro dela. Kajpak taki odločitvi ni moč ugovarjati, nič manj ni primerna kot katerakoli druga, vendar tudi od nje ne terjamo manj kakor od scenarija in koreografije: zajeti, uresničiti mora duha knjižnega izvirnika, kljub neprimernemu libretu, prav do meja, ki so dostopne samo glasbi. Da Škerlu razpoloženje Humovega romana ni tuje, dokazuje že mladostna, sveža in sproščena Serenada. Od tistih časov mu je postalo pero bolj ugajeno, bolj vajeno izpovednih razponov, ki so mu pri srcu, kdaj pa kdaj celo bolj zavezano Prokofjevu in Sostakoviču, ki ju ceni za vzornika. Opraviti imamo z izoblikovano govorico: okretna melodična dikcija, razločno periodizirana in s poudarjeno ritmično fakturo raste iz svobodno uporabljenega tonalnega sistema ter živi v ostrih, nesenčenih orkestralnih barvah — dovolj potez torej, ki zagotavljajo plesno nezavrtost, seveda tudi zanos. Žal ga je v *Opojnem poletju* malo. Kljub pregledni, gospodarni zasnovi, kljub jasnemu, neizumetničenemu muziciranju, navkljub smiselni gradnji Škerlova baletna glasba komaj kdaj »zadiha«, komaj kje preseže dognanost povprečja, komaj kak hip zatrepeta v bogastvu ljubezenske zanesenosti in usodnega zvenenja človeških strasti. Zdi se, da je skladatelju zmanjkalo moči; iskrene, vžigajoče polnosti Serenade, njenih skrivnostnih, a tako dojemljivih notranjih klicev ni dosegel, čeprav je srčika *Opojnega poletja* vsa zapredena v njihova valovanja. Se mu je maščeval neprimeren libreto?

Borut Loparnik