

Jessico je izoblikovala Draga Ahačičeva z nadrobno izrisanimi potezami; v filigransko izdelanih detajlih je zaživela ta krhka žena majhnih interesov in ozkih obzorij, ki je sicer vklenjena v konvencijo malomeščanske tradicije, ki pa tudi doživi svoj razvoj, četudi le v erotični sferi.

Slavka Glavinova je s kultivirano, koncizno igro upodobila Olgo. Zelo točno in v skladu s Sartrovo zamisljivo je zaigrala ta lik, lik doktrinarnega funkcionarja, ki ga le še kdaj pa kdaj prešine plamenček strasti in čustva. Louisa je s skopimi, premišljeno odmerjenimi potezami predstavil Laci Cigoj.

Majhno, toda zelo plastično vlogo je izdelal Dušan Škedl. Ves historiat in življenjski »stil« je bilo čutiti v preudarni negibnosti njegovega kneza. Branko Miklavc je bil kot Karsky bolj prepričljiv in suveren v samem nastopu kot v celotni postavitvi vloge, ker za njegovo eksplozivnostjo ni bilo čutiti dovolj notranje napetosti.

Stražarja sta igrala Marjan Hlastec, ki je živo poustvaril lenobnost Georgesa in mu dal izraziti človeški pečat, Marjan Kralj pa je bil razborit Slick in je tudi po svoje dopolnil pisano galerijo junakov.

Sceno je zasnoval ing. arch. Branko Simčič. Bila je to ena izmed redkih inscenacij, ki ni bila samovoljna in ki si ni dovoljevala svobodne fantazijske igre mimo stilne narave teksta. Podrejena je bila dejanju, diskretna, skoraj neopazna in prav v tej neopaznosti se skriva njena estetska vrednost in funkcionalnost.

Marjan Brezovar

MED MOLIEROM IN MONTFLEURYJEM

Drugi letošnji javni nastop slušateljev Akademije za igralsko umetnost je bil posvečen Molièru.¹ Mladi igralci so pokazali po en odlomek iz *Sganarella*, iz *Šole za žene*, iz *Tartuffa* in nekoliko okrajšano komedijo z baletom *Ljubezen zdravnica*. Ta izbor, ki so ga narekovali šolski vidiki, je bil povezan in dopolnjen z majhnim dramaturškim okvirom, ki je bil v glavnem spet iz odlomkov, vzetih iz *Improvizacije v Versaillesu* in iz *Kritike Šole za žene*.

Uprizarjanje Molièra ima na slovenskih poklicnih in nepoklicnih odrih precejšnjo tradicijo. Svoj umetniški vrh je doseglo s predvojno in po vojni obnovljeno Stupičevo uprizoritvijo *Šole za žene*. V tej predstavi se je slovensko gledališče povzpelo do najbolj čiste, najbolj uravnotežene, miselno in stilno doslej najbolj aдекватne interpretacije Molièrovega dela. Ne smemo namreč pozabiti, da Molière ni bil samo velik komediograf in utemeljitelj moderne karakterne in družbeno tipološke komedije, ki je v sebi kontaminirala in razvila v višjo, popolnejšo obliko najboljše izročilo antične komedije, srednjeveške ljudske farse in *commedie dell'arte*, bil je marveč tudi velik gledališki reformator in kot tak v svojem praktičnem gledališkem delu in ustvarjanju načelen zagovornik kar najbolj naravnega, na življenjski izkušnji in resnici temelječega, pristnega igralskega izraza. In bilo bi tudi zelo čudno in paradoksalno, ko bi to ne bil. Kajti dramatik, ki je imel naravo in njeno razumnost za najvišje merilo vseh stvari in ki je na to merilo uglasil ne le vso

¹ Vaja pri Molièru. Javna predstava Akademije za igralsko umetnost v viteški dvorani v Križankah.

svojo kritiko družbenih nravi in človeških značajev, ampak tudi kritiko čisto zunanjih oblik družabnega življenja in občevarja, ki je izpostavil večnemu zasmehu precioznost, namišljeno globokost, spakljivo napihnjenost in ponarejeno odličnost, tudi kot igralec in gledališki usmerjevalec ni mogel biti drugega kot prepričan nasprotnik sleherne afektiranosti, prenakreklosti in laži. Molièrovo načelo, da bodi igralčeva igra »naravna, kolikor je le najbolj mogoče«, je v najglobljem soglasju z duhom celotne Molièrove dramatike, je njeno nujno in bistveno dopolnilo. To načelo sicer dopušča in celo terja izostreno risbo in poudarjeno karakterizacijo komičnih likov, toda le, kolikor ta naravno resničnost teh likov in njihovih komičnih lastnosti smiselno stopnjuje do čimvečje komedijske razvidnosti in otipljivosti, upira pa se slehernemu nasilju nad naravo, slehernemu odmiku od nje, še posebej pa se upira teatraliki, retoričnemu patosu, šabloni in pozerstvu, skratka vsemu tistemu, kar prihaja v gledališče s poklicno rutino in kar je že po svojem bistvu čista negacija narave in naravnega igranja. Te nazore o gledališču in gledališki igri je Molière zelo jasno in nazorno izpovedal v svoji *Improvizaciji v Versaillesu*, kjer je temeljito osmešil nabrekli patos igralca Montfleuryja, predstavnika tako imenovane *tragédie hurlée*, in nenaravno igro drugih »prvakov« gledališča v Bourgognskem dvorcu.

Kar zadeva akademijsko predstavo Molièra, je treba na prvo mesto postaviti plesne in pantomimične vloške, ki jih je z mladimi igralci naštudiral profesor Pino Mlakar. Te zelo plastične in stilno enovite plesne miniature, med katerimi zasluži morda posebno omembo pantomima služabnika Champagna, so zrastle iz želje, dati uprizoritvi Molièrove farse *Ljubezen zdravnica* historično adekvatno podobo in opozoriti na dramaturško in stilno funkcionalnost »neme komedije«, kot je to vrsto plesne umetnosti imenoval Molière; po drugi strani pa so v našem primeru seveda tudi izraz vzgojnih prizadevanj po čimvečji telesni kulturi mladega igralskega naraščaja.

Škoda pa je, da ta zelo potrebna in uspešna, a že više usmerjena prizadevanja niso našla enakovrednega dopolnila in podpore tudi na elementarni stopnji, se pravi pri samem igralskem pouku. Krčevita drža teles pri igranju, ohromelost udov, napetost mišic na obrazu in iz tega izvirajoča trda mimika, nesproščena hoja in gibanje po odru, razne nenaravne poziture, vse to nam priča o začetnih težavah mladih igralcev, hkrati pa nam dokazuje tudi, da je osnovni igralski pouk, ki navaja mladega igralca k sproščenosti telesa in k naravnemu gibanju po odru, zanemarjen. K temu lahko prištejemo še nekatere glasovne pomanjkljivosti, predvsem zelo pogosten eksploziven nastavek in iz njega izvirajočo prenapeto, forsirano govorno dikcijo.

Toda bolj kot vse te tehnične težave, ki jih bodo morali mladi igralci slej ko prej — če ne na šoli, pa kasneje, pri praktičnem delu — vsekakor premagati in premostiti, se mi zdi ob tej predstavi Molièra pereč in načelnega preudarka vreden problem igralskega stila. Z načinom igranja, ki ga priporoča Molière, ima namreč ta »stil« kaj malo skupnega. Komaj tu pa tam kak obetajoč preblisk — na primer zelo naraven nastop Agneze — ali kak dobro uglasen prizor — kot na priliko prizor s štirimi zdravniki — sicer pa smo bili sredi tako imenovanega ekstenzivnega igranja, ki je preračunano predvsem na retorične učinke in na zunanjo teatraliko v kretnjah in mimiki. V vsem tem igranju je veliko odrske pompoznosti, deklamatorske vznesenosti,

afektirane prisiljenosti in privzetega rutinerstva, zelo malo pa je tistega resničnega in neposrednega gledališkega čara, ki bi ga kljub začetniškim težavam in spodrsrljajem lahko ustvarili mladi igralci, če bi malo več improvizirali v Versaillesu in če bi vdihavali malo manj gledališkega prahu iz Bourgognskega dvorca.

Drago Šega

FILM

NOČNI IZLET

Nočni izlet,* drugi celovečerni umetniški film Mirka Groblerja, ki ga naše občinstvo pozna predvsem po njegovih uspehih kratkometražnih dokumentarnih filmih, v splošnem ni doživel ugodne kritike. Filmska publicistika je imela proti filmu številne umetniške in celo moralne pomisleke in ugovore, med katerimi mnogi zaradi svoje apriornosti niso popolnoma prepričljivi. Očitala mu je, da film po svoji tematski zamisli ni izviren, da je vulgarna kopija Carnéjevega filma *Prevaranti*, ki so ga malo pred *Nočnim izletom* igrali tudi pri nas, da gre torej za plagiat, da naaš mladina podobnih moralnih ekscesov, kot jih kaže Groblerjev film, sploh ne pozna in je podtikanje in prikazovanje takih nespodobnosti žalitev naše družbene resničnosti in hkrati dokaz, da je film s svojo tematiko zasledoval izrazite spekulativno trgovske namene, ko je hotel s spolno dražljivo snovjo privabiti čimveč senzacij željnega občinstva.

Tudi če ne bi verjeli režiserjevemu javnemu zagovoru, da v času, ko je sestavljal svoj scenarij in snemal svoj film, Carnéjevih *Prevarantov* ni poznal — in res nimamo vzroka, da mu ne bi verjeli, saj se vzlic sorodnosti teme kompozicija Groblerjevega scenarija bistveno razlikuje od scenarija *Prevarantov* — ostane vendarle še načelno vprašanje, od kdaj je v gledališču, in tudi film je gledališče, prepovedano, izposojati si sujete, če zna dramatik ali filmski pisatelj izposojenemu sujetu dati domačo, torej svojo, v vsebinskem pogledu izvirno fakturo. Ni se nemara treba sklicevati na elizabetince, že nedavni Osbornov *Ozri se v gnevu* je dal pri nas pobudo za vrsto domačih 'jezljivih mladeničev' na odru in se zadeva v umetniškem pogledu ni zdela nikomur spotakljiva, nasprotno, Osborn nas je opozoril na neki problem, ki obstaja v določeni inčici tudi pri nas.

Druga svetovna vojna je kot splošna človeška katastrofa zrahljala po vsem svetu družbeno moralo, zlasti moralo mladine, pojav, ki se kaže v raznih ekscesih, intelektualnih, kakor je to primer z jezljivimi mladeniči, ali grobo hedoničnih, upodobljenih v *Prevarantih* in *Nočnem izletu*. Očitki kritike Groblerjevemu scenariju, da takih ekscesov pri nas ni, so poučen primer povojne družbene hipokrizije, ki noče videti nečesa, česar ne bi rada priznala. Kdor se le nekoliko zanima za našo povojno družbo, za njeno še vedno se menjajočo moralno strukturo, ve, da prizori, kakršen je hausbal, prikazan v *Nočnem izletu*, niso tako redki niti v Ljubljani niti v Mariboru in niti verjetno v Zagrebu in Beogradu. Sicer pa dokazuje verodostojnost prikazanih dogodkov tudi okolnost, da izvira dokumentarni material, ki ga je jemal scenarist pri sestavljanju svoje fabule, iz policijskih zapiskov, iz policijske kronike.

* Scenarij in režija: Mirko Grobler. Proizvodnja: Viba-film. Ljubljana 1961.