

Kronika

Gledališče STRINDBERG IN ČEHOV



Literarni in gledališki zgodovinarji so že zdavnaj z vso znanstveno skrbnostjo in metodološko natančnostjo popisali biografski in literarni profil Avgusta Strindberga in Antona Pavloviča Čehova,

dveh gledaliških ustvarjalcev, ki stojita kot mogočen mejnik na enem najpomembnejših prelomov in razpotij v evropski zgodovini drame in dramaturgije, na prehodu iz prejšnjega v naše stoletje, v času, ko so se tako v temeljih spremenile vrednote in kriteriji za njihovo presojo, v času, ki je ravno gledališču omogočil odkrivanje povsem novih, še neznanih območij človekovega bivanja; popisali so dve človeški usodi, popisali so formiranje in razvoj dveh literarno-gledaliških opusov, popisali so tudi vse spremljevalne okoliščine in presnove, ki sta jih oba opusa povzročila v gledališkem dogajanju na začetku našega stoletja. Razvoj dramatike in gledališča je potem šel svojo pot (in tudi ta pot je v glavnem že popisana in ovrednotena), cela vrsta dramatikov (od Jarryja pa vse do Edwarda Bonda) je s svojim ustvarjalnim deležem posegla v sedem desetletij modernega evropskega gledališča, hkrati pa je ta delež ves čas tudi tvorno sooblikoval in sodoločal vnanjo in notranjo vsebino same gledališkosti v njegovem razvoju. Vseh substanc in umetniških konsekvenc tega deleža se seveda ne da deducirati na en sam skupni umetniško-izpovedni imenovavec (pa tudi namen tega zapisa nikakor

ni tak), v njih se dosti bolj kaže vsa zapletena bivanjska problematika današnjega sveta v vseh svojih pojavnih oblikah, in zato tudi ni čudno, da so hkrati z novimi, izvirnimi izpovednimi sporočili evropske dramatike dvajsetega stoletja nastajale tudi nove gledališke oblike, determinirane vsebinsko in stilno, ki so ta sporočila predočale in ponazarjale izvorno in z ustvarjalno nadihnjenim žarom. Ali z drugimi besedami: v odnosu med literaturo in gledališčem ni še nikoli prišlo do tako sinhrono potekajoče literarne in gledališke inovacije, kakor se je to primerilo prav v današnjem gledališču, ki se je odločilo in se še odloča za nenehno in dosledno iskanje novega, še ne izraženega, za preseganje že utrjenih vrednostnih zgledov in za odpiranje novih možnosti gledališke, odrske izraznosti. Prav ta proces je verjetno pripeljal tudi do sopojava, ki ga doslej v tolikšni intenzivnosti še ni bilo opaziti v evropski gledališki zgodovini in ki je postal poleg uprizarjanja novodobne, iz duha časa porojene dramske produkcije ena magistralnih nalog sodobnega gledališča in njegove izpovedne fakture: osmišljanje razmerja današnjega sveta do avtorjev, ki smo jih po nekakem normativno-historičnem vrednotenju označili za klasike, iskanje teatrsko najučinkovitejših in filozofsko-ontološko najbolj utemeljenih oblik za vizualizacijo (se pravi za odrsko ponazarjanje) tega osmišljanja. Znamenita knjiga poljskega esteta in esejista Jana Kotta *Shakespeare, naš sodobnik* je najbolj dognan zgled za poskus posodobljenja miselne in gledališke vsebine nekega sklenjenega klasičnega dramskega (v tem primeru Shakespearovega) opusa, po zaslugi svoje prispodobne zgovornosti je zapustila pomembne sledove v današnjem

uprizorjanju Shakespeara, hkrati pa se iz nje najjasneje razbere smisel in pomen odkrivanja novih razmerij do gledališke klasike, razmerij, ki jih lahko ustvari samo nenehno živa in pričujoča resničnost časa, ki v njem živimo. Prav s tega gledališča še dokaj slabo poznamo oba na začetku navedena avtorja, Strindberga in Čehova, saj njuna usoda v današnjem času še ni popisana, čeprav je le-ta nemara tisto, kar nas pri obeh najbolj zanima in vznemirja. V imenitni sintezi starega in novega, v prevzemu dediščine preteklosti in anticipaciji teženj prihodnosti se namreč skriva njuna prava veličina, in prav zavoljo tega je odnos današnjega sveta do obeh avtorjev še toliko bolj zanimiv, kajti naš čas je nemara tisti, ki lahko razkrije nove razsežnosti njunega opusa, ju osvetli v luči sodobnih iskatejsko-inovacijskih teženj in jim tako da nov umetniški pomen.

Vendar pa ne bodimo prezahtevni: tudi Kotta je po lastnem pričevanju spodbudila k pisanju zgoraj omenjene knjige gledališka predstava (v tem primeru znamenita Brookova režija *Tita Andronika*); in gotovo so prvi pogoj za tako vrednostno in izpovedno prenovno nekega zgodovinskega pojava iz razvoja evropske dramatike izvirne gledališke interpretacije tega pojava, neposredno opredeljevanje gledališkega ustvarjavca do neke tekstovne in izpovedne zasnove. In oba anticipatorja sodobnega evropskega gledališča, Strindberg in Čehov, sta prav v zadnjem času doživela nekaj takih uprizoritev, na podlagi katerih bo mogoče zasnovati preinterpretacijo njunih opusov: Olivieroova režija *Smrtnega plesa in Treh sester*, Kortnerjeva režija *Očeta*, Bergmanova režija *Sanjske igre* in Krejčeva režija *Treh sester* in *Ivanova* so gotovo predstave, ki pomenijo zametek nove estetske, ontološke in miselne interpretacije obeh dramatikov, saj so nazorno pričevanje o razmerju

njunega opusa do naše današnje resničnosti, hkrati pa so nam nanovo odkrile pravo gledališko vsebino opusa obeh ustvarjavcev, jo postavile v novo luč in ju s tem približale dojemljivosti današnjega človeka. S tem pa se seveda odpira novo poglavje v usodi obeh pisateljev, poglavje, ko smo gledavci postali priče njegovega vznemirljivega poteka.

Dve predstavi v letošnji slovenski gledališki sezoni pomenita tudi naš prispevek k temu poglavju: Strindbergova *Gospodična Julija*, uprizorjena v režiji Dušana Jovanoviča v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, pa *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova, ki jih je za ljubljansko Dramo zrežiral Jože Babič.

Gospodična Julija:

najnovejša celjska uprizoritev te igre nekako prekinja našo že tradicionalno predstavo o nji, predstavo, porojeno iz dejstva, da je *Gospodična Julija* že zdavnaj postala del železnega repertoarja evropskega teatra in prav s tega gledališča doživela tudi pri Slovencih že več uprizoritvenih različic. Jovanovičeva režijska koncepcija skuša pozabiti nanje, odkriti želi tiste razsežnosti besedila, ki ga približujejo sodobnemu občutenju sveta in s tem sodobnemu gledavcu, razbija mit o zaneseno-tragičnem kontekstu te drame in jo vrača nazaj na Strindbergovo temeljno ustvarjalno izhodišče (kakor je le-to dovolj razvidno iz znamenitega uvoda h *Gospodični Juliji*), s tem ko skuša z odrsko avtentičnostjo ponazoriti notranjo simbolno in psihofizično vsebino igre in s tem izjemno usodo njenih akterjev približati senzibiliteti sodobnega človeka. Pri Jovanoviču je namenoma in hoté odpadla sociološka dimenzija, kakor je razvidna iz osnovne razpostave in vsebinske izpeljave samega teksta, takó determinirane osebe so se spremenile v prisposodbe človekove eksistencialne stiske, v lutke, ki jih po svoje premika resničnost samega dogajanja, resničnost, ki poteka v Jovanovičevi uprizo-

ritvi samogibno, avtohtono, brez naturalistične determinacije. Seveda je treba takoj opozoriti, da taka koncepcija ni edina zveličavna, da je s tem ena od razsežnosti Strindbergovega besedila izostala (to se nazorno razkriva tudi v črtah), vendar se je s tem celotna predstava bolj približala primarno gledališkemu, izgubila je vse moralistične predznake, ki vanje lahko zapelje zgolj naturalistična interpretacija besedila, postala je bolj prvinska, hkrati pa so prišla v prvi plan psihološka razmerja same dramske akcije, ki so za današnjega gledavca gotovo bolj bistvena in hkrati tudi zanimivejša. Jovanovičeva režija se odlikuje po odličnem notranjem ritmu, po napetosti in odrski plasticiteti odnosov med tremi akterji besedila, med (aristokratsko) gospodično Julijo, ki jo tragična razklanost njene osebnosti (in ne socialna determiniranost) nese navzdol, med (parvenijevskim) lakajem Jeanom, ki si z vso silo svoje primarne moškosti in psihičnega občutka zapostavljenosti prizadeva navzgor, pa med kuharico Kristin, ki je eksistenčno saturirana in živi samo v soglasju z realnimi manifestacijami sveta, ki v njem biva. Prav po zaslugi take koncepcije je dobila svoj pravi pomen tudi Strindbergova časovna postavitev dejanja v kresno noč, v čas, ko se v človeku sprostito vse primarne nagonске sile, ki jih mora družba zavoljo vnanje konvencije zatajevati in prikrivati. Krutost Strindbergovega sveta je dobila v tej uprizoritvi svojo jasno, dorečeno podobo (pri tem velja opozoriti predvsem na učinkovito pantomimsko medigro, ki jo je ustvarila Lojzka Žerdinova), režiser pa se ni prav nikjer bistveno oddaljil od teksta, za njegovo interpretacijo le-tega je najti obilo opornih točk; in jasen dokaz za njegov ustvarjalni odnos do tekstovne predloge je tudi imenitna domisljica, da dejanje same igre na sredi pantomimskega prizora prekine in jo tako razdeli v dva dela, kar je navidez

v nasprotju s Strindbergovo oznako, v resnici pa celotno dramsko dogajanje samo še pridobi v polnosti in avtentičnosti. V tako koncipirani predstavi so dobili drugi soustvarjalci predstave (scenograf Milenko Matanovič, kostumografka Anja Dolenčeva in koreografinja Lojzka Žerdinova) skoraj nekako podrejeno vlogo, čeprav so odlično dopolnjevali uprizoritveno zasnovano s svojim deležem. Podobno je bilo tudi z igravskimi interpreti, ki so se uspešno podredili režiserjevemu hotenju, tako da so bile kvalitativne razlike zvečine deducirane zgolj na večjo ali manjšo ekspresivnost posameznih vlog; v tem okviru je Sandi Krošl z dovolj elementarnosti in artizma upodobil Jeana in v svoji zasnovi tega lika uspešno ujel vse razsežnosti te mnogoplastne figure, Jana Šmidova je s pravo mero eksistenčno pogojene brutalnosti odigrala Kristin, Metoda Zorčičeva pa je bila preveč neizrazita, ponekod celo prazna, da bi njena Julija lahko zaživela s tisto avtentičnostjo, ki je z njo prežet ta Strindbergov lik. V pantomimskem delu so nastopali še Jadranka Tomažičeva, Borut Alujevič, Miro Podjed, Bogomir Veras in Štefan Wolf.

Tri sestere:

bolj in bolj se dozdeva, da pri tem dramskem besedilu Čehova zgublja veljavnost vse tisto, kar so nekoč razglasili za osrednjo vrednost te igre, pridobiva pa tisto, česar dolga leta nihče ni hotel priznati in kar je v začetku tega stoletja, ko je bilo to delo napisano, verjetno slutil samo avtor, ki v svoji stvaritvi ni videl pretresujočega, tragično intoniranega dela, marveč prej komično-vaudevillsko ubrano stvaritev. Zakaj Olga, Maša in Irina niso samo prisposoda, ki naj bi ponazarjala hrepenenje po daljni, čudežni Moskvi, ampak so predvsem živi ljudje iz mesa in krvi, ljudje, ki intenzivno živijo svoje življenje, pri tem pa niti ne zmorejo niti nočejo odkriti njegove prave vrednosti in se rešujejo v sanjarjenje o ne-

dosegljivih ciljih. Življenje Prozorovih v provincialnem mestecu je resda banalno, vendar hkrati dovolj zanimivo, polno groteskno-absurdnih preobratov, se pravi polno tistega, iz česar je sestavljen naš vsakdan. In ker sta edina v vsej igri, se tega dodobra zavedata, Andrejeva žena Nataša in upokojeni zdravnik Čebutkin, je seveda razumljivo, da se celotno dejanje izteče v njuno korist. Nataša se prav zavoljo tega, ker je njen edini credo konkretna resničnost, dokončno polasti oblasti v hiši, Čebutkin pa sicer natanko vidi vso nesmiselnost človekovih teženj k pozitivnim, človečnostnim vrednotam, zato se tudi sam ravna po zakonitostih življenjske vsakdanjosti in nikoli ne posega v njen razplet. Hrepenenje treh sester po Moskvi je tako že od prvih stavkov igre obsojeno na neizpolnitev in prav zato dandanes njihov obupni boj za uresničitev tega hrepenenja ne zbuja več toliko tragičnih občutkov, tragične pretresenosti in tragičnega očiščenja, marveč nam naravnost in brez ovinkarjenja razkriva ujetost človekove usode v kup nesmiselnih naključij, iz katerega pa se med potekom drame izluščijo naravnost železne zakonitosti vsakdanje življenjske banalnosti, ki jo obvladujejo. Vse posamične epizode, ki iz njih Čehov z izjemnim mojstrstvom in psihološko tenkoslušnostjo gradi pointilistično neoprijemljivo dogajanje svoje stvaritve, Veršininovo razmerje z Mašo, odnos Mašinega moža do svoje žene, Andrejev zmerom bolj groteskni zakon z Natašo, Tuzenbahova in Saljonijeva ljubezen do Irine, vse to so samo posamezni elementi dramskega dejanja, ki spoznanja teh posameznih sestavin nenehoma demantira in jih podreja svoji generalni izpovedni liniji. Edina svetla točka je pravzaprav Tuzenbahov odnos do Irine, ki se dopolnjuje skozi vsa štiri dejanja drame (pa še ta ima celo vrsto grotesknih preobratov, kakor je npr. tisti v sklepnem dialogu med Olgo in

Irino v tretjem dejanju), vendar se mora tudi ta odnos podvreči železni doslednosti deziluzijskega realnega sveta, ki napolnjuje ves eksistenčni prostor *Treh sester*. In ta realnost je absurd, je grotesknost, ki neusmiljeno podira vse in vsakršne utvare, to pa, da se tri sestre ne morejo sprijazniti s tem svetom, se nam danes pravzaprav ne more več zdeti tragično, ko pa smo doživeli Becketta, Ionesca in Bonda.

Izvedba *Treh sester* v ljubljanski Drami je v marsičem prekinila dosedanjo tradicionalno uprizorjanje Čehova. Režiser Jože Babič je skušal koncipirati predstavo kot oster, nekajkrat tudi grotesken odsev našega vsakdana, v samem besedilu je odkril nekatere temeljne spoznavne kategorije našega bivanja, predvsem pa železno logiko ustroja tistega sveta, ki v njem živijo dramske osebe. Z večšo režisersko roko je pregnal z odra stereotipno, patetično predihnjeno in čustveno omledno igravsko podoživljanje tega besedila, onemogočil je gledavcu kakršnokoli identifikacijo z nosivci odrskega dogajanja in s tem ukinitel čustvovalno vez med odrom in avditorijem. Skozi dialog Čehova so spregovorili nagoni in strasti, ne pa zvišena čustva, kakor smo bili tega vajeni doslej. Res je sicer, da Babičeva koncepcija ni mogla zadobiti svoje polne veljave zaradi nejasno in neopredeljeno režirane ekspozicije, ki jo predstavlja v sami igri prvo dejanje; tu se Babiču ni posrečilo uglasiti vseh zametkov za nadaljnji razplet v celoto, namesto dramatičnega vozlišča je ustvaril epsko sosledje, v katerem je dramatičnost nujno morala v drugi plan; podobno, čeprav v dosti manjši meri, se mu je primerilo tudi v četrtem dejanju, kjer je bilo odločno premalo tiste naravnost eksplozivne dinamike, kakršne je poln tekst, zato je razplet vseh teh epizod deloval dosti bolj kot nekakšna koda, namesto da bi postal dramatični vrh samega dela.

Toda obe osrednji dejanji sta prav gotovo pomemben odrski dosežek, poln lastnega avtohtonega življenja, ritmično izjemno ubrana celota, izdelana prav do zadnjega detajla, zares prava režijska mojstrovina. V zasnovi imenitna, čeprav v izpeljavi nekoliko neprečiščena scena Svete Jovanoviča in barvno razkošni kostumi Alenke Bartlove so uspešno dopolnjevali režiserjevo zamisel. Ivanka Mežanová, Iva Zupančičeva in Marija Benkova so upodobile tri sestre Prozorove; med njimi je bila Mežanová pretresljiva v svoji diskretnosti, Zupančičeva je s pristno silovitostjo premaknila Mašo iz območja retoričnega čustvovanja v življenjsko polnost, Marija Benkova pa je bila prepričljiva Irina, čeprav je bilo predvsem v prvem delu opaziti pri nji preveč preforsiranega artizma. Duša Počkajeva je kot Nataša z izrednim ustvarjalnim zamahom ponazorila hotenje po absolutni oblasti (in s tem po absolutni svobodi), ki preveča ta antipod treh sester, Jurij Souček pa je svojega Andreja igral z odločno premočnimi grotesknimi poudarki in s tem prenesel težišče svoje vloge v območje, kjer postanejo njene konture nenadoma nejasne in zadobijo predvsem čisto drugačno pomenljivost, ki je v sami fakturi besedila tujek; in ves artizem, ki ga je Souček uporabil pri tej vlogi, ni mogel spodbiti tega temeljnega vtisa. Kuligin Maksa Bajca je bil preveč burkasto spotakljiv; bled, nepredeljen, predvsem pa premalo koketen in zapeljiv Veršinin je bil Janez Albreht, Tone Slodnjak je z izjemnim poslušom za miselne in dramatične

komponente svoje vloge upodobil barona Tuzenbaha, tragične razsežnosti te vloge so se pri njem uspešno sintetizirale s spoznanjem življenjske realnosti in doživele svoj vrh v četrtem dejanju, dovolj intenziven in jasno zarisani Saljoni (čeprav nemara prekrčevit) je bil Rudi Kosmač, Čebutikin Toneta Homarja pa se je iz prenika-vega ugotavljavca eksistencialne absurdnosti spremenil v nekakšnega apologeta sentimentalnega humanizma (v marsičem tudi po režiserjevi zaslugi). V manjših vlogah so nastopali še Sava Severjeva, Ali Raner, Tone Gogala in Vinko Hrastelj.

Tako se moramo, potem ko smo skušali zarisati poglavitne obrise obeh uprizoritev, ki sta se v letošnji sezoni zdeli v marsičem novatorski, saj sta bistveno posegli v dosedanjo vednost slovenskega gledališkega občinstva o dveh anticipatorjih modernega gledališča, spet povrniti k našemu začetnemu izhodišču in ugotoviti, da sta obe predstavi po zaslugi umetniške senzibilnosti svojih ustvarjalcev v marsičem presegli naše standardno pojmovanje dveh takih gledaliških besedil, kakršni sta *Gospodična Julija* Avgusta Strindberga in *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova, da sta nam razkrili novo pomenskost obeh gledaliških stvaritev in se s tem ustvarjalno zapisali tudi med soavtorje novega poglavja v preučevanju opusa obeh dramatikov, med soavtorje poglavja, ki bo opredelilo odnos današnjega časa in sveta do literarnih opusov Strindberga in Čehova.

Borut Trekman

Književnost **PETAR ŠEGEDIN: ČRNI SMEHLJAJ**
(Crni smiješak, Matica Hrvatska,
Zagreb 1969)

Za hrvatskega pisatelja Petra Šegedina bi lahko rekli, da je ustvarjalec, ki ga neprestano okupirajo nerazčiščeni

človeški problemi do življenja, časa, pa tudi nostalgичnost do svojega rodnega kraja. Medtem ko je v svojem prvem romanu *Otroci božji* (1946) prikazal siromašno dalmatinsko podeželje, izkrivljene značaje, ki jih je s svojimi zlovesčimi vplivi ustvarila ka-