

Z razširitvijo teme in njenim premikom iz komične groteske v tragično pa je nastalo neko kakovostno neravnovesje posameznih delov. Prvo dejanje je prava Ionescova groteska in bi sama zase zadostovala. Nadaljevanje prvega dejanja pa je s svojimi pogostimi ponavljanji in prazninami pokazalo, da je Ionesco dramatik kratkega diha in da daljše dramske kompozicije ne obvlada.

Tragični zaključek dramske zgodbe pa v igri predestinira groteskno grozljivo, ne pa samo komično ozračje že v prvih dveh dejanjih. To grozljivo ozračje je v ljubljanski uprizoritvi ustvarjala samo glasbena spremljava Boruta Lesjaka, ne pa tudi igralski del uprizoritve. Vrh tega je bil tempo igre prepočasen, kar je bilo najbolj očitno v prizoru istočasnega razgovora dveh omizij v prvem dejanju.

Igralska izvedba Ionescove igre je bila na dostojni ravni. Najbolj surrealistično groteskni so bili Branko Miklavc kot logik, Aleksander Valič kot stari gospod in Janez Rohaček kot Botard.

Drago Makuc se je kot Bérenger moral po avtorjevi volji varovati grotesknih poudarkov, saj se v zadnjem dejanju upre epidemiji nosoroštva in kot tragični junak ohrani edini svojo človeško individualnost. Nasprotno pa njegov protiigralec, neznosno poučni in redoljubni Jean — igral ga je Andrej Kurent — smiselno pripravlja svoje onosoroženje, ki mu je po značaju usojeno.

Kar je napravilo preteklo sezono precej dremavo, nezanimivo, je nesmotrna repertoarna politika Slovenskega narodnega gledališča. Videti je, da se izbor dramskih del vrši po nekem osebnem naključju. Ta ali oni režiser posamezno delo prebere in se zanj ogreje in delo pride na oder. Taka metoda pa ne more ustvariti niti umetniško zanimive sezone niti ne more iz nje izhajati neki delovni načrt, ki bi ga morala ljubljanska drama imeti in izvajati tako po svoji kulturni tradiciji kakor tudi po nalogah novega časa.

Vladimir Kralj

SARTROVE MUHE IN AKADEMIJA ZA IGRALSKO UMETNOST

Pričujoči zapisek o predstavi Sartrovih *Muh*, ki smo jih videli v uprizoritvi Akademije za igralsko umetnost, ni zamišljen kot podrobno kritično poročilo o režijski zasnovi in posameznih likih, o sceni in kostumih, marveč hoče opozoriti predvsem na nekaj aktualnih vprašanj in želi hkrati dati pobudo za javno razpravljanje o nekaterih važnih zadevah naše gledališke kulture.

Odločitev vodstva Akademije za igralsko umetnost, da je vzela v svoj repertoar ravno Sartra, je vsekakor simpatična. To je treba poudariti tembolj, ker je to že tretja Sartrova drama, ki je prišla na slovenski oder, ne da bi to dejstvo moglo avtorju *Umazanih rok* ugladiti pot tudi v ljubljansko Dramo. Razmišljanje o repertoarni politiki sicer ne sodi v ta zapisek, ki hoče ob tem povedati le to, da se je Akademija za igralsko umetnost pogumno odločila za moderno evropsko dramatiko, s čimer bi lahko pojmu »akademija« odvezla tisti neprijetni prizvok, ki ga ima izraz »akademizem«.

Sartrovim *Muham* gotovo ni lahko ustvariti ustrezne, žive in prepričljive odrske podobe. Težave izvirajo iz svojevrstnih lastnosti dela samega. Pred nami

je namreč antični mit s svojimi posebnimi junaki, ki tako po svojih zlih kakor po svojih dobrih dejanjih presegajo normalno človekovo mero. Ta mit in te junake je Sartre prevzel, ne da bi jim skušal odvzeti karkoli od tistih sestavin, ki se upirajo modernemu racionalizmu in ki jih dvigujejo nad »normalne«, »povprečne« predstave. Še več. Te mitološke posebnosti je celo poudaril in jih razširil — pomislite samo na Egista; takega makiavelističnega tirana in lice-merca ne pozna vsa grška mitologija. Ne le to. Sartre je prevzel še druge, še bolj »nemoderne«, še bolj »nenormalne« sestavine grške mitologije. Prevzel je Jupitra in erinije. In tudi tu je ravnal natanko tako kakor z Egistom: mitološko fantastiko je ne le ohranil, marveč poudaril in razširil. Postavil je na oder pravega boga in mu pri tem dovolil, da kar pred nami uganja svoje čarovnije, zapoveduje stenam, da se razmaknejo, in veselju, da se nam prikaže. Postavil je na oder erinije, dodal pa jim je še muhe in povrh vsega si je izmislil posebni praznik, ko prihajajo mrtvi iz grobov, da se za en dan združijo s preživelimi svojci v fantastičnem in grozljivem sožitju.

Popolnoma drugače je ravnal n. pr. Goethe. V *Ifigeniji* je ohranil samo ljudi, Anouilh pa je v svoji *Antigoni* antične junake tako rekoč civiliziral. Sartre ni storil nič podobnega. Prevzel je vso bajeslovno fantastiko, jo potenciral in ji še marsikaj novega dodal. In tako vzbuja njegova drama vtis, kakor da je pred nami neki daljni, neresnični svet, ki je tako daljen in neresničen, da niti našim navadnim predstavam o grški mitologiji ni več podoben.

Popolnoma drugačna pa je notranja zgodba, ki jo opisuje Sartrovo delo. Sredi tega fantastičnega in neresničnega sveta se odigrava povsem moderna, povsem nefantastična, čisto realna, tako rekoč vsakdanja drama, ki nam pripoveduje o notranji svobodi in notranjem suženjstvu človeka in ki ima hkrati še vrsto neutajljivih čisto aktualističnih poudarkov. Čeprav ta modernost, realnost in aktualističnost ne ukinjajo bajeslovnih elementov in čeprav niso prav nič v nasprotju s fantastičnostjo dela, pa so vendarle vsem tem nenavadnim sestavinam dale posebno vsebino. Kakor je namreč v *Muhah* stalno prisotna določena in jasna moderna in aktualna teza, tako v njih nenehoma delujeta tudi kritična misel in moderni razum. Zaradi tega Sartre sam ironizira svoje lastne fantastične domislice: Jupiter n. pr. sam pove, da so muhe pravzaprav samo simboli — s tem je Jupiter prenehal biti bog, avtor pa je povedal, kako nekonkreten je ves ta mrčes, ki nadleguje prebivalce Argosa. Tako avtor sam trga mitološki fantastiki njeno fantastično oblačilo in s tem preprečuje gledalcu napačno sklepanje, češ da gre za mehanično prevzete mitološke elemente, češ da gre za prava mitološka bitja. Zaradi tega pa je fantastika izgubila tudi svojo mitološko vsebino, dobila je posebno individualno psihološko in družbeno psihološko funkcijo: vse te pošasti, ki jih je priklical avtor pred nas, so samo fantomi, ki živijo v nas samih in ki jih poraja naš čas. S tem pa je zabrisan tudi mitično antični značaj glavnih junakov, ki so tako izgubili antično heroični nimb. Vendar je dosegel Sartre to s popolnoma drugimi sredstvi kakor pa n. pr. Anouilh v *Antigoni*.

To svojevrstno zlitje antičnih in sodobnih prvin, to nenavadno sožitje fantastike in stvarnega, individualnega in družbenega problema je tisto jedro, ob katerem bi se po vsem videzu morala oplajati sleherna uprizoritev, ki bi hotela dati Sartrovim *Muham* res umetniško odrsko podobo.

Naša uprizoritev, kakor vse kaže, ni upoštevala teh posebnih lastnosti, ki smo jih na kratko opisali in omenili. Poudarjala je predvsem antične in zlasti

še mitološko fantastične prvine. O tem nas prepričujejo že kostumi, oziroma žice, ki so jih napeljali igralcem okrog glav, da so bili videti, zlasti Jupiter, kakor tisti »marsovci«, kakršne najdete na sleherni karikaturi, ki se hoče norčevati iz vesoljske mrzlice našega časa. O tem nas prepričujeta še mnogo bolj zasnova in izvedba vseh scen, ko nastopajo erinije. Še posebej pa nam o tem pripoveduje dejstvo, da se sredi vseh teh fantastičnih prizorov ni mogla dovolj močno, zlasti pa ne jasno in učinkovito uveljaviti osrednja zgodba, osrednja misel Sartrovega dela. Moderna, živa ideja je bila potisnjena v ozadje, kakor je zbledelo tudi vse, kar je v drami intimno človeškega in kar že po svoji naravi ne prenese hrupa, trušča pa tudi ne brnenja in brenčanja. Poudarjeno je bilo v glavnem to, kar je Sartre prevzel iz antičnega mita, poudarjena je bila bajeslovna fantastika — porajanje nove resnice o človeku pa je bilo zastrto. Pred nami ni več potekala drama, ki se tiče nas vseh, marveč je v ospredje stopala v glavnem fantastična zgodba, ki je od časa do časa delovala celo utrujajoče. S tem pa sta bili načeti tudi vrednost in vsebina fantastičnih prvin samih, ki niso mogle izpričati svoje individualno psihološke in družbeno psihološke vsebine.

Na podlagi omenjenih značilnosti si verjetno lahko pojasnimo še nekatere druge lastnosti uprizoritve. Predstava je učinkovala večkrat kot nekakšen oratorij, v katerem so se vrstile druga za drugo posamezne deklaracije in deklamacije. Ta oratorijsko svečani koncept je povzročil, da so posamezne figure izgubile stik med seboj, hkrati pa je preprečil, da bi posamezni liki doživeli pred nami tisti notranji razvoj in nam pokazali tiste svoje notranje razsežnosti, kakršne jim je vdihnil njihov avtor. »Filozofski disput« je zato večkrat izgubil prepričljivost in zanimivost, ki jo lahko prejema samo od resnične in globoke prizadetosti. Ali če govorim konkretno: Orestova izpoved v tretjem dejanju po Jupitrovem vesoljskem spektaklu je sicer res v nekem smislu filozofski traktat, vendar teh misli se drži kri, v njih je bolečina, v njih je negotova bodočnost.

Morda je v vsem tem vsaj deloma tudi vzrok za to, da je silila predstava v tistih scenah, ki bi morale biti notranje intenzivne in dramatične, vse preveč pogosto v zunanjo efektnost, v zvočno glasnost, celo v patos. In morda je tu tudi vzrok, da smo v lirčno poetičnih in umirjenih scenah, odlomkih in stavkih pogosto poslušali neprijetno sladkobnost.

Vendar pa ni povsem gotovo, če lahko ugotovitve o zanemarjanju modernih idejnih sestavin in o pomanjkljivi koncepciji jedra Sartrove drame res do kraja pojasnijo vse omenjene šibkosti uprizoritve, zlasti oratorijsko svečano izvedbo, deklamatorično enosmernost, patetično napetost in sladkobne poudarke. Zdi se, da imamo opraviti še z nekim drugim pojavom. Človek namreč pri vsem tem nehote pomisli na nekatere nesimpatične in zaviralne lastnosti v naši gledališki kulturi, ki jih je razvoj sam sicer že močno potisnil v ozadje, a imajo, kakor vse kaže, še vedno veliko mero odpornosti. Gre po vsem videzu tudi za tiste lastnosti, na katere je naša kritika vedno opozarjala, kadar je ugotavljala, da je naše gledališko življenje tako po svojem repertoarju kakor tudi po svojem izrazu nesodobno in premalo dinamično.

Ko tako — priznamo: zelo kritično in nepopustljivo — razmišljamo o predstavi Sartrovih *Muh*, moramo nenehno upoštevati, da gre za predstavo učencev naše edine šole za igralce, režiserje in dramaturge. Predstava je imela torej izrazito, če smem tako reči, šolski ali šolsko reprezentativni značaj. Zaradi

tega je seveda težko razpravljati o individualnih posebnostih in individualnih dosežkih posameznikov, saj so ti po logiki stvari same vezani na določen koncept, vezani so na učitelje pa tudi druge vzore. Večdar se je to dejstvo v predstavi *Muh* morda uveljavilo le nekoliko preveč intenzivno, za nekaterimi posamezniki je bilo le preveč čutiti njihovega učitelja. Pa kljub temu bi tega verjetno ne poudarjali tako močno, ko se ne bi znašli pred vprašanjem neustrezne uprizoritve, neustrezne interpretacije in celo pred vprašanjem neučinkovitega splošnega igralskega in gledališkega koncepta.

Prav zato, ker gre za šolo, morda ne bo odveč, če opomnimo še na nekaj. Večina nastopajočih ima pri govorjenju nenavadno intenzivno mimiko, ki vzbuja nelagoden občutek hudega napora, medtem ko nekaterim dela še vedno težave tudi artikulacija, zlasti v visokih legah in pri intenzivnejši ekspiraciji, včasih pa je dikcija nekaterih preveč pojoča, tako da učinkuje melodramatično. V nasprotju s tem pa je njihovo gibanje podrobno premišljeno in načrtno urejeno.

Po vsem tem je očitno, da ne gre za uprizoritev, ki bi bila popolnoma samostojno delo mladega igralskega rodu ali ki bi bila izraz tistih novih koncepcij, ki naj bi jih prinesla v naše gledališko življenje nova generacija gledaliških ustvarjalcev. Zaradi tega je treba probleme, na katere opozarja uprizoritev Sartrovih *Muh*, obravnavati kot probleme naše Akademije za igralsko umetnost, kot probleme naše gledališke kulture sploh.

Dušan Pirjevec

FILM

OB ROBU FILMA, KI JE POKAZAL POGUM ZA EKSPERIMENT

O Hladnikovem filmu *Ples v dežju* je slovenska časopisna kritika, kratko povzeto, poročala tole: da je film v celoti ni zadovoljil, ker se preveč ukvarja s formalnim reševanjem in premalo vsebinsko izpoveduje, da se film ne zdi domač, slovenski, čeprav v njem nastopajo domača prizorišča in domači ljudje, da je preveč mračen, brez sonca, ker obravnava ljubezen, ki je brezizhodna, da gledalec ne ve, kaj hoče film povedati, da pa sicer ni dolgočasen, da je film po svoji vsebinski in idejni umetniški izpovedi prazen, nem, mrzel in ponarejen, da je zgolj artistska atrakcija brez vsebine, da oblika tega filma nima vsebinskega dopolnila in je ta oblika sama sebi namen.

Rdeča nit teh kritik je torej ta, da se je režiser preveč ukvarjal z obliko in premalo z vsebino. Torej estetska pravda o obliki in vsebini, ki se pri nas v presledkih ponavlja že izza Prešernovega časa, ko da si nista vsebina in oblika nekega umetniškega dela v nujni medsebojni odvisnosti in je nemogoče hvaliti obliko, ne da bi hvalil tudi vsebino. In v tej zvezi, ali ni režiser v teh kritikah grajan za nekaj, česar pravzaprav sam ni stoodstotno zakrivil, česar je kvečjemu sokriv, saj je pisal svojo snemalno knjigo po neki literarni predlogi, ki ni njegova in ki je bistveno tudi ni spreminjal. In če bi se te literarne predloge, namreč Dominika Smoleta romana *Črni dnevi in beli dan*, režijsko lotil kak drug filmski delavec, ali bi ta literarna predloga mogla dobiti neko bistveno drugačno filmsko podobo, kakor jo je dobila pri Hladniku?