

Jana, draga moja Jana, strah me je. Mora se je šele pričela. Kako naj živim s temi dvomi in polovičnimi resnicami, kako? Poglejva si v oči. Še enkrat te vprašam: Si res ti to, za kar se že izdajaš? Je mogoče prodrati v globine drugega jaza? In sploh te globine obstajajo? Je v njih le praznina in je vse drugo namišljeno?

Ti boš zdravnica, tvoje delo bo verjetno imelo le kakšen smisel, če boš, recimo, zdravila brez modrih kuvert . . . A kaj bo z mojim delom? Zagabili so mi ga.

Se smeješ? Fant, postavi se že na lastne noge, ne oziraj se drugam!

No, prav, Jana, kdo pa stoji na lastnih nogah? Sem le eden iz množice, nič. Nimam svoje pravice. Svojega ponosa, svoje lastne moči samoodločanja. Sem po kalupu.

Strah me je. Nočem to biti in vendar neizbežno sem. Ne zato, ker s Starim nisem obračunal, ne zato. Kot si videla, tega nisem mogel storiti. (Sem pošten? Niti tega ne. Resnica je, da mi je odleglo, ko sem poznal, da mu ne smem blizu ne s pestjo ne s flašo.) Navsezadnje bi ga bil spočetka neodločni Brane le kresnil z njo; njemu je bilo v tistem trenutku Slovenkarce kaj malo mar . . . Grize me malodušnost, cagavost. Neodločni poskus približati se ji, pokazati ji, da mi je žal, ker jo je skupila zaradi mene. Le kdo od fantov še misli nanjo? Pozabili so jo, izbrisali jo ob vsakdanjih malenkostih, res, ob tem plehu, ki vrtamo vanj kakor šrauf — in pomisli, tole bomo verjetno počenjali vse žive dni, vse žive dni!

Nikoli se ji ne bom približal, ne bom ji mogel pogledati v oči. Pravi čas sem zamudil. Kako bi se vse drugače izteklo, če bi ne bila sprejela moje pritožbe, če bi ravnala tedaj tako kakor vsi drugi okoli nje! A potem bi to ne bila ona — moj rabelj. Ne morem se je znebiti. Neprestano mi prišepetava, kako nesmiselno in ničevno je to naše življenje.

## Kronika

### Gledališče LJUBLJANSKE NOVOSTI

Že zgolj bežen in docela nepreten- ciozen pogled na poglobitno dogajanje letošnje ljubljanske gledališke sezone, ki se je počasi začela že nagibati h koncu (tako je npr. Mestno gledališče ljubljansko pred dnevi že sklenilo svoj letošnji program s premiero Feydeaujeve komedije *Dama iz Maxima*, o kateri bo tudi na tem mestu še tekla beseda), jasno in nedvoumno dokazuje, kako se je letos, kar zadeva gledališče, dosti več primerilo okrog njega kakor pa v njem samem. Pri tem so

mi hočeš nočeš v mislih predvsem vse mučne pravde okrog ljubljanske Drame, ki so kar lep čas polnile časopisne stolpce in se prav po nepotrebnem vlečejo še kar naprej, njihov edini konkretni rezultat pa je le dokončna polarizacija, dokončna opredelitev vseh tistih, ki se na Slovenskem tako ali drugače ukvarjajo s teatrom, režiserjev, dramaturgov, kritikov, gledaliških publicistov, teatrologov in celo občinstva. Tako so v tem nenavadnem položaju ostali neopredeljeni samo še dvoji: igravci, ki pa si najbrž mislijo, da z vdanostjo v usodo potrjujejo svo-

jo visoko profesionalnost, po kateri ljubljanska Drama slove že od nekdaj, in pa seveda politiki, ki pa si z našim gledališčem in njegovim kvalitativnim vzponom ali upadom očitno ne belijo glave, ampak prepuščajo reči, da pač gredo svojo pot. Toda priznajmo si odkrito, še vsem tistim, ki so bili *urbi et orbi* razglašeni in ožigosani kot nasprotniki ljubljanske Drame, ki bi hoteli njeno pogibel, je žal, da se morajo povsem zoper svojo voljo in hotenje ubadati z jahalnimi veččinami in podobnimi nadlogami, namesto da bi hkrati s premierskimi naznanili v časopisih dočakali tudi kakšno dobro predstavo, ki pa jih je kdove zakaj ravno v ljubljanski Drami vse manj in manj. Tako se potem vsi vrtimo v nekakšnem začaranem krogu, ki ga kar noče in noče biti konec: tisti, ki gledališče delajo, pa tisti, ki ga gledajo, doživljajo in ocenjujejo.

Tako sta predvsem zadnji dve premieri na vélikem odru ljubljanske Drame (vsem dobrim namenom nakljub) razločno pokazali, da tisto, kar je bilo že zdavnaj spoznano za tako stopnjo v razvoju, ki bi jo kazalo preseči, če naj bi si naše gledališče zares dosledno in z vso umetniško resnobo in zavzetostjo prizadevalo za svoj kar najavtentičnejši in kar najizvirnejši odrski izraz, še zdaleč ni bilo preseženo, marveč da se v obeh predstavah kaže skoraj nezavidljiv korak nazaj. Že ob repertoarnem izboru obeh tekstov, drame *Smrt kraljevskega javnega tožilca* grškega pisatelja in scenarista Yorga Sevastikoglouja in tragične farse *Kralj Pust* poljskega dramatika Jaroslava Mareka Rymkiewicza, bi se pravzaprav lahko vprašali, kako, po kakšnih izbornih kriterijih sta se znašla v programu našega osrednjega nacionalnega gledališča. Sevastikogloujeva igra (ki je v ljubljanski Drami doživela celo svojo svetovno praižvedbo — in najbrž tudi edino izvedbo na svetu — povsem po nepotrebnem, kot je bilo

že večkrat napisano koj po premieri) sodi med docela ponesrečene, izpovedno revne in tudi formalno nespretno poskuse, najti v današnji politični resničnosti motive in navdih za oblikovanje sodobne tragedije po starih (recimo da) antičnih zgledih, v katerih naj bi se z enako intenziteto in eksistencialno pomenljivostjo kazala tragična brezizhodnost današnjega človeka. Dejanje same igre je močno vezano na grško politično situacijo po polkovniškem udaru, a avtorju se ni posrečilo nič drugega, ko da je napisal staromodno ginljivko brez problemske teže, nekakšno mešanico romantično usodnostne in ibsenovske drame, polno skonstruiranih zapletov, bledih, nedramatičnih dialogov in stereotipne psihologije in karakterologije. Zgodba o kraljevem javnem toživcu, ki se mu na stara leta zbudi vest zavoljo njegove strahopetnosti med vojno, ko je rajši izpostavil smrti lastno ženo kakor sebe, pa zavoljo njegovega konformizma, ko je po nepotrebnem obsodil na smrt mlado študentko zaradi njene politične pripadnosti, tedaj ko se mu zbudi vest in napoči ura kesanja, pa umre zavoljo srčnega infarkta, pri tem pa mu seveda razpade tudi njegov dom, njegova na zunaj neoporečna družina, ta zgodba je tako preprosta, neizvirna in dandanes zares nezanimiva (in v tem primeru še posebej zavoljo skrajne naivne, neinventivne dramske obdelave), da se je potrebno vprašati, kaj naj bi ta igra sploh pomenila v repertoarni podobi ljubljanske Drame. Ali naj bi potrjevala njeno pripadnost sodobnemu angažiranemu političnemu gledališču? To še zdaleč ne, kajti lahko bi našli lepo vrsto tekstov sodobnih evropskih avtorjev, ki smo jih že zdavnaj definirali kot sodobno politično gledališče (Hochhuth, Weiss, Kipperhardt, Walsler itn.) in ki predvsem nimajo prav nikakega opravka z nebogljenim Sevastikogloujevim pisanjem (edina resnica politične narave, ki jo

zavimo iz njega, je dejstvo, da vlada v Grčiji polkovniški režim, to pa vemo že precéj časa iz dnevnih časopisov, pa tudi iz nekaterih drugih umetniških stvaritev, med katerimi velja seveda na prvem mestu omeniti film »Z« Koste Gavrasa). Ali naj bi uprizoritev te igre dokazovala, kako držimo korak s sodobno napredno mislijo — delo je namreč objavil Jean Paul Sartre v svojem časniku *Le temps moderne*? Tudi to ne, kajti objava Sevastikogloujeve igre v Sartrovem časniku še zdaleč ni hkrati dokaz o njeni naprednosti, vznemirljivosti za današnji čas, in več ko očitno je tudi, da Sartre te igre ni objavil zavoľjo *njene*, ampak prej zavoľjo *svoje* naprednosti, namreč zato, da bi vsaj tako protestiral zoper politično stanje v današnji Grčiji; da pa bi to morala storiti tudi ljubljanska Drama v svojem številčno že tako skromnem repertoarju, mi pa skoraj noče v glavo. Ali naj bi predstava ponudila našim gledališkim ustvarjalcem vsaj zanimive uprizoritvene možnosti? Tudi tega skoraj ni verjeti, še posebej potem, ko smo videli predstavo režiserja Slavka Jana, ki je bila tako stereotipna, zasedrana (kot je bilo nakazano že zgoraj) na že zdavnaj preseženih stilnih izhodiščih, polna nepotrebnih naturalističnih poudarkov, nekajkrat skoraj mučnih pretiravanj in tu pa tam celo nespretnih odrskih rešitev (za primer vzemimo le praznovanje rojstnega dne iz drugega dejanja). Jan je bržkone občutil nedramatičnost in skonstruiranost zapleta v Sevastikogloujevi igri, zato mu je skušal dati kar največjo intenzivnost, mu vsaj v uprizoritveni različici dati večkrat v tekstu skoraj neeksistentno dramatičnost, toda s tem je dosegel le, da se je nedramatičnost besedila razkrila še očitneje, da so se še bolj pokazale vse njegove dramaturške in izpovedne hibe. Dogajanje je potekalo v stilu družinskih ginljivk, nekatere za fabulo pomembne epizode (tako npr. epizoda z goslačem, ki edini

ve za toživčevo krivdo pri smrti njegove žene in hodi prav zategadelj toživca vsako leto izsiljevat) so bile v sami predstavi povsem nejasne in nerazumljive, celota pa je med svojim trajanjem postajala bolj in bolj utrujajoča in nezanimiva, spreminjala se je v bolj ali manj obrtno korekten gledališki dolgčas. V enaki zagati kot režiser so bili tudi drugi ustvarjavnici predstave: scenograf Sveta Jovanovič, kostumografinja Mija Jarčeva in igravski interpreti, ki jim je bilo (prosto po Josipu Vidmarju) »igrati blede sence, ne pa ljudi« in med katerimi velja omeniti dovolj razvidno profiliranega toživca Rudija Kosmača, čustveno intenzivno, pa vendar ne sentimentalno Zofijo Ivanke Mežanove in diskretno ubrano, pa navzlic temu živo Heleno Majde Potokarjeve; sodelovali so še Mojca Ribičeva, Vida Juvanova, Andrej Kurent, Branko Miklavc, Danilo Benedičič, Ali Raner, Dušan Škedl, Boris Cavazza in nekateri slušatelji ljubljanske gledališke akademije.

Nekoliko več smo si obetali od Rymkiewiczzeve tragične farse *Kralj Pust*, kajti doslej smo bolj slabo poznali poljsko dramatiko, Rymkiewicz pa sodi v mlajšo poljsko pesniško in pisateljsko generacijo, o kateri pri nas skoraj ničesar ne vemo, saj se naša dosedanja vednost o sodobni poljski dramski stvaritvenosti konča bolj ali manj pri opusu Sławomira Mrożka. Vendar so se ob premieri tudi ta pričakovanja izkazala kot odvečna, Rymkiewiczzeva farsa je namreč zelo tenka, bledikasta, brezbarvna stvaritev, zasnovana v že dostikrat uporabljenem in prav nič novatorskem slogu gledališke alegorije, ki skuša skoz kvazizgodovinsko preobleko izpovedati neko resnico o našem času. Takih iger poznamo že precéj, predvsem pa boljših, celovitejših, umetniško vrednejših, bolj dognanih (naj omenim predvsem *Zasledovanje in usmrtitev Jeana Paula Marata*... Petra Weissa, kjer se je bržkone

nekolikanj navdihoval tudi Rymkiewicz, če malo nadrobneje razčlenimo sličnost v oblikovanju ironično burlesknega dialoga v verzih pa tudi nekatere druge gledališke domisleke). Rymkiewicz skuša v svojem delu preoblikovati nekatere prvine starejših dramskih tekstov iz evropske literarne stvaritvenosti v nov izpovedni pomen: tako si je npr. iz Calderonove igre *Življenje sen* sposodil motiv zamenjave kralja (tako kot je to storilo že pred njim več dramskih ustvarjalcev, med njimi npr. Grillparzer v igri *Sen življenje* ali pa Hoffmannsthal v *Stolpu*), ga združil z nekaterimi prastarimi karnevalskimi običaji o pustnem kralju in njegovi usmrtni na pepelnično sredo in iz tega ustvaril alegorično igro o hlapcu Florku, ki po milosti malteške kraljične Rozalinde in njenih nepotešenih spolnih apetitov postane kralj namesto svojega gospodarja, intelektualno usmerjenega kralja Filipa, ljubitelja Kanta, samostanskega miru in preprostega ljudstva v obliki jedrih, zdravih deklet. Toda s Florkovim prihodom na prestol se ni skoraj nič spremenilo: malteška kraljična si še zmerom ni potešila svojih apetitov (červano privre v nekem trenutku na dan njena nežna ženska natura — najbrž zavoljo cenzure, kajti več ko očitno je, da je Rozalinda nekakšno poseobljenje Rusije), oba kraljeva dvorjana, Skocek in Goflja (ime zadnje osebe se zdi nekolikanj netočno prevedeno, zato ker je njen odrski simbol nepopisno dolgos, ki ga vtakne v vsako reč, ne pa dolg jezik) še zmerom vohunita kakor prej, svobodomiseln Roberto (ki se zanj ne ve, ali je moški ali ženska) še zmerom preži na to, da bo ubil kralja, kralj Filip, ki je postal hlapec, še zmerom ni našel Kaške, dekleta iz ljudstva, po katerem hrepeni (ker je Filip prisposoda poljskega intelektualca in Kaška prisposoda poljskega preprostega človeka, je politični podton te parabele več ko očiten), sam Florek pa

se kaj hitro naveliča kraljevanja. Tako je možen en sam konec: da Roberto naposled le ubije Florke — kralja, kralja Pusta, vsi drugi pa (skupaj s pustnimi šemami) zaplešejo nekak grozljiv smrtni ples, sredi katerega se potem pokaže na odru igralec, ki je igral Florke, v privatni obleki in opozori občinstvo, da je bilo vse to, kar so doslej gledali, le gledališče (ko da bi kdo v dvorani mislil kaj drugega) in da te farse ne bo in ne bo nikdar konec. Že ta kratka vsebinska obnova kaže, da gre za dokaj očitno, prečitno parabolično igro, ki je polna namigov na nekatere poljske politične probleme, ki pri nas nimajo skoraj nikake odmevnosti, polna bolj ali manj komičnih pasaž, ki ironizirajo naše vsakdanje življenje, polna nepojasnljivih alegoričnih preoblek (npr. motiv pustnega kralja je celotnemu zapletu igre dodan povsem neorgansko in brez kakršne koli notranje zveze); in na srečo ima tekst vsaj dve ali tri domislice, ki se po naključju ujemajo prav z nekaterimi našimi kulturno-političnimi pojavi, tako da smo se nasmejali vsaj ob njih. Napisana je bolj ali manj spretno z gledališkega vidika, toda izrazno in izpovedno sodi gotovo med epigonska dela. In tudi poljski gost Jan Bratkowski ji ni dal kakšne presemetljivo nove gledališke podobe, njegova režija je bila mestoma dovolj razgibana, vendar konceptualno povsem neizrazita in nerazočna, neuglašena v tempu in ritmu dogajanja, neuglašena v burleskni in tragični poudarjih, nedomiselnost v nekaterih velikih ansambelskih scenah (npr. bičanje Kaške), preveč preračunana na zunanji učinek že preskušeni komični ukani, ki pa so s svojim ponavljanjem delovale že skoraj mučno. Scena poljske gostje Krystyne Zachwatowiczeve je bila zanimiva kot zamisel, vendar izpeljana samo s profesionalno rutino, brez ustvarjalnejše likovne domišljije;



kostumi iste ustvarjave so bili dovolj učinkovita mešanica zgodovinske točnosti in stilizacije, glasba poljskega gosta Zygmunta Koniecznega pa je učinkovito podpirala odrsko dogajanje. Med igralci moramo seveda na prvem mestu omeniti Janeza Hočevarja, ki je ustvaril s Florkom eno svojih doslej najuspešnejših kreacij, formalno dognana in ustvarjalno zrelo sintezo burleskne komike in pristrčne, tople preproščine; njegova temeljna zasnova je od scene do scene kazala čedalje več učinkovitih igravskih detajlov in pretanjenega pojmovnega in karakternega niansiranja, vse dokler se ni na koncu razrasla v stvaritev velikih umetniških razsežnosti. Ob nji so drugi igravski dosežki bolj ali manj stopili v drugi plan: kraljična Rozalinda Marjane Brecljeve, domiselna v karikiranju in parodiranju, toda nepopisno prazna in leporečna v tisti pasaži, kjer nam razkrije svojo človeško tragiko, formalno neoporečna Kaška Marije Benkove in Filip Maksa Bajca, dovolj inventivna dvorjana Goflja Marjana Hlasteca in Skopec Danila Benedičiča, duhovito tipizirani dvorni dami Majde Potokarjeve in Duše Počkajeve ter nedomiselnosti, rutinski Roberto Alija Ranerja (sodelovali so še Boris Cavazza, Lenka Ferencakova, Boris Kralj, Andrej Kurent, Kristijan Muck, Andrej Nahtigal, Mojca Ribičeva, Dare Valič in Alenka Vipotnikova).

Povsem drugače je izzvenela v Mestnem gledališču ljubljanskem premiera *Dame iz Maxima*, prvo besedilo znamenitega francoskega komediografa Georges Feydeauja, uprizorjeno na Slovenskem — spet po zaslugi že skoraj prislovičnega slovenskega zamudništva. Govoriti o kakršnikoli globlji literarni vrednosti Feydeaujevih iger bi bilo skoraj nesmiselno, kajti literarna izpoved ni bila nikdar Feydeaujev temeljni pisateljski namen, šlo mu je bolj za spopolnitev tako imenovane *pièce bien faite* (dobro narejene igre).

In bodimo odkriti: v tem opravilu je postal tak mojster, da mu ga skoraj ni para v vsej sodobni dramatikki, hkrati pa je pokazal tudi svoj izjemni čut in posluš za živo, vseskozi napeto, vznemirljivo, neposredno gledališče. Vseh njegovih devetintrideset iger je zajetih iz meščanskega okolja, vse se v tej ali drugačni obliki dotikajo erotičnih zapletov in razpletov med francosko buržoazijo v *belle époque* in vse imajo še eno skupno lastnost: da so nabite z izredno življenjsko silo, da so polne naravnost neusahljive energije in da se neusmiljeno delajo norca iz neumnosti, svetohlinstva in drugih naglavnih grehov tedanjega in današnjega človeka. In pa seveda, da so sestavljene z naravnost matematično natančnostjo, da njih avtor ni nikdar v zadregi za domislice, za kopicenje novih in novih komičnih situacij, ki pa so vse z naravnost bleščečo domišljenostjo vgrajene v celotno dramsko stavbo. Prav zategadelj ni čudno, da je v zadnjem desetletju vnovič doživel nekakšno renesanso, da je razvnel domišljijo vseh tistih, ki jim je pri srcu pravo, neposredno gledališče. In nemara se skrivna razlog za to, da ga doslej na slovenskih odskih deskah še nismo srečali, predvsem v tem, ker nam tak tip gledališča zavoljo nekakšne dedne obremenjenosti ni kaj po duši, kajti v njem ni važna beseda, ampak dogajanje, komika situacij, besed in karakteroloških upodobitev. Vse to se na moč očitno kaže tudi v *Dami iz Maxima*, v tej skoraj infernalno zapleteni štoriji o pariški kokoti Puži Froufrou pa o zmedi, ki jo je zanesla v imenitno francosko družbo aristokratov in meščanskih povzpetnikov; *joie de vivre* se kaže v nji z nepopisno invencioznostjo, krepko lekcijo pa dobijo predvsem topoumni aristokrati in meščani, ki se brez kakršnih koli pomislekov dado vleči za nos iznajdljivi pariški deklini boljše sorte.

To igro je v Mestnem gledališču zrežiral Žarko Petan dovolj invenciozno in živo, z učinkovitimi mizanscenskimi domislicami in posluhom za jasno vodenje zapletenega dogajanja, polnega nenadnih preobratov in novih zapletov, nadarjenost slovenskih igravcev za upodabljanje salonsko-konverzacijskih figur je bila v Petanovi režiji dovolj pridušena, vendar je navzlic temu manjkalo celotni predstavi še večje uglajenosti, predvsem pa sposobnosti parodiranja salonskega igranja, ki je gotovo ena temeljnih prvin Feydeaujeve dramaturgije in gledališke vizije. Stilno izčiščeno sceno, predvsem pa barvno pretanjene, imenitno ubrane kostume je zasnoval Matija Kralj, gost iz Celovca, glasbo je napisal Urban Koder, imenitno koreografijo pa je oskrbela Lojzka Žerdinova. Predstava je imela tudi nekaj dognanih igravskih stvaritev: Pužo Froufrou, ki jo je Milena Zupančičeva odigrala z dovolj šarma in naravne prekanjenosti ter iznajdljivosti, hkrati pa tudi z izredno telesno večino, ki se je kazala v celotni mimski in gestični zasnovi vloge, generala Petypont, ki je z njim ustvaril Vladimir Skrbinšek spet eno svojih uglednih galerijskih podob, polno žive teatralike, uspešno ubrane v dognano karikirano komiko, pa vendar povsem neposredne in toplo človeške, gospo Petypontovo Tine Leonove, minuciozno izdelano stvaritev, polno posrečeno predihnjene komike, in gospoda Gremonta Janeza Škofa, dobrodušno zabavnega tipičnega francoskega meščana. Za temi je nekolikanj zaostajal

Janez Eržen kot zobozdravnik Lucien Petypont, zvečine zavoljo svoje blede in neučinkovitosti komike na nekaterih mestih. Med manjšimi vlogami kaže še posebej omeniti učinkovito karikirano vojvodinjo Vere Perove in posrečenega Étiennea Danila Bezlaja, nastopali pa so še Majda Grbčeva, Nika Juvanova, Metka Pugljeva, Anka Cigojeva, Judita Hahnova, Franček Drogenik, Tone Kuntner, Franc Markovčič, Ivan Jezernik, Franjo Kumer, Milan Brezigar in Slavko Strnad.

Tako se nam dosedanja ljubljanska gledališka sezona, sodeč po njenih posamičnih uprizoritvah, razkriva kot precēj medla, brezbarvna, brez večjih presenečenj, z le malo gledaliških doživetij, ki bi preseгла tisto, kar se je v zadnjih desetih letih izoblikovalo kot sodobni slovenski gledališki izraz. Bržkone je to zasluga že uvodoma omenjenega dejstva, kako se čedalje več dogaja okrog gledališča, kakor pa v njem samem. Nemara bo iztek letošnje sezone nekolikanj demantiral ta splošni vtis, vendar mu seveda ne bo mogel odvzeti veljave v celoti. In tako nam ne ostane prav nič drugega, kakor da upamo ob pregledovanju zapravljenih možnosti za normalno ureditev naše gledališke krize (kajti ta kriza se je začela šele zdaj kazati v naši gledališki stvaritvenosti, ne pa že tedaj, ko so jo na silo hoteli ustvariti nekateri njeni protagonisti) na to, da se bo uresničil stari rek — *konec dober vse poplača*.

Borut Trekman

#### Književnost PAVLE ZIDAR, UČITELJICE

Za Zidarja kot pisatelja je značilno, da si prizadeva napisati daljše pripovedno besedilo, ki bi se zaslužno imenovalo roman, vendar se mu pri ure-

Pavle Zidar, Učiteljice; opremil Miloš Volarič, Založba Obzorja 1971.

sničevanju zamisel največkrat razdrobi v manjše dele z značilnostmi novele. Poleg tega je izdal tudi nekaj knjig kratke proze, ki je bila od vsega začetka tako zasnovana; mednje sodita predvsem knjigi Stanja in Nova stanja, zdaj pa se jima pridružuje še ena z naslovom Učiteljice, v kateri je zbrana