

KRONIKA

GLEDALIŠČE

POEZIJA, GROTESKA IN NJUNA RESNIČNOST

Bolj ko bi se rad ocenjevalec, ki skuša beležiti in s svojega gledališča pojasnjevati vzpore in padce, odkritja in zablode sodobne slovenske gledališke ustvarjalnosti, enkrat za vselej izognil vsemu, kar se dogaja v samem slovenskem gledališču in okrog njega, bolj ko si prizadeva, da bi našel svojo resnico o njegovi pravi umetniški podobi pa o vseh tistih silnicah, ki tako podobo določajo, bolj se zgublja v kopi povsem obrobnihih dejanj, ki nimajo v tolikšni meri deleža pri nastajanju kvalitativnega profila neke gledališke hiše, kolikor ta profil zamegljujejo in ga delajo nepreglednega. Res je sicer, da te vnanje, obrobne spremljave ocenjevalčevega dela nikdar ne bo moč do kraja odpraviti, saj je sleherno gledališče živ in živeč organizem, ki ga ne ustvarjajo samogibne lutke, ampak ljudje, res pa je tudi, da v razvoju slovenskega gledališča (in še posebej njegovega osrednjega reprezentanta, ljubljanske Drame) že zlepa ni bilo situacije, ki bi v nji vse, kar je efemerno, zadobilo tolikšen pomen in povzročilo take posledice, kakor se je to namerilo v zadnjem času, zakaj vse te efemerne stvari so sprožile krizo, ki je kljub vsem načelnim ugovorom in kritičnim pripombam vendar ni bilo mogoče predvideti. Nekatere personalne spremembe (ki so ta hip še v teku) so sicer potegnile nekakšno črto pod to poglavje v zgodovini novodobnega slovenskega teatra, za nami je obdobje, ki ga bo mimo vseh že poprej omenjenih pripomb in ugovorov možno dokončno oceniti šele iz večje časovne razdalje, ko se nam bo lahko docela sklenila podoba o njem, a sama kriza še ni minila, koncept in orientacija naše osrednje gledališke hiše še danes nista jasna in kaže, da bo pri tem ostalo še ves čas letošnje sezone, začelo se je obdobje, ko naj se umetniški ansambel na novo konsolidira, ko naj izginejo razpoke, ki jih je vanj prinesla razburljiva lanska sezona, ko naj se vnovič vzpostavi tista ansambelska homogenost, po katere zasluge se nam je z desk ljubljanske Drame razkrilo nekaj izrednih umetniških doživetij (zanimiv je že zgolj podatek, da se je odpravila Drama na svoje veliko gostovanje po Sovjetski zvezi v drugi polovici oktobra s predstavami, ki nobena od njih ni doživela premiere v minuli sezoni, ampak jih vse poznamo že od prej).

Tako sodita iskanje novega umetniškega in izpovednega koncepta kakor tudi konsolidiranje ansambla med tisti dve temeljni značilnosti, ki ju razkriva tudi sam začetek letošnje sezone, začetek, ki nikakor ni izpolnil vseh tistih pričakovanj, ki so bila v nas, vse dokler se ni vzdignil zastor ob premieri *Amfitriona* 38 Jeana Gi-

raudoux in *Rdeče magije* Michela de Ghelderoda. Že v samem repertoarnem izboru obeh besedil in še bolj pri njuni skupni uvrstitvi v sam pričetek sezone se nam razkrije prvi nesporazum, ki kaže naključnost in nedomišljenost, do katere v neki gledališki hiši pravzaprav ne bi smelo priti: obe igri sodita v isti dramaturški žanr, obe

sta plod francoskega poetičnega gledališča dvajsetega stoletja, pa čeprav je Ghelderode po narodnosti Flamec in je ne le manj znan, ampak tudi manj pomemben in tipičen predstavnik tistega teaterskega stila, ki je Giraudoux tako rekoč že njegovo posebljenje. Natančnejši pretres besedil nam to ugotovitev še bolj precizno predoča:

Amfitrion 38 sodi med tiste Giraudouxove igre, kjer se poetična prispodobnost njegove gledališke vizije (in s tem tudi njegovega gledališkega nazora, njegovega gledanja na to čudežno umetnostno zvrst, ki dopušča, da ljudje v času, ko se pred njihovimi očmi dopolnjuje gledališka predstava, doživijo svoj trenutek sreče in pozabljenja) najuspešneje in najbolj dognano spreminja v tisto idealno podobo teaterskega pisanja, ki jo je imel pred očmi ves čas svojega ustvarjanja. Osnova temu čudovitemu domišljjskemu spletu in prepletu je domislica, ki preveva skoraj vse njegovo odrsko snovanje: na posodo si je vzel staro antično zgodbo o Herkulovem spočetju in jo spremenil po svoje, hkrati pa je parafraziral tudi prvotno gledališko transformacijo te stare bajke (ali bolje: parafraziral je vseh sedemintrideset dotlej napisanih iger o Amfitrionu in napisal svojo s številko 38) in ustvaril bleščeče vedro komedijo zakonske zvestobe, komedijo, v kateri si stojita druga nasproti drugi zgodovinska oziroma mitološko-usodna nujnost in volja posameznika in kjer po zaslugi avtorjeve vedrine in optimizma zmagata pravzaprav obe: Jupiter si je osvojil Alkmeno in spravil »Herkula srečno pod streho«, Alkmena pa je ostala zvesta svojemu možu Amfitrionu in ni prekršila obljube, ki jo zavezuje tako pred drugimi kakor tudi pred njo samo, saj si jo je moral osvojiti Jupiter v podobi njenega moža. Kot rahel oblaček nad nežnim tkivom

same igre visi samo še trpko zabavni nauk vse zgodbe: da je Alkmena doživela z Jupitrom, spremenjenim v Amfitriona, svojo najbolj zakonsko ljubezensko noč. Vse to mavričasto dogajanje ustvarja Giraudoux s pretanjenimi in bleščečimi prispodobami svojega poetičnega jezika in z vsem svojim izrednim čutom za prepletanje domišljije in resničnosti in za njuno spletnje v enovito, gledališko učinkovito celoto; in prav po zaslugi vseh teh značilnosti in odlik Giraudouxovega pisanja se lahko tudi gledalec indentificira z njegovim znamenitim spoznanjem o ugotavljanju vrednosti nekega dramskega dela: »Če se naslednje jutro zbudite težji, če se vam ne bo dalo delati, če boste sitni, drobnjakarski, neprezračeni in brez življenja in duha, se pravi, da je bilo delo slabo. Če pa boste imeli v sebi več zraka, če se vam bo vse smejalo, če se vam bodo zjasnili v glavi letni časi in ure, nejevolja in milina, se pravi, da je bila igra dobra« (*Improvizacija v Parizu*).

Povsem nasprotna Giraudouxovemu *Amfitrionu* 38 je Ghelderodova *Rdeča magija*, sicer prav tako parafraza že tolikih različic komedije o skopuhu, a hkrati povsem izvirna in samosvoja, saj se ne ozira na svoje predhodnice in (v nasprotju z Giraudouxom) ne obnavlja njihovih fabulativnih zapletov in razpletov, ampak si je sposodila od njih samo osrednjo osebo, patološkega skopuha Hieronimusa, ki postane junak nove, bistveno drugačne zgodbe o nujnem propadu sleherne izjemne anomalije. Ghelderode pri snovanju fabulativnega in pesniško-izpovednega tkiva ni mogel zatajiti svoje flamske nature, že samo dogajanje je postavil v temno obarvani, mračni svet poznega flamskega srednjega veka in za osrednji *movens* svoje igre je postavil najvznemirljivejšo skrivnost vseh skrivnosti, tisto, ki je mučila srednjeveške učenjake

in nevedneže, alkimijo, pridobivanje zlata. Ta skrivnostna rdeča magija, ki po njeni zaslugi pridro na dan vse Hieronimusove skrite in očite karakterne in človeške lastnosti, povzroči seveda tudi končni propad glavnega junaka, h kateremu pripomorejo vsi njegovi soigralci, njegova mlada, nagonsko prvobitna žena Sibila, njen ljubček in namišljeni alkimist Armador, berač Romulus in zapiti in pokvarjeni menih. Temne, zle sile se spopadajo v Ghelderodovi igri, eno zlo se upira drugemu, drugo z drugim tekmuje in na koncu je težko reči, katero je pravzaprav manjše, tisto, ki je zmagalo (Sibila in Armador, ki s krvjo in zločinom dosežeta svojo zmago), ali tisto, ki je propadlo (Hieronimus, ki pade kot žrtev svoje lastne strasti po zlatu). Avtor pušča vprašanje odprto in se ne opredeljuje za nobeno od dveh strani: obe sta pač temeljni pojavi obliki sveta, v obeh se koncentrirajo njeni konfliktni poli, ta igra je ves čas razpeta med poezijo in grotesko, med pravljíčnostjo in grozljivostjo, med komičnostjo in tragičnostjo, pa četudi Ghelderode pri tem ne uporablja nobenih avantgardnih gledaliških principov in postopkov in je s formalnega gledišča (prav tako pa tudi z dramaturškega) njegova igra precej stereotipna stvaritev.

Uprizoritvi obeh iger sta verjetno še en dokaz, da Slovencem pristno poetično gledališče ni najbolj blizu in da naš, že utrjeni način igranja za to vrsto gledališča ni najbolj primeren. Jamnikova režija *Amfitriona* 38 je pravzaprav gola presaditev Giraudouxovega besedila na oder, organizacija odrskega dogajanja in vnanje izoblikovanje same predstave. Pri tem je pokazal Jamnik tisto spretost, ki jo poznamo že iz njegovih prejšnjih odrskih postavitev, zato pa se mu je manj posrečilo ustvariti na odru tisto tipično giraudouxovsko

ozračje, ki preveva sleherno zgledno uprizoritev kake Giraudouxove igre; v strahu, da ne bi dolge govorne pasaje gledalca utrudile in dolgočasile, je samo uprizoritev prenatrpal s kopico vnanjih efektov, ki jih večina nikakor ne sodi že v tako koncipirano režijo, kakršna je Jamnikova (za primer vzemimo samo steklenico viskija in montažni princip glasbene ilustracije, kjer se mešajo Beethoven, Gounod in Suppé), pri tem pa je večkrat prezrl globljo poetično vsebino Giraudouxove igre in je zato šla mimo gledavca. Še posebej značilno je to za prvi del igre, saj je potekal preveč enosmerno. Za sceno Nika Matula lahko rečemo, da ni prav nič drugačna od tistih, ki smo jih videli že doslej, predvsem pa v ničemer ne zadeva poetičnega duha Giraudouxove dramatike. Pač pa pomenijo posebno gledališko doživetje kostumi Mije Jarčeve, zasnovani z izrednim čutom za stilizacijo in karakterizacijo historičnega čuta, pretehtani in premišljeni v barvni kompoziciji in polni estetske pretanjenosti. Med igravci so to pot ženske dominirale: Marija Benkova je ustvarila interesantno odrsko podobo Alkmene, ki je bila pristnejša v prikazovanju notranjih dilem tega lika kakor pa v njegovi celotni zasnovi; prav zato je njena vloga dobila prave razsežnosti šele v tretjem dejanju, medtem ko je bila v začetku še malo preveč reliefna. Iva Zupančičeva je odigrala Ledo z imenitnim čutom za skrite karakterne lastnosti te navzven uglajene in lepe lovače, ta vloga sodi gotovo med njene najboljše stvaritve. Andrej Kurent je bil kot Jupiter preveč retoričen in ni imel tiste suverenosti boga, ki jo terja tekst kljub vsem poantam, Danilo Benedičič je z dosti humorja in *esprit*a odigral Merkurja, Boris Kralj je neizrazito vlogo Amfitriona zasnoval nemara preveč slovansko, preveč težko, imenitna in du-

hovita epizodna stvaritev pa je So-sija Poldeta Bibiča.

Precéj drugače pa je z uprizorit-vijo *Rdeče magije*: sam tekst sodi med tiste stvaritve, ki jim je nujno potrebna odrska nadgradnja, ki na-ravnost terjajo odrsko dopolnilo. Ghelderodov flamski temperament spominja večkrat na fantastični svet Hieronimusa Boscha, na svet pošasti in duhov, ki kar mrgolijo tudi v sami igri. Režiser Mile Korun pa je ubral drugačno pot in ni znal najti ustrezne gledališke podobe za samo besedilo. Tak nesporez je že scenografska zasnova predstave (delo režiserja in Uroša Vagaje), ki ji manjka fanta-stične note in deluje skoraj klasično. Še očitneje kažejo to zmoto kostumi Uroša Vagaje, ki so nekakšen zvest rembrandtovski posnetek in s svojo strogostjo utesnjuje fantastično fak-turo besedila. Korun je ustvaril sicer solidno, dostojno predstavo, a ničesar več; zanemaril je vse tiste fantastične prvine, ki jih ima tekst v obilni meri in brez katerih ni mogoče dosledno in do kraja prikazati usodnega ob-toka zla, poosebljenega v vsebinski izpeljavi Ghelderodove igre. Mimo tega bi bil lahko besedilo nekoli-kanj bolj sčrtal, saj nas je mestoma zaradi uprizoritvene neizrazitosti sko-raj utrujalo. Med igravci je bil gotovo v najtežjem položaju Rudi Kosmač, čigar igravski profil pravzaprav ne ustreza karakterni zasnovi vloge Hieronimusa. Kosmačev napor je bil izreden in njegove sledove je bilo opaziti v dognani artistični podobi tega vélikega monomana, a kljub temu stvaritev pred nami ni zažvela do kraja; zdi se, da gre to pot vendarle za nekolikanj nedomišljeno zasedbo. Še najbolj iz celega figuri sta ustva-rila Štefka Drolčeva kot Sibila (iz nje je ves čas govorila prvobitna in nagona ženskost) in Bert Sotlar kot Armador (predvsem boljši kot ljubimec kakor kot čarovnik). Ustre-

zen, čeprav morda premalo močan berač Romulus je bil Janez Albreht, France Presetnik kot menih pa je bil preveč karikiran in forsiran, da bi se lahko vključil v fantastični svet Ghel-derodove igre.

V nasprotju z Dramo pa je Mestno gledališče ljubljansko začelo svojo sezono z izrazito sodobnim tekstom, z uprizoritvijo Albeejeve igre *Vrt* — ali bolje: Albeejeve predelave dela nedavno umrlega angleškega drama-tika Gilesa Cooperja — v kateri je praznoval tridesetletnico svojega umetniškega dela Jože Gale. Samo Albeejevo besedilo sodi med njegova najmanj tehtna in še zdaleč ne do-sega njegovih mojstrov, čeprav tudi to pot Albee trga maske z življenj-skega videza sodobnega Američana. Ostal mu je še smisel za duhovit in udaren dialog, še vedno zna postaviti na oder napete in dramatične situa-cije, tudi poanta vse igre, ki nastopi kar znenada in je gledavec ne pri-čakuje, je učinkovita in sega v samo jedro problema, a kljub temu to ni več tisti Albee, ki nam je ostal v spo-minu od prej. Gale je sicer ustvaril solidno predstavo, vendar ji je manj-kal smisel za oživljanje groteskne groz-ljivosti albeejevskih odrskih situacij; ta hiba je bila kljub določeni ritmič-nosti uprizoritve ves čas navzoča in tudi vidna. O igravskem deležu pred-stave je treba povedati, da je bil za-snovan z obilo umetniške prizadev-nosti, ki so jo kdaj pa kdaj poplačali tudi rezultati. Alenka Svetelova je ustvarila živo, čeprav mestoma preveč forsirano in premalo poglobljeno Jenny, Janez Eržen je bil nekoliko preveč krčevit in neplastičen Richard, Dare Ulaga je odigral Jacka s humor-jem in širino, ki ju ta vloga ves čas terja, žal pa ni znal najti enakovred-nega igravskega nasprotja v presenet-ljivem končnem obratu igre (morda je del krivde za to treba pripisati

tudi režiserju). Najbolj celovita vloga je pravzaprav gospa Toothove Judite Hahnove, posrečena poustvaritev ostre, brezobzirne poslovne ženske, ki posluje s seksom in si zaradi tega niti najmanj ne beli glave. Zanimiv dosežek.

Tako smo prišli do sklepne ugotovitve:

po nekakšnem naključju smo v začetku letošnje gledališke sezone spoznali same stvaritve poetičnega in grotesknega teatra dvajsetega stoletja, besedila, ki jim ne gre odrekati neke globlje, pristnejše teatarske fak-

ture, ki pa so že vnovič potrdila s svojimi slovenskimi uprizoritvami tisto našo poustvarjalno gledališko raven, ki ni za slovensko gledališko občinstvo nikakršna novost več, saj smo je že vajeni in prav zategadelj terjamo novo, višjo. Predvsem za ljubljansko Dramo se zdi ta problem eden tistih, ki jih je treba najprej rešiti; in upati je, da bo prehodno obdobje letošnje sezone hkrati tudi konec ustvarjalne krize, ki se nam v delu naše osrednje gledališke hiše še zmerom razkriva.

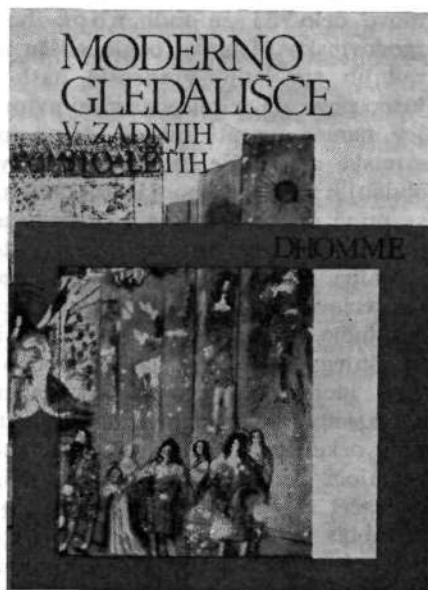
Borut Trekman

KNJIZEVNOST

PRIČEVANJE O MODERNEM GLEDALIŠČU

Pritrditi je treba mnenju Drage Ahačičeve v spremni besedi, da je izid Dhommmove knjige majhen dogodek v slovenski prevodni književnosti. Želeti pa bi bilo, da izid te knjige ne bi ostal zgolj v teh okvirih, ki bo razveselil nekaj maloštevilnih ljubiteljev in poznavalcev modernega gledališča. Je že tako pri nas na Slovenskem, da ravnamo s knjigami kot predmeti. Ko zvmemo zanje, jih kupimo, si jih ogledamo, nato shranimo in končno odvržemo. Bilo je in prešlo je, življenje pa teče dalje po starih in izvoženih tirnicah. Knjiga je pri nas še vedno ujeta v kletko materialne akumulacije in manipulacije in zato komaj kdaj opravi svojo temeljno funkcijo — soočanje idej in nenačelnosti, znanja in neznanja, poskusa in sklerotične tradicije, odkriteljstva in amaterske samovšečnosti,

* Sylvain Dhomme, *Moderno gledališče v zadnjih sto letih*. Prevod in spremna beseda Draga Ahačič. Oprema Nadja Furlan, DŽS 1969. Str. 303.



svetovljanstva in provincijske domišljavosti.

Bil bi resnično spodrsrljaj, če bi *Moderno gledališče v zadnjih sto letih* ostalo brez odmeva, ki ga ta knjiga zaradi svoje vsebine in aktualnosti te vsebine zasluži. Ni naš namen oporekati posameznim avtorjevim sodbam in vrednotenjem (npr. ocena in