

KRONIKA

GLEDALIŠČE

UPRIZORITVENI PROFILI

Nemara je po tem, kar so nam doslej pokazala slovenska gledališča v letošnji sezoni, še prezgodaj presoditi njeno celotno podobo; preteči bo moralo še nekaj časa, preden bo moč dokončno oceniti vse njene dosežke in vsaj v grobih obrisih zarisati njene poglobitve umetniške značilnosti, še posebej zategadelj, ker sam položaj slovenskega gledališča, žal, še zdaleč ni tolikanj konsolidiran, da bi lahko ugotovili, kako delujejo naše gledališke hiše v normalnih delovnih okoliščinah. Pa vendar sta se lahko že doslej v spremeljavcu našega gledališkega dogajanja porodila in izoblikovala vsaj dva vtisa o ceni in pomembnosti letošnje sezone, ki ju tudi njen kakršenkoli nadaljnji razplet ne more več demantirati: prvi vtis se dotika izredno velike zastopanosti slovenske dramatike (*stare in nove*) v repertoarjih naših gledališč, ki kaže v primeri s prejšnjimi leti izjemno pozornost posameznih umetniških vodstev do izvirne dramske ustvarjalnosti (deloma smo o nji že pisali, namenjen pa ji je tudi naš drugi zapis v tej številki), drugi vtis pa posega v samo uprizoritveno stvaritvenost naših gledaliških ansamblov, ki (kakorkoli že, uspešno ali manj uspešno) sledi sočasnim prizadevanjem te vrste v sodobnem evropskem gledališču, ki skuša presajati njihova izkustva na naša tla in s tem še povečati že znano uprizoritveno dognanost naših predstav (pri tem je treba seveda omeniti, da je v tej zvezi mišljeno neko splošnejše mnenje o našem gledališkem ustvarjanju v povojnem obdobju). Razumljivo je, da s tem ni še niti opisana vsa vznemir-

ljivost letošnje sezone, da se oba vtisa dotikata samo nekaterih njenih prvin, ki so se že zdaj pokazale v takih razsežnostih, da jih ni mogoče obiti; in še posebej je treba to omeniti zategadelj, ker se bomo to pot nekolikanj ustavili ravno ob uprizoritvenih poskusih in dosežkih zadnjih mesecev.

Uvodna teza velja nemara še najmanj za uprizoritev *Prigode ubogega kristjana* italijanskega pisatelja in dramatika Ignazia Siloneja v Slovenskem gledališču v Trstu, zakaj tu je pomenil za gledavca novost tudi sam tekst, ki smo ga kaj kmalu po italijanski prazizvedbi v režiji Valeria Zurlinija spoznali tudi pri nas. Doslej nam je bil Silone bolj znan po svojih proznih besedilih, ki so ga v naši zavesti naredila za eno najmarkantnejših osebnosti italijanske literature tega stoletja. Res je sicer, da se je v vsem svojem literarnem ustvarjanju bolj malo ukvarjal s pisanjem za gledališče, kar je, če vsaj približno v spominu razčlenimo njegovo literaturo, tudi razumljivo, saj vsa njegova pisateljska natura očitno kaže, da gre za izrazitega epika, a hkrati je tudi res, da je ob koncu svojega literarnega ustvarjanja na lepem začutil v sebi skoraj nekako notranjo nujno po pisanju za gledališče, po izpovedovanju v okviru gledaliških zakonitosti, ko da njegovo dosedanje delo s svojo epsko fakturo ni bilo dovolj nazorno in dovolj komunikativno, ko da njegova pisateljska izpoved ni prišla dovolj do ljudi (dokaz za to je že sam podatek, da je bila *Prigoda ubogega kristjana* napisana najprej v obliki romana in jo je šele pozneje Silone prelil v obliko dramske kronike); še posebej jasno pa nam postane to dejstvo, če

skušamo obnoviti vsebinsko in izpovedno tkivo njegove kronike o bratu Petru Angelariu, samotnem menihu, ki ga konklave na lepem izbere za papeža in ga s tem postavi v sredo politično-oblastniških akcij in spletk, ki jim asketski, v nauke Frančiška Asiškega zaverovani menih ni kos in ko jih slabo mojstri vse dotlej, dokler jim, zdaj že papež Celestin V., s svojim odstopom sam ne ubeži, s tem pa si hkrati seveda podpiše smrtno obsodbo, saj gre za prvi presedens te vrste v zgodovini katoliške Cerkve, ki ga skuša nova cerkvena gosposka (ta, ki ji je zgolj za oblast) pod vodstvom novega papeža Bonifacija VIII., bivšega kardinala Caetanija, z vsemi silami zabrisati v pozabo; finale Celestinove usode je samo še žalosten poskus bega, ki pa se seveda izjalovi, ko ga zapro najprej v Caetanijevo palačo v Anagniju, od tam pa ga prepeljejo kot jetnika v fumonsko trdnjavo, kjer zgine za njim sleherna sled. Ob to fabulativno ogrožje, ki se ujema z zgodovinskimi dejstvi in je plod natančnega študija le-teh, je nanizal Silone še celo vrsto epizod, ki nam še jasneje kažejo njegovo svetovnonazorsko orientacijo, saj v njih miselno-izpovedni svet svoje kronike uspešno amalgamira z nekaterimi ilustrativnimi zgodovinskimi podatki, s tem prijemom pa uspešno širi razsežnosti samega dela in daje svoji osnovni miselni in literarni izpovedi, dosledni in neizprosni veri v človeka in v njegov pomen v današnjem svetu, učinkovito gledališko dopolnilo; najjasneje se kaže ta njegov prijem prav v velikih dialoških prizorih med Celestinom in kardinalom Caetanijem, poznejšim papežem Bonifacijem, kjer skuša razložiti v zgodovinsko-liturgični preobleki nekatere bistvene sporne probleme današnjega sveta, razkole, ki nastanejo lahko v sleherni politični organizaciji, ne samo v sami Cerkvi. Seveda pa kaže tudi *Prigoda ubogega kristjana*, da dramatika ni Silonejeva

domena, saj ima njegov tekst izreden epski nadih, ki se kaže že v samem obsegu originalnega dela, ki se lahko po dolžini meri nemara samo še s Hochhuthovimi zgodovinskimi kronikami. Konflikti in samo dogajanje igre so zastavljeni in izpeljani izrazito nedramatsko, dogajanje poteka v izrazito epskem sosledju, brez upoštevanja zakonitosti, ki predpisujejo vodenje dramskega dogajanja, tudi osebe imajo več ali manj epsko naravo in se le poredko razrasejo v pravi dramski značaj; morda je to Silone dosegel pri obeh glavnih govorcih svoje kronike, pri Celestinu in Caetaniju, pa še tu zraseta obe osebi v monumentalni figuri po zaslugi pripovednih tehničnih sredstev, ne pa zavoljo svoje dramske determiniranosti. Tako je Silonejeva *Prigoda ubogega kristjana* vznemirljiva dosti bolj po svoji miselni fakturi, po problemih, ki se jih loteva in ki so v pokoncilski situaciji v katoliški Cerkvi postali še dosti bolj aktualni, tako da so pritegnili tudi že zanimanje tistih, ki niso s Cerkvijo v neposrednem stiku, kakor pa po svoji gledališki izpeljavi.

Uprizoritev Slovenskega gledališča iz Trsta sodi med najboljše predstave tega ansambla (ki dela, mimogrede bodi povedano, v ne ravno najbolj zavidljivih okoliščinah) v zadnjem času, čeprav ni po uprizoritveni plati v njeni nobenih vznemirljivih novosti, ki bi presegle standardni kvalitativni uprizoritveni nivo slovenskega gledališča. Režiserju Andreju Hiengu, ki se je v načelu zvesto držal tekstovne predloge, se je posrečilo dati celotni Silonejevi kroniki nekak monumentalni nadih, ki sta ga še podprla imenitna, oblikovno dognana in pretanjena scenografska zasnova Svete Jovanoviča in slikoviti kostumi Alenke Bartlove; režiser je z učinkovitimi krajšavami ohranil neokrnjeno izpovedno jedro predstave, poskrbel pa je predvsem za izdelano smiselno in tekstovno podobo same igre, iz katere je uspešno izluščil os-

novne izpovedne vrednosti Silonejevega besedila. Plod tega Hiengovega režijskega napora (omeniti je treba, da terja *Prigoda ubogega kristjana* precejšen izvajavski aparat, kar je povzročalo pri številčno skromnem ansamblu režiserju še toliko večje težave) je čista izenačena uprizoritev, ki ji včasih (a ne po režiserjevi krivdi, ampak bolj po krivdi igravcev) zmanjka pravega notranjega ritma, kar pa Hieng uspešno rešuje z asketskimi, vendar funkcionalnimi gledališkimi rešitvami. Med igravci je treba seveda na prvem mestu omeniti gosta iz Ljubljane Jožeta Zupana, ki je pri Petru Celestinu poudaril predvsem njegovo izrazito človečnostno noto in iz nje zgradil monumentalno figuro asketskega meniha, ki ga vse skušnjave oblasti ne morejo omajati v njegovi trdni, dokončni veri v vrednost Človeka v zmedi univerzuma. Ob nji je treba omeniti še nekoliko preveč patetično, a navzlic temu pridržku celotno poustvaritev kardinala Caetanija, ki ga je odigral Rado Nakrst, Miro Sardočevo, ki je izrazito epsko-komentatorsko vlogo Concette zaigrala z dovolj šarma in pristne gledališke radoživosti, Jožka Lukeša, Silvija Kobala in Staneta Starešinčiča, ki so z zanesljivim posluhom za fakturo vlog odigrali menihe spiritualce, med mladimi pa Anatola Šterna, ki je pritegnil pozornost s svojo zanimivo poustvaritvijo zagnanega mladega klerika Joahima.

Po nekaterih tekstovnih reprizah (Albeejevem *Vrtu* in komediji *Komaj do srednjih vej* Petra Ustinova) se nam je Drama Slovenskega narodnega gledališča iz Maribora predstavila z uprizoritvijo Shakespearovega *Viharja*, zadnje, poslovilne igre vélikega elizabetinca, s katero je po zgodovinskem izročilu dal stari stratfordski mojster slovo gledališču enkrat za vselej, igre, ki že dolgo vznemirja vse gledališke ustvarjavalce, saj čutijo njeno izredno miselno in izpovedno bogastvo, ki pa

mu je izredno težko najti ustrezno gledališko nadgradnjo, tako da sodi ravno *Vihar* med tiste Shakespearove igre, ki morda še do danes niso doživele prave gledališke poustvaritve, pa čeprav daje samo besedilo s svojo pravljíčno-poetično vsebino režiserju vse možnosti za to, da ustvari pravo avtorsko predstavo, predstavo, kjer se lahko njegova ustvarjalna moč tako zelo amalgamira s Shakespearovo poetično vizionarnostjo, da postane plod take sinteze enkratna, neponovljiva umetniška stvaritev. Pretresljiva Shakespearova labodnica o tem, kako se skozi vse Človekovo bivanje ponavljata zlo in zločin kot njegovi osrednji gibalni, trpko resignirano spoznanje, da je treba prelomiti čarovniško palico, simbol vsega dejavnega in lepega v tem bivanju, ker je to edina možnost, ki je z njo mogoče ustaviti tudi to nenehno ponavljanje zla in zločina, vse to sodi nemara med najlepše in najgloblje, kar je bilo kdaj napisano o svetu in človeku. In zato tudi ni čudno, da je prav današnji človek lahko odstranil iz tekstovne fakture vso pravljíčno navlako, ki je po zaslugi romantikov obdajala Shakespearovo igro z naftalinskim vonjem, in izluščil njegovo pristno izpovedno jedro, ki ga je formuliral Jan Kott v svoji knjigi *Eseji o Shakespearu* takole: »Elizabetinski teater je predstavljal svet. Nad Shakespearovim odrom v Gledališču 'The Globe' je bil razpet velikanski baldahin, posejan z zlatimi znaki zodiaka, ki je simboliziral Nebo. To je bilo še čisto kakor v srednjem veku Theatrum Mundi. Toda Theatrum Mundi — že po potresu«. Ali kakor pravi pesnik sam:

Naši igralci,
kot sem dejal, so vsi duhovi, in
so stajali se v zrak, prozoren zrak:
in kakor rahla zgradba tega vida,
kipeči stolpi, čarobne palače,
slovesni templji, vélika ta obla,
da vse, kar jo uživa, se razsuje,

in kot je zginil nični ta sijaj,
vse zgine brez sledu.

Z uporabo in naslonitvijo na Kottovo interpretacijo *Viharja* je zrežiral to Shakespearovo igro za mariborsko predstavo Branko Gombač. Žal, s svojo režijo še zdaleč ni zajel vseh izpovednih možnosti, ki se skrivajo v besedilu, še več, s poskusom, da bi moderniziral vnanjo, vizualno podobo uprizoritve, je v marsičem načel pesniško vsebino besedila in mu s tem odvzel tudi izpovedne razsežnosti. Gombačeva režija ostaja bolj nekakšna obnova fabulativne fakte Shakespearove igre, namesto da bi pričarala na oder njeno poetično izpovedno razsežnost, v prizadevanju, da bi se znebil pravljničnega popreproščanja, je zašel Gombač v drugo skrajnost, v nepoetizacijo besedila in forsiranje preračunanosti na vnanji učinek, katere vrh je hippijevski bakanal, ki učinkuje prisiljeno in skonstruirano celo v samem kontekstu Gombačeve režije, hkrati pa je po zaslugi slabe izvedbe tudi osnovni spodrsrlaj vse predstave. Pompozno kaširano sceno je ustvaril Sveta Jovanovič, kostumografija, mešanica historičnega in modernega kostuma, je delo Mije Jarčeve, stilno neizenačeno glasbo je napisal Darian Božič, koreografski delež pa zasnoval Iko Otrin. Vse te uprizoritvene prvine so se sicer podrejele režijski koncepciji, vendar se niti ena med njimi ni izkazala kot samostojen kvalitiven dosežek.

Med igravci je Marjan Bačko kot Prospero poudaril predvsem retorično plat vloge, zanemaril pa njeno esencialno jedro, ki v njem nenehoma oscilira Shakespearova dramska izpoved, Miranda je nekoliko preradoživo igrala Sonja Blaževa, preveč okoren in retoričen Ferdinand je bil Rado Pavalec, pravljnično grozljiv, a v tej grozljivosti prav nič pretresljiv Kaliban je bil Arnold Tovornik, Ariela je zanimivo zastavil, a brez notranjega življenja

odigral Stanko Potisk, duhovita v karakterizaciji, čeprav mestoma groteskna pa sta bila Anton Petje in Volodja Peer kot Stefano in Trinculo; v drugih vlogah je nastopil skoraj ves ansambel mariborske Drame.

Precéj časa je moralo miniti, da je v ljubljanski Drami vnovič dočakal uprizoritev *Dogodek v mestu Gogi* Slavka Gruma, saj je od praiizvedbe (in hkrati edine izvedbe v ljubljanski Drami) do letošnje uprizoritve minilo skoraj štirideset let. V tem razdobju se je marsikaj spremenilo: Grumova ekspresionistična dramska študija je iz avantgardnega gledališkega teksta postala klasična stvaritev slovenske dramske literature, igra, ki je s svojim izpovednim sporočilom razkrila nekatere temeljne resnice o našem svetu in nas samih v njem, resnice, ki imajo, če snamemo z njih ekspresionistični videz, veljavo tudi dandanes. In zato tudi ni čudno, da je poleg Cankarjevih del prav Grumov *Dogodek* tisti, ki je v letih po drugi svetovni vojni s svojimi uprizoritvenimi možnostmi nenehoma izzival naše gledališke ustvarjalce k novim oblikovnim in uprizoritvenim različicam, ki pa od njih (vsaj tiste, ki sem jih imel priložnost videti v zadnjem času) nobena ni dovolj avtentično in izvirno razrešila hude naloge, ki ji jo zastavlja Grumova tekstovna in izpovedna faktura, saj je le-ta predvsem oblikovno ubrana docela ekspresionistično (inspirira se zvečine ob zadnjih igrah Avgusta Strindberga), hkrati pa se dotika nekaterih najprimernejših spoznav o našem svetu, ki ga simbolizira nenavadno mesto Goga, v katerem se nikdar nič ne zgodi in ki si na vso moč želi vsaj majhen dogodek, ki pa ga ni in ni.

Mile Korun, režiser najnovejše uprizoritve Grumovega *Dogodka* v ljubljanski Drami, se je dobro zavedal vseh nevarnosti, ki jih nosi s sabo sleherno današnje uprizarjanje Grumove drame, nevarnosti, ki se jim uprizo-

ritve zadnjega časa niso znale izogniti. Poglavitna teh nevarnosti je vsekakor ekspresionistična ubranost samega besedila, ki lahko pri doslednem upoštevanju stila spremeni predstavo v muzejski produkt, saj je jasno, da je današnjemu doživljanju gledališča ravno ekspresionizem tuja, nenaravna stilna opredelitev. In tisto, kar je največji dosežek Korunove režije, je ravno stilna prekvalifikacija dela: zakaj Korun je nadomestil ekspresionistično grozljivko, ki se lahko mimogrede spremeni v navadno srhljivko, kakor jih poznamo iz povprečnih ameriških filmov, v imenitno poantirano grotesko, ki razkriva ves nesmisel obstajanja Goge in predstavnikov gogovstva. S to stilno prekvalifikacijo je Korun še posebej učinkovito poudaril izpovedno aktualnost besedila, ki nam je še danes pričevanje o nemoči in nemožnosti našega bivanja, hkrati pa je dobila tudi odrska upodobitev pomembne uprizoritvene vrednote, saj je Korun uspešno prilagodil svojo uprizoritevno fantazijo izpovednemu kontekstu same igre. Le nekaj nedoslednosti kazi to drugače uspešno režijo: nastop muzikantov na koncu prvega dejanja, ki učinkuje diletantsko, komično in ne izpolnjuje funkcije, kakršno terja od njega notranje dramsko dogajanje teksta, ukinitvev Gapita, ki nastopa pri Grumu ves čas, pri Korunu pa samo v prvem dejanju, v drugem dejanju pa se naseli v njegovo kamro Teobaldova mati (ta nedoslednost je dvojne narave, saj demantira Grumovo navodilo za scenično upodobitev Goge in njegov namen, da

kaže vse njene prebivavce ves čas), pa nekoliko preveč izumetničeni, nena ravno delujoči prizori med slikarjem in prostitutko, ki zbujajo vtis karikature, namesto da bi razkrili pravo ekstenčno praznoto umetnika Goge. Prav tako neustrezna je Korunova scenografska zasnova igre, ki s svojo improviziranostjo in nefunkcionalnostjo kazi vtis o celoti.

Med igravci ze treba na prvem mestu omeniti Toneta Slodnjaka, saj je zaigral Preliha z izjemnim poslušom za psihološko karakterizacijo te figure, ki lahko igravca mimogrede zanese v ponesrečeno tipiziranje, Poldeta Bibiča, ki je skladni poustvaritvi svojega Klikota dal še vznemirljiv poetični nadih, zanimivo groteskno upodobitev Tarbule in Afre, sestrškega para, ki sta ga z občutkom za tipizacijo upodobili Slavka Glavinova in Duša Počkajeva, imenitno Terezo Ivanke Mežanove in skladnega s pravilnim podarjanjem tragičnih in grotesknh not same vloge odigranega Teobalda Danila Benedičiča. Žal pa je učinkovala medlo in skonstruirano glavna protagonistska igre, Hana, ki jo je igrala Mojca Ribičeva sentimentalno in razneženo, kot tip, ne pa kot karakter, čeprav je Hana edina oseba v igri, ki ne prenese tipizacije, saj doživi v dramskem dogajanju razvoj, ki jo tudi odreši. A kljub tem pomanjkljivostim sodi vendarle Korunova uprizoritev med pomembna gledališka doživljaja letošnje sezone, ki so po dolgem času spet potrdila kreativno moč našega osrednjega gledališča.

Borut Trekman