

19. I. 1966

Dragi gledalci,

zdi se mi, da moramo prej ko slej (ne: slej ko prej) vendarle načeti tri nezaželena gledališka vprašanja, ki so dozorela že do takšne aktualnosti, da se jim ne moremo več izogniti, saj že dolgo vznemirjajo naše gledališke ljudi — reci in piši: tiste na odru in tiste v avditoriju — poročevalci in diskutanti pa se motajo že lep čas okrog te neraziskane trojnosti tako zgovorno — reci in piši: tako previdno — kakor da se te prepovedane, po nekakšnem tihem dogovoru prepovedane teme navsezadnje le ne smemo prav zares dotakniti, ali z drugo besedo, obrazloženo v slehernem sodobnem slovarčku tujk: kakor da so ta vprašanja — tabu.

Ta tri vprašanja, nezaželena in izrečena v retorični obliki, tako tedaj, da nakazujejo tudi že odgovor:

Prvo — se vam ne zdi, dragi igralci in dragi gledalci, da z gledališkimi izrazili tako imenovane antidrame ne moremo uprizoriti navadnih ali pravih ali če hočete, klasičnih dramskih besedil?

In za dodatek, pod črto zapisano, le za primerjavo in za poljudno ponazoritev tega našega vprašanja — se vam ne zdi, da živimo v deželi gledališkega absurda, če smemo ugotoviti brez slehernih pridržkov, da govore naši igralci pri Albeju (v oklepaju: Ameriški sen, Virginia Woolf) ali pri Kopitu (v oklepaju: Oh, očka, ubogi očka) ali tudi pri Millerju (v oklepaju: Po padcu) tako spretno, da ne rečemo, tako mojstrsko, kakor se to dogaja le še na vodilnih odrih v Parizu ali v Londonu — da pa moramo pribiti brez sleherne prizanesljivosti, da se isti igralci, ti virtuoz v antidramski govorici, ubadajo s preizkušnimi, v metričnem pogledu povsem neoporečnimi jambskimi verzji tako zelo neogljenosti, kakor da niso nikoli slišali slovenskih govorcev evropskega formata, kakršna sta bila Ivan Levar in Marija Vera in kakor da jih niso nikoli učili logike in melodike te zares slovenske verzifikacije tako potrpežljivi učitelji, kakršni so Mihaela Šaričeva in Mira Danilova, Vida Juvanova in Janez Jerman.

Primer:

Očitni primer popolne neogljenosti naših antidramskih virtuozov ob razumnih, bistrournih, duhovitih verzij Josipa Vidmarja pri letošnji uprizoritvi Molièrovih Učenih žensk na odru ljubljanske Drame, in to celo ob režiji Slavka Jana, ki pravi o njem isti Josip Vidmar, da ga poznamo kot smiselnega in vestnega oblikovalca tekstov.

Drugo vprašanje — se vam ne zdi, dragi gledališki poročevalci, da pri naših uprizoritvah — celo pri tistih, ki jih opisujemo s pohvalnim prilastkom uspelosti — le malokdaj zaslutimo resnično sodelovanje med dramaturgom in režiserjem in med scenografom in kostumografom in da so igralci — ti edini vidni in slišni posredovalci avtorjevega besedila — ob tem očitnem nesodelovanju vseh štirih avdiovizualnih soustvarjalcev pogosto v hudi zadregi in da morajo ti

naši igralci vse neskladnosti med besedilom in situacijo in med sceno in kostumom kratko in malo premagovati sami s svojo igro?

In spet pod črto zapisano:

Očiten primer takšne neskladnosti je že omenjena uprizoritev Učenih žensk. Za režiserja Slavka Jana, ki je to Molièrovo komedijo uprizoril zelo studiozno in zelo učinkovito že pred dvajsetimi leti z vodilnimi igralci svoje generacije, pomeni letošnja ponovitev s Štihovimi antidramskimi virtuozi nezaslužen poraz, zakaj vse, kar je še ostalo od režiserjeve studioznosti, se da razbrati le še iz dveh živih sestavin te uprizoritve: prva je smiselna, malodane akademsko dognana shema komedijskih situacij, prevzeta zvečine iz prvotne mizanscenske zamisli, in nevsiljivo prilagojena uprizoritvenemu izročilu baročne komedije — druga je logično domišljena, malodane na kronometrično zanesljivost stopnjevana ritmika celotne uprizoritve.

Vse drugo je očitna avdiovizualna neskladnost, zakaj govor in situacija, scena in kostum se malone v slehernem prizoru razhajajo vsaksebi mimo vse navidezne svečanosti. Scena Matjaža Klopčiča, likovno samovšečna v dosledni geometrični pravilnosti — pravi primer tega, kar smo nekoč opisovali z odklonilnim izrazom *l'art pour l'art* — je tako izrazito antibaročna v popolnem zanikanju molièrovskega igrišča, da razbiramo na tem sterilnem scenografskem ozadju še ta nevšečni podatek, da so tudi kostumi Melite Vovkove — barvno razkošni, prirejeni na baročni videz, vendar ubrani le na dekorativni učinek — zasnovani brez sleherne artistske povezave z družbeno tipiko in z individualno karakterizacijo Molièrovih komedijskih figur.

In za zaključek še tretje vprašanje, resda tudi nezaželeno, vendar prav tako izrečeno v retorični obliki, da se v njem nakazuje že odgovor.

Se vam ne zdi, spoštovani kulturni politiki, da zahajamo v popoln zakonodajni absurd, če skušamo sredi današnjih, povsem upravičenih teženj po resnični samoupravnosti ohraniti v gluhonemih statutih in pravilnikih prastari, že davno ugasli cesarsko-kraljevi privid o enotnem narodnem gledališču, ki naj družijo pod blagoumno vladavino presvitlega intendanta v upravno enotnost vse te tako zelo raznorodne ustanove, kakršne so Drama in Opera in Balet in Slovenski gledališki muzej in še Gledališke delavnice povrh? In ob vseh teh peterih, tako očitno raznorodnih samoupravah, naj bi bila v tej enotnosti še ena samouprava, le da še vse bolj imenitna: ta naša stara in spoštovana, iz neminulih časov blagopokojnega Dramatičnega društva podedovana Intendancija — s pisalnimi mizami in s telefonskimi aparati in z debelim fasciklom gosto popisanih papirjev!

Joj, kam bi del!

In tako bodo rekli vsi:

Pusti že ta tri vprašanja — ta so tabu!

Meni se pa zdi resnica le bolj preprosta:

Priznajmo si vsaj to, kar smo že rekli — da se odgovor skriva že v vprašanju!

(Odlomek iz magnetoskopskega posnetka za kulturno panoramo zagrebške televizije:)

Priznati moramo, da je bila naša gledališka problematika zadnji čas zelo zapletena in da se ne bo poenostavila niti v tem primeru, če se omejimo povsem zavestno le na bistvene idejne in estetske komponente te problematike in če zanemarimo v tem našem razmišljanju vse tiste tegobe, ki so se pojavile v naših gledaliških ustanovah že v tistem trenutku, ko smo se začeli ubadati z realizacijo čez noč začete in še nepripravljene, v vseh teh naših gledaliških ustanovah zvečine le improvizirane in v ekonomskem pogledu še povsem nejasne samoupravnosti.

Ta nejasnost, ki navsezadnje ni od danes, je izzvala nekakšno depresivno razpoloženje v vseh naših gledaliških kolektivih in nekatera znamenja takšne depresije so se pokazala celo v tisti naši dramski ustanovi, ki je v tem nemirnem času doživela največ pozornosti pri kritikih in pri gledalcih doma in v tujini in ki je v tem času premagala z nenavadnim delovnim poletom mnoge neprijetne polemične peripetije — ljubljanska Drama.

In kakor vselej, kadar zajame javno življenje nekakšna nervoza in se atmosferske motnje v gledališču zgoste v polemične oblake, tako je padla tudi ljubljanska Drama v pravo neurje — s praizvedbo družbenokritične groteske Mirka Zupančiča Dolina neštetih radosti v realizaciji Franceta Jamnika in z eksperimentom Jamnikovega režiserskega kolege Mileta Koruna, ki je z artistskim arzenalom današnje antidramske tehnike aktualiziral znano Cankarjevo farso Pohujšanje v dolini šentflorjanski.

Zupančičeva groteska, ponekod nesentimentalno demonstrativna v aluzijah na deformacije v naši družbi in ponekod sentimentalno filantropska v sli po dobrem človeku, parafrazira (kakor se to vidi že v naslovu) Cankarjevo Dolino tako, da prenaša stari antagonizem Umetnik — Družba iz fin de siècle v današnje razmere, ko se nekdanji strah pred nenapisanimi zakoni družbene konvencije, zakrinkan z rutino javne hinavščine, pretvarja v cinični konformizem koruptnih državljanih, ki priznavajo za ceno osebnega standarda sleherno parolo politične oblasti za moralno normo.

Korunov poizkus s Cankarjevo Dolino, uprizorjen še v isti sezoni, je kakor izzivalen odgovor na ostre polemike, ki so jih izzvali Zupančičevi Dolinci, saj spreminja Korun Cankarjevo simbolično dvojico, umetnika Petra in njegovo muzo Jacinto, v koruptna popotna komedijanta, ki spretno izsiljujeta Šentflorjančane z vsemi umetniki komedijantske improvizacije, celo s strip-teasom, zvesta v satirični parafrazi Cankarjeve farse tistemu mestu v govoru šentflorjanskega župana, kjer je rečeno, da je umetnost zakrpana suknja nečistosti in drugih nadlog.

Če lahko trdimo, da so se porajale te in takšne satirične improvizacije Mirka Zupančiča in Mileta Koruna pod idejnimi reflektorji absurda in antidrame, tedaj moramo tudi priznati, da se je rodil tretji

otrok našega domačega komedijskega sporeda še pred blagim soncem stare ljudske igre — to je Ura naših dni Mire Miheličeve, polna nedolžne anekdotike o zgodah in nezgodah v naši vasi (v oklepaju povedano: v tej naši vasi, ki že davno ni več takšna kakor v Jurčičevih časih), zabavna igračka z neobveznimi dovtipi v dialogu in z obveznim srečnim koncem, uprizorjena z mnogimi domisleki naših igralcev po zgledu naše dobre stare ljudske igre in — verjemite ali ne — pod neizzivalnim vodstvom izzivalnega Mileta Koruna.

V idejnem in v estetskem pogledu se umika ta skromna obnova tradicionalne ljudske igre s tiste izzivalne stilne linije, ki opredeljuje že nekaj let vrsto zelo domiselnih uprizoritev sodobnih antidramskih besedil na odru ljubljanske Drame in sem jo v nekaterih oddajah imenoval z izrazom — groteskni neorealizem.

Na to linijo se vračajo v izboru in v izvedbi igre tujih avtorjev v sporedu lanskega koledarskega leta, saj so naposled vse to ali prava antidramska ali vsaj s tehniko antidrame napisana besedila, uprizorjena ali z vsem stvarilnim poletom ali vsaj z nenavadno spretno igralsko improvizacijo na odru ljubljanske Drame ali v njeni podružnici, v Križankah:

Takšna je Jamnikova razgibana realizacija Sartrove filozofske pesnitve *Le diable et le bon Dieu* z monumentalno sceno Svete Jovanoviča in s celo vrsto odličnih solističnih stvaritev — takšna je Herzogova nenavadno domiselna izvedba Mrožkove satirične alegorije *Tango* z duhovito scenografijo Uroša Vagaje — takšne so naposled tudi vse tiste virtuozne komorne ekshibicije naših dramskih solistov v Križankah pod vodstvom Žarka Petana: Williama Gibsona novodobna *comédie larmoyante* po kroju ameriške gledališke konfekcije *Dva na gugalnici* in njen evropski pendant v francoski komorni izvedbi, *Billetdouxov Čin*, čin, in kot prava mojstrovina virtuosne komorne igre v območju grotesknega realizma, Kopitova ameriška in bulvarna različica surrealistične farse *Oh, očka, ubogi očka*, z vznemirljivimi igralskimi stvaritvami Duše Počkajeve in Janeza Rohačka, Ive Zupančičeve in Vinka Hrastelja.

In če smo v začetku našega razmišljanja omenili znamenja depresivnega razporeditve v dejavnosti ljubljanske Drame, tedaj moramo ob zaključku tega razmišljanja dodati, da znamenj takšnega razporeditve nikakor ne moremo najti v poletu igralskega ustvarjanja, da pa jih lahko odkrivamo v repertoarnem izboru — Miheličeva in nemara še Gibson in *Billetdoux* — saj se tu in samo tu čuti nepriznana težnja po kompromisu, po romantičnih koncesijah neprebuje-nim gledalcem, po tistem sporazumu z eklektičnimi zahtevami nekaterih naših kritikov.

23. II. 1966

Vse kaže, da se slovenski televizionisti ne potegujejo preveč vneto za častni prilastek stanovitnosti, saj so naši programski mojstri zapravili celih pet tednov, preden so spet našli desetminutni interval za redni gledališki komentar.

Ta čas so se premiere prehitevale med seboj in o nekaterih uprizoritvah smo si poročevalci tako navzkriž, da sem začel znova razmišljati o tistem prastarem problemu gledališke kritike, ki vemo o njem zanesljivo le to, da se spočenja marsikateri spor med gledališkimi ljudmi v tistih obmejnih predelih estetske presoje, kjer gre za točno razmejitve, kaj je pri tej ali oni uprizoritvi priučena obrt in kaj pristna domiselnost, kaj je z dolgoletno vajo stopnjevanja prisebnost in kaj neponovljiv izraz osebne izpovedi, kaj je delovni učinek poklicne dejavnosti in kaj individualizirani dosežek umetniške stvarilnosti, skratka — kaj prehaja iz te ali one uprizoritve med obvezne storitve in kaj med dognane stvaritve v gledališki kulturi.

V teh obmejnih predelih med poklicnimi storitvami in umetniškimi stvaritvami, kjer smo si tako pogosto navzkriž o veljavnosti ali neveljavnosti te ali one uprizoritve, se mi zbirajo vtisi s treh gledaliških večerov.

Prva je tržaška uprizoritev učinkovite kriminalke Marie Octobre:

Besedilo te učinkovitosti so zvarili trije avtorji, preizkušeni v vseh umetnijah reportažne senzacionalnosti, filmske nazornosti, gledališke zgovornosti. Pravi avtor je Jacques Robert, novinar in pripovednik, scenarist in scenski adaptator: ta je pred leti izdal roman z istim naslovom — bestseller z napeto zgodbo o nepojasneni izdaji med aktivisti v odporniškem gibanju. Robertova sodelavca sta znani režiser Julien Duvivier in prav tako znani dialogist Henri Jeanson: ta dva sta pripoved o nekdanji ilegalki Marie Octobre preuredila za film. Po filmskih izkušnjah je Robert priredil roman še za oder, z izrazitim poudarkom za uprizoritev v krogu, na spodbudo Andréja Villiersa, znanega ustanovitelja pariškega Théâtre en rond: tu je igra v domiselni režiji in z igralskim sodelovanjem istega Villiersa doživela krst 14. decembra 1961 in dosegla že v prvi polovici te sezone čez sto ponovitev.

Žal tržaški gledališki list (sicer tako ugleden vsaj po zunanosti) ne sporoča teh vznemirljivih podatkov, ki nakazujejo že sami dovolj nazorno, da v tem primeru ne gre za zahtevno umetniško besedilo, pač pa za gledališko storitev treh avtorjev, ki ji je že vnaprej zajamčen uspeh. Vse kaže, da tudi režiser Branko Gombač ni maral čez ta okvir. Zajel je vse porabne igralce v ustrezno zasedbo, za igralko naslovne vloge je povabil nekdanjo prvakinja tržaške družine Štefanijo Drolčevo in ji dodelil za zaključno poanto v tej igri še drugega gosta, igralca pokojnega kranjskega gledališča Lacija Cigoja. In le še v oklepaju povedano: dramaturške strukture Robertove dvodejanke režiser ni izkoristil. Pozabil je, da je ta igra z vsemi situacijami in replikami vred prirejena za uprizoritev v krogu in da se mu ponuja sorodna različica za uprizoritev že s prostranim proscenijem tržaškega odra. Vse drugo je zajeto v omenjeni razpon med igralsko rutino in poslušom za publiko — solidna storitev tržaških igralcev ob blagem nasmešku gledališkega blagajnika.

Drugi večer — Babičeva uprizoritev Osbornove drame Inadmissible Evidence v Mestnem gledališču ljubljanskem:

Izvirni naslov tega dela, ki je doživelo krst 9. septembra 1961 v londonskem Royal Court Theatre, ne dovolj gladko prevedljiv, tako da si slovenski prevod pomaga s poljudnim opisom — V svoji pravdi sodnik. Igrajo ga že vsepovsod po Evropi, ta novi dramski dnevnik nekdanjega jeznega mladeniča, le nekateri kritiki — tako tudi pri nas — ga sprejemajo s pridržki. Nasploh jim že dramaturška oblika ni všeč, saj se vse dogajanje na odru razpleta ob enem samem neurejenem notranjem monologu osrednje osebe v tej igri. Vsi drugi so le tipizirani epizodisti, gledališka spremljava, avdiovizualna ilustracija tega neskončnega samogovora. Storitev to ni: kar se tehnike tiče. Tu prekašajo Osborna že vsi virtuozi antidramske tehnike od Albeeja do Kopita. Tudi psihofizični ustroj osrednje osebe ni nov, zakaj Bill Crawford, ta izraziti outsider, obremenjen s socialnimi alergijami in z erotičnimi nevrozami osamelega moškega srednjih let, je v bistvu le naglo dorasli in malone že prezgodaj ostareli jezni mladenič Jimmy Porter iz Osbornovega izzivalnega prvenca *Look back in Anger*.

In vendar izžareva ta neurejeni dramski dnevnik o eksistencialni stiski današnjega človeka vso vznemirljivost prave umetniške stvaritve. Problem za uprizoritev tedaj ni v Osbornovem besedilu, saj tu živi sleherna beseda vsem dramaturškim spodrseljajem navkljub. Problem je v igralcu Billa Crawforda — tu gre za mimično domiselnost in za govorno zdržljivost dramskega solista, ki mora ujeti živčni utrip Billovega samogovora z odzivom epizodnih figur v smiselno akcijo in reakcijo. Tega problema se je lotil režiser Jože Babič z igralcem Daretom Ulagom in priznati jima moramo, da sta uspela, zakaj ta Bill je storitev in stvaritev, oboje hkrati, preizkušnja domiselnosti in zdržljivosti, pravi mojstrski izpit mladega igralca pred izkušenim režiserjem.

In še tretji večer — Čehov na odru ljubljanske Drame — Hien-gova uprizoritev Strička Vanje s sceno Matjaža Klopčiča in s kostumi Mije Jarčeve:

Ponujajo se primerjave, ugodne in neugodne, primerjave z drugimi slovenskimi uprizoritvami. Ugodne, še kar zelo ugodne za Andreja Hienga, so primerjave z zasnovami in izvedbami drugih režiserjev. Hinko Nučič v Deželnem gledališču 1909: čustvo in zanos, poza in domačnost, melodrama in romantika. Josip Vidmar v Drami 1938: literarni poudarek pri gledališkem razboru teksta, psihografske nadrobnosti v figuraliki, lirizmi v razpoloženskih prizorih, vendar nerazgibanost v dramski akciji. Bojan Stupica v Jugoslovanskem dramskem pozorišču 1948: družbopisni realizem na sceni in narodopisna romantika v zvočni kulisi, preliv iz čustvenosti v sentimentalizem, naturalistični prizvoki v konverzaciji. Igor Pretnar v Mestnem gledališču ljubljanskem 1957: spomini na Bojana Stupico in vpliv Marije Nablocke, dosledna obnova čustvene linije v dramski akciji, romantični prizvoki v ljubezenskih prizorih.

In naposled Andrej Hieng v Drami 1966:

Tenak posluh za literarne vrednote v gledališkem razboru avtorjevega besedila in razločna psihografija v figuraliki, naravna logiciteta v konverzaciji brez naturalističnih in romantičnih prizvokov,

čustvenost brez sentimentalizma v ljubezenskih prizorih, pianissimo v zvočni kulisi.

To so prednosti nove uprizoritve — slabosti so malone vse v vizualni kompoziciji:

Ta je resda čista in pregledna, vendar malone akademsko trezna, vseskozi na simetrijo ubrana, ponekod še poudarjena s frontalnimi pozicijami v figuraliki; v situacijah prevladuje statični princip, kdaj pa kdaj na škodo igralski sproščenosti, entrées in finale posameznih prizorov se očitno podreja diktaturi scenografa Matjaža Klopčiča, ki dovoljuje igralcem odhod le v stransko kuliso. Scena sama je namerno antinaturalistična, reducirana na dekorativni zaslon pred plitkim — za sproščeno igro vsekakor preplitkim — igriščem in v izrazito dekorativnost prehaja ponekod celo rekvizitarij na sceni: lestenci, tičniki in tako. Vse to je likovno odlično, premerjeno in zlikano in poslikano, le da kakor zadnjič pri Molièru, tako tudi tokrat pri Čehovu malone v popolnem nasprotju z avtorjem in v stalno napoto režiserjevi domiselnosti. In za dodatek le še to v oklepaju: na srečo ta očitek ne velja kostumografki Miji Jarčevi, zakaj ta se je rešila v fin de siècle.

In še za celoto te uprizoritve:

Andrej Hieng — izrazita stvaritev mimo vseh vizualnih pomanjkljivosti; igralci — malone vsi v obmejnih predelih med storitvami in stvaritvami; Matjaž Klopčič — tudi tokrat poizkus, likovno uspel (če sme scenograf suvereno prezirati avtorja in režiserja), dramaturško povsem neuspeh poizkus.

In še za vse tri večere, kar se tiče navzkrižij v ocenah:

S tržaškimi poročili o Marie Octobre se le delno razhajamo, saj ta poročila obravnavajo uprizoritve v Via Petronio malone vselej le informativno; z Marjanom Javornikom in z Andrejem Inkretom smo si malone povsem navzkriž, kar se tiče Osborna in Babiča in Ulage; le z Josipom Vidmarjem — kdo bi le to verjel — sva si tokrat malone v popolnem soglasju o Čehovu in o Hiengu, o igralcih, o scenografu in o kostumih.