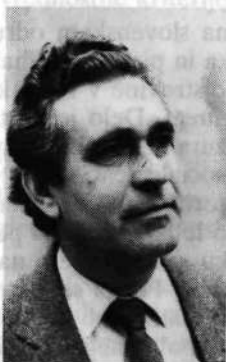


## KRONIKA

## Kronika gledaliških refleksij

## OB ZAČETKU GLEDALIŠKE SEZONE 1991/92

France  
Vurnik

V nekaterih slovenskih gledaliških hišah so že odigrali prve predstave za novo sezono, v ljubljanski in mariborski Drami pa jih že napovedujejo. Začeli so v Mestnem gledališču ljubljanskem s komedijo *Bil je škrjanec* izraelskega pisatelja Ephraima Kishona v režiji Borisa Kobala; potem so se nanizale premiere v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, kjer so uprizorili satirično grotesko *Škrlatni otok* velikega ruskega pisatelja in dramatika Mihaila Bulgakova; predstavo je zrežirala mlada režiserka Katarina Pegan. V Primorskem dramskem gledališču v Novi Gorici so za prvo predstavo v sezoni segli po novejši ameriški klasiki, kar za psihoanalitično dramo *Tramvaj Poželenje* Tennesseeja Williamsa prav gotovo velja. V najmanjšem in najmlajšem slovenskem poklicnem gledališču, v Prešernovem gledališču v Kranju, pa so v režiji Zvoneta Sedlbauerja pripravili uprizoritev *Idiotova zgodba* po priredbi litovskega pisatelja in dramatika Algirdisa Landsbergisa, ki je obsežen roman Fjodora Mihajloviča Dostojevskega zgostil na dobri dve uri.

Že sama navedba avtorjev in del dovolj zgovorno govori o tem, da se repertoarji slovenskih gledališč v teh kriznih časih, ko na Hrvaškem še vedno divja osvajalna in genocidna vojna, ki jo podžiga srbski politični vrh, zatekajo k temeljnim, ontološkimi človeškimi temam. To je povsem razumljivo, saj se prehitra avtorska odzivnost na zgodovinske prelomnice nikoli ni obnesla in tudi ni prinesla pomembnejših del, zlasti v dramatiki ne. Na Slovenskem, v sosednji Hrvaški in v Jugoslaviji pa se je v minulih treh, štirih mesecih zgodilo toliko premikov in zasukov, kolikor si jih ne bi mogel izmisliti fantast z najbolj bujno domišljijo. Slovensko osamosvajanje, vojna v Sloveniji in balkansko nasilje na Hrvaškem, uničevanje življenj in kulturnih spomenikov največje vrednosti, pretresa in presega zmogljivosti gledališke ponazoritve in simbolike, čeprav je edino umetnost sposobna podati analitične in vrednostne dimenzije teh in takih pojavov boja za oblast oziroma v srbskem primeru nekakšnega iracionalnega potrjevanja nacionalne identitete z nabrekli vztrajanjem pri ozemeljskem pollaščanju.

Komedija na račun zakonskih razprtij *Bil je škrjanec* sodi sicer med duhovito humoristično literaturo, vendar ostaja zgolj na ravni zabavnega gledališča in od izvajalcev je odvisen njen teaterski učinek. V Mestnem gledališču ljubljanskem je to humoresko z grotesknimi poudarki uprizoril Boris Kobal s tremi igralci: ostarelega Romea, baletnega učitelja in očeta

Lorenza igra znani komik Janez Hočevar Rifle, prav tako postarano Julijo potem hčerko Julo in dojiljo igra Maja Boh, dramatika Williama Shakespeara, ki se pred svojima likoma mora zagovarjati zaradi preštevilnih umorov v svojih dramah in tragedijah, pa prav tako znani igralec Evgen Car. Poudarki uprizoritve in izvajalcev so na ostarelosti in zakonskih razprtijah, ki imajo svoj izvir v noči, ko se je Romeo povzpel k Juliji prek balkona v Veroni in ko je odhajal, ga je pospremila ptičje žvrgolenje; zdaj pa v neskončnost premlevata, ali je bil škrjanec ali slavec. Zabavna predstava iz drugačnega časa in iz drugega okolja.

Z nerazumljivo zamudo se je pojavila na slovenskem odru tudi satirična groteska *Škrlatni otok* ruskega dramatika in pisatelja Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, avtorja največje prozne mojstrovine v ruski književnosti dvajsetega stoletja, romana *Mojster in Margareta*. Delo je nastalo že leta 1927, njegova tema pa je ideološko ozka cenzura nad gledališkimi uprizoritvami v deželi, ki se je hotela preobraziti v socialistično, kako pa se je to izteklo, smo videli v minulih dveh letih. Uprizoritev v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju potemtakem gledalce lahko le spominja na pojave, ki so s svojim voluntarizmom že ob svojem začetku samemu sebi napovedovali razsulo in konec. Toda mlada režiserka Katarina Pegan se je znašla v tem smislu, da je predstavo zasnovala kot barvito, teatralično burlesko z veliko ironije na račun tistih, ki to zaslužijo. Lik političnega komisarja Save Lukiča, ki prepove predstavo mladega pisatelja, je poantirala kot nekakšno zgodovinsko lutko, pa tudi gledališčnikom ni prizanesla, saj so za svoj obstoj pripravljene uprizoriti svetovno revolucijo v pol ure. Absurdnost »zgodovinskih« potez nekdanjega realsocializma je s spektakelsko ponazoritvijo prišla močno do veljave. Igralci Slovenskega ljudskega gledališča v Celju, ki so jim delali družbo še nekateri kolegi iz Ljubljane, so Škrlatni otok Bulgakova ponazorili kot spektakelsko burlesko s precejšnjo mero ironije in sarkazma.

Še globlje v zgodovino človeške zavesti sega uprizoritev Landsbergisove *Idiotove zgodbe* v Prešernovem gledališču v Kranju. Dramatizacija v Ameriki živečega litovskega pisatelja tokrat ni klasična priredba, marveč predelava z zoženjem na pet oseb in s posebno pozornostjo do ljubezenskega trikotnika, ki ga sestavljajo peterburška lepota Nastasja Filipovna, njen oboževalec in ljubimec, strastni Rogožin ter blagi in vserazumevajoči knez Miškin, ki ga zaradi njegovih čudaštev in epilepsije imenujejo Idiot. Kot je pri Dostojevskem v navadi, se njegovi liki mučijo s čustvi in mislimi, rešujejo duše in ljudi pred moralnim nihilizmom, razpravljajo o ruski duši in o škodljivem vplivu zahoda nanjo, hkrati pa ugotavljajo nujnost družbenih in političnih reform v svoji širni domovini Rusiji. Rogožin zastopa ideje anarhistov, češ da je svet potrebno spremeniti od temeljev, knez Miškin sluti možnost sprememb skozi prenovo človekovega intimnega, etičnega sveta; Rogožin je poln strasti in moči, Miškin ves blag in poduhovljen, lepota Nastasja Filipovna pa niha med njima, dokler je Rogožin v besu zaradi nepotešenosti ne zabode. Landsbergisova *Idiotova zgodba* je razvita prav okoli vprašanja, kdo je v resnici Nastasjin morilec; ali storelec ali tisti okoli njega, ki so prispevali svoj delež k čustvenim napetostim.

Uprizoritev v Prešernovem gledališču je studiozna, igralsko dognana: v osrednji vlogi kneza Miškina nastopa odlični igralec Boris Ostan, vsekar najprimernejši interpret tega bolešno občutljivega lika; imenitne figure s pomenskimi oznakami pa so ob njem odigrali še Judita Zidar kot Nastasja

Filipovna, Bernarda Oman kot njena neuspešna tekmica Aglaja ter Pavel Rakovec kot možati silak Rogožin.

V času, ko bo ta sestavke prišel v program, bo že odigrana tudi uvodna premiera v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu, Sofoklejev Kralj Ojdip, od katere pričakujem ponovno definicijo temeljnih gledaliških izhodišč. Za 18. oktober pa v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani napovedujejo premiero znamenite drame, reke življenja, Peera Gynta Henrika Ibsena. Tudi ta predstava utegne na novo prezentirati gledališke vrednostne kriterije, ustrezne in odmevne za današnji razrvani čas.

11. 10. 1991

### ZGODOVINA SE NE PONAVLJA, MARVEČ DOPOLNJUJE

O uprizoritvi Tugomera, ali tistega, ki meri žalost Vilija Ravnjaka v Mestnem gledališču ljubljanskem

V Mestnem gledališču ljubljanskem so z drugo premiero verjetno potegnili na dan svoj najmočnejši adut: krstno uprizoritev dramske balade ali parazgodovinske drame z naslovom *Tugomer ali tisti, ki meri žalost*. Napisal jo je Vili Ravnjak, avtor mlajšega rodu, sicer dramaturg v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru, naslov pa pove, da se novo delo opira na motiv, ki sta ga v šestdesetih letih prejšnjega stoletja zasnovala in oblikovala Josip Jurčič kot ljubezensko dramo, Fran Levstik pa jo je preoblikoval na nacionalno etično raven. K sami uprizoritvi je pomemben sporočilni delež primaknila še Mira Erceg, režiserka, ki se je šolala v Moskvi, veliko delala v Beogradu, največ pa v Nemčiji.

To, da je Vili Ravnjak prenesel dogajanje iz polabskega Branibora v Karantanijo, ni bistvenega pomena, saj gre tako v Jurčičevem izvorniku kot v Ravnjakovi posodobitveni predelavi za parazgodovinski spektakel, ki se z zgodovinsko snovjo odziva na aktualne probleme v času nastanka. Vsekakor je vzporednica med Karantanijo in današnjo Slovenijo bližja kot bi bila, če bi ohranil dogajanje med polabskimi Slovani v letu 940, kakor sta Jurčič in Levstik datirala svoj dramski prikaz zgodovinskih spopadov med Germani in Slovani.

V novi interpretaciji Tugomerove usode, ki jo opredeljuje njegov zlom, odsevajo zgodovinski dogodki minulih in sedanjih časov, splošni in osebni. Tugomer se odloči za spopad s Franki, ki jih vodi oblasti željni grof Geron, čeprav mu starosvetni duhovniki to odsvetujejo, kljub temu pa pristanejo na žrtvovanje treh mladeničev, kar pomeni v predstavi eno izmed najbolj pretresljivih sekvenc. Sprva zmaguje, potem ga Geronovi vojaki ujamejo, tedaj pa se začne zlom, ki pomeni preusmeritev tako v njegovem zasebnem življenju kot v narodnem poslanstvu. Pristane namreč na lojalnost do Gerona, zato ga izpustijo iz ječe, Karantanci pa so ga kot vojvodo že pokopali in ga ne sprejemajo več za svojega vladarja; poleg tega ga je tudi žena Zora že zamenjala z bratom Neklonom, ki pa ga Franki skupaj s pogajalsko delegacijo umorijo. Nadaljnji potek zgodbe se razvija zgolj na Tugomerovi individualni ravni, poroči se namreč z Geronovo sestro Brigito, nemara tudi z namenom, da bi se Geronu maščeval, vendar tega ne stori; ko mu je zato dana priložnost, jo prepusti drugim. Skratka, gre za

junaka, ki ima svoje značajske korenine v tisti skalovnati-okameneli podlagi, iz katere sta nastala tudi Prešernov Črtomir in Cankarjev Jerman, za lik, ki ga v posamičnih zgodovinskih obdobjih analiziramo, v nekaterih pa se mu zaradi omahljivosti oziroma spoznanja nesmiselnosti vztrajanja opo-vedujemo.

Ker gre za parazgodovinski teater, kaže razmišljati in vrednotiti predvsem znakovno nomenklaturu uprizoritve, ki jo je z izoblikovanim pristopom zasnovala režiserka Mira Erceg. To je v prvi vrsti napravila po načelih postmodernističnih znakovnih kombinacij, ki označujejo pojave v njihovem bistvu, ne pa toliko v posameznostih. Frankovska vojska, ki jo vodi Geron, je kostumsko in vedenjsko označena kot nacistična ali fašistična soldateska, Karantanci so označeni z alpsko opravo, v osnovi mizanscene pa je obredna usmeritev in označitev. Žrtvovanje treh mladeničev bogu vojne na povečanem knežjem kamnu učinkuje daleč najbolj pretresljivo, medtem ko sklepni prizori matere z otrokom v osvetljeni kapelici učinkuje prej kičasto kot s tisto pretresljivostjo, ki jo je režiserka Mira Erceg hotela s to sklepno kompozicijo doseči. Pokazati pa je hotela tragičen splet usode, da Tugomerova sedanja žena vzame v naročje otroka njegove prve žene, ki pa ga je spočela z njegovim bratom.

Ob bojih za oblast, rezanju vratov in sekanju glav prikazuje režiserka tudi tragiko žensk v brutalnem spopadanju moških za oblast. Ta element je v predstavi močno poudarjen, čeprav s temeljno tematsko linijo nima tako usodne povezave, ko gre za Tugomerovo odločitev, da pristane na Geronovo ponudbo, ki pa je izrazito osebno pogojena, da si namreč zagotovi možnost maščevanja. Tako uprizoritev Mire Erceg opozarja na pojave, ki se v resnici dogajajo še bliže od dvesto kilometrov iz Ljubljane in ki so se poleti dogajali tudi v Sloveniji. Historična metaforika spodbuja prenekatero asociativne reflekse aktualnega pomena.

V spektakelski uprizoritvi Ravnjakovega Tugomera v Mestnem gledališču ljubljanskem sodeluje ves igralski zbor te programske specifično orientirane gledališke hiše, predvsem v lažje žanre in komedije. Tipično in dostojanstveno je odigral Tugomera Slavko Cerjak, ki je na vrhu svojih ustvarjalnih moči; brez zunanjih učinkov je nazorno nakazoval notranje napetosti ob svojih odločitvah in prav tako skrhanost ob opustitvi svojega maščevalnega naklepa. Od oblastniške sle obsedenega Gerona je z germanško premočrtnostjo odigral nadarjeni igralec Borut Veselko, ki obvladuje tako karakterne vloge kot šarže, kakršna je Geron. Tri različne, žive ženske like so posrečeno ponazorile Jožica Avbelj kot jasnovidka in ohranjevalka življenja Jagna, potem Nadja Strajnar Zadnik v vlogi Tugomerove žene Zore, ljubeče in maščevalne hkrati, ter mlada Mirjam Korbar v vlogi Geronove sestre Brigitte. Ob osrednjih likih je sodelovalo še lepo število zunanjih sodelavcev, od študentov slovenske gledališke akademije do dijakov, ki so ponazarjali karantanske in germanske oziroma frankovske vojake.

V spektaklu o Tugomeru in njegovem ravnanju v prelomnih časih je nakazanih mnogo aktualnih silnic z njihovo etično podstatjo in s kar razvidno mislijo, da nasilje kliče in poraja drugo nasilje in da s krvjo ni mogoče ničesar rešiti za stike in sožitje med nacijami in njihovimi voditelji. Z vsem tem pomeni Ravnjakov Tugomer v režiji Mire Erceg v Mestnem gledališču ljubljanskem odziven protest proti nesmiselnemu pobijanju ljudi in grablje-

nju po tuji zemlji, hkrati ko pomeni tudi razmeroma dobro realizirano gledališko stvaritev samo po sebi, s svojo znakovno in estetsko zasnovno.

19. 10. 1991

### INDIVIDUALIZEM ROMANTIČNEGA NADIHA

V Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani so sezono začeli z uprizoritvijo dramske pesnitve Peer Gynt norveškega dramatika Henrika Ibsena v režiji Slobodana Unkovskega

To je prva uprizoritev dramske pesnitve, lahko bi tudi rekli dramske reke življenja *Peera Gynta* Henrika Ibsena na slovenskem odru, čeprav je bilo besedilo prevedeno že pred dobrimi desetimi leti in je izšlo tudi v knjigi pri Slovenski Matici v prevodu Janka Modra. Toda sedanje umetniško vodstvo ljubljanske Drame oziroma še prejšnje, ki ga je vodil Andrej Hieng, se je odločilo za nov prevod; zanj je poskrbel pesnik in dramatik Milan Jesih s svobodnim pristopom, nekaj v prozi, nekaj v verzih, kakor je v današnjih časih v navadi za prevajanje klasičnih dramskih besedil, da so kar se da komunikativna tako za igralce kot za občinstvo.

Ibsenova zgodnja, na romantičnem in folklornem izročilu temelječa dramska pesnitev, je za uprizoritev zelo zahtevna, ne le zaradi množice oseb in pogoste menjave prizorišč, kar pri današnji tehniki in scenski simboliki ne povzroča težav, marveč predvsem zaradi teme, ki ponazarja skrajni individualizem, ki ga avtor sam označuje za »gyntovstvo«. Poglavitna pri vsem pa je zasedba glavnega lika, ki mora predstavljati mladeniško neugnanega ter z izkušnjami, pridobljenimi v svetu, dozorelega človeka. V Drami slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani so izbrali pravega interpreta: to je uveljavljeni igralec Igor Samobor, igralec, ki je svoj širok izrazni razpon potrdil že z mnogimi vlogami, bodisi kot Razkolnikov v *Zločinu in kazni* ali pa kot interpret sodobnega razrvanega človeka v psihoanalitični drami *Kdo se boji Virginije Woolf* Edwarda Albeeja in seveda v mnogih drugih predstavah. Zelo bi na primer tudi ustrezal za kralja Ojdipa.

Ibsenova drama *Peer Gynt* analizira dvojje izkustvenih antagonizmov, skozi katera se pravzaprav prebija skoraj vsak človek, to sta dom in svet. V domačem svetu je Peer Gynt razgrajač in zapeljivec, tako da se mora umakniti pred sodbo ljudstva v gozd, kjer se srečuje s pravljničnim izročilom, ki ga poosebljajo tako imenovani »troli«, katerih posebnost je, da zadoščajo sami sebi. Veliko seveda tudi fantazira o svojih prihodnjih dejanjih, o oblasti in moči. To se mu na poti skozi orientalski svet tudi posreči, vendar v sarkastični obliki: postane namreč kralj norcev, ko so ga štirje zastopniki svetovnih kultur, Anglež, Nmec, Francoz in Šved oropali in ko spozna grabežljivost žensk. Ob vrnitvi v rodni kraj znova odkrije toplino doma, ki ga pooseblja romantično zamišljena, žrtvujoča se deklita Solveig.

*Peer Gynt* je drama o individualistu in o zmotah tega pojava v skrajnostnih oblikah, zato je osrednji lik tudi v nenehnem konfliktu z okoljem, v katerem skuša uveljavljati svoje mesto med ljudmi. Niti fantazija niti denar, oba imata veliko moč, ga ne odrešita, marveč zapletata v nova konfliktna razmerja. Metaforika je sicer dovolj odprta in nemara v današ-

njem času, ki vse bolj ponuja možnosti za ustvarjalno fantazijo posameznikov, tudi odzivna, vendar pa je moč Ibsenove drame predvsem v možnostih, ki jih daje uprizoriteljem, zlasti igralcem.

Sceno za predstavo je zelo funkcionalno zasnovala arhitektka Meta Hočevar s posameznimi scenskimi simboli, velikim drevesom v ozadju za prizor pri Trolih, z veliko gredo, ko Peer sameva v gozdu, z oblaki, ko pripoveduje svojo fantastično zgodbo o poletu z jelenom, z velikim ladijskim kljunom, ko se vrača v domovino, predvsem pa je prizorišče organizirano tako, da pušča velik prostor igralcem. V načinu igre so iz situacije izhajajoči pantomimični poudarki vselej značilni: ob svetovanju so vsi izvajalci poskočili, Troli so ujeti v svoj sebi zadosten slog, formo, zastopniki prej omenjenih civilizacij so komično groteskno poantirani v gestah in govoru. Posamični igralci nastopajo v več vlogah, tako na primer Ivo Ban z veliko domiselnosti in komike uprizarja kovača Aslaka, potem dovrejskega starino, pa švedskega gospoda Trumpeterstraaleja, prek katerega razkriva največ komičnih oznak, nadalje pa še Begriffenfeldta in Duhovna. Več vlog igra tudi Milena Zupančič, najprej Peerovo mater, potem zeleno nevesto, nadalje bajadero Anitro in končno še Gumbarko in v vseh treh vlogah upodablja lik s specifičnim pristopom in telesnim izrazom. Tako tudi Saša Pavček, Matija Rozman, Maja Sever in še mnogi drugi igralci mlajšega rodu.

Pred vsemi je seveda Igor Samobor kot nenehno se spreminjajoči interpret sanjača Peera Gynta, ki razvija svojo misel gyntovskega individualizma vse do spoznanja njegove nesmiselnosti. To je nedvomno Samoborova največja in najmočnejša igralska kreacija v celi galeriji njegovih doslej odigranih likov.

Predstava, ki traja skoraj polne štiri ure, sicer niha v intenzivnosti, zlasti v končnem delu, ko ima kar nekaj koncev kot refrenov na Gyntovo iskanje lastne identitete in mesta v svetu. Za Dramo vsekakor pomeni veliko dejanje ter potrditev njenih zmogljivosti, saj ima največji igralski ansambel in ji je bilo v preteklosti že večkrat očitano, da ga ne zna ustrezno uporabiti in prezentirati.

20. 10. 1991

#### RADIKALNA PREDELAVA CANKARJEVEGA *POHUJŠANJA* V SLOVENSKEM MLADINSKEM GLEDALIŠČU V LJUBLJANI

V Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani, ki že dolgo ni zgolj »mladinsko«, marveč predvsem eksperimentalno, inovativno, avantgardno, postmodernistično, ali vse hkrati, so novo sezono odprli z uprizoritvijo Cankarjeve farse *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*. Predstavo je zrežiral mladi avstrijski režiser slovenskega rodu – Martin Kušej, ki slovenskemu občinstvu ni neznano ime, saj je lani v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani režiral delo avstrijskega dramatika *Vera, ljubezen, upanje* Ödöna von Horvatha. Pristop, ki ga je predstavil v lanski režiji, je v uprizoritvi *Pohujšanja* še bolj radikaliziral, tako da je nastala predstava zunaj časa in prostora oziroma kot pravi režiser sam v svoji utemeljitvi

uprizoritve, da je poiskal »novo ozadje za potek drame; ozadje obupa, propada hrepenenj in utopij, izgube iluzij«, morda celo »horizonta smrti«, kar je povzel po Pirjevcu.

Dejstvo je namreč in predstava z vsako situacijo to potrjuje, da se je režiser Martin Kušej lotil Cankarjeve farse povsem neobremenjeno do Cankarja in cankarjanskega izročila v slovenskem gledališču, pri čemer je mišljen interpretativen odnos do njegove dramatik v celoti. Toda lotil se ga je z drugačno obremenjenostjo, kar je v predstavi več kot očitno, s stilno zaznamovanostjo sodobnega nemškega, predvsem avstrijskega gledališča, ki se očitno napaja pri ekspresionizmu, zlasti filmskem izročilu dvajsetih let. To je bilo več kot očitno že ob Kušejevi lanski uprizoritvi von Horwathove *Vere, ljubezni in upanja*, prav tako pa je očitno tudi v Cankarjevem *Pohujšanju v dolini Šentflorjanski*, saj je delo uprizorjeno pod naslovom *Pohujšanje po Cankarju*.

Ko se je režiser Kušej loteval tega dela, o Cankarju ni vedel ničesar, kakor navaja v svoji ekspertizi *O poskusu uprizoritve Cankarjevega Pohujšanja v dolini Šentflorjanski*. Potem je ugotovil, da je farsa tematsko in dramaturško neenotna, da to zahteva dramaturško predelavo ter kot že rečeno, da je Cankarjeva drama »daleč od vsakršnega opisa miljeja ali družbene burke«, zato da je bilo treba najti drugačno družbeno ozadje, kar se je tudi zgodilo. Prizorišče predstave je enotno, zasnovano pa je v obliki nekakšne opuščene palače ali mavzoleja z osrednjo dvorano ter s prehodi v stranske hodnike – labirinte, od koder prihajajo akterji. Sceno je zasnoval po režiserjevi sugestiji Martin Zehetgruber, in sicer povsem v soglasju z režiserjevo zamisljivo, da naj igralni prostor nakazuje milje »obupa, propada hrepenenj in utopij, izgube iluzij...«

Z adaptacijo Cankarjevega besedila, pri kateri sta z režiserjem sodelovala še pesnik in dramaturg Ivo Svetina in Mateja Bizjak, je nastala povsem nova struktura Cankarjeve farse, ki to ni več, marveč je nastala mračna drama o absurdno bivajočih Šentflorjancih, ujetih v banalne oblike eksistence, pri čemer že kar z obsedenim odporom odganjajo sleherno obliko iluzije, umetnosti, drugačnosti, ki jo prinašata Peter in Popotnik; to sta dva lika, izvedena iz Krištofa Kobarja, ki ga tudi v tej predelavi spremlja Mystery Man, skrivnostni človek z enako mefistofelsko funkcijo, kot jo ima Zlodej. Edina posebnost v poteku zgodbe v priredbi je pravzaprav konec, v katerem se Peter, močnejši in agresivnejši od Popotnika, gre pa v bistvu za en lik, prilagodi šentflorjanskemu okolju, Jacinta pa se na svatbenem plesu tako rekoč raztopi v slapu vode, simbolično seveda, kot iluzija, medtem ko drugi Petrov jaz, Popotnika, Šentflorjanci utopijo v krvi, pri čemer jim močnejši Petrov jaz intenzivno pomaga. S takim koncem je dokončno odpravljena cankarjanska iluzija o hrepenenju kot energiji, ki utegne premakniti zadušljivi svet Doline Šentflorjanske, ki pa je v Kušejevi režiji raztegnjena na ves svet. Konec hrepenenja, konec iluzij, konec umetnosti, Peter je postal Šentflorjanec; Popotnik njegov drugi jaz, pa je utopljen v krvi. Mračna, postekspresionistična interpretacija eksistencialne zagatnosti srednjeevropskega prostora in nemara tudi širšega sveta. Iz Mediterana se take brezizhodne vizije ne porajajo.

Seveda ne bo odveč, če na kratko ilustriramo še nekatere prizore, ki so v Cankarjevem *Pohujšanju* dokaj značilni in kako jih je interpretiral režiser Kušej. Enotno prizorišče je bilo že omenjeno, vse je v temačno sivi barvi, večinoma le na pol osvetljeno; Šentflorjanci, ki v predelavi niso poklicno ali

značajsko definirani, – vsi so enako premaknjeni, bi lahko rekli, – so oblečeni v črna oblačila, le Županja je v zeleni obleki. Ko se odpravljajo na ogled neznanega potepuha, se dogovarjajo v kopalnih banjah, potem se oblečejo v svojo črnino, saj gredo na odločilen opravek. Ko jim Peter in Popotnik razgrinjata svojo mozesovsko preteklost, poganjata vrtavke kot spomin na otroštvo, ki pa jih šentflorjaci energično in zavzeto ustavljajo. Prizor poljubljanja Jacintine noge je prikazan kot potenciran izraz nepotešnosti, saj se vsi moški interpreti spravijo nanjo hkrati, s tem pa očitno tudi za Petra ta simbol lepote ugasne. Končni prizor, ko naj bi Peter z Jacinto zbežal iz tega utesnjenega kraja, pa je bil že opisan kot definitivna negacija iluzije, kot njena ukinitvev.

Tej in takšni interpretaciji je seveda prilagojen tudi skrajnostni, ekspresivni način igralskega izraza s kričanjem, valjanjem po tleh, skratka, s potencirano pantomimično interpretacijo. Tu ne gre za oblikovanje karakterjev, gre za ljudi – simbole, ki posebejajo tendence, stališča, drže, pozicije. V smislu režiserjeve zamisli sta svoji vlogi zelo intenzivno odigrala Janez Škof kot Popotnik, zelo ustrezen s šibko postavbo, Pavle Ravnohrib pa kot močan, življenja poln Peter, v smislu dvojnosti osrednjega lika. Zelo je ustrezala tudi Olga Kacjan kot Jacinta s svojo Botticellijsko podobo angelskega obraza, za katerim se po režiserjevi volji skriva povsem nekaj nasprotnega. Sicer pa so se vsi izvajalci striktno podrejali režiserjevi volji po intenzivni, simbolično strukturirani igri in poudarjanju tendenc.

Naj že bo kakorkoli, Cankar sicer ni zlorabljen, je pa uporabljen za prikaz neke, v sedanjem trenutku slovenskemu ozračju tuje atmosfere. Slovenija upa na svojo vsaj državno renesanso, pa tudi na nekakšno nacionalno očiščenje, oziroma definiranje kolikor toliko realne identitete; nemški postekspresionizem, za katerega je štajerska prestolnica Gradec, v katerem režiser Martin Kušej največ dela in kjer se je šolal, očitno prava topla greda, je v tem pogledu nekaj nasprotnega. V gledališkem pogledu je Kušejeva uprizoritev *Pohujšanje po Cankarju* nedvomno konsekventno in celostno gledališko dejanje, po mentaliteti pa tuje, čeprav, žal, ne tako oddaljeno. V tem smislu je predstava izzivalna, ker je germansko dosledna in agresivna, ne pa tudi pretirano inovativna. Režiser Martin Kušej je star trideset let.

28. 10. 1991

## REPERTOARNA ISKANJA SLOVENSКИH GLEDALIŠČ

V zadnjem času je prek slovenskih poklicnih odrov pljusnil tretji val premier v tekoči sezoni; prvega smo doživeli ob koncu septembra, drugi je bil nekoliko bolj razpršen ob koncu novembra in v začetku decembra, in vsak izmed njih ima opazne značilnosti. Praviloma gledališča ob začetku sezone izstrelijo najmočnejše naboje, novitete ali zahtevnejša klasična dela, potem se že kar praviloma zvrsti nekaj komedij, od 14. do 18. januarja pa so bile izvedene tri premiere, za katere bi nemara lahko poiskali zelo široko poimenovan skupni imenovalec: repertoarna iskanja. Navedba del bo takšno opredelitev nemudoma potrdila.



Tako je v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju nastala predstava, ki sodi med zelo redke. To je *Skrivni dnevnik Jadrana Krta*, znamenita uspešnica sodobne angleške mladinske pisateljice Sue Townsend, ki je po proznih delih in televizijski nadaljevalki napisala dramaturško spretno oblikovano besedilo, kakršno zdaj za najstniško generacijo uprizarjajo v Celju. V Mestnem gledališču ljubljanskem pa so segli po mladostno dramsko besedilo nemškega klasika Johanna Wolfganga Goetheja z naslovom *Stella*, vihariško ljubezensko dramo, ki jo je avtor v zrelejših letih predelal v tragedijo. In v Drami Slovenskega narodnega gledališča so pripravili uprizoritev komedije sodobnega brazilskega dramatika Ariana Suassuna z naslovom *Testament blagega psa*, delo, ki odpira vpogled v doslej na Slovenskem nepoznano brazilsko dramsko snovanje.

Izmed vseh teh treh predstav je sodobnemu doživljajskemu svetu še najbližje celjska mladostniška uprizoritev *Skrivnega dnevnika Jadrana Krta*, igra, ki je polna črnega humorja in ironije na račun čustvene neboljnosti odraslih. Jadran Krt pri svojih trinajstih letih in tričetrtr doživlja brodolom svojih staršev; mati odide z vsiljivim sosedom, ki ga pronicljivo mladostnik ne more videti, oče pripelje avšasto ljubico in kočno se še sam zaplete v ljubezensko pustolovščino s sošolko Pandoro, ki ga uvaja v svet erotike in seksa. To je moderen svet doživljanja, ki ga ne vežejo ne prevzete, ne indoktrinirane moralne vezi, marveč se ob poteku zapletov in razpletov oglašajo naravne moralne zakonitosti oziroma vrednote, ki naj uravnava razmerja med ljudmi, da je življenje kolikor toliko znosno. V ozadju Jadranova prepoznavanja starševskih težav in lastne prebuje pa je dokaj nazorno prikazana tudi eksistencialna stiska sodobnega, tako imenovanega »majhnega« človeka, razpetega med potrebami, ki jih terja sodobno življenje, in možnostmi, kakršne različne družbe nudijo oziroma omogočajo.

Ob starejših igralcih Anici Kumer, Miru Podjedu in Zvonetu Agrežu je uprizoritev *Skrivnega dnevnika Jadrana Krta* pripravila najmlajša ekipa po zasnovi režiserke in dramaturginje Duše Škof ter z mladim igralcem Renatom Jenčkom v vlogi mladostnika Jadrana Krta. Delo so dobro opravili, ker izhajajo iz besedila in njegovih anekdotičnih humornih komentarjev. Za Slovensko ljudsko gledališče v Celju je sploh značilno, da ima vseskozi odprta vrata za mlade in mlajše ustvarjalce, ne da bi bili starejši pri tem prikrajšani. Podoben, soliden gledališki uspeh so doživeli že ob koncu novembra s Črno komedijo prav tako angleškega dramatika Petra Shafferja v režiji Vinka Möderndorferja.

Ljubezen je tudi osrednja tema vihariške »igre za tiste, ki ljubijo« nemškega klasika Johanna Wolfganga Goetheja z naslovom *Stella*, ki je v dramskem opusu tega velikana nemške književnosti svojevrstna posebnost zaradi dveh variant razpleta, konca drame. Prva varianta iz leta 1775, napisana v avtorjevem šestindvajsetem letu, dopušča možnost ljubezenskega sožitja moškega z dvema ženskama, toda odrasli Goethe je pri svojih sedeminpetdesetih letih konec spremenil in iz Stelle napravil tragedijo z dvojnimi samomorom iz spoznanja, da življenje iz stalnega občutka krivde ni možno. Gre namreč za razplet ljubezenske drame plemiča Fernanda, ki je iz želje po svobodi zapustil ženo in hčer, pozneje pa tudi ljubico Stello, vendar se po naključju srečajo pri Stelli, kjer se vsa ta zapletena razmerja razčistijo. Režiser Janez Pipan, ki ob Miletu Korunu, Vitu Tauferju in Tomažu Pandurju pomeni specifično osebnost režiserja, ki preseneča, je izrazno povezal stari in novi svet. Nemara bi v arhaizirano, vendar zelo

subtilno uprizorjeni *Stelli* največjo posebnost lahko odkrili v upoštevanju obeh koncev, ki ju preplete med seboj, vendar z večjim poudarkom na tragičnem izidu. Uprizoritev *Stelle* je izrazno detajlirana, v posamičnih segmentih, zlasti v igralskem ponazarjanju skuša združevati, ali vsaj nakazovati sedanost s preteklostjo, vendar zahteva od gledalca svojevrstno zbravnost in potrpljenje, česar pa se je spričo bučnih teatralizacij že kar odvadil. Predstava torej vrača nadih literarnega gledališča, v katerem je sleherni čustveni vzgib podan z izbrano besedno opredelitvijo, česar smo se pri polpretekli in sodobni dramatik žele kar odvadili. Zlasti ženski del ansambla, ki ga v uprizoritvi *Stelle* sestavljajo Jožica Avbelj kot zapuščena žena Cecilija, Mirjam Korbar v subtilno podani *Stelli*, Tanja Ribič kot hči nemirnega Fernanda, Maja Šugman kot zgovorna poštarica in gostilničarka ter Barbara Babič v vlogi služabnice Anice, je učinkoval zelo homogeno, izrazito moške kreacije pa sta ustvarila Slavko Cerjak v vlogi Fernanda in Borut Veselko kot poštni kočijaž. Predstava, ki je sicer zunaj časa, vendar sega v elementarne čustvene in čutne sfere človekovega življenja.

V povsem drug in slabo znan svet, še največ po filmu, pa gledalca vodi nova predstava v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, se pravi *Testament blagega psa* sodobnega brazilskega dramatika Ariana Suassuna. Slovensko gledališče se s tem delom prvič srečuje z brazilsko dramatikom, ki se tako kot pripovedna literatura napaja pri bogatem ljudskem izročilu in njegovi duhovni dediščini, nekako podobno kot se je Ferdo Kozak pri pisanju svojih dram *Profesor Klepec*, *Kralj Matjaž* in *Lepa Vida* zatekal k slovenskim tematskim izvirom. Brazilski dramatik in pesnik Ariano Suassuna, rojen leta 1927, je svoje najboljše dramsko besedilo *Testament blagega psa* ali *Igra o naši ljubi gospe* napisal že sredi petdesetih let in v naslednjem desetletju je delo prodrlo tudi na evropske odre, od tam pa jo je prinesel režiser Žarko Petan in jo vse do sedanje uprizoritve skušal vnesti v katerega od slovenskih repertoarjev, kar se mu je posrečilo šele sedaj v Drami. Suassunov *Testament* je žanrsko dvojna igra, je komedija in hkrati socialna drama, po vrhu pa še alegorija, ki nekoliko celo spominja na Hoffmannstahlovega *Slehnika*. Središčna oseba ljudske komedije je pekovski pomočnik Grilo, ki s svojo fantazijo in sugestijo posega in usmerja v medčloveška razmerja tudi na višji ravni. Njegovo poglavitno sredstvo je poznavanje ljudi do dna duše, pri čemer ima denar odločilno vlogo. Na tej osnovi prepriča župnika, da pokoplje crknjenega psa ekscentrične pekovke v latinščini, za kar prejme lepe denarce, ki pa jih cestni ropar Severino pobere in še vso družino pobije. Toda zviti in domiselni Grilo tudi njega in njegovega pajdaša spravi na oni svet, pa tudi sam jo skupi, potem se pa vsi družno znajdejo pred božjo sodbo. Tudi pred obličjem Kristusa se Grilo dobro izkaže in izpolnjuje zase vrnitev na zemljo, da svojemu prijatelju, ki je obdržal ves denar, poroča o večni usodi, ki je zadela pokvarjene ljudi z zemlje, nebeški razsodnik jih je namreč vse poslal v vice. Na zemlji pa se pojavijo drugi oblastniki, ki nadaljujejo uveljavljen način življenja, podprt z denarjem in korupcijo.

Folklorno obarvano ljudsko moraliteto je režiser Žarko Petan uprizoril pregledno, nekako v duhu karnevalskega praznovanja, kar povsem ustreza snovi in njeni specifični duhovni klimi. V vlogi domiselnega in zvitega ljudskega prebrisanca slikovito nastopa igralec Igor Samobor s svojim širokim razponom izraznih domislic in detajlov, vendar je vloga preblizu *Peera Gynta*, ki jo je prav tako domiselno odigral v jeseni. Predstava je s celovito

izrazno fakturo relevantna, so pa težave z njo zaradi alegoričnosti, ki pa jo do neke mere rešuje domiselni dialog. Prihaja pač iz povsem drugačnega duhovnega prostora, ki ga racionalizem germanskega tipa težko sprejema zaradi njegove iracionalnosti. Vendar ni odveč vedeti, da je svet po svoji naravi različen in da ima pravico biti takšen, in to tudi pokazati. V širšem smislu se bomo s tem pojavom v prihodnje prav gotovo kar pogosto srečevali.

20. 1. 1992

## PANDURJEVA CARMEN Z IZOBILJEM GLEDALIŠKE ZNAKOVNE SIMBOLIKE

Režiser *Tomaž Pandur*, ki se je s svojimi predstavami proslavil doma in po svetu, je v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru uprizoril nov grandiozni projekt z naslovom *CARMEN*, označuje pa ga kot »popoldan na robu evropske zgodovine«. Predstavam, kot so Šeherezada, Faust in Hamlet, je s svojo neizčrpno gledališko fantazijo in govorico primaknil še en mit, ki ga je v literaturo vnesla evropska romantika. Novelo o temperamentni ciganki, ki v moralno determiniranem španskem okolju moškim ugonablja razum in srce, je leta 1845 napisal francoski pisatelj Prosper Mérimée, po njej pa je nastala znamenita Bizetova opera in petnajst različnih ekranizacij od leta 1915 do današnjih dni.

Eklekticismem, ki ga Pandur nadgrajuje s scenskimi komentarji z današnjega zornega kota, je slej ko prej njegova temeljna metoda, pri čemer ugotavljamo, da je pri *Carmen* segel najširše. V osnovi je ohranil zgodbo, ki ponazarja čutno razkošno pot vročekrvne ženske do nasilne smrti, ki jo v svoji varianti preskoči, saj Carmen živi kot mit in simbol, dopolnjuje pa jo s prenekaterimi temami zlasti iz zgodovine umetnosti, saj je v nekatere sekvence vključil razgibana in ustvarjalna dvajseta leta z mladimi ustvarjalci tistega časa, Dalijem, Bunuelom in Lorco, če naj bodo omenjeni le ti trije, sicer pa se motivno opira tudi na starejše španske slikarje, pa tudi na kolumbijskega pisatelja Gabriela Garcio Marqueza, pa seveda na osrednjo arijo Bizetove opere *Carmen* ob drugih glasbenih delih, ki ilustrirajo mi-zansceno.

Tomaž Pandur predvsem prikazuje in pri tem se mu nikamor ne mudi. Več mu pomeni govorica telesa, koreografija oziroma kompozicije intimnih ali skupinskih prizorov, besedilo je zgoščeno na pomenljive sentence, pomenljive predvsem za njegov režijski koncept in pristop. Ker očitno računa na gostovanja v tujini, je nekaj stavkov izrečenih v romskem jeziku, v španščini seveda tudi, pa nekaj v angleščini; njegova Carmen hoče reflektirati izkušnjo sveta z elementi španskega duhovnega in umetniškega izročila, kakor ga doumeva s svojega slovenskega zornega kota.

Carmen, ki jo s koreografsko spretnostjo in nekoliko distančno lepoto igra Ksenija Mišič, nosilka glavnih ženskih vlog v treh Pandurjevih projektih, se občinstvu predstavi najprej kot očarljiva lepotica in plesalka, potem sledijo prizori, ki jo prikazujejo v ljubezenskih zapletih in celo pri delu ob tekočem traku v tovarni, kjer se razkriva njena ženska drugačnost v primerjavi z drugimi ženskami španskega okolja. Teatralično je nadalje prikazano

njeno srečanje z ljubimcem donom Josejem de la Navarro, pa seveda z Escamiliom, ki ju igrata mlada igralca Matjaž Tribušon in Livio Badurina. Vmes kot komentator nekega obdobja nastopa Salvador Dali v interpretaciji Braneta Šturbeja. Ta v naselje, kjer se zgodba dogaja, prinese potujoči kino, v katerem prikazuje zgodnji Bunuelov film Andaluzijski pes, ki ga gledalci, med katerimi je tudi Carmen, komentirajo, s čimer nakazujejo ujetost v svoj prostor in čas. Koreografsko je nakazana tudi bikoborba, še več pozornosti je posvečeno raztelešanju bika, ki mu sledi prizor, v katerem se osrednji akterji žogajo z bikovim srcem kot z nogometno žogo. Drastična metaforika, s katero režiser označuje eno izmed doživljajskih plasti Carmen. Druga pa se razkrije, ko se Carmen zateče k Materi božji z nekakšno spovedjo in hkrati pratestom, da ji je bila dodeljena takšna nebrzdana narava, ki ugonablja ljudi okoli sebe.

V sklepnem prizoru so realizirane Dalijeve vizije o trajni trdoživosti motiva in simbola Carmen, saj kot literarni lik ohranja svojo živost skozi dušo človeštva. Kot zaključni akord predstave se izteče pesem Violete Parra Hvala življenju, ki nam vse to, kar so doživeli Carmen in ljudje okoli nje, ponuja.

Kot je za eklecticism kot metodo znano, da ne ponuja globljih mišljenjskih, filozofskih oziroma veljavnih spoznanj, velja tudi za Pandurjevo predstavo Carmen. Učinkovanje na gledalčeva čutila, na ves percepcijski organizem je režiserjev poglavitni namen. Znakovni izbor mu je pri tem opora in izrazilo. Ves oder je s sodelovanjem scenografa Marka Japlja spremenil v veliko areno za bikoborbo in ga posul z mehkim, rumenim peskom, da v njem ostaja sled vsake stopinje. To je element zemlje; ne manjkajo tudi drugi: v določenem trenutku strasti se pojavi ogenj, potem voda kot očiščevalka človeških grdobij in nasilja, vse pa se združuje v atmosfero neke trajno vzpostavljajoče se napetosti, bodisi erotične ali sovražnosti med kandidati za Carmen. Nož in kri imata pri tem osrednji pomen, da o bikovem rogovju sploh ne govorimo, saj je z njim okrašeno tudi Dalijevo kolo.

Čisto na dnu tega bučnega in slikovitega spektakla vendarle ostaja, že kar sama po sebi, misel, ki jo Carmen kot simbol in mit predstavlja v evropski literarni tradiciji. To je človeška čutno čustvena prvinskost, ki je ne more zadušiti ortodoksna družbena konvencija, to je svoboda srca in življenja, ki je v skrajnostnih razmerah tudi pogubna oziroma usodna. Naš čas je vse to prerasel, če še ne v zavesti posameznikov, pa vsaj v duhovni osnovi, tudi če jo vežejo izročila. Zato Pandurjeva Carmen z vsem obiljem gledališkega izrazja učinkuje predvsem nostalgično, prinaša fantazijsko sprostitev, ki se prilega v tem tehnološko in civilizacijsko obremenjenem svetu, ki je pač tako, kot je in je v njem vedno manj prostora za katarzično učinkovanje, kakršnega naj bi vsebovala Carmen v svoji pojavnih specifikah. Predstava traja tri ure brez predaha.

24. 2. 1992

## SKOZI SLOVENSKA GLEDALIŠČA



France  
Vurnik

### Kronika gledaliških refleksij 1991/92

#### II. del

#### GLEDALIŠKA ZABAVA PRI TIMONU ATENSKEM

Gledališka izraznost Slovenskega mladinskega gledališča se je preselila na veliki oder Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani: eden izmed najbolj radikalnih slovenskih režiserjev po Miletu Korunu, kar zadeva transformacije klasičnih dramskih besedil – Vito Taufer, je v svojem slogu priredil in uprizoril Shakespearovo temačno dramo *Timon atenski* v pesniškem prevodu Mateja Bora in Anuše Sodnik. Kar temeljito je posegel v besedilo, ga skrajšal in spremenil zaporedja prizorov ter združil več oseb v posamične akterje, ali pa nekaterim igralcem namenil po več vlog, ki se med seboj dopolnjujejo, kakor na primer liki, kot so Timonovi prijatelji, upniki, terjavci, banditi in meščani demokrati. Tipizacija likov je občutno izostrena, stališča konfrontirana, predvsem pa se dopolnjujejo.

Vsekakor gre za avtorsko predstavo ter za sintezo desetletnega intenzivnega gledališkega snovanja; Vito Taufer je debitiral z diplomsko uprizoritvijo Ionescove Učne ure leta 1982 in takoj opozoril nase z nenavadno radikalno postavitvijo Williamsovega Razrednega sovražnika v Slovenskem mladinskem gledališču. Posrečene so bile njegove režije absurdno ludističnih komedij Emila Filipčiča *Altamire*, *Atlantide* in *Božanske tragedije*, povsem samosvoje pa tudi uprizoritve klasičnih dramskih tekstov, Gogoljevega *Revizorja* in Shakespearovega *Kralja Leara na Reki*. Seviljskega brivca v ljubljanski Operi in Dumasovega *Pokvarjenca* v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju. Zelo izvirna je bila tudi njegova postavitve Alice v čudežni deželi s stopnjevano teatraliko v igralskem izrazu in kostumski opremi, kar je značilno tudi za sedanjo uprizoritev *Timona atenskega*.

Svojo adaptacijo in ponazoritev imenuje Vito Taufer – *finančna melodrama*, dasi je *Timon atenski* pravzaprav nekakšna anekdotična moraliteta, ko gre za spoznanja atenskega bogataša Timona. Ta namreč kar naprej prireja zabave za atenske meščane, jim rešuje eksistenčne stiske, skratka, razsipava svoje bogastvo, ne da bi mu prišlo v zavest, da ima vsako razkošje tudi svoj konec, če ga samo razdajaš. In ko se znajde v situaciji, ko bi on potreboval pomoč svojih nekdanjih »prijateljev«, spozna kruto resnico, da je to dokaj nezanesljiva družba, saj mu niti eden izmed njih ni pripravljen priskočiti na pomoč. Pred ljudmi se umakne v gozd, v njem izkoplje zaklad, s katerim pa se noče več vrniti med ljudi, marveč ga podari vojskovodji Alkibiadu z naročilom, naj se maščuje nad Atenci, ostanek pa prepusti roparjem. Prekletstva, ki jih kliče nad nekdanje someščane, ki so ga tako

kruto izigrali, so strašna, kajti rod, ki se je izkazal za tako nečloveškega, naj bo iztrebljen. Kruta lekcija.

Predstava poteka na dveh nivojih, na nekakšnem velikem urnem mehanizmu, časovnem stroju, po katerem se akterji vozijo na prizorišče, podobno kot apostoli na stolpni uri v Pragi. Sceno je zasnoval *Tomaž Marolt*, slikovite, pompozne, barvite in predimenzionirane kostume pa *Barbara Stupica*. To so predvsem uniforme ali razkošna rdeča oblačila atenskih meščanov, Alkibiad pa je ves v oklepu z medaljami na prsih, na katerih se oklep odpira kot polknice. Vse z velikim pretiravanjem, z ironiziranjem in humornim poantiranjem. Apemant, siromak, umetnik in filozof, ki ga igra *Lojze Rozman*, nastopa kot klovn, medtem ko sam Timon postane v samozignanstvu Pierrot. Prizori se nizajo ob bučni glasbi z močnimi poudarki, kakor si jo je zamislil skladatelj in oblikovalec zvoka *Stanko Juzbašič*. Posebna atrakcija predstave pa je skupina sedmih Miki mišk, ki ločujejo prizore kot nekakšen zbor, prevzemajo pa tudi vlogo Alkibiadovih vojščakov. Tako uporabljena figura Disneyevega popularnega lika, ki ponazarja nekakšnega nikoli poraženega slehernika sredine tega stoletja, bo nedvomno izzvala različne odmeve. Domislek, da Miki miške ilustrirajo dogajanje, je vsekakor izzivalen, gledališko učinkovit, vendar slogovno nasilen. Nekako se ne sklada s sicer bombastično vizualno podobo predstave, še manj seveda s Shakespearom, čeprav je treba pristaviti, da morala Timonove usode in njeno sporočilo nista prav nič okrnjena ali kakorkoli deformirana, le teža Timonove izkušnje je s tem zreducirana na ničelno točko. Toda to je v soglasju s filozofijo sodobnega gledališča, ki se izčrpava v izraznih domislicah in skuša učinkovati na gledalčevo dožemanje prek vseh čutil. S takim pristopom postane gledališče predvsem zabava, bolj ali manj duhovita. V tem pogledu pa Tauferjev Timon atenski v ljubljanski Drami ne skopari.

Tako zasnovano uprizoritev pogojuje tudi poseben igralski pristop z izrazitejšimi, ekspresivnimi poudarki, bodisi v obliki obvladljive zadržanosti, kakršno uveljavlja igralec *Matija Rozman* v naslovni vlogi, bodisi s stopnjevano retoriko, s katero igralec *Dare Valič* ponazarja gromovnika in vojskovodjo Alkibiada. Tudi v nastopih drugih igralcev je izrazni artizem poudarjen kot komično ironična sestavina predstave. Za zabavo torej.

30. 3. 1992

## PONOVO ODKRIVANJE PIRANDELLA

Gledališka sezona se več kot očitno bliža koncu in v gledaliških institucijah zaokrožajo repertoar z različnimi deli, za katera ni potrebno iskati posebnih utemeljitev. Takšno misel pogojuje uprizoritev drame *KAJ JE RESNICA* utemeljitelja modernega italijanskega gledališča *Luigija Pirandella*, čigar poglavitna dela (*Šest oseb išče avtorja*, *Henrik IV.*, *Nocoj bomo improvizirali* idr.) so bila na slovenskih odrih odigrana že med svetovnimi vojnama; v novejšem slovenskem gledališkem snovanju, se pravi v minulih dobrih štirih desetletjih, pa so Pirandella največ uprizarjali v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu, kolikor pa so ga na drugih slovenskih odrih, so v njem iskali potrditev za avantgardno prerojevanje slovenske gledališke izraznosti in jo našli tudi v novejšem času bodisi v Mlakarjevi uprizoritvi

drame *Kaj je resnica* ali Korunovi postavitvi igre *Šest oseb išče avtorja* v Primorskem dramskem gledališču v Novi Gorici v osemdesetih letih.

Dramsko delo *Kaj je resnica*, napisano leta 1918, je zelo hvaležna snov za dramaturško teoretiziranje oziroma za opredeljevanje pirandellovščine. Gre za ustvarjalnost, ki se je napajala iz temeljnega spoznanja o nasprotju med videzom in resnico, pri čemer videz, zunanja resnica, samo prikriva globljo in resničnejšo notranjo resnico, ki pa je prepoznavna zgolj za nosilca te resnice, ne pa tudi za druge. O tem temeljnem konfliktu v Pirandellovi literaturi je bilo bistvo že zdavnaj dognano, kolikor je novega pri tem, pomeni predvsem dodajanje pri iskanju trenutno veljavnih pristopov k uprizarjanju dramske literature, ki ne omogoča in verjetno tudi ne dopušča (čeprav za režiserje to ni imperativ) izrazitejše povnanjenosti oziroma teatralizacije pri uprizarjanju.

Režiser *Dušan Jovanović* se je uprizoritve te na videz zapletene, hkrati pa pregledne dramske mojstrovine lotil studiozno in s pretehtanim odnosom do gledališke učinkovitosti uprizoritve. Nekaj podobnega je na odru Mestnega gledališča ljubljanskega, na katerem je pripravil tudi uprizoritev drame *Kaj je resnica*, napravil že nekoč z uprizoritvama *Cankarjevih Hlapcev* in *Schillerjevega Kovarstva in ljubezni*, v prvem primeru bolj posrečeno kot v drugem.

Ze sama scena po zasnovi *Marjana Kravosa* tipično in slikovito označuje prostor dogajanja, in sicer zaprto teraso ob veliki primorski, italijanski hiši, iz katere prihajajo radovedni sosede, medtem ko skrivnostni sosede Ponzovi prihajajo skozi skrbno zaprt portal na terasi. Prvo dejanje je odigrano v slogu ustaljene konverzijske drame z nekaterimi detajli, ki to ustaljenost načenjajo. Najbolj opazen, če že ne kar vsiljiv detajl, je ventilator, s katerim se nenehno hladi najmlajša oseba iz skupine radovednežev, ki se skušajo dokopati do resnice v razmerju skrivnostnih priseljencev Ponzijevih, pri katerih zbuja pozornost razmerje med zetom in taščo, medtem ko žene sploh ne poznajo. V drugem delu preide uprizarjanje v operetno ironizacijo, kar v tem primeru učinkuje gledališko posrečeno in hkrati nekoliko nevtralizira pirandellovsko ostrino igre prikrivanja. Kajti igra *Kaj je resnica* je grajena tako kot *Šest oseb išče avtorja*, kot igra v igri in ne da bi prebiral analitične komentarje, predstava sama navrže situacijo hamletovske mišnice, ki jo že kar nasilno in organizirano radovedni sosede nastavljajo sosedom Ponzijevim. V končnem delu, ko naj bi se pojasnilo, kaj je resnica v odnosih med Ponzijevimi, se izraznost stopnjuje v igranje navzven, tako da se v mišnici znajde ironični rezoner in avtorjev interpret notranjih, individualnih doživljajskih resnic Lamberto Laudisi.

K samemu vtisu predstave prispevajo opazen delež tudi kostumi Bianke Adžić Ursulov, barvno kontrapunktični, svetli in temni, historično označeni in stilizirani zlasti v primeru že omenjene Dine, da nenehno učinkuje kot erotični izziv. Ansambel je uglašen, izstopa pa nekaj solističnih kreacij, kakor na primer dognana in obvladljiva igra *Borisa Ostana* v vlogi Lamberta Laudisija, notranje intenzivna igra *Jožice Avbelj* v vlogi gospe Frole, znamenite tašče, kot pravega nasprotja klasičnih tašč. Odličen je nadalje *Bojan Emeršič* v vlogi njenega zeta z eksplikacijo nevrotične vneme za prikrivanje in modificiranje resnice.

Ob opaznih estetsko izraznih sestavinah po zamisli režiserja *Dušana Jovanovića* in ob ironizaciji meščanskih radovednežev prihaja skozi uprizoritve Pirandellove igre *Kaj je resnica* na dan neka tema, ki jo je večkrat

načela tudi sodobna dramatika. Gre za odnos do drugačnosti drugih, ki je nekateri ne prenesejo, za konfliktnost med drugače živečimi ljudmi, kar slej ko prej ostaja relevantna paradigma. *Pirandello* jo je, to drugačnost, ob razgrebanju po labirintu notranjosti pregledno razčlenil in ji dal simboličen pomen. *Jovanović* mu je sledil in ga še dodatno relativiziral tudi za gledališki užitek.

27. 4. 1992

#### DOMAČI UČITELJ NEMŠKEGA VIHARNIKA JAKOBA MICHAELA REINHOLDA LENZA KOT ANALIZA DUHOVNEGA OZRAČJA IN PARADIGMA

Uprizoritev *Lenzovega Domačega učitelja* na velikem odru Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani vsekakor potrjuje status te gledališke ustanove kot osrednje in častitljive nacionalne gledališke hiše. Hkrati pa odpira širok problemski spekter, ki se zgošča v središčno vprašanje uprizarjanja dramske klasike z različnimi pristopi aktualizacije oziroma posodabljanja. Ali za ta primer natančneje zastavljeno vprašanje: v kakšnem obsegu je *Lenzov Domači učitelj* kot analiza duhovnega ozračja v določenem časovnem in prostorsko pogojenem okolju lahko simbolično izzivalen za čas uprizarjanja, konkretno v kaotični pomladi leta 1992?

Komedija, kot jo je prvotno označil pisatelj *Jakob Michael Reinhold Lenz* sam oziroma tragikomedija oziroma groteskna komedija, pa tudi komična žaloigra, kot označujejo *Domačega učitelja* v gledališki zgodovini, je nastala pred več kot dvesto leti, natančneje leta 1774, ko je bil pesnik star komaj triindvajset let. Vanjo je zajel svoje mladostne izkušnje domačega učitelja in reformistično razsvetljsko ozračje druge polovice 18. stoletja; bil je dve leti mlajši od *Goetheja* in njegova velika bolečina je bila, da so njegova najboljša pesniška in dramska dela, med njimi tudi *Domačega učitelja*, pripisovali *Goetheju*, jih zato kovali v zvezde, ko pa je postalo znano, kdo je pravi avtor, se je vrednotenje obrnilo v nasprotno smer. Bil je nemiren in neustaljen popotnik skozi kratko dobo svojega življenja in umrl je, star 41 let, v Moskvi, kjer se je ukvarjal z rusko zgodovino.

Ritem življenja v predindustrijskem obdobju človeške zgodovine je očitno omogočal izrazitejše oblikovanje osebnosti in tudi prepoznavanje. Kajti v *Domačem učitelju* ali *Prednostih privatne vzgoje* (*Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*) je *Lenz* upodobil celo galerijo posameznikov iz plemiške, meščanske in vaške srenje z njihovimi individualnimi in hkrati družbeno pogojenimi lastnostmi. Tako mu je snov narekovala odmik od žanrske enotnosti, poznavanje Shakespearovih dram, ki jih je prevajal v nemščino, pa tudi epsko zasnovo dramskega dela.

Osrednji lik, ki povezuje dogajanje, je domači, mladi učitelj *Läuffer*. Njegova naloga je poučevati in vzgajati plemiškega fantiča v družini, ki je hudo razmajana; mati je čudaška ekshibicionistka z ljubimcem, za katerega vsi vedo; oče major se zgublja v fantazijah vojaškega junaštva in v takem duhu hoče vzgojiti tudi svojega sina, vse bolj pa se tudi zateka v kmečko delo. Njegov brat *von Berg*, tajni svetnik, pomeni utelešenje razsvetljenškega reformatorstva, je proti domači vzgoji in se zavzema za javno šolstvo. In ko se mladi učitelj erotično naveže na majorjevo hčerko *Gustko*, se



razmerja hudo zapletejo, zlasti ko dekle zanosi. Učitelj mora zbežati z gradu in se zateče k vaškemu učitelju Venceslavu, prav tako eksemplaričnemu predstavniku razsvetljenske dobe; Gustka pa tava po svetu s svojim dojenčkom in doživlja usodo nezakonske matere iz visoke družbe. Posebno znamenje neobvladljivosti naravnih moči je prikazano z učiteljevo odločitvijo, da se sam kastrira, potem pa se kljub temu naveže na vaško lepoticco. Tragični nesporazumi, ki izhajajo iz nasprotij med naravnimi zahtevami in družbeno strukturo, se v *Lenzovem Domačem učitelju* prepletajo s komičnimi zasuki in situacijami, zato tudi učinkujejo historično avtentično in življenjsko polno.

Takšne epske freske duhovnega ozračja nam v današnjih dneh po tekočem traku posreduje televizija s prenosi iz skupščine, kjer strankarski poslanci z označevanjem drugih najbolje naslikajo sami sebe. Zato se gledališče vse bolj zateka h klasiki, kjer je poleg resničnosti tudi nekaj poezije; po drugi strani pa h koreodramskim konstruktom estetskih kompozicij z univerzalno in nezavezujočo simboliko. Uprizoritev *Lenzovega Domačega učitelja* ne sodi v to kategorijo.

To je premišljeno zasnovana uprizoritev v režiji Janeza Pipana, ki je s podobnim pristopom v začetku sezone v Mestnem gledališču ljubljanskem uprizoril *Goethejevo* mladostno dramo *Stello* in prizorček iz nje vključil tudi v *Domačega učitelja*. Ob njem je z ironičnim pristopom prikazal utrinek sentimentalne recepcije v slogu wertherjanske ganljivosti. Slog *Pipanovega* uprizarjanja klasike je ekspresivno izzivalen, včasih bolj, včasih manj, v uprizoritvi *Domačega učitelja* je predvsem komično naravnčan. Če hoče prikazati učiteljevo zadrego ob prihodu na grad, jo prikaže tako, da se učitelj zvrne s stola; lovljenje učitelja je prikazano s smešnim tekanjem zasledovalcev na ozadju prizorišča. Tudi v sceni po zasnovi *Borisa Benčiča* in *Dušana Milavca* je nekaj takih oznak, da namreč stebri, ki imajo po navadi nosilno funkcijo, v tem primeru ležijo počez: v tem svetu je potemtakem nekaj narobe, kar bi kazalo postaviti na pravo mesto. Tudi prevod *Mojce Kranjc*, ki je hkrati dramaturginja predstave, tako v skladnji kot besedišču omogoča humorno ironične intonacije.

Seveda pa je predstava atraktivna tudi zaradi zasedbe igralcev. Tu je *Boris Cavazza* kot tajni svetnik von Berg s poudarjeno reformistično retoriko, ki jo nevtralizira človeška šibkost; v vlogi razdvojenega majorja, prevaranega moža in nesrečnega očeta zapeljane hčerke s stilizirano obvladljivostjo situacij nastopa *Ivo Ban*, v vlogi njegove ekscentrične žene pa dopadljivo izzivalno *Saša Pavček*. Ekspresivno, nekonvencionalno upodablja domačega učitelja mladi *Jernej Šugman*, humorno zabaven, posrečen je *Polde Bibič* v vlogi učiteljskega originala Venceslava. Tipizacija z ekspresivno izraznostjo je značilnost tudi vseh drugih, posebno mlajših igralških interpretov, katerih moč je zlasti v ironizaciji, v posmehljivi distančnosti do tega, kar prikazujejo.

*Pipanova* uprizoritev *Lenzovega Domačega učitelja* postavlja mostove med časi in ljudmi; z zadržano teatralizacijo vzpostavlja sprejemljivo razmerje med literarnostjo in ekspresivno izraznostjo modernega (njegovega) gledališča. Če v nekaterih prizorih preskoči mejo upravičenosti, se v naslednjem spet vrne in seže dlje kot izziv, da se gledalci ne bi uspavali v svoji azilantski udobnosti.

## GLEDALIŠKE POSEBNOSTI OB KONCU SEZONE: STRIČEK VANJA IN DESETI BRAT

Gledališka sezona se je s premierami izpela že konec maja, tu in tam pa nastane kakšna predstava zunaj institucionalne vpetosti, ki je vredna pozornosti zaradi posebnosti nastanka. K takšni misli nas navajata vsaj dve predstavi iz minulega tedna; najprej *Striček Vanja Antona Pavloviča Čehova*, uprizorjen kot »javna produkcija četrtega letnika študentov dramske igre, gledališke režije in dramaturgije« na Igralski akademiji v Ljubljani, vendar v prostorih Male Drame, ker slovenska Akademija za gledališče, radio, film in televizijo nima ustreznih prostorov. Potem pa *Deseti brat Josipa Jurčiča*, ki ga uprizarja Kulturno društvo Josipa Jurčiča na Muljavi za pisateljevo rojstno hišo. Na eni strani priprava na profesionalno gledališko delo, na drugi polet ljudskega, ljubiteljskega snovanja.

Uvodna trditev zajema le del resničnosti; tako Igralska akademija kot letno gledališče na Muljavi pripravita vsako leto ob tem času svojo »produkcijo« ali predstavo: Igralska akademija že od svojega nastanka, Kulturno društvo na Muljavi pa že deset let zaporedoma, kjer dosledno uprizarjajo samo *Jurčičeva* dela, ki še zlepa ne bodo izčrpana.

Gledališke uprizoritve študentov Igralske akademije so vsekakor ilustrativne za slogovne usmeritve generacij, ki stopajo v slovensko gledališko snovanje. Iz te šole so izšli vsi sedanji slovenski režiserji, razen *Jožeta Babiča* seveda, ki se je formiral že pred vojno na Ptuj in v Mariboru; tudi *Mile Korun*, pri katerem so se šolali vsi sedanji postmodernistični režiserji *Janez Pipan*, *Vito Taufer* in *Tomaž Pandur*, katerih uprizoritve so prodrle v svet z uprizoritvami Šeherezade, Odiseja in sina, Fausta, Hamleta in Carmen.

Za letošnjo produkcijo četrtega letnika vsekakor preseneča že izbor dramskega teksta, ki zahteva osem igralcev. Se pravi, da gre za močan letnik, saj so vse vloge zasedene s študenti tega letnika, le ena s študentko iz drugega letnika, izbor besedila pa je praviloma vedno uglašen na razpoložljivo število izvajalcev. Še bolj preseneča odločitev za *Strička Vanjo*, ker gre za psihološko, razpoloženjsko dramo, ki zahteva povsem drugačen pristop interpretacije, kot ga je v minulih letih gojila Igralska akademija z usmerjanjem v ekspresivno igrivo ironiziranje z vsemi izraznimi prvinami. In nadalje preseneča tudi dejstvo, da so upoštevali integralno besedilo v novem prevodu *Milana Jesiha*, ki ohranja nekatere arhaizme v duhu časa nastanka, to pa je leto 1897.

Seveda je pri takšni produkciji potrebno odmisлити starostne razlike, ki nastanejo med mladimi interpreti in liki, ki jih upodablajo, zato kar šest vlog interpretirata po dva igralca izmenično, kar pomeni, da je na primer *Jernej Šugman* naštudiral vlogo zdravnika Astrova in Teljegina, prav tako pa tudi *Matej Recer* isti vlogi, kar ima seveda predvsem študijsko funkcijo.

Predstava v režiji študentke *Anje Medved* je zasnovana subtilno, njene razsežnosti narekuje tudi utesnjen prostor Male Drame v Drami Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, kjer predstavo uprizarjajo. Scena po zasnovi *Irene Pivko* je zato skrajno racionalna in namenska, označena predvsem z veliko mizo, ob kateri se zbirajo nesrečni čehovljanski liki, se izpovedujejo in ugotavljajo, kako daleč so si narazen ne le prostorsko, marveč na čustveni ravni. In tako je nastala predstava v formalnem pogledu v slogu »revnega gledališča«, sicer pa v govorni interpretaciji in kulturi

telesnega izraza dokaj uglasena uprizoritev, ki je prezentirala prav to, kar je hotela: odtujenost med ljudmi, ozračje čustvene nepotešenosti in nemoči, da bi bilo mogoče karkoli spremeniti. Časovno in rusko označeni so tudi kostumi; edini skok iz časa sramežljivo nakazuje Teljegin, ki v sklepnem prizoru slovesa oziroma bolje rečeno razhoda, prinese na oder star radijski sprejemnik, na katerem lovi različne postaje. Droben znakovni element, ki nakazuje tehnično komunikacijsko prihodnost.

Kot rečeno, so študentje predstavili uglajeno in kar je še posebno važno, vsaj večina, naravno govorno interpretacijo. Med njimi je izstopal *Jernej Šugman*, ki je že prej sodeloval v predstavah v Mestnem gledališču ljubljanskem s svojim očetom Zlatkom Šugmanom, svojo igralsko nadarjenost pa je potrdil zlasti v zadnji premieri ljubljanske Drame, v *Lenzovem Domačem učitelju* v naslovni vlogi. Posebnost igre *Jerneja Šugmana* je pretanjen posluš in smisel za govorne poudarke, premolke s smislom za ustvarjanje napetosti, za ritem in tempo govora, skratka, za kompleksnost igre, na katero sta oprti prepričljivost in učinkovitost igralske interpretacije.

Študentska uprizoritev *Strička Vanje* nedvomno pomeni spodbuden in zanimiv gledališki pojav v slogovno in izrazno močno diferenciranem slovenskem gledališkem prostoru.

Na povsem drugačni ravni se odigrava *Jurčičev Deseti brat*, čeprav gre kar za podobne reči, ki jih imajo ljudje v sebi in med seboj. Da gre za spektakel in za predstavo izrazne neposrednosti, seveda ni treba posebej utemeljevati. Predstava je grajena na letnem panoramskem prizorišču z enkratnimi naravnimi pogoji: na eni strani travnik, kjer je prostora za vsaj tisoč petsto gledalcev, če ne še več; na drugi strani je gozd, ki daje naravno ozadje prizorišču, vmes pa je najmanj osem prostorsko označenih krajev dogajanja, od Slemenic z vrtom, mimo Krjavljeve koče in Obrščakove gostilne do gradu doktorja Piškava. Takšno raztegnjeno, panoramsko prizorišče omogoča atraktivne spektakelske dodatke, kot je na primer vožnja s kočijo, pa ježa na konju, na katerem prijezdi Lovro Kvas za domačega učitelja na grad Slemenice.

Toda tisto, kar daje čar zlasti tej predstavi v letnem gledališču na Muljavi, pa tudi tistim iz prejšnjih let, se pravi Sosedovemu sinu, Domnu, Rokovnjačem, Juriju Kozjaku in Tihotapcu, je pristna, avtentična, dolenska govornica in njena melodija. Tu *Jurčičevi* junaki in posebneži niso zgolj literarni ali folklorni liki, marveč živi sodobniki. In iz te množice *Jurčičevih* oseb izstopa s svojo eksistencialno problematiko najbolj očitno Krjavelj, ne toliko Martinek Spak s svojo maščevalnostjo in dobroto hkrati, marveč prav Krjavelj, vsekakor tudi zaradi najbolj originalnega interpreta, ljudskega igralca s pojočo dolensko govornico *Toneta Tekavca*, ki je za svoje vloge na Muljavi lani prejel Severjevo nagrado. Kot rečeno, je Krjavelj v vsej množici oseb tudi za današnji čas najbolj atraktiven, pa tudi problemski lik. Kaj vse mora storiti za svojo existenco; za kozarec vina mora zabavati nadute kmečke gospodarje, z zgodbami o tem, kako je presekal hudiča, kako se je ženil in kakšne težave mu je povzročala koza, da ji je puščal kri. Z vsem tem moleduje tudi okoli gospode, da mu odobrijo pašo na svojih travnikih ali da odvede kakšen odvržen hlod. Predstava na Muljavi je priklicala na dan prav to in takšno eksistencialno komponento tega kmečkega proletarca, ki ob različnih imovitežih edini ohranja vero v življenje, ali bolje veselje do življenja. Za folklorno zunanostjo se skriva tragika naprezanja za existenco, kar pomeni kar aktualno paradigmo.

Uprizoritev Jurčičevega Desetega brata je kot »mentor« vodil igralec *Janez Eržen*; kot režiser, za kar se v svoji skromnosti ne deklarira, je dal predstavi nadih pristne ljudskosti in tiste temeljne uglajenosti, da ni zadreg. Predstava daje sproščen užitek in razvedrilo in kot tako jo množično občinstvo tudi sprejema.

28. 6. 1992

#### SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE V CELJU V SEZONI 1991/92

SLG v Celju sodi med pokrajinska gledališča tiste vrste, ki morajo poskrbeti za celosten, zaokrožen repertoar. Z oznako »pokrajinsko« ni mišljeno kaj manj vrednega; zadostiti morajo pač gledališke zahteve na svojem področju, v svoji regiji, upoštevaje lastne zmogljivosti pa tudi repertoarne programe drugih sorodnih gledališč, med katerimi sta še najbolj blizu ali že kar enaki Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici in v zadnjem času tudi Prešernovo gledališče v Kranju.

Izvedli so šest predstav in organizirali prvi festival komedije ter s tem omogočili svojemu občinstvu širši gledališki razgled in same sebe postavili v kontekst in primerjalni položaj. Sezono so začeli z zamujeno uprizoritvijo politične satire iz dvajsetih let, s *Škratnim otokom Mihaila Bulgakova*. Otrokom so namenili zgodbe lažnivega Kljukca, skromno, preskromno predstavo. S *Shafferjevo Črno komedijo* iz šestdesetih let so vtis popravili, še bolj pa s *Skrivnim dnevnikom Jadrana Krta* angleške pisateljice *Sue Townsend*, zlasti zato, ker so s posrečeno uprizoritvijo pridobili najstniško populacijo, se pravi tisto plast občinstva, za katero je poredkoma poskrbljeno in je pri njej tudi najteže zbuditi pozornost. Vrh sezone je SLG Celje vsekakor doseglo s *Križajevo* uprizoritvijo *Vitracove* tragikomedije *Victor ali otroci na oblasti* iz začetka dvajsetih let s poudarkom njene nadrealistične zasnove, ob koncu sezone pa je svoje občinstvo razvedrilo še s kriminaliko *Sherlockov zadnji primer Charlesa Marowitza*. Tako se je tematsko preusmerilo s politične v individualno človeško problematiko kakor večina slovenskih gledališč. Za širši repertoarni razpon pogrešamo seveda katero izmed starejših, klasičnih del, iz antike, nemara vsaj eno uprizoritev večjega, spektakelskega obsega, ki jo je nadomestil *Vitracov Victor*. Toda to je bila nekakšna prelomna sezona ne le v Celju, marveč v vseh slovenskih gledališčih, v katerih se že pozna zmanjšanje števila premier slovenskih novitet, natančneje pomanjkanje novih slovenskih tekstov. Očitno je minil čas površinskih ludističnih in absurdnih skečev; novi časi bodo zahtevali tudi globlje ter celostne dramske obravnave ljudi, dogodkov in časa.

19. 6. 1992

#### PREŠERNOVO GLEDALIŠČE V KRANJU V SEZONI 1991/92

Prešernovo gledališče Kranj je v minuli sezoni izvedlo štiri premiere, med katerimi sta kar dve nastali po novih domačih besedilih, in sicer dramolet *Matjaža Zupančiča* s postmodernistično kombinacijo daljav med ljudmi in z izzivalnim naslovom *Slastni mrlič*, in *Norčavi striček frak Zdravka*

*Zupančiča*, parateatrsko slikanico za otroke. Sezono so začeli z dokaj radikalno priredbo obsežnega romana *Idiot* ruskega klasika *Fjodora Mihajloviča Dostojevskega*; dramsko predelavo je napravil v Ameriki živeči litovski pisatelj *Algirdas Landsbergis* in je tudi poantirana v smislu ameriške psihoanalitične drame. Za razvedrilo svojega občinstva so poskrbeli nadalje z uprizoritvijo treh krajših vaudevillov francoskega findesièclovskega komediografa *Georges Feydeauja*. Svoje predstave so izvedli tudi na nekaterih gostovanjih, med njimi lani v decembru v Minsku z uprizoritvijo *Pinterjevega Hišnika*, na Tednu komedije v Celju so sodelovali s *Feydeaujem*, sami pa so po tradiciji organizirali Teden slovenske drame, ki ga po ustaljeni navadi začenjajo z uprizoritvijo slovenskega dramskega teksta, tokrat je to funkcijo opravil že omenjeni *Zupančičev Slastni mrlič*.

V okviru možnosti, ki jih to gledališče ima, pomenijo štiri uprizoritve različnih žanrov maksimalen obseg, ki hkrati zagotavlja temeljito pripravo in kvaliteten izdelek. Najmanjši in najmlajši poklicni ansambel v Sloveniji z enim poklicnim režiserjem, s petimi igralci in umetniškim vodstvom se mora za večje predstave nujno okrepiti z gostujočimi igralci, pa tudi z režiserjem; v *Idiotovi zgodbi* je v naslovni vlogi nastopal *Boris Ostan*, v *Zupančičevem Slastnem mrliču* pa jih je bilo več, med njimi tudi *Aleš Valič*. In tako se zlasti uprizoritvi *Idiotove zgodbe* in *Slastnega mrliča* lahko merita s katekrokoli boljšo predstavo na slovenskih poklicnih odrih. Prodor Prešernovega gledališča v družbo profesionalnih slovenskih gledališč je z minulimi sezonami opravljen, čakajo ga še kakšne izrazitejše uveljavitve med njimi, kakršno je na primer pomenila uprizoritev *Albeejeve* drame *Kdo se boji Virginije Woolf* v prejšnji sezoni. Oblikovali so svojo drugačnost.