

**PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ**

---

ANDREJ HIENC  
**IZGUBLJENI SIN**



**B**

**1995/96**

---



**PREŠERNOVO  
GLEDALIŠČE  
KRANJ**

# ANDREJ HIENĀ IZGUBLJENI SIN

Oče Sandi Krošl  
Mira Bernarda Oman  
Zofija Darja Reichman  
Edo Vetrin Matjaž Višnar  
Bubnik Tine Oman  
Levec Pavel Rakovec  
Rezka Mojca Ribič  
Nada Vesna Lubej

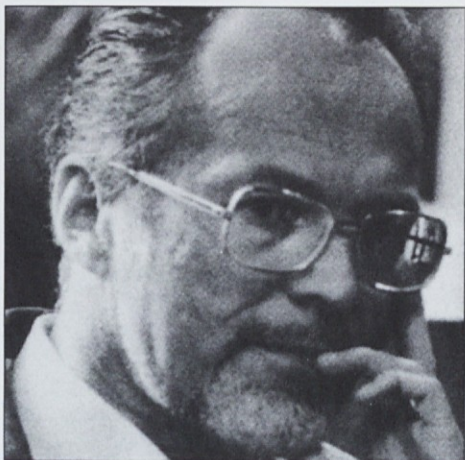
Režija Mile Korun  
Dramaturgija Matija Logar  
Scenografija in kostumografija Janja Korun  
Lektura Arko  
Korepeticija Źarko Prinčič  
Učenje citer Rado Kokalj


Inspicent Robert Kavčič  
Tonski mojster Marko Koren  
Šepetalka Milada Varacha  
Garderoba Bojana Uzar  
Razsvetljava Drago Cerkovnik  
Frizer Matej Pajntar  
Scenski tehniki Janez Plevnik,  
Robert Rajgelj, Simon Markelj



## **Andrej Hieng**

(1925 Ljubljana)



 "Bili ste pomazana torta. Vojska je šla mimo, bila je revolucija, svet se je spreminjal, čas je mlel ljudi, vi ste ostali torta v tihi sobi, na polirani mizi, na čipkastem prtu. - Neumno bi bilo, če bi kdo mislil, da bom zavaljo tiste slavne dote dobil hišo! Dobil jo bom zato, ker vaš fant ni maral biti več torta in je rajši postal izgubljeni sin, le da ni vedel, do katere mere lahko izgubi."

(Edo Vetrin, Andrej Hieng: Izgubljeni sin)

## IZGUBLJENI SIN

Podnaslov novega dramskega dela Andreja Hienga se glasi - melodrama. Vladimir Kralj v svojem Dramaturškem vademekumu opisuje melodramo takole: "Melodrama v današnjem smislu pa se je razvila ob koncu 18. stoletja pod vplivi tragedije, meščanske drame, solzave komedije in burleskne komedije. Vse sestavine imenovanih dramskih vrst uporablja melodrama z grobimi dramskimi učinki, s pogostimi coups de theatre, mračnimi spletkami in nakanami, dvoboji, sentimentalnim romantičnim patosom, zelo povprečno psihologijo in konvencionalnimi tipi. Priljubljena tema melodrame je preganjana nedolžnost, ki jo zatira kaka tiranska oseba. In tu je tudi jedro melodrame: ne sočutje s tragičnim junakom, marveč vzbujanje ganotja spričo zatirane pasivne žrtve."

Ko pa preberemo besedilo Izgubljenega sina se zavemo, da se v nenavadnem naslovu, nenavadnem za naš čas in za značaj pisateljstva Andreja Hienga, skriva prej ko ne avtorjeva ironija in samoironija. Zakaj v Izgubljenem sinu ni ne mračnih spletk, ne romantičnega patosa in ne dvobojev. V zgodbi tudi ni preganjana nedolžnost, čeprav je oče, glavna oseba te mračne družinske zgodbe, takorekoč tiran, ki uničuje samega sebe in ljudi, ki morajo živeti z njim pod isto streho ali v soseščini te strehe. Hiengova drama je vsakdanja zgodba o starem očetu, o hčerki Miri in "pohčerjenki" Zofiji, o nezakonskem sinu Edu Vetrinu, o mrtvem sinu Milanu in njegovi ljubici Nadi, pa o treh nenavadnih gostih sencah Bubniku, Levcu in Rezki. In ta zgodba seveda nima ne v idejnem, ne v stilnem in ne v dramaturškem pogledu ničesar skupnega z vrstjo melodrame. Razen v enem samem, a to dovolj važnem primeru. Življenje, ki se je zaprlo pred svetom med štiri zidane stene, med katerimi se ugašajoč izčrpava v polemikah in spopadih, v izgubljenih iluzijah, med zvoki zvonov, ur in neviht, o spominih na izgubljeno

mladost, o goljufivih upih na prihodnost, polglasno pojoč izgubljene pesmi, tako življenje je lahko samo po sebi in samo zase melodrama, katere glasbena spremljava in melos nemoči, smrti in seveda ničā.

Hiengova slovenska ali katerakoli že druga družina našega časa je seveda le metafora.

Prispodoba konvencionalnega miru, trdnosti in spodobnosti za svet zunaj družine in prispodoba strašnega pekla, nerazumevanja in sovraštva za ljudi, ki žive vznotraj družinskega obzidja. Veliki svet, ki ga je Andrej Hieng doslej tako rad odrsko uresničeval v njegovih svetovnih in zgodovinskih razsežnostih, je sedaj predstavljen v majhne emocionalne, psihološke, socialne, duhovne in erotično - seksualne razsežnosti družine. Se pravi v osrčje tistega pojava, ki ga v imenu naše spravljalnosti, nemoči, laži in oportunitizma imenujemo - družina kot edini varni temelj sveta in časa. Zgodovine. Zato so iz Hiengove družinske zgodbe izginili veliki reprezentanti svetovnega dogajanja. Pojavili pa so se navadni ljudje, ki so obenem prividi in resničnost sama, ljudje, ki so nosilci melodrame v ironično - kritičnem smislu te besede in oznake. In ti mali ljudje poslušajo v svojem življenju mimo velike vsebine, mimo velikega konflikta, ki je perpetuum mobile zgodovinsko - idejne dramatike. Planetarni spopad velikih idej in strasti je zdaj pomanjšān na boj v sobi, v ringu družinskih konfliktov. Kar se dogaja v Hiengovi igri bi lahko opisali kot razkrivanje življenjske vsebine družinske trdnosti in razkrajanje lepega videza te trdnosti, pod katero se skriva grozljiva muka in bolečina, ki bo enim primer mučilnice, drugim tragike in tretjim nesmisla našega zemeljskega bivanja. Zgodovinski svet se v tej igri razkriva v dušah in telesih neznatne družinske celice.

Hiengovo globinsko osvetljevanje in upodabljanje družinske celice tedaj odkriva tudi med navadnimi, malimi ljudmi tega sveta in našega časa veliko tragedijo in komedijo. Burlesko ali grotesko. Prostor Hiengove zgodbe je prostor



planetarnega značaja, čeprav je omejen na sobo majhne hiše v predmestju. Britko in klavirno slavje v tretji sliki je kajpak začetek konca bivanja, upanja in boja v tej hišici porazov in umikov. Trije prividi gostov nekake sence s svojim čudnim načinom prihoda, bivanja in izginutja napovedo nepreklicno večno osamelost in osamitev treh prebivalcev hiše in prostorov v njej. Prišel bo čas samote in umiranja. A je treba reči: tudi v tem razkroju družinske idile in trdnosti, v počasnem izginjanju in umiranju očeta, Mire in Zofije bomo občutili poetično nostalgijo ljudi, ki jih je pisateljeva roka izbrala med nami za modele in tipe melodrame. Melodrame, ki je bič in prekletstvo našega življenja in našega nesrečnega egoističnega ravnanja v njem.

## Bojan Štih

(Gledališki list št. 5, MGL 1974/75)

Pesem "Je šla meglica z jezera" sta po ljudskem izročilu zapela Micka in France Anzelc iz Hudega Vrha (Bloke) leta 1989. Pesem je kot ustno izročilo posredovala Ljuba Jenče 11.2.1996 (Cerknica). Zapisal Žarko Prinčič.

### JE ŠLA MEGLICA Z JEZERA

SI - NOČ SEM HO-TEL V VAS I - TI JE B LA ME - GLI - CA U JE - ZE - RI ME -  
 - GLA ME - GLA U JE - ZE - RI ME - GLA ME - GLA U JE - ZE - RI DE -  
 - KLE PRO - SI - LA JE BO - GA ŽEB Š LA ME - GLI - CA Z JE - ZE - RA ME -  
 - GLA ME - GLA IZ JE - ZE - RA ME - GLA ME - GLA IZ JE - ZE - RA JE  
 DE - KLE B LA U - S LI - ŽA - NA JE Š LA ME - GLI - CA Z JE - ZE - RA ME -  
 - GLA ME - GLA IZ JE - ZE - RA ME - GLA ME - GLA IZ JE - ZE - RA.

# RELATIVOST IN SMRTNOST

(Ob Hiengovi drami *Izgubljeni sin*)

## Uvod

Malokatera slovenska drama je tako blizu estetskim zahtevam mlajše slovenske literarne kritike kot Hiengov **Izgubljeni sin**. Namreč v točki, ki terja zastopanje, posnemanje žanra. Brž ko je žanr v prvem planu, začne drama(tika) izgubljati resničnost; vse več ji je do stila, do čim bolj popolnega posnetka določenega modela, s tem do igre, do perfektne tehnike, do suverenosti jezika, ne manj do problema resnice in resničnosti. Nazadnje postane drama - umetnina - nekaj, kar nima in ne sme imeti zveze z resničnostjo kot stvarnostjo; med dramo kot umetnim svetom in resničnostjo - stvarnostjo; je neprehodna meja žanra, konstrukta, modela. Najbolj greši - zoper "prave" estetske zakone - kdor meša obe območji: resničnost (stvarnost) in literaturo.

Vprašanje je, če je literatura, ki jo imajo tako usmerjeni mlajši esteti za onkrajresničnostno, res takšna. V skrajnih legah radikalne jezikovne igre, ki pa se igra tudi s problemom eksistence in smisla, je takšna; primer Jesihovih **Grenkih sadežev pravice**. Za Matjaža Zupančiča drami **Izganjalci hudiča** in **Slastni mrlič** pa to že ne velja več, čeprav ju Bogataj - po konvencionalni logiki povprečja in našosti - tlači v goli žanr. V teh dveh dramah je toliko groze, tesnobe, nasilja, da direktno prevaja ta vprašanja - občutje - eksistencialne stiske, smisla, obupa; Zupančič je učenec črnega eksistencialista Smoleta, **Zlatih čeveljčkov**. Biti povsem onkraj omenjene meje je zelo težko. Menim, da se tam začenja že konec umetnosti, zamenjava umetnosti s tehnično igro; tudi z zabavo. Jesih je to sam najbolje čutil, zato se je vrnil k dramam s sporočilno vsebino, s snovjo iz - predvsem intimne - stvarnosti.

**Izgubljeni sin (Sin)** ni delan preprosto po receptu doktrinarnih žanrovcev; prav v tem je njegova



zanimivost in moč. Na eni strani je res žanrska, tehnična, stilna vaja, kot je znal Hieng večkrat govoriti za svoje drame. Na drugi strani pa je to nenavadno resna drama. Odpira temeljne človeške probleme; in to prav vprašanje o resnici, pravici, poštenju oz. zlu, relativizmu, obupu. Na videz jih odpira tako, kot da sodijo tudi one v žanr: da so melodrama(tična), sama na sebi visoka umetnostna stilna zabava. A čemu bi avtorju, ki se hote ludira, verjeli? Bili bi res naivni. Hieng se ludira tako, da skriva resnobo za teatrom.

Ne skriva je niti tako zelo, da bi bil potreben poseben filozofsko - analitičen napor za odkrivanje te resnobe. Hieng ni diabolik, čeprav prihaja v nekaterih dramah na rob posmeha smislu; recimo v **Lažni Ivani**. Posmeh v **Ivani** je posmeh socialno - političnemu, državno - zgodovinskemu; to območje pa ni celotno človekovo življenje. Onkraj njega je, kot utemelji že v svoji veliki drami **Osvajalec**, še ena, ne manj važna človeška sfera. Morda je celo važnejša: človek kot intima, posebej človek v družini, kot posameznik v razmerju z družino; z drugimi bližnjimi - najbližjimi - znotraj družine. Šele obe sferi - zgodovinska in družinska, družbena in intimna - dajeta skupaj celoto. A tudi če bi ugotovili, da Hieng enako odklanja družino kot zgodovino - kar pa ne drži - s tem še ni rečeno, da je zavrgel merila resničnosti ( pravice, etike ) kot resno vprašanje. Zajčeva dramatika tematizira prav to točko - prostor: negacijo družbe in družine, zgodovine in intime, pa vendar to ni ludistična dramatika. Je diabolična, nihilistična, mestoma cinična. A so vse te lastnosti za dramatika resen - najresnejši, tragedijski - eksistencialni problem.

Hienga sem že pred dvema desetletjema in prej označil za intimista, njegovo dramatiko uvrstil v pomensko strukturo intimizma; med Torkarjevo in Zajčevo (Kozakovo); nemalo v bližino Smoletove, ki ima močne intimistične poteze; **Sin** in Smoletovo **Cvetje zla** nista brez notranje pomenske povezave. Hieng je kot dramatik molčal vse do izjemno važnega preloma v SPD

(Slovenska povojna dramatika) oz. slovenski zavesti: do srede 60. let. Kot da je to obdobje - 1955 do 1965 - zavzemala prespektivovska dramatika, ki je bila v sebi zelo različnostna; le intimistična ni bila. Kjer - če - je le mogla, je družino napadala, razkrinkovala; Smole v **Antigoni**, Zajc v **Otrokih reke**, Božič v **Vojaku Joštu** in **Dveh bratih**, Taufer v **Prometeju**, Jovanović v **Norcih**; ali pa družine sploh ni opazila, Rožanc v **Stavbi** in **Topli gredi**, Kozak v **Dialogih** in **Aferi**. Prespektivovska dramatika je bila pretežno usmerjena v analizo politične družbe, revolucije.

Hieng je to dramatiko z **Osvajalcem** nadaljeval, dobesedno navezal je nanjo - le da je revolucijo razvil v osvajanje in podčrtal stanje mačka po revoluciji in osvojitvi, tj. po zmagi - obenem pa je temo preokrenil, prepeljal v njeno nasprotje: v intimo. Družbe se je lotil še marsikdaj; a nikoli tako reducirano kot Kozak. Hieng je že od začetka širši. V **Gluhem možu na meji** kritično ne tematizira le politike in revolucije; enako Katoliško cerkev, fevdalce, hinavstvo: Goya je človek, ki sicer ostro razkrinkuje reakcionarno družbo, a v nji živi, se pretvarja. Hieng te - avtobiografske - poteze moralno ne zavrača, kot jo Antigona ali Božičevi **Kaznjenci**. Pokaže jo kot enega izmed legitimnih modelov človeka, ki se trudi, da bi preživel; kot se trudi Oče v **Sinu**. Hieng ne moralizira; ne obnavlja revolucionarne strukture **ali - ali**, čeprav v perspektivovski dramatiki prenesene z ravni politike na raven eksistence. Hieng eksistenco razširi v tem, ko pa jo razširja, jo relativizira. Črni eksistencializem Božičevih dram postane v Hiengovi dramatiki kultiviran, blažji, umnejši, strpnejši, velikodušnejši, mirnejši: odprtejši. Kar je izjemna Hiengova zasluga.

Kot ni Goya le predmet moralistove kritike, tudi problemi likov v dramah, kot sta **Krvava ptica** in **Burleska o Grku**, niso podani tako, da bi se njihove drže le izključevale. Hieng odkriva - po obdobju prespektivovskega ekskluzivizma, ki na novi ravni obnavlja partijsko revolucijski



ekskluzivizem - svet, ki je resničen in resnoben, celo pravšen, pa vendar ni ves le ekstremistično moralno - političen. Točneje: ko Hieng - moralno itn. - razširja veljavnost sveta na zunajekskluzivnostne odnose, se mu nujno dogodi, da v tem procesu moč resnice in pravice popusti, olajša se. Več ko je strpnosti, manj je absolutnost terjajoče resničnosti. Ker pa dramatik vendarle vztraja pri resničnosti - in pravici - pride do pomenske strukture, ki upošteva oba momenta: resnico in strpnost. To je klasična, v bistvu osnovna - evropska struktura. Resnica se razkrajaja in se vse bolj preveša v nedostopnost resnice, v odsotnost resnice, v nemožnost resnice (v nihilizem, v ultraskepticism); strpnost pa ima smisel le tako dolgo, dokler je človek strpen do nečesa - vsaj subjektivno- resničnega in močnega, pravičnega in dobrega. Brž ko resnica (pravica) odpade, postane strpnost korupcija, permisivizem, kaos. Tedaj upade napetost, ni več dveh območij, ne polemike ne dialoga. Ostane le še molk nasilja ali zmede. S tendenco entropije.

Srednja drža, ki jo zavzema Hieng med Torkarjem in Zajcem, mu daje vrsto prednosti. Prav spoznanje, ki bi se ga dalo najlepše izraziti s stavkom "Ne ve se", omogoča optimalno humanistično držo; če kdo, je Hieng pristen slovenski humanist. (Zupana je iz humanizma 50. let - **Barbara Nives** itn. - zaneslo v reduktiven seksizem in lumpennihilizem; ta ga je neredil za popularnega - od drame **Bele rakete lete nad Amsterdam** do **Zapiskov o sistemu**). Na spoznanje "Ne ve se" je mogoče reagirati na dva zelo različna načina. Ali s stopnjevanjem skepse v nihilizem, (Potem je pa vse nespoznatno, nespoznatno tudi, kaj je prav, pravica in resnica, zato je nazadnje vse eno, vseeno, kaos, načelna amoralna). Ali, in to je Hiengov primer, razširitev pravi(lni)h drž, možnosti. Ni prav(iln)a le ena, le revolucionarna (Krim in Nina v Zupanovem **Rojstvu v nevihti**), le domobrankska (Stotnik in Vera v Vombergarjevem **Napadu**), populistično - katoliška oz. že fašistoidna (Uršula v Krekovem **Turškem križu**) ali takšna, ki terja absolutno etično zavezo (Ješua v



Mrakovem Procesu, Smoletova Antigona). Vse te ekskluzivne drže vodijo nazadnje v ekskluzivne spore-vojne; v bratomornost, v očetomornost, v sinomornost. **Sin** zapelje čisto blizu te strukture, že se zdi, da se bo aktualizirala; a se ne. V tem je dramatikova izvirnost. To je bilo najbrž tako vseč Pirjevцу, ki mi je dramo hvalil, medtem ko sem imel jaz ob krstni predstavi Sina več zadržkov. Nisem še zmozel premagati svojega odpora do intimizma, svojega perspektivovstva avtokritično osvetliti.

Površnemu očesu se zdi, kot da je Sin delan po modelu **Rašomona**. Tudi je; a to zanj ni bistveno. Rašomonizem je bistven za Pirandella, za **Vojaka Jošta**, za Petanovo **Obrekovalnico**. Hieng hoče nekaj drugega: povedati, da svet družine iz **Sina** - Očeta. Mire in Zofije - ni ne najboljši ne najslabši. Še jasneje: ni ne dober v pomenu zglednosti, ne slab v pomenu, da ga je treba zaničati. Isto velja za vsako od teh figur; to je Hiengov realizem. Mira zna biti hudobna, predvsem jezikava, žaljiva, lena; a je obenem ljubeča. Zofija preveč fantazira, znala bi ubijati, a obenem z dobro voljo drži družino skupaj. Glavna figura - Oče - je trapast fantast. Je slabič, saj beži v blodnje, da je našel formulo sveta. V resnici je podeželjski amater; njegove vizije so diletantske pogrošnosti.

Premalo je odprt v zgodovino, v širšo družbo. Marsikaj skriva. Večkrat je nasilen, domači diktator. Dramatik zna spretno pokazati, kot da je vse to. Oče se nam že upre, ko dramatik v hipu pogled-presajo obrne in Oče se nam prikaže kot dober človek, žrtvujoč se za družino, potrpežljiv pred tečno in banalno ženo, solidaren. Kot mali človek.

Prespektivovska dramatika je malega človeka zaničevala; podobno kot NOB dramatika; ta ga je heroizirala. Heroiziral je še Beno Zupančič, ki je hotel biti širši od NOB dram-sveta. Odpiral se je svetu rejcev malih živali, vrtičkarjem; a jih je vendar zmerom znova prevedel ali v vitalne svetle

naravne energetske podjetnike socialističnega kova, uvajal današnjo slovensko družbo ali pa kazal, kako postane mali človek heroj (**Popaj v Sedmini**). Zupančič v bistvu ni presegel Zupana iz **Rojstva**, likov Marijane in Mihe. Krma in Nine ali iz Zupanovega romana **Vrata iz meglenega mesta**. Hiengu pa se je posrečilo bistveno več. Ne zagovarja ne podvzpetniškega-povzpetniškega vikalizma (njegov propad je doživel sam v otroštvu s propadom očeta kapitalista, medtem ko je Zupančič, rojen istega leta kot Hieng, sin hišnika in služkinje, ponotranjil vizijo Partije, ki je obljubljala revnim uspeh in zmago) ne reheroiziranja (zato ga danes ni zaneslo na skrajno desnico, ta obnavlja duha milenaristične Partije). Njegova naloga je drugačna.

Hieng v 70. letih še ni vedel, kakšno usodo bo doživel Komunizem, tj. ena od milenarističnih drž Družbe(nosti). Vsi smo predpostavljali, da bo kar trajal, čeprav se bo odznotraj spreminjal. Hieng Družabnosti ne zagovarja; še najmanj partijsko. A je ne napada, kot jo je prespektivovska dramatika. S stališča - herojske - Družbe gleda Očeta in njegovo malo družinsko intimo kritično; s tega gledišča ta intima res ne more biti kaj vredna. Obenem gleda s stališča te intimne Zgodovino v **Osvajalcu**; Zgodovina se pokaže kot krvava, zločinska. Ve pa, da je zgodovina ne le potrebna, ampak realna; Hieng se ne bori zoper realiteto kot Antigona, kot Kozakov Kristijan, **Afera**. Dopušča jo; prav to je veselilo Pirjevca. A dopušča tudi intimo. Je bedna, a je realna; po svoje celo dobra. Hieng je prizanesljivo strpen do vseh pojavov fanatične Zgodovine; tudi do slovenske politične emigracije, ki jo pod masko španstva v **Slavoloku** odkloni, se ji posmehne, razkrije njeno nebogljenost, fiktivnost, a je ne sramoti kot Kislinger v drami **Na slepem tiru**.

Hieng bistro vidi, kdo prihaja za heroji: kriminalci. Družba, ki jo uprizarja v Sinu, ni več partijska; Hieng vidi pod masko Partije. (V Zakladih gospe



Berte tematizira svet izgubljenec, osamelcev, kriminalcev. Izhaja iz Sina. Žal se je tu Hiengova kritična analiza sveta na ravni dramatike ustavila. Že poldrugo desetletje Hieng kot dramatik molči.) A - kar je presenetljivo, tudi bralcu in gledalcu, saj ju v začetku vodi dramatik ravno v nasprotno smer, za nos. Oba kriminalca, pravi Očetov sin Milan in njegov mogoči sin Edo Vetrin nista zla, čeprav sta kriminalca in odsedevata zaporne kazni. Ko se že zdi, da bo postal Vetrin kot izsiljevalec demoničen, gospodar hiše, ubijalec, se umakne in odide. Ne podre se v sebi; v njem se podre le njegova vloga demonizma. Spozna-začuti, da ne dela prav; in začne znova, morda celo kot poštenjak.

Pa je v njem toliko nepreboljenega ressentimenta kot v današnji desnici: sovraštvo do premožnejših, uspešnejših; ima jih za despote, izkoriščevalce, lažnivce, za zlo. Prepričuje se, da jih ima - Očeta - zato pravico (celo dolžnost) kaznovati, izseliti, deposidirati, vrniti premoženje v roke tistih, ki jim je bilo po krivici odvzeto ali sploh ne dano. Vse to ga sili v vlogo maščevalca, ki bi mogel biti, če bi se podložil ideološko politično, celo Pravičnik, Sodnik. A se ne; ostane posameznik. Ravno s tem pa sposoben soočiti se kot PO (posamezna oseba) z vrednostjo tega svojega pravičništva; se mu odreči in oditi s scene. Če bi bil politično - socialni - milenaristični in etični - ideolog, bi se prepričal, da mora izpolniti dolžnost in Očeta ter dozdajšnje izkoriščevalce kaznovati. Biti zgolj posameznik - glede na prejšnji kolektivizem partijskega in desničarskega oz. katoliškega kova - se skaže kot pogoj za prehod v PO tj. v etičnega človeka.

Sin ni moraliteta; Vetrin ne postane poštenjak zglednega tipa. A ne zanese ga v absolutno zlo - kot Zajčeve junake; glej Voranca, Medejo. Milan se pokaže celo kot blag dečko, saj je nameraval Očeta obiskati, priti na praznovanje njegovega rojstnega dne. Žal se je isti dan smrtno ponesrečil z avtom. Očeta je že pred leti razočaral;



Oče je vse stavil nanj. Je izgubljeni sin. Pa vendar ni zgolj Zlo(činec). Za to vmesno držo je posebej značilna uboga Nada, ki ji je Milan zaplodil otroka. Dekle je povsem izgubljeno, prazno; niti ne ve, da je nesrečno, tako je samoodsvojeno. Pa vendar ni zlo.

V tej drami ni nihče zel. Dramatik konstruira dramski razvoj tako, da najprej pripisujemo vsem, da so kar najmanj vredni. Postopoma pa se razkrije, da niso takšni. Drama sporoča - prav tega pa Torkar ni sposoben dojeti: svet je sestavljen iz ljudi, ki niso ne angeli ne zveri; glej Zupanovo dramo **Barbara Nives** ali **Ljudje, angeli, živali** in Pirjevčevo knjigo o Cankarjevih **Hlapcih: Hlapci, heroji, ljudje**, v kateri avtor sintetizira Heideggerja in humanizem. Odločati se za "ljudi" pomeni ne hoteti, da bi ljudje posta(ja)li heroji, kot sta Krim in Nina, a tudi ne hlapci, kot so pod KC in Partijo. Če Pirjevec hvali Hvastjo, hoče reči, da je ustrezen lik nekdo, ki socialno, politično ni pogumen, skrbi zgolj za svojo družino, pa se vendar ne ponižuje pred zmagovalci, kot se Komar. Do ljudi je treba biti strpen, prizanesljiv. Vsi smo nebogljeni; pa spet ne toliko, da bi popuščali pred nasiljem in mu služili.

Oče se pred nasiljem umakne. Ne postane heroj NOB; a tudi ne okupatorski podrepanik ala sluga Zolc iz **Rojstva**. Ljudi, ki so v smrtni nevarnosti, med vojno celo skriva v domači bunker. Vetrina in njegovo družino dvakrat rešuje; tretjič ne več, ker je stari Vetrin nepopoljšljiv hazarder in nesolidnež; enako sin Edo. Oče ni idealen kot Simčičeva Snežna, ki se žrtvuje za svojega rablja, za Matjaža; glej **Zgodaj dopolnjeno mladost**. Oče ve, kje je njegova meja; umakne se v družino, a drugim pomaga. Če se mu sin izgubi, je mar kriv on? Je res za sinovo izgubljenost krivo to, da je bila Očetova družina jalova? (Tako mu očita Vetrin.) Kaj pa je sploh ta jalovost, o kateri teče beseda že v **Osvajalcu**?

Partija je obljubljala, da bo spremenila svet v

osnovi; da bo odpravila egoizem velikih - kapitalistov. Kantorjev, despotov kot nasilnih državnikov, Hermanov Celjskih - in malih, družinskega despota, starega Galeta, v Brnčičevi drami **Med štirimi stenami**, kot jalovih. Ustvarila je heroje. Skazalo pa se je, da so ti heroji zločinci. Vendar - je treba zato obupati, kot obupujejo Zajčevi junaki-slabiči, ker razen nemožnih herojev ne vidijo nobene možnosti več, le nihilizem, pustoto **Grmač**? Hieng se vrača v predvojno, ne da jo ni reheroiziral, kot jo današnja desnica, ki dela iz Župnikov, kakršni nastopajo v **Hlapcih**, v **Kralju na Betajnovi**, v Govekarjevi Grči, idealna bitja, zgledne zamenjave za neustrezne Kidriče in Mačke. Je "jalovost" Očetove družine res tako negativna glede na zločinskost akterjeve Zgodovine? Se ne zapiramo slej ko prej vsi v družine, v ožje grupe? Ni bila takšna ožja grupa tudi Partija? Niso posta(ja)li prav partijci nosilci intimizacije in privatizacije? Glej Potrča v drami **Na hudi dan si zmerom sam**, da ne govorim o Kranjčevem predsmrtnem sporočilu, ki ga je sprejel za svoje tudi Mitja Ribičič, o romanu **Strici so mi povedali**, v katerem je družba reducirana na veliko družino, ki je tako rekoč zunaj Zgodovine ali pred njo? Ni to "zapiranje" v družino nekaj ustreznega, celo dobrega?

Hieng se je ustavil pred naslednjo nalogo: kako iz takšne družine ti polpolomljenci, poljalovci, polkrivci, polslabiči in vendar usmiljenja vredni ljudje, ljudje kot taki v svoji nemoči in bedi, omejenosti in slepilih, sleherniki postajajo močne, odgovorne, svobodne posamezne osebe. To pot je sredi 80. let nakazala Goljevščkova z likoma iz komedij **Zelena je moja dolina**, inženir Peter, in **Otrok, družina, družba**, soproga Vida. A prva sta jo podala že pred sto leti Vošnjak in Kristan kot nosilca slovenske civilne družbe; glej **Pene** in **Voljo**.

V tem pomenu je **Sin** predstopnja tistega civilizma, ki se je uveljavil v SD desetletje kasneje; tudi v Petanovi drami **Votli cekini**. Narava te pred-

stopnje pa je ravno v tem, da Hiengovi liki - in s tem sama drama - niso ideološki, moralitetni.

**Sin** ostaja v ravnotežju relativizacije in strpnosti. Hienga reaktivizacija, pa čeprav le kot etično civilna, ne privlačuje. Mnogo bližje mu je naloga: etizem kot strpnost povezati z ludizmom, s tehnicizmom PM (postmoderne), celo z zabavo. V tem pomenu pa je **Sin** perfektna drama.

Ponujena je kot kič, kot melodrama, v resnici pa je resnobna. Resnica te resnice je, da ta resnobnost sama na sebi ničesar ne terja. Razen poziva človeku, naj ne bo Sodnik in Kaznovalec. Naj bodo njegove ambicije skromne; znotraj tega okvira naj nikakor ne bo nečasten. Ne izzivalec, ki se nazadnje sesede. Ampak ubožec, ki ne gre pred oblastnikom na kolena, kot ni šel Hvastja. Tudi pred zlom ne. Tudi tako ne, da bi sam začel zastopati zlo - demonizem -, kot bi rada mlada slovenska desadovska estetika.

*(odlomek iz daljše razprave)*

**Taras Kermauner**



## Odmevi na uprizoritev

Harold Pinter

### **PREVARA**

*premiera: 9. 12. 1995*

"...Za pravo temperaturo predstave so poskrbeli igralci... Bernarda Oman v vlogi Eme sijajno podaja žensko, razpeto med strastjo in iskreno zvestobo domu in družini ... Peter Boštjančič in Vlado Novak se virtuozno nadigravata v vlogah prijateljev ... Z manjšo vlogo pa se jim učinkovito pridruži še Pavel Rakovec... Kot post scriptum povejmo še, da po zaslugi jezikovne redakcije Rudenke Nabergoj igralci govorijo živ, komunikativen pogovorni jezik."

*(Metod Pevec, Radio Slovenija, 10.12.1995)*

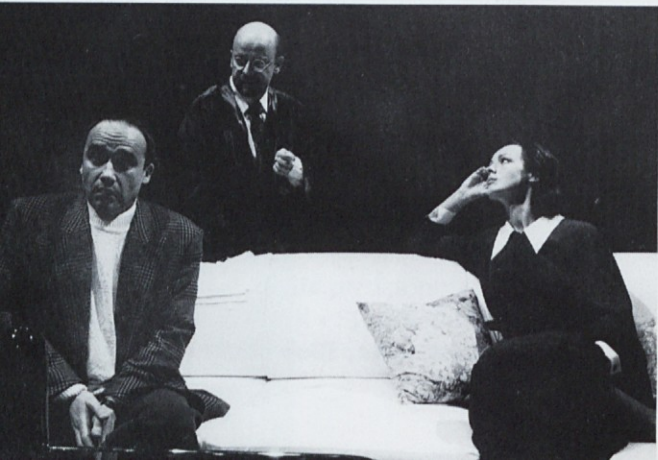
"... Ob siceršnji asketski režiji so blesteli pravilno izbrani igralci..."

*(Marjana Ravnjak, TV Slovenija, 10.12.1995)*

"... Režiser in igralci Bernarda Oman, Peter Boštjančič, Vlado Novak so pokazali vse... Lahko rečemo, da dosežejo vsi trije igralci bistveno več kot Sharon Stone v prizoru zaslišanja v filmu Prvinski nagon..."

*(Krištof Dovjak, Dnevnik, 13.12.1995)*

*Peter Boštjančič, Vlado Novak, Bernarda Oman, foto D.Švarc*



"...Za močno stilizirano, likovno čisto in funkcionalno scenografijo... ter za socialno, karakterno in situacijsko pomenljive kostume je poskrbela Špela Puc. Učinkovito, mestoma ekspresivno scensko glasbo... pa je dodal Žare Prinčič!"

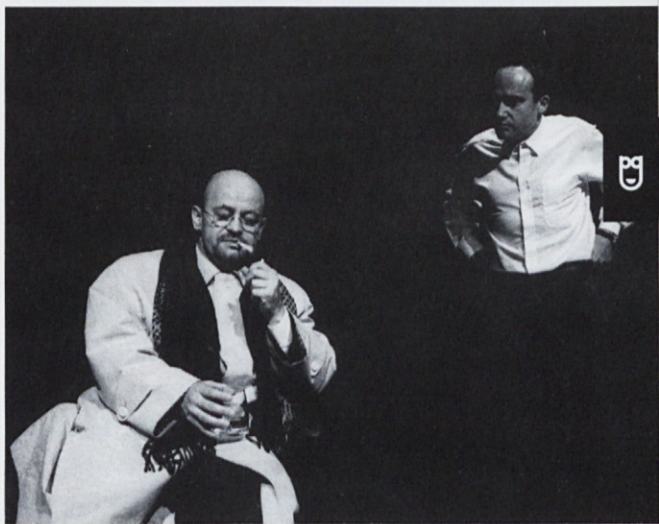
(*Slavko Pezdir, Delo*, 13.12.1995)

"...Z voljo in zavestjo dosežen uspeh..."

(*France Vurnik, Gorenjski glas*, 19.12.1995)

"...Režiser Zvone Šedlbauer in igralci so dosledno sledili dramatikovi ideji..."

(*Milena Vehovar, Slovenec*, 5.1.1996)



Vlado Novak, Peter Boštjančič, foto D.Švarc

"...režiser Zvone Šedlbauer je s svojimi sodelavci stkal znotraj komornosti rezko konverzacijsko predstavo...ogleda in spomina vredna predstava."

(*Vasja Predan, Razgledi*, 24.1.1996)

## Splačalo se je!

Razgovor – razmišljanje ob (ne)spregledanem jubileju  
Sandija Krošla



Sandi Krošl, foto T. Stojko

### **Ali je igralsvo beganje?**

Morda. Čeprav sem spočetka mislil in bil tudi prepričan, da je razvoj posameznega igralca tesno soodvisen od razvoja gledališke ekipe, ki se ji je pridružil. Gledališče sem dojemal kot živ organizem, ki diha in raste sinhrono, za katerega je potrebno ogromno skupnega dela in iskanja za doseganje tistega nivoja, ki bi ga lahko označili za najvišji možen domet igralčevega in preko njega gledališkega duha. Prepričan sem bil, da je za doseg tega cilja potrebnih veliko let iskanja in zorenja, da bi lahko rekel: to je tisto, kar sem iskal. Seveda sem z leti vedno bolj spoznaval, da ne čas in ne ljudje niso naklonjeni takšni postopni in sistematični rasti v poglobljeno mojstrstvo. Begavost se je začela, ko sem začutil, da z mojimi vizijami ne bo nič, da je vse podrejeno trenutnim uspehom in dosežkom, šokantnosti forme, ki



naj bo moderna, sodobna, drugačna za vsako ceno, tudi za ceno izgube lepote, ki jo lahko da premišljena in razumevana beseda, oblikovana in povezana v jasno misel, spoznanje, čutenje, skratka v to, kar človeka loči in dviguje nad siceršnje pojavne oblike življenja.

### ***Si bolj umirjena ali bolj begajoča igralska duša?***

Oboje, saj do umirjenosti prideš preko begavosti. Begavost bi lahko označil tudi z iskateljskim nemiro, radovednostjo, umirjenost pa je zrelost in spoznanje, ki pa ohranja še vedno dovolj nemira, ki žene človeka vedno naprej. Nobeno spoznanje ni dokončno.

### ***Kako premoščaš rez med individualnim in kolektivnim?***

Individualno skušam vključevati v kolektivno. Prepričan sem, da kolektivno raste iz individualnega in ne obratno. Če se zgodi, da kolektivno požre individualno, dobimo brezoblično gmoto brez globjega vedenja o življenju.

### ***Kaj pomeni biti profesionalec?***

Zame je profesionalec tisti, ki svojo duhovno in biološko eksistenco veže za svoje, v našem primeru igralsko delo, da to eksistenco v celoti podredi svojemu delu in iskanju. Soodvisnost obeh nivojev življenja, privatnega in delovnega je torej nujna.

### ***Ko zastor pade, nastopi trenutek "prazne zbranosti", ki jo moraš do naslednje***

***kreacije na vaji ali na uprizoritvi napolniti. Si v skoraj polstoletnem ustvarjanju "iznašel" svojo metodo polnjenja ustvarjalnih akumulatorjev? Kako je z ustvarjalno kondicijo?***

Ustvarjalna kondicija ni dana sama po sebi. Zanj mora vsak sam marsikaj postoriti, vendar pa je pri celi stvari za vse skupaj odgovorna tudi hiša, ki ji igralec pripada. Vsako umetniško vodstvo, ki mu ni zgolj do fabriciranja potrebnega števila premier in ponovitev mora skrbeti za razvoj in ustvarjalno kondicijo slehernega svojega člana. Recepta ali metode polnjenja praznih akumulatorjev pa ne poznam.

***Krošli ste igralska družina. Igralski trio - te to dejstvo spodbuja ali pa morda kdaj tudi zavira?***

Prav nič zaviralnega še nisem občutil. Mislim, da je spodbude veliko več, ker nam je dano razumeti drug drugega.

***Te v okviru pluralne podobe gledališča kaj izrazito odbija oziroma v ustvarjalnem pomenu navdušuje?***

So oblike pa tudi vsebine gledališkega dela, ki mi ne ustrezajo in me puščajo hladnega. Določenih stvari pač preprosto ne želim ali pa ne morem početi, čeprav me kot gledalca ne motijo.

Hočem reči, da se zavedam omejenosti svojega igralskega materiala.

Univerzalnega igralca ne poznam.

Senzibilnosti so zelo različne. Najbolj od vsega me privlači in zanima dobra klasična ali moderna drama, kjer se plasti

človekovega značaja počasi luščijo in spet sintetizirajo v prelep (lahko je lep tudi v svoji grdosti) pojav, ki se imenuje človek. Zelo rad sem imel tudi tragedijo v njenem skoraj sakralnem veličastju. Pa so me teatrologi, dramaturgi in tudi režiserji prepričali, da današnji čas ni naklonjen tragičnemu, da pač današnji gledalec ne premore tragične senzibilitnosti. Če pametni ljudje sodobnega gledališča tako pravijo, bo že držalo, čeprav jaz kot igralec ne mislim tako. Naj mi bo odpuščeno. Treba bi bilo samo obrniti puščico, ki vrta v možgane, da bi se zadrla v srce, pa bi odpadel marsikateri nesporazum.

***Vsakdo ima tihe želje. Je bilo v tvojem kreativnem življenju veliko tišin ali si se lahko vsaj približno "razkričal"?***

Mislím, da sem se lahko res vsaj približno zadovoljivo razkričal. Vloge, ki mi jih je bilo dano oblikovati - vsaj tiste poglavitne - so bile iz takšnega testa in sveta, da lahko rečem: splačalo se je! Tudi trpeti in potrpeti. Ob tem pa priznam, da je ostalo še nekaj tihih in neizpolnjenih želja.

***Morda veš, koliko premier je za tabo, o reprizah te raje ne vprašam. Ali pa ...?***

Ne vem. Morda sto šestdeset premier, repriz pa vsaj dva tisoč petsto. Moral bi se za nekaj dni zakopati v arhive. Saj ni važno! Važno je, da sem zapolnil petinštirideset let svojega življenja z nečim, kar sem imel rad in kar je lepo in smisel-



no. In važno je tudi to, da sem marsikomu vsaj za hip pomagal do lepšega trenutka v njegovem življenju, morda celo do katarze. Ne morem pozabiti zahvalnega pisma v ogromnem šopku rož, ki sva ga z ženo Marjanco prejela ob eni zadnjih repriz Begovičeve drame "Brez tretjega". Popolnoma neznana gledalca sta se nama zahvalila za predstavo s katero naj bi rešila njun zakon. Bilo je pred približno petintridesetimi leti. Predstavo sva igrala, kot bi nama šlo za življenje. In kaj naj si človek še poželi? Ali je kakšna nagrada, ki bi bila vredna več?

***In kako je po vseh teh letih z optimizmom?***

Neuničljiv je, pa čeprav je kdaj pa kdaj prežet z dvomi in zasenčen s pesimistično barvo. Ampak to so že nianse...

m.l.

■  
Prešernovo gledališče je na tretjem festivalu otroških predstav poklicnih gledališč (stalni organizator je Kulturni dom Španski borci iz Ljubljane) sodelovalo z uprizoritvijo Matije Logarja: "R. KAPICA, ŽABA IN ...".

■  
Na Dnevih komedije (stalni organizator je SLG Celje) je Prešernovo gledališče uprizorilo "TO IMAMO V DRUŽINI" Raya Cooneya. Za komedijanta večera je bil na celjskem festivalu izbran Tine Oman.

■  
Ivo Ban je konec lanskega leta v New Yorku uprizoril "aforizem v šestih slikah" Matije Logarja "DOSJE", ki je bil krstno uprizorjen pred dvema letoma v Prešernovem gledališču.

■  
Statistika Prešernovega gledališča 1995:  
130 ponovitev različnih uprizoritev Prešernovega gledališča doma in na gostovanjih, 57 ponovitev različnih uprizoritev gostujočih gledališč v Prešernovem gledališču in 18 drugih prireditev. Gledalcev je bilo 45241.

GORENJSKA

OBIACIJA

GORENJSKI GLAS

Zoisova 1, Kranj

tel: (064) 223-111, fax: 222-917

# VSAK TOREK IN PETEK

PODROBNA PREDSTAVITEV PROGRAMA  
PREŠERNOVEGA GLEDALIŠČA KRANJ

Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj, številka 5, sezona 1995/96;  
predstavnik Milan Marinič, direktor; urednik Matija Logar, umetniški vodja;  
oblikovalec gledališkega lista Jože Logar; tisk IAGRAF.

Na osnovi mnenja Ministrstva za kulturo Republike Slovenije številka: 415 -  
148/92 mb šteje gledališki list PG med proizvode, za katere se plačuje 5%  
davek od prometa proizvodov.





**PREŠERNOVO  
GLEDALIŠČE  
KRANJ**

CSK

č 57/1995/96

792



199900190

OSRČEKUJ INKUZITNION KRNALJ

058158