

poloma Ajshilovega Vklenjenega Prometeja v Mali drami).

Druga predstava Mladinskega gledališča (kot že prva namenjena bolj odraslemu občinstvu) je obenem največje gledališko doživetje v letošnji ljubljanski sezoni. Rističev projekt z naslovom *Miss* in a minor je pravzaprav dramatisacija znanega Kiševega romana *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Vendar je ta dramatisacija dopolnjena z besedili Lenina, Trockega, K. Zetkin, A. Kolontaj, Bakunina, Štajnerja, Kropotkina, Proudhona idr., tako da imamo opraviti s svojevrstno lep-ljenko, toda zrežirano in zaigrano izjemno intenzivno, omamno in pretresljivo. Gre za politično gledališče, ki govori »da re publica et de rebus novis«, o rečeh države in revolucije (konkretno o ruski revoluciji in stalinizmu). Ristič je dodal tako antični obredni dramati (Peržani) še moderno obredno dramo (z vsemi sredstvi totalnega gledališča) in moram reči, da je dokazal in potrdil njeno možnost in upravičenost. Tako pri prvem kot pri drugem projektu je junak igralski kolektiv, zatorej so zasluge igralcev ne povsem, a vendar precej enakovredne. *Miss* in a minor je vzbudila v Ljubljani velik odmev, dobila pa tudi priznanje na Steirijinem pozorju.

Na koncu sezone sta se prvima premierama pridružili še dve in obe zaslužita priznavalno ali kar ploskajočo oceno. Po scenariju A. Mitchella za film *Človek Petek* je nastala gledališka priredba. Odnos med Robinzonom in Petkom se v igri kaže v različnih niansah, od variacije gospodarja in hlapca (evropskega kolonizatorja, imperialista, rasista in temnopoltega nerazvitega koloniziranca) do bližnjih in mečjih odnosov med obema. Režiser J. Pipan je ustvaril dinamično in zanimivo predstavo, izkazala sta se tudi oba interpreti: B. Gruber kot Robinzon in I. Ban kot Petek.

In za vesel, res burkaški zaključek smo videli še Šolo za klovne (po igri F. F. K. Waechterja), edino predstavo, ki je bila letos res namenjena otrokom (resda vseh starosti). Režiser V. Babič je napolnil predstavo z vrsto posrečenih domislic, atrakcij, akrobacij in senzacij, tako da sta vid in sluh všečno zaposlena celi dve uri. Seveda tudi radoživemu, zagnanemu, spretnemu in sposobnemu ansamblu nedeljeno priznanje (nastopili so S. Pavlin, M. Grm, P. Rakovec, V. Jurc, V. Zidar).

Gledališko veselje, živo inventivnost in osvajajočo ustvarjalnost smo našli (ne le letos) predvsem v Mladinskem gledališču. In prav zasluga Mladinskega gledališča je, da lahko dopolnimo naš naslov (*Preživel* smo letošnjo gledališko sezono) še s pripisom: in nekaj lepega in globokega, pomembnega in veselega tudi *doživeli*.

Andrijan Lah

#### STISKA PREDSTAVE, STISKA SEZONE

*(Nekaj misli o gledališču ob pregledu pravkar iztekle se gledališke sezone v Drami SNG Maribor)*

V pričujočem zapisu nam gre bolj kot za vrednostno opredelitev mariborske gledališke sezone za preverjanje skladnosti med našo mislijo, da je esencialna funkcija gledališča funkcija dogodka ne pa gledališke predstave, in med gledališčem, kot se je v pretekli sezoni dogajalo na odru Drame SNG Maribor. Torej se izmikamo kritični presoji vsake uprizoritve, skušali pa bomo najti le enega od možnih odgovorov na vprašanje, zakaj je bila igralna sezona 1980/81 prav taka, kot je pač bila.

Gledališka sezona pomeni v naši zavesti tisti naravni cikel, v katerem se gledališče konstituira in obnavlja, manifestira in izživi. Gledališka sezona pomeni — v širšem smislu kot gledali-

ška predstava — tisti naravni organizem, v katerem se kreativna volja in potencia gledališča kot družbenega in umetniškega univerzuma realizirata par excellence. Če je gledališka predstava del našega trenutka ali dneva, je sezona stvar našega leta, s tem pa tudi našega življenja. Torej je gledališka sezona neizbrisno dejstvo v življenju gledališča, vsak njegov parcialni akt dobi svojo avtentično podobo in namen samo v odnosu do nje.

Redukcija sezone zgolj na predstave ali samo na premiere, na njihov seštetek oziroma pozitivni razbor, pomeni degradacijo gledališkega organizma na mehanično zaporedje faktov, na konduktibilen aparat, ki zgolj producira izdelke z bolj ali manj »tovarniškiimi napakami«. Gledališka sezona je slejko prej tista pojavna oblika gledališča, kjer se kritični pretres — bolj kot pri posamezni uprizoritvi — sooča med množico manifestacij in manifestantov s tistimi trenutki, v katerih se esenca gledališča pojavlja kot bivajoče, kot kristalizacija tiste gledališke moči, ki izhaja iz verige umetniško vodstvo-kritika. Torej je »resnica« o gledališki sezoni nekje vmes, v zvoku trakov med posameznimi predstavami oziroma v njihovem zvenenju v tišini.

Očitno pa je, da kakor je neutemeljeno zreducirati sezono na vsoto predstav, pa predstava kot taka pomeni ireduktibilen člen sezone. Še več: gledališka predstava je tista pojavna oblika gledališča, ki je v določenem trenutku (ko preide iz pra-predstavne oblike v predstavno) edina adekvatna manifestacija kreativne volje določenega gledališča in njegovega umetniškega kolektiva. Saj je instrumentarij kritiške, oziroma vsake »gledalne« prakse, pač prirejen na percepcijo in refleksijo v sebi zaokroženega gledališkega organizma, ne glede na množico »semantičnih šumov«, ki ga iz ozadja pačijo in mu spreminjajo pomene. Takoj naj opozorimo, da tudi nam ne gre za raz-

krivanje ozadja in iskanje kakršnihkoli zunajpredstavnih argumentov in opravičil za pričujoče misli o mariborski gledališki sezoni. Gre nam predvsem za iskanje tistih trenutkov, v katerih se je v pretekli sezoni gledališče pojavilo pred nami v svojem bistvu. Zato pa je treba takoj uvesti pojem predstave kot negativne pojavne oblike gledališča.

Ta tvegana trditev postane sprejemljivejša takoj, ko nasproti predstavi postavimo pojem dogodka, ki sicer v svojem temelju še vedno vsebuje predstavo kot možno obliko gledališča, vendar pa se samo z njo ne zadovolji. Ker smo o relaciji med predstavo in dogodkom razmišljali že na nekaj mestih, bomo iste misli poskušali ponazoriti še na nov način. Najprej iz znane knjige P. Brooka prepisimo nekaj besed, ki se tičejo neke gledališke »predstave« (Zločina in kazni) takoj po vojni v nekem hamburškem podstrešnem gledališču. Tisti večer je bil za avtorja »eno najbolj pretresljivih gledaliških doživetij«, kar jih je kdaj imel. »Iz gole nuje so zginili vsi problemi gledališkega sloga: gledali smo sam glavni tok, esenco umetnosti, ki izvira iz pripovedovalca, ko pogleda po svojih poslušalcih in začne govoriti. Vsa gledališča v mestu so bila razrušena, toda tukaj, na tem podstrešju, kjer je igralec, ki je sedel na stolu nasproti nam in se nas skoraj dotikal s koleno, začel mirno pripovedovati . . ., nas je zgrabilo živo gledališče.«

Kolikor je ta odlomek namenjen za razmislek v zvezi z mariborsko gledališko sezono, prav tako evocira neko temeljno distinkcijo med predstavo in dogodkom. Očitno je, da še vedno gre za predstavo, v tem primeru za recitacijo določenega besedila. Toda objektivne okoliščine (atmosfera) predstave, njen izraz (forma) in njen namen (zgraditi nove vrednote v porušenem mestu), se od današnjega posplošenega gledanja na pojem gledališke predstave precej odmikajo. Bistven namen citira-

nega dogodka ni bil v konstrukciji gledališkega (umetelnega) mikrokozmosa, ki se pred nami pojavi iz »nekega« niča, se metaforično bohoto razmahne in končno »tragično« razruši (— njegov poglaviti izraz je scenska dekoracija), — temveč v razprtju oziroma v razcepu premice realnosti (časa) v gledališko realnost, ki trenutek podaljša v čas dogodka, ga obda z lupino — gledališko formo in se pravzaprav nikoli prav ne konča. Bistvena elementa takega postopka sta še predmet gledališkega besedila ter problem, očiten v realnosti. Če med njima ni popolne identifikacije, je dogodek neizvedljiv.

Torej gre v tem primeru za konstrukcijo in metaforiziranje samo toliko, kolikor je gledališka forma izraz določenega ustvarjalca in kolikor mu omogoča bolj popolno vzpostavitev »dogodnosti«. Rezultat tega postopka pa tudi ni več občudovanje scenske zgradbe in čustveni pretres ob njenem propadu, temveč se kaže v prostoru, ki ga je že pred desetimi leti lucidno začrtal P. Kozak v razpravi o sodobnem gledališču: »Če se torej povrnemo na misel, da ontološka funkcija gledališča raste in se razvija v recipročnem procesu z duhovno in družbeno bitjo kakšnega človeškega organizma, lahko rečemo, da gledališče stoji v osrčju neke človeške skupnosti in ji kot katalizator, kot kritični rezoner, kot korektiv in spodbuda razvija in ustvarja neko duhovno resničnost, ki izvira iz biti nekega zgodovinskega organizma in je resnica tega organizma. Kot tako je gledališče aktualno: ne v smislu dnevnega aktualizma, pač pa v smislu resnice ali neresnice, biti ali nebiti človeka in človeške skupnosti.« Funkcijo dogodka torej neposredno določa stanje neke komunikacijske verige, dogodek pa v tem primeru nikakor ni samo zrcalo, temveč izraz njene najtemeljnejše misli.

Tudi gledališka sezona ima naravo dogodka. Toda »dogodka si ni mogoče

misлити brez kontinuitete.« (O. Mandelštam) Kot smo že ugotovili, kontinuitete ne predstavlja zgolj zaporedje premier, temveč nekaj drugega, ki je sledilo v mariborski gledališki sezoni: gledališkost pretekle sezone se je v Mariboru izražala kot stiska, najprej prostorska stiska, ki je kmalu dobila značaj eksistencialne in se na koncu pokazala kot kreativna stiska.

Stiska, ki je v zvezi s prostorom (do trajnost stare stavbe) se je najbolj drastično uveljavila po prvi premieri pretekle sezone, ko je začasno prenehalo delo na velikem odru. Mali oder je obdržal kontinuiteto, stiska velikega odra pa je dobila svoj gledališki izraz v predstavi Pridite, predstava je!, ki je publiki izpostavljala že eksistencialno stisko gledališča in njegovih ustvarjalcev.

Upriporitve pretekle sezone v SNG Maribor formalno razdelimo na dva dela, v dve »smeri«. Prvo smer predstavlja ustvarjalna stiska mariborskih gledališčnikov, ki se je najbolj pokazala v že omenjeni predstavi Pridite, predstava je!, obenem pa v življenju Malega odra, predvsem po njegovih organizacijskih in umetniških ambicijah. V tem delu sezone se je gledališče dogajalo kot nenehna in živa prisotnost, ki izhaja iz pristne prostorske stiske, dobiva dimenzije eksistencialne stiske in končno opozarja tudi na to, da kreativna stiska ni vselej krivda gledališčnikov (»Teatrocid je vedno delo gledališčnikov.« — B. Štih). Toda to je samo zunanja podoba prve smeri v delovanju mariborske Drame. Notranja podoba pa je nekoliko drugačna. Pove nam o dihotomiji, če ne že kar o konfliktu med smotrom in izvedbo. Delo na Malem odru se je nekoliko izmaknilo tistemu konceptu, ki ga je zastavil B. Štih v Mariborski dramaturgiji. »Mali oder je odkrivanje poti v demokratizacijo in socializacijo gledališča in gledališkega umetniškega programa«. Dogajalo se je namreč vse preveč »predstav-

ljanja«, manj pa kot en sam, iz stiske izvirač dogodek. Bistvo gledališča, ki naj bi se izražalo v direktnem, incidentalnem stiku s publiko, se je kostumiralo in maskiralo ter skozi svojo »spektakelsko« funkcijo samo zahajalo v stisko, to pot kreativno. Tako so uprizoritve, kot je npr. Adam in Eva Marka Twaina v režiji Iztoka Valiča, Jožef — gledališki protokol z izborom proznih odlomkov iz romana Jožeta Snoja v režiji Voje Soldatoviča, Avantura Bojana Martinca v režiji Janeza Jemca (s premiero že v prejšnji sezoni), vsaka bolj ali manj posrečeno skušala uprizarjati besedilo, ne pa gledališče v svoji esencialni funkciji, ki je dogodek oziroma razprtje realnosti, izraženo v govorici gledaliških izraznih sredstev.

Podobna ugotovitev velja tudi za uprizoritev različnih gledaliških ali za gledališče uporabnih besedil iz »zidalne biografije« mariborskega gledališča pod naslovom Pridite, predstava je! in v režiji Janeza Jemca. Če bi se ta predstava imenovala Pridite, gledališče je!, bi mnogo bolje opravila svojo funkcijo, pa — seveda — ne zgolj zaradi spremenjenega imena, temveč zaradi dejstva, da je bila ta predstava izraz potrebe po gledališču, potrebe po izražanju stiske, ki ni stiska uprizarjanja predstav, temveč stiska gledališča, ki se na noben adekvaten način ne more več manifestirati. Zato je treba reči, da je bila ta uprizoritev, kolikor si je prizadevala na vsak način uprizoriti predstavo, neustrezna, saj je segala po izraznih sredstvih, ki se je ne bi smeli tikati, kolikor pa si je prizadevala vzpostaviti komunikacijo z avditorijem kot nenehno dogajanje gledališča, pa je svojo nalogo opravila.

Ne dosti drugačne oznake veljajo tudi druge smeri delovanja mariborskega gledališča v pretekli sezoni, to je t. i. »klasičnim« uprizoritvam. Sem lahko uvrstimo A. S. Gribojedova Gorje pametnemu v režiji Jura Kislingerja, T. Partljiča Za koga naj še molim v

režiji Jožeta Babiča, L. Pirandella Nočoj bomo improvizirali v režiji Mileta Koruna ter F. Milčinskega Butalce v režiji Vesne Arharjeve. Vsako od teh uprizoritev lahko vrednostno opredelimo. (Gribojedova kot očiten nesporazum, kjer so bile vse figure isti predstavniki enako deviiranega meščanskega kozmosa, vključno s Čackim, in je uprizoritev na ta način izgubila vsako možnost dramskega konflikta; Babičevo režijo kot ohlapno reprodukcijo in le fabulativno preverjanje besedila; Butalce kot sicer uspešno kabaretno igro, vendar razvlečeno in v aktualizacijah nekoliko preveč preprosto; ter Pirandella pod Korunovim vodstvom kot uprizoritev, ki se je najbolj zavedela roba oziroma nujnosti obrata v »izvenpredstavno« gledališče, vendar je v doslednem vztrajanju pri predstavi ostala akademska), vendar nas take vrste pristop mimogrede zapelje. Ugotoviti je namreč treba, da njihovo zaporedje oz. njihov sintetični zbir kaže na zadrego gledališča, ki se premalo zaveda svoje lastne stiske in se hoče vzpostavljati in izpostavljati v celoti — kot ustanova, ki je pravkar na vrhuncu svojih ustvarjalnih moči. Njihov skupni imenovalec je tako predstava kot akt, ki pomeni izpolnitev načrtanega repertoarja, njihov maksimum pa predstava, ki metaforizira (režiserski) svet, odmaknjen od trenutka, ki mu vsako aktivnost sploh omogoča.

Nekje vmes pa ostajajo uprizoritve Miroslava Krležje V agoniji v režiji Branka Gombača, Pavla Golie Srce igračk v režiji Branke Nikl in v izvedbi Odra mladih, Koncert za trikotnik Žarka Petana v režiji Janeza Jemca, Germaine in pes Balbine Baranovič-Battelino v izvedbi Vide Juvanove in v režiji Vesne Arhar, Rojena v znamenju tehtnice Rada Pavelkiča v izvedbi Majde Hermanove in režiji Branke Nikl ter Ženske, oh, te ženske! Alda Nicolaia v izvedbi Brede Pugljeve in režiji Voje Soldatoviča. Nekje vmes pravimo zato,

ker so monodramski nastopi govorili bolj o igralcih in njihovih zmožnostih, kot o gledališču kot takem; uprizoritev Krleževe Agonije se je morala zadovoljiti z malim odrom in je kot taka nujno ostala handicapirana in utesnena (A. Inkret), Oder mladih je s svojim nastopom pokazal na trenutke že kar preveč »formiran« gledališki izraz in s tem v zvezi premalo gledališke elementarnosti, uprizoritev Petanovega »kabareta« pa je izrazila predvsem zahtevo po primernih besedilih tega žanra in pa zahtevo po možnostih, ki naj jih v slovenskem okviru dobijo prizadevni ustvarjalci.

Nekje vmes pa so zadnje uprizoritve tudi zato, ker pričajo hkrati o gledališko-organizacijski razmahnenosti in elastičnosti mariborskega gledališča, po drugi strani pa o večjih ali manjših ustvarjalnih dilemah, ki so jih doživljali posamezni ustvarjalci. Kolikor je mogoče za prvi del produkcije te sezone reči, da izvedba ni ustrezala ponujajočim se in zastavljenim ciljem, za drugega, da je s svojim vztrajanjem pri konstruiranju gledališča kot predstave izkazoval gledališko stisko v širšem pomenu te besede (tudi geografsko širšem), je za tretji del treba reči, da teh problemov v glavnem ni tematiziral.

Iz vsega do zdaj zapsanega se po kaže, da je imelo mariborsko gledališče v pravkar iztekli se sezoni adekvatno možnost dogoditi se kot gledališče s stisko, jo uprizoriti ustrezno in tako iz porušenih temeljev konstituirati novo prostorsko, eksistencialno in kreativno zgradbo in identiteto, vendar je to svojo možnost izkoristilo le delno. Mariborska gledališka sezona, ki se pravkar zapisuje v leto našega življenja, pomeni za življenje mariborskega gledališča predvsem opozorilo in spodbudo za nov razmislek o »poslanstvu« gledališča, saj bo le tako dobila funkcijo v njegovi zavesti, drugače pa bo ostala bolj ali manj neizkoriščena in izgubljena.

Blaž Lukan

## SEZONA 1980/81 V SLG CELJE

V minuli sezoni je ansambel SLG Celje predstavil svojim gledalcem šest premier, od tega štiri dela iz sodobne domače dramatike in dve iz svetovne dramske zakladnice. Obe drami iz svetovne klasike (Bakhantke, Hamlet) sodita med t. i. visoke tragedije, domače pa bi lahko razvrstili na sodobne komedije (Odprite vrata, Oskar prihaja, Znamke, nakar še Emilija), poskus sodobne tragedije (Prevzgoja srca) in odrsko priredbo otroške povesti (Drežček in trije Marsovčki). Opazen je podarek, ki ga gledališče izkazuje sodobni domači dramatiki in je nedvomno v skladu s tradicijo tega gledališča, z njegovo težnjo po družbeni angažiranosti in izvedbeni učinkovitosti ter zavestjo, da se slovensko gledališče lahko najizraziteje oblikuje prav ob izvorni domači dramatiki. Prav s pogumnim uprizorjenjem še neuprizorjenih izvirnih domačih besedil gledališče največ prispeva k razvoju posameznega avtorja in slovenske dramatike nasploh. V precej zoženem prostoru za uveljavitev tujih del tako ni več prostora za dela lažjega, minljivejšega žanra, ampak le za vrhunska dela, v katerih je dovolj sporočilne aktualnosti in izvedbenih možnosti za preizkus sodobne gledališke senzibilnosti. Seveda pa umetniški rezultati v gledališču niso odvisni le od izvora besedila in njegove literarne vrednosti, ampak predvsem od izvedbene uspešnosti ustvarjalcev posamezne predstave. Zato se je potrebno v nadaljevanju tega razmišljanja ustaviti ob posameznih predstavah.

Sezono je SLG Celje začelo s krstno uprizoritvijo »burke v petih situacijah« Borivoja Wudlerja Odprite vrata, Oskar prihaja. Avtor je v njej iz nekaterih pravin gledališča absurda in iz kritičnega opazovanja družbene stvarnosti spletel groteskno podobo sodobnega meščanskega življenja. Prav zaradi globoke vsebinske angažiranosti in gleda-

liške univerzalnosti je avtorju uspelo preseči grobo burko v smeri vznemirljive sodobne groteske. Tudi predstava v režiji Dušana Mlakarja je sledila avtorjevi težnji po nerealistični stilizaciji in postavila pred nas svet meščanske omejenosti, potrošniške in svetovljanske mrzlice, stopnjujočega se hrepeneja po bleščečem videzu v zaprt prostor kurnika, ki se ob koncu radikalno stopnjuje v fašistoidnosti posameznikov, ki so v njem. Med igralskimi stvaritvami se zdijo vrednejše vloge Mije Mencejeve, Janeza Bermeža in Mira Podjeda. Krst domačega besedila ostaja v spominu po svoji nenavadnosti, aktualni vsebinski angažiranosti in učinkoviti odrski komiki.

Z uprizoritvijo Evripidovih Bakhantk se je celjski ansambel spoprijel z aktualizacijo starogrške tragedije, ki postavlja pred nas radikalno nasprotje med svetom »barbarske« zamaknjenosti, ki mu vlada Dioniz, in svetom »helenskega« reda, treznega razumarstva, kateremu vlada kralj Pentej. Na tem spopadu je gradila temeljno nasprotje tudi uprizoritev v režiji Francija Križaja, ki je besedilu poiskala aktualizacijo z zgovornimi aluzijami na nacizem in stalinizem, torej izrazito na politični ravni. Na likovno čisti sceni Mete Hočvarjeve so se vrstili prizori ekstatičnega plesa in vojaške togosti, dokler ni nasprotje preraslo do vrhunca, ko Agave umori lastnega sina, kralja Penteja. Med igralci se je zarisal v spomin tokrat Janez Starina kot Dioniz, a tudi skoraj ves ženski del ansambla kot zbor ekstatičnih, telesno izzivalnih bakhantk. Kljub naporom uprizoritev ni povsem uspela niti v pogledu aktualizacije niti v pogledu zvestobe klasiki.

Vrh sezone pomeni gotovo uprizoritev Prevzgoje srca Dušana Jovanovića v režiji Mileta Koruna. Jovanovićeve poskus tragedije sega v razmeroma neobdelano obdobje informbiroja in prav v njem najde t. i. mejni položaj, v ka-

terem je mogoče najti prvine tragičnega tudi v sodobnosti. Žal pa pretresljiva in odrsko prepričljiva usoda Svetozarja Mitića izzveni s koncem prvega dejanja in je drugo dejanje preslabo prepleteno s prvim. Tudi predstava ostaja v spominu predvsem po prvem delu, po protigrigi Svetozarja in Zasliševalca, po nizu podob iz Svetozarjevega življenja brez ostrih rezov, po učinkoviti in pomenljivi uporabi železne zaves, ki brezčutno zapre in odpre Svetozarju svet, in po igralskih dosežkih Janeza Bermeža, Stanka Potiska in Jane Šmidove. Drugi del, v katerem prevladuje nežna in harmonična popularna glasba, ostaja tako v spominu le po temni usodi Branka, ki ga je nadvse intenzivno upodobil Peter Boštjančič. Celjska uprizoritev Jovanovićeve drame je razvrednotila zunajestetske pomisleke, ki so se živahno porajali ob tem besedilu, in mu odprla pot tudi na druge odre.

Mlajšim gledalcem so pripravili uprizoritev Lukanove priredbe priljubljene povesti Vida Pečjaka Drejček in trije Marsovčki, s katero so segli na področje aktualne znanstvene fantastike. Predstava je dokaj spretno povezovala svet Drejčkove vsakdanjosti in svet njegove bogate domišljije z vesoljem, Marsovcem in letečimi krožniki. Otrokom je ponudila dovolj paše za oči, starejšim pa tudi nevsiljivo svarilo. Režiser Janez Jemec si je pomagal s kontrastiranjem uniformiranega meščanskega sveta in brezmejnega vesolja, a žal sprva učinkovitih spektakularnih prvin ni uspel prav odmeriti, tako da so postajale proti koncu vedno hujša zavora otroški domišljiji. Največ igralskih možnosti je z intenzivno in živahno igro izkoristil Matjaž Arsenjuk.

Po uspešnem krstu Prevzgoje srca so se Celjani v isti sezoni lotili še Jovanovićeve igre iz zgodnjega obdobja, uspešnice iz leta 1969, Znamke, nakar še Emilija. Besedilo, ki še vedno sodi

med najizrazitejše primere ludističnega obdobja v naši dramatik, so ustvarjalci predstave skušali preveriti v vsebinski in izrazni aktualnosti. Pri tem pa so se odrekli radoživi, brezobvezni igrivosti, kakršno terja avtor, in za vsako ceno iskali globlji smisel prikazanega, s čimer pa so zavrli imanentno duhovitost in razposajenost Jovanovičevega besedila. Režiser Janez Pipan si je pomagal z bogato scenografijo in spektakularnimi prvini, drobnih režijskih domislic pa mu ni uspelo povezati v učinkovitejšo celoto. Svoj delež k relativnemu neuspehu je dodala tudi nezenačena igralska zasedba, v kateri sta zadovoljila le Stanko Potisk in Miro Podjed.

Za konec letošnje sezone se je skoraj celoten ansambel predstavil še s Shakespearovim Hamletom v režiji Vide Ognjenović. Veliko priljubljenost te klasične tragedije je potrdila tudi tokratna uprizoritev, saj je izzvala najrazličnejše ocene in komentarje. Najpogostejši očitki so veljali premalo izrazitemu režijsko-dramaturškemu kon-

ceptu uprizoritve in ne povsem dosledni izvedbi, najpogostejše pohvale pa so bile naslovljene Petru Boštjančiču, ki je z vlogo Hamleta marsikoga presenetil in »dokončno« prepričal o svojih igralskih sposobnostih. Seveda so sode, ki izpostavljajo samo glavno vlogo, nedvomno enostranske in krivične do drugih igralcev in sooblikovalcev predstave. Zato bi sam vendarle imenoval vsaj še Milado Kalezičovo, Stanka Potiska, Jano Šmidovo in Sandija Krošla.

Sezona 1980/81 v SLG Celje sicer ni prinesla vrhunske predstave, s kakršnimi se je uveljavilo to gledališče v prejšnjih sezonah (Lepa Vida, Čarovnica, Pohujšanje . . .), ohranila pa je visoko kakovost v sporočilnem in izvedbenem smislu, s katero si zagotavlja osnovo tudi za izjemne dosežke v prihodnje. Seveda pa so izjemne predstave odvisne od spleta ugodnih okoliščin in so lahko tovrstne ambicije le del veliko širše ambicije, ostati angažirano, sodobnosti odprto in izvedbeno bogato repertoarno gledališče.

Slavko Pezdir

## TV DRAMA — DANA JE BILA ALTERNATIVA

Televizija že od vsega početka je in ostaja nekakšen etabliran predmet spora, splošno koristna in presenetljiva družbena vrednota, ki nasilno prodira v človekov intimni svet in se kot taka popolnoma svobodno manifestira kot ideološki manipulator in najbolj popularno — kot pasivizator ljudi. Prek televizije se je posameznik nenadoma spremenil v egoističnega voyeurja, ki se iz svojega naslanjača nasladno vda ja drogi malega ekrana, svetu, ki mu ga ta ponuja. »Okno v svet« je iluzija o življenju. In ta iluzija se je naselila v mnoge domove kot iluzoričen nadomestek resničnega, dejanskega, če hočemo uporabiti Marxov pojem — celovitega.

Skozi svoj osemurni delavnik se človek v bistvu še vedno oddaljuje od svoje polnosti, celovitosti, ustvarjalnosti, kot obratno. Veliki večini posameznikov rabi televizija v prostem času kot nadomestek za resničnost, kot beg in iluzija, ki se zakriva. Komunikacija s sočlovekom izgublja svoj pomen, intenzivnost, na mestu aktivnega subjekta, gibalca se je vgnedil pasivnež, ki sprejema svet magične skrinjice. Televizijski program najraje pristaja (in soustvarja) tega pasivnega gledalca, željnega nepretenciozne zabave in učinkovitih čustvenih voyeur-skih potešitev. Pri tem razlike med družbenimi ureditvami in ustreznimi ideologijami, etikami niso bistveno opazne, največkrat se razlikujejo v stopnji svoje rafiniranosti.