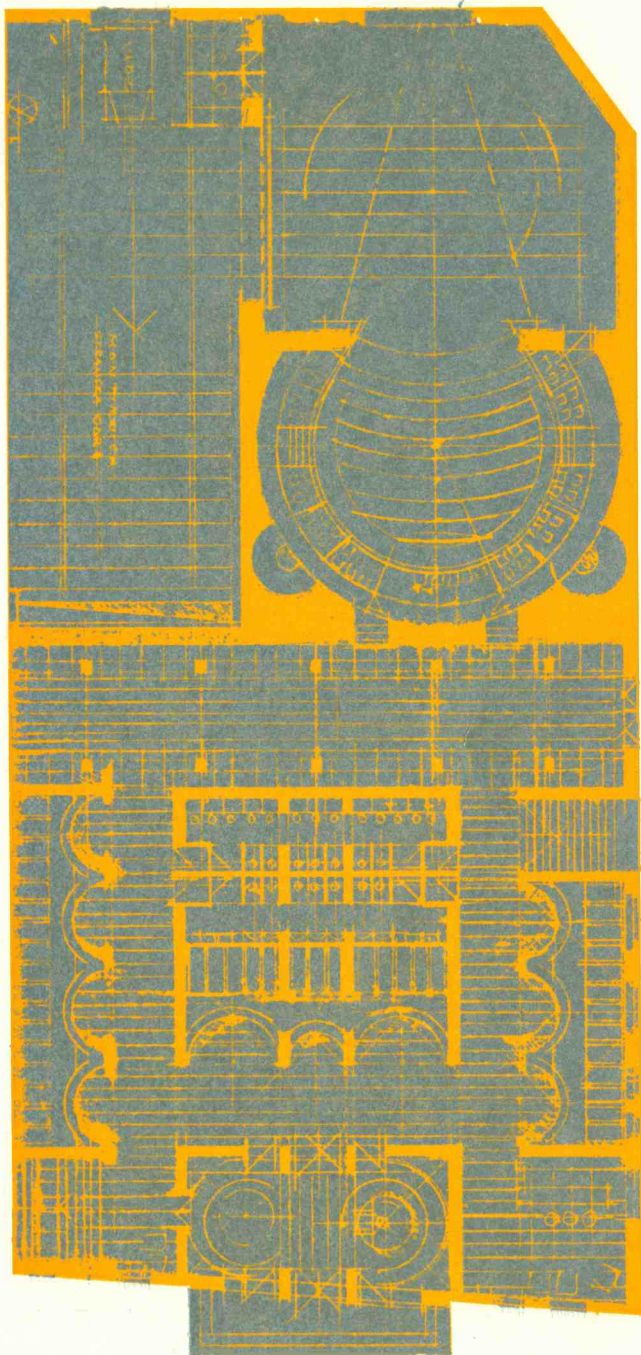


sezona 1978-79
leto XXXIII
števila 6



slovensko
narodno
gledališče
maribor
d r a m a

rudi šeligo

lepa vida

Rudi Seligo

LEPA VIDA

Režiser	Franci Križaj
Dramaturgi	Taras Kermauner Bojan Stih Tone Partljič
Scenograf	Avgust Lavrenčič
Kostumografka	Vlasta Hegedušič
Skladatelj	Darijan Božič
Lektorica	Nada Sumi
Koreograf	Iko Otrin
Asistentka režije	Branka Nikl
Šepetalka	Alenka Cilenšek
Inspicient	Franci Rajh
Tonski tehnik	Željko Drandič

NAŠTOPAJO:

Vida	Minu Kjuder
Njen mož	Peter Ternovšek
Hišni prijatelj	
Poveljnik Mavrov	
Prodajalec singeric	Evgen Car
Vouvel	Rado Pavalec
Darinka	Sonja Blaž
Kraljica	Milena Muhič
Grof Ornantez	Janez Klasinc
Hidalgo z mečem	Iztok Valič
Guverner Velasquez	Stanko Potisk
Gospod Cordoba	Ivo Leskovec
Pedro de Alvarado	Franci Gabrovšek
Don Andrea Duero	Roman Lavrač
Oče Bartolomej	Boris Brunčko
Notar Laress	Franček Vičar
Dvorni tajnik	Borut Pečar
Hernando Cortez	Boris Kočevar
Catalina	Nataša Sirk
Dvorne dame	Anica Sivec Hermina Kočevar Breda Puželj Anica Veble
Mavri, perice, potniki, potnice, spremljevalci Corteza, paži ...	
Tehnični ravnatelj	Srečko Lebarič
Odrski mojster	Slavko Markrab
Vodja razsvetljave	Franci Safran
Lasulje in maske	Greta Kolmaničeva

Kostume izdelala gledališka krojačnica pod vodstvom Francija Komarja
in Marte Primožičeve

*Za prekrito fotografijo upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Za prekriti prispevek upravjalci portala Sigledal še nismo uspeli pridobiti ustreznih materialnih avtorskih pravic oziroma dovoljenj avtorjev ali drugih imetnikov pravic za objavo.

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Za prekriti prispevek upravljalci portala Sigledal še nismo uspeli pridobiti ustreznih materialnih avtorskih pravic oziroma dovoljenj avtorjev ali drugih imetnikov pravic za objavo.

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Bojan Štih

KROTKA, SREDNJE KRATKA ZGODBA O MARIBORSKI LEPI VIDI

1. Tudi uvode se ustvarja ob smrtni nevarnosti

O Šeligovi drami **Lepa Vida** sem že pisal; spremne besede v knjigo. Pa še te so izbor iz obsežnejšega spisa. V njih sem analiziral tekst dramaturško, filozofsko, ideološko. Skušal sem ga postaviti v današnji slovenski prostor: v literarnega in socialno-zgodovinskega.

Ko mi je dramaturg Tone Partljič strogo naročil, naj napolnim tudi mariborski gledališki list s svojimi izpričanimi globokoumnostmi, sem se znašel v težavah. Zadnje čase se trudim, da se ne bi ponavljal; torej mi preostane le: izmisliti si o **Vidi** kaj novega. A kako naj si kaj novega izmislim, ko sem v desetih dneh in v osmih vajah svojega mariborskega bivanja ob koncu marca pokazal vse svoje znanje o svetu, Šeligu in **Vidi**? Zraven pa mi, ta hip, te mesce, teoretiziranje ne gre od rok. Zagata, kajne?

Sine mi bistra ideja. Naprosim lepo in elegantno lektorico Nado Šumijevo, ki si je vestno beležila moja eksaltirana, po oceni prijaznih igralcev **nora** dramaturška izvajanja, naj si zapiske ogleda, jih, če se dajo, strne in javno razloži, kako gleda nanje, kako jih sama naknadno bere. — A se, kot pravi kritična in neposredna Nada, ne dajo; so mar res tako **nora**, neurejena, je bila res moja analiza bolj tek čez drn in strn sredi pragozda kot umno disciplinirana razčlemba strokovnjaka?

Nada je pametna; v Gledališki list je prispevala lasten tekst, znanstven; na stilistiko se spozna. Kaj bo vlekla mene iz... (straniščna beseda). In sem obsedel na... (straniščna beseda).

Sedim v mrzli kuhinji. Okrog napol podrtega poslopja, v katerem sem srečen, zavija burja, prava, kraška, bršljan na portonu viha v zrak kot razkošne lase zelenolaske, po borjašu se podi lansko hrastovo suho listje, drevored češenj ob poti maha s tisočerimi belimi zvončastimi krilci, lastovke (zmagoslavno optimistične Vide) so se včeraj vrnile, samica se že spravlja v pripravljeno gnezdo pod dvestoletnim špirovcem v hlevu, ki ga je zasedla domača Katrca,

kot okušate: idila, spokojna, stritarjanska, še hip in bom gospod Mirodolski, ki sem ga metal v brk pokojnemu Dušanu Pirjevcu, ko se je preselil v Tacen, se lotil kopati vodnjake in popravljati hišo,

na okenske križe pa se resnobno obeša prikazen zmerom strožjega mariborskega pisatelja Toneta, humorista v sebi je zatajil, grozi mi, z leskovko, če ne boš priden...

Prav. Storil bom, kar zmorem in znam. Namalal bom, že malam, tudi ta staromodni uvod sodi zraven, svoje ljubezensko doživetje z Maribo-

rom, njegovim teatrom, prebivalci teatske predstave, z **Vido**, ki je na poti v neobstoječi dom zablodila na Štajersko, kjer sta jo ujela na najboljšo perjad pozorni, v umetnosti prekanjeni direktor (cirkusa, ki semu reče gledališče?) Bojan Štih in molčljivi, a ne manj zagrizeni režiser uprizoritve Franci Križaj, dirigent tega smrtnega poskakovanja s trapeza na trapec, brez kritja, z zanesljivo zlomljenimi vratovi — tako vsaj presojajo škodoželjni slovenski gledališčniki možnost **Vidinega** teatskega uspeha.

Kaj pa, če bo izzivalna točka z **Vidinim** skokom uspela in bo našla **Vida** v Slovenski ulici svoj novi dom?

Srce me vleče tja, odkoder se je Vida vrnila: na jug. Jutri potujem, z obsežno družino, ne sam in ugrabljen kot Vida, v smeri sončne Španije, a se bom ustavil mnogo prej, v trikotniku med južno Toscano, Umbrijo in severnimi Abruzzi, v Folignu, Perugia, Orvietu, Assisiju, Aquili, da podrobno preučim stare kraljevske palače, romanske cerkve in da se domenim, zakaj pa ne? za Vidino gostovanje na renesančnem dvorišču Spoleta, le uglasbiti jo bo še treba, d(r)amico, nam bosta priskočila na pomoč ljubljanski spevni Foerster in mariborski kupletasti Parma, se bosta **Slavček** in **Zlatorog** povezala v trio z otožnim žerjavom?

Še besedo in preidem k stvari, to je k temu, kar že ves čas sestavljam. Ko sem pred dvema letoma ustvaril enega svojih najbolj literarnih esejev in namesto o **Lepih časih zlatih krasih** pisal o herojski smrti Vide Pregarc, o Lužanu in njegovi nežni ženi, celjski umetniški faktotumi niso hoteli portretov natisniti, terjali so, naj se držim stoletne konvencije; ko sem, vljuden, iz sebe na silo iztisnil poprečen, nezanimiv, običajen tekst, so bili zelo zadovoljni, pri priči je izšel.

Nauk je pa ta:

želim si, da bi Maribor, kjer so široki, neprovincialni, tako rekoč kozmopolitski, z znanim in uspešnim smislom za humor, pokazal polno razumevanje za moj literarni in ne strokovnjaški načrt, to je za pričujoči kramljajoči esej.

P. S. Malo je manjkalo in spis bi ostal pri uvodu. Ravnokar se je namerč nad mano odlomil dober kvadratni meter stropnega ometa in tik ob meni zgrmel na tla. Škoda: en sam kozarec. Alenka je sekundo pred tem odšla na severni konec kuhinje. Kakšni srečkoti, ta moja družina! Še takšno nevarnost znamo prekuhati v korist. Ves teden je Alenka iskala zgodbo za lutkovno igrico, ki jo namerava ušpičiti. Voilà, jo že ima. Črvi rižejo po hiši, hiša propada, se ruši; prebivavci, škorpijoni, mačke, stonoge, pajki se solidarno združijo, da si rešijo dom.

Ko bo dom spet trden, ko bo slovenstvo zadela sloga in bo narod našel pot, bom povabil lepotico Vido in nje cortège na liter ali več avberskega — najboljšega — terana.

*Za prekrito fotografijo upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

4. Je na pohodu mitizem?

Kaj naj povem, za začetek, slabega o **Vidi**?

Da je celjsko gledališče odklonilo nje uprizoritev, češ da je neuprizorljiva; da je podobno izjavo protokoliralo še nekaj slovenskih — znamenitih, kajpada, drugačnih nimamo — režiserjev; je bil res tudi mariborski ansambel in corpore, razen častnih izjem (poročila, obrekljiva, pretiravajo, saj vemo), zoper to, da se jo sprejme v repertoar? Pa so jo poznali?, se vmeša nagajivi duh. Ah ne, kdo pa je še kdaj videl, da bi zgrajeni, načelni, vseznovski slovenski kulturniki odklanjali, o čemer niso dodobra poučeni. Doživel sem eno samo izjemo:

ko je okrog leta 1950 na Društvu književnikov Jože Pahor točno 45 minut, bil je pač po poklicu upokojen učitelj, grmel zoper Sartra, zoper to, da v **Gnusu** zasmehuje španske borce. Sam sem hranil sicer Sartra v mezincu, a nisem si upal povzdigniti glasu, že tako sem veljal za eksistencialista, Božo Vodušek, tedaj še kolerik, pa se je zmožel premagovati le do minute pred zvonjenjem; ko je socialistični pastor že končaval, je izbruhnil in tuleč izpovedal, da je **Gnus** ravnokar prebral, pa v njem ne straši noben borec in še manj španski; ko je roman izšel, se blagi Franco še ni prigrabil do oblasti in se španski revolucionarji še niso zatekli v Francijo.

Naj osvinjam avtorja, mojstra Rudija Šeliga? Takšen tekst bi bravci najrajši požirali, poželjiv odkup Javorškovih **Nenevarnih razmerij** (6500 izvodov) na desni in Zupanove **Razprave o hudičevem repu** (10.000 izvodov) na levi, obe deli razprodani, nas o tem prepričuje. A sem žlahtnega značaja, moja ironija je dobrodušna in z Rudijem sva prijatelja.

Priznati pa je le treba: Rudiju je šla težaška **Vida** težko spod rok. Že sicer se nagravžno muči naš dramatik, ko stiska in pači svoje antisintaktične stavke, **Vida** pa mu je zarezala zemljevid grenkih potez na stalno utrjeno čelo. Ko sva ga z Alenko obiskala v njegovem sredozemskem letnem dvorcu, poleti 1976. leta, ah jabolkbogati Brkini, obisk mi je navdihnil otožen esej, je tožil, obupan, da se mu **Vida**, prekletnica, ne odseda in je vmes butnil z besnejšo **Čarovnico**. Snoval ju je potemtakem skupaj, očiten diptih. Čakamo na tretji del; bo to povodnomožna Urška, Petra Klepčevka, kraljica Matjažanka? Triptih mora prerasti v slovenskega **Fausta** z nosilno Valpurgo. Mariborski, ne Goethejev ravnatelj, specialist za pomladne Marjetice, za port rojalovske hudičevke in za žalik žene, tretje drame gotovo ne bo prepustil Novi gorici, zdresirani za uspešno uprizarjanje velešpektaklov, Maribor se za zanesljiv svetovni uspeh nikoli več ne bo obrisal pod nosom z Veronikinim prtom.

Dramaturgija esejev, kakor jo je učil izvedeni Lojze Filipič: z eno roko deli prizanesljive klofute, z drugo raskavo božaj! Na vrsti je torej spod-

buda. In res; prejšnji teden sem zvedel za dobro novico: knjižna izdaja **Vide**, še ne leto dni ni stara, je že razprodana. Za dramo nenavaden uspeh; dram se največ valja po samotnih policah ljubljanskih antikvariatov.

(Ste opazili, da v eseju največkrat uporabljam besedo: uspeh? Za to nam gre: da bi **Vida** promovirala v kraljico. Predsednikov različnih izvršnih svetov je kot gnoja; kraljica pa je samó ena. — A že slišim zlobnika: kraljic ni več.)

Takoj po vojni in še precej let pozneje smo se, dekadentni elitisti, norčevali s folkloro; spoštovali smo le Kafko in Joycea in Hegla in Heideggerja in Eliota. Zdaj pa se že nekaj časa namigujejo druge razmere; in avantgardni Šeligo je bil med prvimi, ki jih je znalsko zavohal. Kdaj že je izdal kolosalno zbirko novel **Poganstvo**, že pred več kot desetletjem se je spravil na čarovnico Agato črnokoblerjevo! Obnova slovenskega mita!

Po ialnovsko seliškarjevem bobrovskem domačijstvu, ki nas je hotelo, sadistično, pripeti na slovensko ne zemljo, ampak gnouišče, ne z bilčico, ampak z ideološkimi klerikalno stalinističnimi železnimi šivi, je bil vesplošno slovenski, najprej vokalno kulturniški, nato poplavljaioči srednjeslojski izlet v mednarodne vode kaj zdravilen; križarjenja po Sartru, Saint Johnu Persu, safariji po Francisu Baconu in tržaški Standi so nas nafilali z nepogrešljivimi novicami. Obveščeni smo; zdaj smo pravi evropski potrošniki. A smo se nekoliko preveč zamondenili. Izgubili stik z zdravilnejšimi tlemi. Tako nas je odpihnilo v zrak, da smo začeli vekati: nazaj dol, pa četudi v močvirje.

Nazaj v spodnje dele prostora; še bolj nazaj v prejšnje čarne čase. Nazaj v nezavedno. Filozofija je bistrila zavest; kam bi s to čezmerno zavestjo, nam je je preveč! odpeljimo jo preč! smo se slišali vzklikati. Nekoč že dokončno premagani mitski svet je postal iskanejši od modroslovja. Veber je navajal Avgušтина, Sodnikova Aristotela, Pirjevec predsokratike, vsaka generacija je segla v dobo nazaj, danes pa smo ponosni, če smemo, prosto po popularnem Gravesu, obujati Zevsove lumparije in šepetati o Persefoninih grozodejstvih.

A kaj je Vida (Darinka) drugega kot slovenska trojna boginja: Semela (Atena), Afrodita, Hekata (Persefona, Hera): devica, nimfa, starka? Poraja se, zapeljujejo jo, rodi, je nimfomanka, starí, se suší, simbol rojstva, življenja, smrti? Smolè se je še vračal h klasičnim Grkom, po anoiulhovsko antigoniziral, nakar je preskočil, inovativno, k starim krviželjnim Slovanom, a skoz literaturo, skoz slovenski umetni mit; k Črtomiru, k prešernoslovcu. Hieng se je zadihano zašpaniziral. Pozneie so ludisti in njih sodelavci jemali mite, da bi jih na mrtvo zajebavali: Franček Rudolf se je veleduhovito in v seriji usral na celjske, Hieng je slekel Ivano Arško. Zupan je bil prvi, ki se je po vojni izživljal z ironično demitologizacijo, **Aleksander praznih rok**, Ferdo Kozak pa mu

je s **Kraljem Matjažem** in **Petrom Klepcem** dobrodušno svetil že izpred vojne.

Demitizatorji so spodnesli stare slovenske mitomane, tugomerizatorje, Kristanovo strastno **Ljubislavo**, Župančičevo cvetlično **Veroniko Dese-niško**, Novačanovega silaškega **Hermana Celjskega**, nazadnje pa so sami ostali praznih rok. Posmeh sam od sebe ne more živeti; sir, ki so ga miši toliko let slastno grizljale, je požrt. Marš po novi sir, po trajnejšega! glasi zapoved. A sira se ne da vražičevsko ukrasti, od La Fontainovih dob krokarji ne izpuščajo več popotnega brašna. Sir je treba narediti. Molči in garaj! Se pravi: treba je mleko mlesti, krave pasti, hleve zidati, znoj potiti. Se pravi: se v stare dobre in hude čase vrniti. Se pravi: se do zlatožilnega mita dokopati. Sir je zlato; to je vedel že modri Mencinger. Zlati sir je slovenska zlata frazerovska veja: naš mit: Vida in Klepec in Zlatorog in sveti Andrej, legende in pravljice, njih junaki vidčevsko oživiljeni, usodno resnobno razumljeni, mučeniško pobožno prebirani. Dramatik ni več jesihovski oslekazavec in fokslnebrivec; vrača se k že opuščenemu težavnemu poklicu, v črne premogovnike, sajasti rudokop, pod zemljo, k palčkom skrivnostnim, na nebo, h kondorjem nadžupančičevskim in k vilam, v morske globine in v srčne krute muke. Mithologia rediviva! Rokokojski plesni korak in burkaško mrdo v kot, zdaj potrebuje dramatik klepčevsko težkoatletsko moč, njegov tenki sluh na kresno noč, pripravljenost, da se, močerad-feniks, na Valpurgino noč v čast sveta zažgè.

Ravnatelj Štih, ki je za konec tedna bleščeč esejist in ob počitnicah vedečen zgodovinar, je že vrgel, med počasno slovensko umniško ljudstvo, učinkovito krilatico: nova romantika. Zakaj ne? Že lep čas trdim, da se vračajo dekadenca, fin-de-siècle, secesija; zakaj ne tudi nova in naj-novejša romantika? Cankarja bomo vsak čas nanovo — šele zares! — odkrili. Romantiko razpevajo vzhodnjaški Ivo Svetina in zastrti Tone Kuntner, trpki Herman Vogel in poskočni Tomaž Šalamun, hudodelski Drago Jančar in jezikavi Saša Vuga. Vrnitev čustva, srca, zanosa, neposrednosti, vere, ljubezni, naivnosti, idile, lepote, koitiranja s smrtjo. Da, vse se začne in konča pri liku, ki ga ponazarja La belle dame de Merci.

Tudi sam sem poklicni izdelovavec modnih in strokovnih gesel, prav tako pol tenkočuten časnikar pol filozof, v tem si z ravnateljem prijateljsko konkurirava; tudi mene srbi, da bi izustil pravo magično besedo. Z reizmi, ludizmi, lingvizmi, ki sem jih demonstriral, na veliko in na drobno, ravno na Šeligovem literarnem opusu, je konec; ta konec čutimo, tako sem, literarni zakonodajavec, razglasil že pred leti. A kaj stopa postopoma, neubranljivo v izpraznjeni prostor? Tudi misticizem ne zadošča. Črna tragedija in odrešilni misteriji? kot oznanjam. Vračanje k veliki klasiki? kot meni Jan Kott? K zgodovinskim freskam? kot počne Bertolucci. K mitu, **Ojdip**, **Medeja**, k pravljici, **Cvet tisoč in ene noči**, k srednjeveškemu eposu, **Canterburryjske zgodbe**, kot jih je genialno ufilmal Pier Paolo?

Naj zakličem: na pohodu je literarna ideologija mitizma?

Vrnitev k najstarejši tradiciji, k predtradiciji, torej ultradicionalizem?

Ali pa je konec literarnih ideologij in se umetnost zateka k svojim ne-ideološkim — to je mitskim — izvorom?

Taka misel bi bila prelepa. To je pravljica. Sanja. A čeprav pravljica ni resnična, je lepa. In je, pravzaprav, resničnejša od vsakdanje pogrošne v nos suvajoče polresnice. Zato naj zapišem: vsaka literatura, ki je umetnost, živi proč od vsiljive ideologije, od filozofije, načrta, uma, znanja, logike; v vsaki tiči kaotični mit, analogika, neujemljive sanje in razuzdana domišljija, življenje in smrt, nedoumljiva temna plat sveta.

V spremnih besedah, patetično naslovljenih **Demonična moč trpljenja**, sem **Lepo Vido** kot racionalističen mesar trančiral, čeprav sem jo obenem povzdigoval v pesem o odrešujočem hrepenenju. Tu pa se zadovoljum s skromno oznako: da je Šeligova drama, hudo zunajracionalna, z vesoljno zemsko energijo nabita nova slovenska mitska zgodba.

*Za prekrito fotografijo upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

3. Kranjčev iskreni slavospev Mariboru

Prijatelj Andrej Inkret je — v kritiki, sicer ne moji, a **Naši razgledi** — zatrdil, da je **Vida** brezpogojno slaba drama; podobno je ob istem času, a ljubezniveje, šepnil v **Neknjževnih popackanih listih** prijatelj Dimitrij Rupel. Oba cenim, oba ljubim, a da bi jima, posebno v tem primeru, verjel?

Z Nikom Grafenauerjem, tretjim prijateljem, kritikom, sva prepričana, da je **Vida** sijajen tekst; Niko sicer še ni, a bo vsak čas dramatik, in to odličen, kar naprej mu prigovarjam, naj se loti že leta razglašena načrta o slovenski **Salomi**. Če bi glasovali, stalna prijateljska četverica, bi bil izid neodločen. A pravijo, da so volitve v rečeh estetskega okusa neprimerne.

Tudi odklonilna kritika me prav nič ne briga. Čeprav sem sam nekaj kritik, nanjo nič ne dam. Kritik o svojih knjigah vseh niti ne preberem; častna beseda. Ne, ker bi se bal razburjanja — ne, saj usnjen podplat je koža (občutljivost; užaljivost) čez in čez postala. Kritike mnogovidno sporočajo o svojih avtorjih, malokaj o predmetih kritiziranja. Zato prebiram kritike zanimivih kritikov in se učim o njih duševnosti; kako je z mano, vem sam najbolje.

Kako je z **Vido**, vemo najbolje mi, ki jo v aprilsko spremenljivem ozračju, poustvarjamo. Počeno zveneči stavki, nekaj smo jih našli, so nas v dno duše zboleli; stran z njimi! Tudi z redundantnimi, izraz je uvedla izobrazena lektorica, naša razčlemba ni mačji kašelj, tudi lingvistiko smo pritegnili, le Gajška, širokokrajnega črnoklobučjega poeta gobičastega se je manjkalo, pa bi potegnili svetega Petra za brke in za sandale, strokovnjaki. Redundantni so tisti stavki, ki so odveč, če naj besedo prevedem; ki ponavljajo; ki tekst preoblagajo. Nekaj smo jih izbezali ali pa so se nam oni, opozarjajoč, usedli na oči.

Eno je **Vida** kot tekst, drugo kot drama. V Mariboru igramo dramo, pa smo rekli, da bomo vse najprej povedali z gibom, s situacijo, z napestjo, z molkom (da, o molku smo precej govorili, molk je prvo zlato); beseda naj bi bila za nameček. Ker **Vida** ni pantomima in ker je ne režira Jovanović, kot je Štihov **Spomenik**, je Šeligovih besed ostalo kar precej več kot štiriindvajset, in pravzaprav niso samo zraven.

Vendar nismo samo kritizirali, napihnjani, češ nepopolnega avtorja je treba izboljšati, njegove ideologizme krajšati in črtati. (Da jih Inkret in Rupel, na premieri, vsa budna na naše napake, ne bi opazila.) Najprej po malem, potem pa kar širokoogrudno smo se tudi navduševali. Nad poetičnostjo izraza, marsikje zgoščenega, trpečega, otožnega. Nad nenavadno strogostjo, domišljenostjo zgradbe; bolj natančno ko smo razčlenjevali, šire se nam je odpiral uvid v dognanost celotne kompozicije, usklajenosti dejanj, prizorov in replik. Prava mojstrovina, smo se, vzklikajoč, čudili.

Dobršen del naše mnogoplastne, veličastno kruljave sodobnosti smo zagledali v nji, v **Vidi**; naša neizpolnjena pričakovanja, muke, strahove, sanje, dolgoletne srhke izkušnje. Vraga in pol tiči v tej drami, na prvi pogled tako nerazumljivi, nori, nespodobno težavni. Marsikakšno sporočilo, ki ga je današnji gledavec, čedalje manjši bučko, hudo potreben.

Potem smo se menili, kako bomo lenemu gledavcu, ki hoče pop cirkus in narodno zabavno veselico, ta pomembna človeška sporočila posredovali.

Vida, ki mora v igri strašno mnogo govoriti, je zamišljeno molčala; kdor molči, devetim odgovori. Darinka, ki ji je v drami avtor sešil usta, se je trudila prijazno klepetati. Jaz, ki me v svojem prvotnem projektu dramatik sploh ni predvidel, sem devetkal največ; zato so me poklicali v Maribor. Ubogi igralci, na koncu težke sezone že izmučeni, navajeni na razumen, zmeren pogovor — neprofesionalna šepetavka, pa ne iz teatra, bognedaj! mi je dihnila na uho geslo, ki da ga je njega dni razširjal zlokobni duh: v tem teatru se ne bo intelektualiziralo! — so bili, z moje strani, obstreljevani s težkim topništvom, ušes si niso smeli mašiti, kot ris sem pazil na njih pozornost, ojoj, od take prezabeljene,

*Za prekrito fotografijo upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

prezačinjene, prekalorične košte boli glava, glava pa vendar ni samo za trpljenje, moji dragi ...

Začetni devetkalibrski zid, ki se je postavil med nas, med ljubljanske vsiljivce, in mariborski domorodni ansambel, se je kmalu, prej ko je bilo pričakovati, podrl, jaz, poklicni erotoman, sem se skoraj zaljubil vanje, v sodelavce zbegane, nisem prašal, kako me čutijo, oni samogovor pa se je polagoma razpletel v jecljavo polifonijo, začeli smo namazano debatirati o pomenu posameznih stavkov, iskati najboljšo razlago, **Vida** nas je kot lepilni trak zlagoma povezovala v skupnost, začarala nas je, čarovnica slovenska, nepremostljive meje med zabitimi Kranjci in prekletimi Štajerci so se stalile, sicer pa Šeligov klenci rod izvira iz Štajerskega, to vam je zamolčal? skoporiti Gorenjec, Štihov prav tako, sam imam dve teti v Mariboru, pri eni, neverjetno ljubeznivi, Tilici Tomčevi, sem vse dni svojega mariborskega nastopa tudi stanoval, skrbela je zame kot za sina, mesto samo me je opojilo, povsod elegantna mlada dekleta, za fante se ne zanimam, ulice odmevajo od sproščene mladosti, v gostilnah in trgovinah prijazna postrežba, vse drugačna kot v sitni velemestni Ljubljani, hitrejša kot v čedalje bolj zapoznelem obrtniškem Kranju, da o primorski domačnosti niti ne govorim, prijatelji štajerski na novo odkriti so me vabili na razkošna kosila in gala večerje, adijo askeza, spet bom trebušnik, Partljičeva žena na superžgance in okusen bograč (moral bom v temelju spremeniti sodbo o Tonetovi dramatici, če dobro premislim, pa **Ščuke** le niso tako ajnfoh, kot sem, zaslepljen, lačen, nedomiseln pred dnevi zatrjeval), Jančarjeva me je popeljala za aristokratsko pripravljeno mizo (no, Draga sem zmerom hvalil, tam se bo treba oddolžiti drugače), Kramberger, najslabše plačani slovenski superintelektualec, me je povabil na pivo, sicer pa živi od zraka, zmešanega zgolj s pfenigi, v nedeljo stanaju z Alenko oba, Marjan in predsednik F. F., požrtvovalno popeljala na sam Žavcarjev vrh in po divjem Kozjaku peš v Maribor, deževno vznemirljivo predpomladansko vreme, a strastna debata, deset flaš piva in še nekaj jabolčnika povrh, gostijo pa me, razvajajo in zame skrbijo, ti Mariborčani, dr. Srukova žena me je pitala zokusnimi, doma postorjenimi kolači, Potiskova, a na javnem prostoru, z izbrano literarno kritiko, same tombole, pa nič spodrseljavev, Pungartnika, ostrozobega apologeta brezobzirne apologije vsega apologetsko obstoječega, a obenem kritično kritičnega na srečo nisem srečal, tako sem si ohranil življenje in obe ušesi, apologetski revolucionar, antitrockistični trockist in antinovolevičarski novolevičar bi mi moral izpuliti vsaj eno, saj je znano, da teorijo ustvarjalno sprovaja v prakso, s starim sovražnikom Drolcem sem se ob ljutomerčanu zapil in v nič manj kot desetih urah vlažnega, a dobrejnegga pogovora spoprijateljil, izdajati bomo začeli moje **Zbrane planinske spise**, z njimi bom deklasiral Kmecla in Mlakarja, kako bom duhovit, vse je urejeno, le napisati jih moram, a to je mnogo lažje, kot pa priti do veljavne pogodbe in do otipljive knjige, Simončič, najbolj vljudni Slovenec, nezamerljivi, čeprav ga že nekaj let zmerjam (upravičeno? neupravičeno?), mi je aranžiral izdatno kosilo v Slaviji, ne, to pa že ni korupcija, pri **Obzorjih** sem izdal že tri nepopular-

ne knjige, počastili smo izid zadnje, zagrešil na desetine neberljivih uvodov v knjige svojih prijateljev, elegantni Herman me je počastil s poživljajočo vodko, ko sem bil — kdo ne bi bil — naslednji dan skrokan, Tone bi me lastnoročno odpeljal na Sladki vrh in Rožengrunt, če ne bi umazano deževalo, vse je teklo kot po svežem maslu, srečni mariborski neborštnikovski dnevi, kdaj se boste ponovili? le športno modernistični pesnik, ribič in zdravec Andrej (kar pomeni Pogumni) Brvar, me je pustil, čeprav sva bila na življenje in smrt domenjena, na cedilu, v dežju sem ga čakal na Orlovem vogalu, kot nezvesto izvoljenko, dan za tem, nisem zamerljiv, pa me je zvlekel v bar, tako puščoben, da sem jo po petih minutah ucvrl; enkrat, pravijo, ni nobenkrat, zato mi brvarjevski nesporazum ni onesnažil nedolžne vigredne podobe južnoštajerske prestolnice.

A tudi sam sem bil skoraj popoln. Od izpred sončnega vzhoda sem se vsak dan vestno pripravljaj na mukapolne vaje; popoldne in zvečer sem si ogledoval mariborske gledališke predstave, kolikor nisem sprejemal kraljevskih vabil. Napravil sem le eno težko napako: nisem se šel ponižno poklonit mariborskemu intelektualnemu očaku, svojemu staremu znancu, skoraj prijatelju — buzarona, saj se tikava! — Branku Rudolfu. Odkar izvajam stalen in stalno slab vpliv na njegovega nadnadarjenega sina, me je zavrgel in humanistično dialektično meni, da bi me bilo treba obesiti; ker pa sem po pogodbi vezan z mariborskim gledališčem še za nekaj važnih vaj, si obešenja do konca maja ne smem privoščiti. O svoji smrti, dragi Branko, ne odločam jaz; moja smrt je postala javna reč.

O Mariboru in njega ugodnih prebivavcih sem naklepal nemalo spodbudnih; kaj naj pa še rečem o **Vidi**? Spis mi bodo namreč plačali, da pišem o nji in ne njeni zvočni kulisi.

Zaripel namen avtorja, režiserja, ravnatelja, dramaturga je: napraviti inovativno predstavo. Zasnovati ali vsaj nakazati zasnovo novega sloga. Kaj nisva s Francijem Križajem pa s filozofi in ne nazadnje dramatikami, režiserji in igravci, pravijo, da so ti glavni, izvojevala na Odru 57 nov gledališki stil na Slovenskem, moški, trdi, odločni, ostri, strastni, v nasprotju s prejšnjim sentimentalno humanističnim, lepim, dobrim, medlomehkim, prijaznim, prisrčnim? Ker so danes, dvajset let pozneje, eksperimentalne grupe v hudi — upajmo, da le prehodni — ustvarjalni stiski, velja pričakovati takovo inovacijo od etabliranega gledališča; če ga seveda znaš in zmoreš prepojit z revolucionarno neetabliranim duhom.

A kakšen naj bi bil ta novi slog? Po ironično grotesknem, besno raztrgajočem, kakršnega sta uveljavila **Pekarna** in **Glej**, pač v skladu z obdobjem ludizma, naj bi prodrli ritualni, misterijski, tragični, do kraja resnobni, četudi s komično samoopazujočo spremljavo, tak, ki se ne bi bal potegniti krvavo črto do konca: do slanega brezupa, do smrti, a s tem tudi do vere, v zadnjih desetletjih nesrečno izgubljene, do razcve-

tene strasti, pozabljene v bifeju in na večnih sestankih, do zanosa, zaradi napačnega sramu odvrženega, do tveganja, neogibnega? Ni tega sloga zarisal že Dušan Jovanović z zadnjimi režijami? Bi bilo treba upri-zarjati himničnega Mraka, da bi mogli izdelati pristni domači misterij-ski prijem? Bi bilo treba povabiti maničnega, fantastičnega Ljubišo Ristića, da bi nam pomagal odkrivati na domačo zemljo in na telesno izročilo vezan mit? Bi morali zabrisati z repertoarja vse groteske ali pa jih vsaj grozljivo prednašati, ne pa lirično kratkočasno burlesko, kakor smo se navadili?

Ne nazaj k maši, slovesno institucionalni; dlje v starino, h grškim misterijem. Vem, da jih ne bomo zvesto ponovili; okužili jih bomo z našo današnjo skušnjo. A spotoma nekaj tretjega izumili. Smer je jasna: od kabareta, tofovskega do podkrajškovega, k usodi.

Kar me je, stojim za Šeligovo **Vido** in mariborskim mogočnim projektom. Križaj je pred leti postavil čudežen **Umor v katedrali**. Štih se vnema za **Port royal**, za Grabbeja. Igravci čutijo potrebo po očiščenju, po veličini. Lavrenčič hoče stopnjevano realnost, Hegedušićeva trka na zdravje španskemu dvoru. Kaj še manjka?

Če bo premiera pokazala vsaj nekaj od zaneseno pričakovanega, bom čutil, da moje delo ni bilo zaman.

Lepi Vidi, uspešnici, pa bomo dovolili, da se vrne uživati na Španško; najbrž ne ve, da so tam zdaj drugi časi, da je napočila toliko pričakovana demokracija.

V tem življenju pa naj zaigra veličastno smrt.

Želim ji, v drugem življenju, srečno poroko in obilo otrok. Na mnoga leta!

Taras Kermauner

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Nada Šumi

OPOMBE

- ¹ Mirko Fabčič: Sporočilo odprtega dela, SR 1973, št. 4.
- ² Ustna dramaturška razčlemba Tarasa Kermaunerja v dneh od 7. do 21. marca 1979 v SNG Drami Maribor. Po tej razčlembi povzemam tudi vse druge misli, ki se nanašajo na idejno izpoved ali dramaturško ureditev Šeligove drame.
- ³ Ibidem kot v op. 1.
- ⁴ Tako je Agatin konec opredelil Šeligo na prvi razčlembeni vaji za Lepo Vido.
- ⁵ Ta misel je bila ena osnovnih definicij Tarasa Kermaunerja na citiranih razčlembenih vajah.
- ^{6a} Ibidem kot op. 1.
- ^b Prim. še: Boris Paternu: Avantgardizem v navzkrižju struktur, SR, 1971, št. 3.
- ^c Helga Glušič — Krisper: Novi roman v sodobni slovenski prozi, VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Lj. 1972, tudi v SR 1973, str. 77.
- ⁷ Povzeto po Fabčičevem članku, ki upošteva tudi ugotovitve Paternuja in Glušičeve iz navedenih razprav.
- ⁸ Ibidem kot op. 6b.
- ⁹ Kot v op. 4.
- ^{10a} Rudi Šeligo: Beseda ustvarjalcev, Knjiga 1968, str. 45.
- ^b Isti: Neporabna proza, Dialogi 1968, št. 11.
- ^c Isti: Ne: kaj je jezik, temveč: kako jezik deluje (Sodobnost 1977, str. 471) — v okviru ankete Sodobnosti XV: Pričevanje o jeziku.
- ¹¹ Nada Šumi: Jezik in govor v Golouhovi Krizi, GL SNG Drama Maribor, 1978, št. 1.
- ¹² Dimitrij Rupel: Aktualno ali večno, Delo, ...
- ¹³ Kot op. 2.
- ¹⁴ Kot op. 10c.

Na obeh okroglih mizah ob Tednu slovenske drame v preteklih dveh letih je že bilo govora o razmerjih med kvantiteto in kvaliteto slovenske dramatike, kot tudi o smiselnosti in vznemirljivosti uprizarjanja tako starejših kot novejših slovenskih tekstov. Izkazovalo se je, da je — že čisto načelno gledano — gotovo prav in koristno, če kar največ domačih besedil (da ne rečemo vsa) doživi odrsko realizacijo, saj se lahko šele tedaj kolikor mogoče v celoti preverja njihova pomenska in estetska relevantnost.

Obenem pa je pri sestavljanju vsakoletnega repertoarja vendarle treba že vnaprej misliti na upravičenost posameznih predstavitev, oziroma se vsaj zavedati, kolikšno težo mora imeti ta ali ona drama in njena uprizoritev. Tako navsezadnje ni vseeno, da igramo dovolj povprečnih iger, ki se s svojo samozadovoljno in dovoljeno aktualno kritičnostjo prilegajo publiki, da pa marsikatera drama, ki se poglobljeno, usodnjeje angažirano in umetniško bolj polno loteva že prav travmatično akutnih problemov našega časa, pogosto prihaja na oder z velikimi težavami in zamudami.

Zato bržkone ni odveč spet spregovoriti — kot že lani ob temi »na sledi za programom« — o sočasni dramski produkciji z vidika, kateri njen del na umetniško najbolj tehten način sporoča občutenja in spoznanja sodobnih problemov. V zvezi z načrtovanjem gledaliških programov, ki želijo — vsaj po besedah — biti kar najbolj aktualni, a pri publiki tudi na lahek in hiter način uspešni (kajpada tudi komercialno), bi se namreč veljalo spomniti že starih in večkrat preverjenih ugotovitev, da najbolj direktni, identifikacijski družbeno-kritični teksti še zdaleč niso tudi miselno in poetično dovolj dognana in širše »osveščena« pričevanja o svojem času.

Že na prvi pogled je videti, da v sedANJI slovenski dramatiki (recimo v zadnjem desetletju) obstajajo istočasno vsaj nekako trije sklopi odnosov do sodobnosti: načelno pristajanje nanjo — v bistvu apologija, apologetski odnos, znotraj tega pa bolj ali manj relevantna kritika, blažja ali ostrejša, v obliki drobnih bodic, temeljitejše satire in tudi groteske; kritika v imenu znanih pozitivnih moralnodružbenih (večnih) vrednot.

Ta sklop prehaja v drugega z elementi ironije, ki nobenega področja ne pušča več nedotaknjene, svetega, tako da se nazadnje pokaže svet kot področje »čiste igre«, v katerem ni več nobenih vrednot, saj so vse zrelativizirane in zbanalizirane; vsi predeli življenja in delovanja so podvrženi posmehovanju in absurdnim igram, izhajajoč iz spoznanja, da nobena kritika in sklicevanje na »višje« cilje in smotre nič ne pomaga; to je prostor izpraznjevanja (starih) vrednot, čas »prizemske«, igrive, »razdiralne« literature.

Nezadovoljstvo z obstoječim, nemoč spreminjanja tega utečenega stroja družbe in sveta se v tretjem slopu »pogleda« na sodobnost pokaže

s poskusi vzpostavljanja nekega novega, drugačnega, še ne obstoječega, vendar v posebnih globinah in teminah skritega sveta, ki (zaenkrat) prodira še bolj kot vizija, slutnja, nikakor pa ne kot dejanski program.

Globalno shemo omenjene situacije (istočasnosti) in časovne zaporednosti slovenske dramatike zasledimo na poseben način že v letu 1972, in to kar v samem dramskem besedilu: v Šeligovi »historiji« Kdor skak, tisti hlap. Ne da bi hotel reči, da govori avtor v svoji igri natanko o tem (v opombi pojasnjuje, za kaj mu gre), zanimivo in očitno pa je vendarle, da gre v bistvu za podobne ali celo iste probleme in zadeve.

Prvo dejanje tako kaže za osebo še smiselno akcijo, njeno hotenje, njeno upornost, nezadovoljstvo z mentaliteto potrošniške družbe, nezadoščenost v človeških odnosih in navsezadnje nemoč, da bi na tak »humanističen« način dosegla zaželeno. V drugem dejanju (ali v drugi fazi) se ista (oziroma druga) oseba vključi v veljavni sistem in deluje po principu funkcionalnosti, efektnosti, koristnosti, se ne ozira na moralno in se v odnosu do soljudi postavlja kot gospodarica nad slugami in jih uporablja kot lutke, kot druge predmete; vendar tudi ta način eksistiranja ni pravi, niti ni uspešen, nekaj se upre in ga začinja rušiti: zdaj začno »oživljati« stvari, naravne oziroma nadnaravne sile kažejo svojo moč.

Tretje dejanje nam predstavi že tako rekoč razcepljeno, shizofreno osebo, ki svoje vztrajanje v odnosu do predstavnika institucionaliziranosti igra, situacijo zavestno izziva, ne da bi si obetala uspeh; ve, da je sama predvsem nekaj drugega in da na oba prejšnja načina ni mogoče vzpostaviti pravega stika; to pa je ena od bistvenih stvari, za katere ji gre. Stik skuša doseči s pomočjo čutenja in preko občutenja še tudi njej sami nejasnih, skrivnostnih, kozmičnih sil, v območju nedorečene mistike; svojega bivanja ne poskuša več utemeljevati z racionalnimi kategorijami, marveč z enotnostjo čutnih in spiritual(istič)nih postavk. Svetu socialne in ideološke prakse se postavlja nasproti svet še neraziskane oziroma pozabljene človeške prvinskosti in njegove odprtosti za neznano, nepreverjeno, neujeto v kakršenkoli red in sistem, ki s človekom lahko uspešno manipulira in ga postopoma izpraznjuje.

Prvi Šeligovi igri sledita v tej naravnosti še dve najnovejši drami: Lepa Vida in Čarovnica iz Zgornje Davče, ki obe izrazito »razpadata« na dva nasprotujoča si pola: na prikaz potrošniške družbe skozi prizmo sredneslojne slovenske družine in na kritiko tega načina življenja in mišljenja, ki jo nosi vsakokratna glavna oseba s svojimi »poganskimi« lastnostmi in hotenji; njen upor proti dobro utečenemu in učinkovito urejenemu svetu je navsezadnje vsakič neuspešen — ker je (še) individualen, osamljen, in ker pravzaprav sploh ne poteka kot akcija oziroma protiakcija, ampak hoče delovati že s samim svojim obstajanjem, s tem da je in da je predvsem drugačnost od prevladujočega.

Nekoliko podobna struktura plasti kot pri Šeligu se v posameznih igrach — in manj razvidno in preiščljeno tudi v loku celotnega opusa — kaže pri Jesihu. Njegovi mladi ljudje doživljajo temeljno neskladje med

idealnostjo svojih hotenj in delovanj na eni strani in realnostjo stvarnosti, v kateri morajo (so)delovati in živeti, na drugi strani »Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista« že tudi s svojo povedno trodelnostjo govori o treh fazah in treh načinih eksistence in njene uspešnosti oziroma neuspešnosti (pa obenem njihovih etičnih vrednostih); o mladostnem vitalizmu in zmožnosti brezskrupoloznega vključevanja v sistem — s tem pa o možnosti moralnega padca — nato o odvrnitvi od sveta, o razočaranju in o iskanju duhovnih vrednot, končno pa o smrti, v tretjem delu pa o »zgolj« posmrtni možnosti apoteoze lastnega uspeha. V Jesihovi igri, ki je označena kot moraliteta, je pot glavnega junaka iz aktivizma v zlom tega vitalizma prikazana z izrazito črno-belim slikanjem obojnih situacij in je s funkcijo zbora vseskozi ironizirana (tako vlogo ima zbor tudi pri Šeligu). V svetu te igre namreč ni nobenega splošnega, objektivnega principa, v imenu oziroma v okviru katerega bi se ta moraliteta lahko dogajala, ampak gre za odprt svet relativnih vrednot družbe in posameznika, ki ostaja sam sebi merilo in mu tudi zadnji poskus zatekanja k bogu kot neki tradicionalni možnosti sploh ne more pomagati. Svet je zanj pravzaprav nespoznaven. Igra zato tudi ni in ne more biti prava moraliteta in se s tega vidika logično končuje z epilogom, kjer ne gre niti za zmago dobrega, pa tudi ne zlega, temveč za neko fiktivno nivelizacijo, mirovanje (enako v Brucki, ki izzveni v zakrivanje meščanske zlaganosti in se konča v statičnosti, brez realne možnosti preseganja), nobenih konfliktov, s čimer pa seveda ni rečeno, da so bili prej razrešeni.

Že v tej igri se pojavljajo — pri Jesihu skoraj romantično obarvani — elementi narave in njene temačno skrivnostne sile, ki dajejo slutiti drugačne možnosti komuniciranja in ki se v Brucki in Tovarišu Petru razvijajo v nekakšne »energije prostora«; te se sproščajo tako v neživih stvareh, v predmetih kot v odnosih med osebami in v njih samih, so pa nedoločljive, nedorečene, nejasne, predvsem pa nimajo nič opraviti s — vsaj v eni plasti iger — prikazovano realnostjo na »realističen način«: so namreč element aracionalnosti, asocialnosti, aidejnosti.

V zvezi z Brucko se velja spomniti, da je uprizoritev iz teksta črtala njegove (relativne) skrajnosti in tako vse tri plasti (racionalizem — /idealistični/ subjektivizem — misticizem) omilila, s tem pa je realistična osnova prizorov iz vsakdana, čeprav ironizirana in problematizirana na različne načine, stopala izrazito v ospredje. Tako je tudi po avtorju osrednja oseba Brucke izgubljala to svojo pozicijo in njeno obdobje prilagajanja se je kazalo predvsem v odnosu do zakonskega para, veliko manj pa je bilo vidno njeno spoznavanje lastnega položaja v svetu in njenih perspektiv, ki se v tekstu iz prvotnega optimističnega in zanesenega gledanja nato vse bolj problematizira. Spremenjen je bil tudi konec, ki v besedilu ostaja pri mirovanju relacij, v uprizoritvi pa je Brucki puščal še nerealizirane želje.

Vendar pa je tudi iz Jesihove alegorije Tovariš Peter mogoče razumeti, da ostajajo njegove osebe okrnjene v svoji prvotni čistosti (politični in erotični), pa razočarane in ranjene v svojem pristnem aktivističnem idealizmu, ko spoznavajo, da institucija in funkcija v njej človeka spre-

meni in ga prisili v določeno ravnanje, predvsem pa mu ob tem krni občutljivost za primarno, kakorkoli nezideologizirano sporazumevanje v medsebojnih odnosih.

Ugotoviti je mogoče, da gre pri avtorjih in besedilih, ki iščejo in poskušajo odkrivati nove vrednote v drugačnih relacijah človeka in sveta, kot so obstoječe, najpogosteje za kombinacijo dveh pristopov: za prikazovanje — tako rekoč realistično oziroma naturalistično — določenega načina in modela sodobnega, našega življenja, neke znane realne situacije in za nakazovanje neke posebne čutne in duhovne senzibilnosti, s pomočjo katere naj bi človek presešel okvire sistemov in norm, ki omogočajo in dopuščajo manipulacije, utesnjevanja in »ponormaljenja«. Razumljivo je, da pisci v tem stremljenju po drugače utemeljeni eksistenci opuščajo postopke vsesplošnega ironiziranja (kot element zavestne distance do sveta lahko ironija sicer še vedno ostaja), ki imajo predvsem funkcijo zanikovanja starega oziroma obstoječega, ne pa tudi funkcije prevrednotenja ali vzpostavljanja česa novega.

V sklopu tega tretjega načina ukvarjanja s problemi sedanjega, pa tudi polpreteklega časa, ki je v zavesti zdajšnjosti lahko še kako pomemben, največkrat opazimo, da avtorji znotraj posameznih dram prepletajo ali zaporedno uveljavljajo principe realistično-psihološke ali naturalistično-groteskne dramaturgije in simbolne, mitološke ali »mistične« komponente. S tega vidika se njihova struktura pogosto lomi, združuje različne kategorije in je pravzaprav nekoherentna, vendar pa tudi odprta, večplastna in navsezadnje vznemirljiva v razmišljanjih o moralnih, eksistencialnih in ontoloških vprašanjih. Poleg nekaterih že omenjenih tekstov je tu treba navesti Jovanovičevi igri Igrajte tumor v glavi... in Osvoboditev Skopja, morda Hiengovega Osvajalca, Strniševe Ljudožerce, Zajčevega Voranca, tudi Božičevo Paniko, Rudolfovo Kožo megle, Partljičevega Oskubite jastreba. Seveda so med deli teh avtorjev tudi drame, ki sodijo bolj ali manj izrazito v druga dva naznačena sklopa, tako na primer v prvega Partljičeve Ščuke, Rudolfovi komediji Lenega čaka dolgčas in Slovenska kuharica, samo do neke mere Jovanovičeve Generacije, značilnejše pa so tu igre in satire Torkarja (Zlata mladina, Revizor 74) Mikelna (Zaradi inventure odprto, Mandragol), Javorška (Improvizacija v Ljubljani, Dežela gasilcev), Fritza (Kralj Malhus, Mirakel o sv. Neži), Lužana (Sreča neposrednih proizvajalcev, Zlati časi, lepi krasi), Bora (Šola noči, Popoldanski počitek), Hienga (Izgnubljeni sin, Večer ženinov). Svet »igre«, groteske, paradije in ironije predstavljajo zlasti Jesihovi Grenki sadeži pravice, Jovanovičevi Norci in Življenje podeželskih plejbojev, Rudolfova Veronika, Božičev Kako srečen dan in Kocbekov Dan zaklan, pa Ruplovi Mrzli viharji, jezne domačije, deloma še Potepuhi Jureta Obrškega, ki prihajajo bolj iz prvega kroga, podobno tudi Poniževa Igra o smrti in Lužanovi Mostovi v Zambiji.

Seveda je jasno in razumljivo, da vseh teh in še mnogo drugih dram ni mogoče v celoti in brez preostanka razvrstiti v zarisano shemo, saj se v njih na različne načine prepletajo raznovrstni motivi, teme in

problemi. Kot že rečeno, je morda ena glavnih (skupnih) potez sodobne slovenske dramske produkcije njena »stilna« in dramaturška (in problemska) raznorodnost, neenotnost, razpršenost oziroma neosrediščenost, s čimer je v zvezi malopomembnost ali razdrobljenost fabule, po drugi strani pa tudi bujnost fabulativnih zasnutkov, ki pa se večinoma ne morejo ali/in nočejo razviti v obsežnejše in trdneje povezane »zgodbe«, temveč pogosto predstavljajo (in preraščajo v) slikovite simbolne ali mitološke (pris)podobe. Tako se dogaja na primer v Strniševih Ljudožeroih, v Rudolfovi Koži megle, v Zajčevem Vorancu in še posebno v Šeligovi Lepi Vidi.

Najbolj pogosta tema, ki se je dramatikci — na kakršen koli že način — v svojih igrah dotikajo, je potrošništvo sedanjega časa; v večini primerov je vsekakor predmet bolj ali manj relevantne kritike, pa naj so to satirične bodice na njegove različne konkretne pojavne oblike, naj je to ogorčeno zgražanje nad izginjanjem duhovnih vrednot, ki ga ta pojav s seboj prinaša, naj je to ironiziranje takega načina življenja in mišljenja, naj gre torej za direktno izrečeno kritično ali ironično pripombo na svet plitvega, vistosmerjenega in neustvarjalnega, vedno reproducirajočega se tipa eksistiranja, ali pa za »objektiven«, »realističen« prikaz vsega tega, ki dobi zaželeno predznake, kajpada negativne, v konfrontiranju z elementi, ki prinašajo v urejeni svet potrošniške družbe zmedo, negotovost, nevarnost, nekaj neznanega, čezmernega, nenorm(al)nega, fantastičnega, iracionalnega, kar vse problematizira temelje obstoječega in prevladujočega in utrjenega. Ta zadnji in v zdajšnjem času zaenkrat tudi umetniško najbolj produktivni način uveljavljata na primer Strniša (Driada) in Šeligo. V primeru nekaterih iger Lužana in Rudolfa pa gre, nasprotno, za veselo vklapljanje v svet zadovoljnega potrošništva, za neproblematično pristajanje na samozadostno in v bistvu nevprašljivo bivanje. Treba pa je reči, da sodijo v isto področje pravzaprav tudi razni satirični komadi in kabareti, ki nizajo znana vsakodnevna negotovanja nad družbenimi napakami in anomalijami, ki s koncem sklepajo krog na mestu, kjer so začeli.

V mnogih dramah je bolj ali manj v ospredju tudi vprašanje osebne in družbene morale, s tem pa vsakršnega konformizma, vprašanje odnosov do soljudi, do (potrošniške) družbe in do oblasti. V komedijah Torkarja, Partljiča, Hienga, ki pripovedujejo, kako smo vsi krvavi pod kožo, dopuščajo avtorji vsem osebam »manjše« moralne slabosti in le-te tako jemljejo kot nekaj neizbežnega in tako rekoč splošno človeškega, čeprav jih smešijo in se iz njih norčujejo. V tekstih drugega tipa, kjer se družba in svet dogajata kot vse relativizirajoča igra in manipulacija ali absurдна groteska (Lužan v Trianglu in Srebrnih nitkah, Rudolf v Veroniki, Žmavc v Pindarovi odi, Rupel v Mrzlih viharjih), so tudi ti problemi podvrženi splošni ironizaciji in razvrednotenju, a so vendarle — še zlasti, ko so predstavljeni v kar igrivo nihilistični varianti (npr. Jovanovićevo Življenje podeželskih plejbojev) ali kadar jih spremlja razviden avtorjev komentar (npr. v obliki Zbora pri Jesihu in Šeligo v njunih prvencih) — priča piščeve žive zainteresiranosti in kritičnosti. Odnos etične problematike je v tesni

zvezi z idealizmom, pesimizmom, zrevoltiranostjo ali s sprijaznenostjo dramskih oseb v njihovem odnosu do družbe in njenih mehanizmov. Z zadnjim prihaja konformizem in moralna neobčutljivost.

Opaziti je, da se v dramah, ki smo jih omenjali v okviru tretjega pogleda na sodobnost, osveščenost na etičnem in ontološkem področju povezuje s sposobnostjo in smislom dramskih oseb za transcendenco, za poskuse preseganja meja realnega in obstoječega sveta in za korespondiranje z zakritimi duhovnimi silami, ki se oglašajo v človekovi vesti, zavesti in kot primarna vsezajemača moč tudi v telesu. V to smer se odpirajo Šeligovi in Strniševi teksti, deloma tudi Jesihovi.

Z etiko in sodobnostjo je na poseben način zvezano tudi ukvarjanje z našo preteklostjo, s problemi revolucije in NOB. Ta tema se v zadnjem času — ne ravno pogosto — pojavlja najraje v mitično-simbolni (tudi preneseno zgodovinski ali časovno ne natančno eksplicirani), sanjsko »polzavedni« ali otroško pretresljivi in neideologizirani perspektivi: v Hiengovem Osvajalcu, Strniševih Ljudožercih, Zajčevem Vorancu; Borovem Popoldanskem počitku, Hiengovem Izgubljenem sinu; v Jovanovičevi Osvoboditvi Skopja. Kot zaključen življenjski in umetniški kompleks pa tudi ta pri avtorjih že nakazuje večjo ali manjšo stopnjo osamosvojenosti od znanih modelov, norm in klišejev. Najbolj presenetljivo se je doslej iz njih izvil Strniša.

Če skušamo torej še enkrat nazorno zarisati situacijo sodobne slovenske dramatike in njene razvojne težje v zadnjem času, je treba reči, da se drame tako imenovane prve faze dogajajo znotraj obstoječega sistema vrednot, katerega negativne pojave kritizirajo, pri čemer je ravno sama kritika konstitutivni element tega sveta; v bistvu ga potrjuje, omogoča, osvetljuje in mu je sploh potrebna. V tem smislu je ta dramatika konformistična in apologetska.

V drugem primeru je sistem mehanizem, ki povzroča različne oblike odtujenosti, razkraja vrednote in človekovo identiteto, tako da postajajo osebe v svoji zamenljivosti, v svojih vlogah, funkcionalni delci manipulantskega sveta, v katerega se tudi zavestno vključujejo. V poziciji, da je vse enako in vseeno, vse je lahko predmet ironije in parodije, vse je, kot pravijo »norci«, »samo hec«, bi to fazo, ko se svet vrednot podira, relativizira in demitizira, lahko poimenovali kot ludiistično-nihilistično.

V tretji fazi pa gre za izstop iz danosti in za soočanje z novimi silnicami in kategorijami in drugačnimi svetovi — tudi mitoloških razsežnosti —, v katerih bi spet bil prostor za polno realizacijo človekovega bistva. S stališča iskanja temeljnih razrešitev bivanjskih problemov je ta mitična, mistična ali kar idealistična dramatika tudi umetniško najvznemirljivejša.

Ustvarjalec je torej še znotraj sveta konvencije, konformizma in tabujev, ga razkraja in ironizira ali pa je končno že zunaj njega.

Malina Schmidt

(Referat s tedna slovenske drame '79 v Kranju)

»EVAKUACIJA«

O NADALJEVANJU PRIPRAV NA ZAČETEK GRADBENIH DEL

Novo gledališče bomo začeli graditi tako, da bomo najprej rušili povsem dotrajane in neustrezne dele gledališkega stavbnega sklopa. Z rušitvami bomo dobili potrebni prostor za novi garderobni trakt z atomskim zakloniščem, priročnim skladiščem kulis in z vežbalnicami. Od vsega začetka smo gradnjo in obnovo gledališča snovali tako, da redno gledališko delo ne bi zastalo. V delih gledaliških poslopij, ki bodo porušeni, zdaj deluje cela vrsta gledaliških dejavnosti. Nepogrešljive so za redno delo gledališč. Kam z njimi do dograditve novega garderobnega trakta? To vprašanje ni lahko rešljivo.

Najti bo treba nadomestne prostore za gledališko krojaško, šiviljsko in čevljarstvo delavnico ter ekonomat. Igralci in pevci se bodo morali »evakuirati« iz svojih dosedanjih starih, tesnih garderob in se začasno še bolj stisniti. Teh garderob ni malo. Začasno namestitev je treba zagotoviti moškemu pevskeemu zboru, ženskemu pevskeemu zboru, vsem pevcem solistom in vsem dramskim igralcem. Ob garderobah mora biti nastopajočim na voljo maskersko-frizerska delavnica. Garderobo moramo najti tudi za orkester, baletni ženski in moški zbor ter za baletne soliste. Tudi odrski delavci potrebujejo svojo garderobo. Med prostori, ki jih bomo z rušitvijo začasno izgubili, so še ena korepetitorska soba, atelje kostumografije, skladišče rekvizitov, likalnica in pralnica ter celo priročno skladišče kulis.

Kje najti nadomestilo? S tem vprašanjem se že dalj časa ukvarjamo. Od srede marca naprej pa si zlasti naš »tehnični« neumorno razbija glavo s tem vprašanjem. »Evakuirali« se bomo predvsem v kazinski del gledališkega posloplja. Garderobe bodo tudi v balkonski dvorani in v upravnih pisarnah ter celo po hodnikih. Seveda bomo te začasne zasilne prostore za nove namene tudi preuredili. Tudi ta dela so že stekla. Že v prvi polovici aprila smo začeli veliko čiščenje od podstrešij do kleti. Vso odvečno kramo — nihče ne verjame koliko se je nabere — smo spravili v smeti. Lep čas smo imeli tudi svojsko kuriavo. Pokurili smo ves nepotrebn papir, razbito pohištvo in celo razcefrane stare kostume. Tako smo dobili nekaj skladiščnega prostora v fundusu, kjer bomo tudi začasno namestili krojače in šivilje ter čevljarja.

Upravne pisarne smo delno že lani pregradili in iz vsake velike sobane napravili pet majhnih pisarn. Sem se bo »evakuirala« vsa gledališka uprava in direkciji Drame in Opere. V sproščenih pisarnah bodo garderobe. Predelali bomo tudi del baletne vadbene dvorane, da bi tam dobili garderobe za balet. V enem izmed dosedanjih skladišč odrskega pohištva bodo dobili svoje prostore odrski delavci. Do srede aprila še nismo našli rešitve za skladišče kulis. Morali ga bomo najti zunaj gledališča. Prav posebno vprašanje pa je: kako bomo po rušitvah lahko prišli iz kazinskega dela gledališča na oder?

Stari dostopi so bili skozi stare garderobe, ki bodo porušene do odrskega zidu. Vse do njega bo segalo tudi gradbišče. Nemogoče je, da bi nastopajoči lezli na oder mimo zidarjev in čez gradbene odre. Razmišljali smo tudi o tem, da bi ob gledališki stavbi po pločniku v Gledališki ulici uredili pokrit hodnik. A kako bi ga ogrevali? In še to — igralci in gledalci bi se pred in med predstavo v foyerju gledališča križali. Rešitev iz te zagate je odkril tehnični ravnatelj Lebarič. Domislil se je rova iz kleti Kazine pod gledališko dvorano do pododrja. Izkazalo se je, da bo ta rov pomagal rešiti še vrsto drugih problemov. Po njem bo speljana tudi cela vrsta instalacij, ki jih bomo tudi morali »evakuirati«. In končno smo skupaj s projektanti ugotovili, da bomo rov potrebovali in ohranili tudi po povsem končani obnovi in dozidavi gledališča. Omožgal bo dodatno komunikacijo in bo dragocen tudi kot zasilni prehod v varnostne namene. Pri načrtovanju vseh teh začasnih rešitev nam pomagajo Staninvestovi strokovnjaki.

Poglavje zase bodočasne instalacije. V prvem zamahu rušitev bomo namreč presekali naš dovod vodovoda, elektrike, telefonski priključek, kurjavo in celo kanalizacijo. Vse bo treba predelati in po možnosti tako, da h~~o~~ kasneje tudi lahko pri taki predelavi ostalo za stalno.

Posebej smo si trli glave z novim električnim priključkom. Stari je bil celo za naš stari obrat že preobremenjen. Za bodoče modernizirano in povečano gledališče pa bomo potrebovali večje zmogljivosti. Več bo zahtevalo tudi gradbišče. Izkazalo se je, da bomo potrebovali celo novo trafo postajo. V sklopu gledališča zanjo ni prostora. S težavami smo dobili zanjo lokacijo na severni strani Slovenske ulice.

Presenečenje nam je pripravila tudi kanalizacija. Gledališče je bilo zgrajeno 1852. leta. Nikjer ni več načrtov o tem, kako je kanalizacija pod gledališčem sploh speljana. In tako smo se nenadoma znašli pred nalogo, da moramo plačati in izvesti raziskavo kanalizacije. Kdo bi si mislil, kakšne »izjemne« raziskovalne naloge nas bodo doletele!

Projektanti medtem hitijo z izdelavo še zadnjih potrebnih načrtov. V prvi polovici aprila je dipl. inž. gr. dr. Stefan Faith končal načrte za sanacijo temeljev naših starih zgradb in za zavarovanje gradbene jame ter objektov. S tem smo prišli tako daleč, da smo lahko začeli iskati izvajalce.

Juro Kislinger

*Za prekriti fotografiji upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

William Shakespeare

KRALJ LEAR

Prevod: Matej Bor
s sodelovanjem Anuše Sodnik

Režiser	Branko Gombač
Dramaturg	Bojan Štih
Scenograf	Avgust Lavrenčič
Kostumografka	Alenka Bart
Skladatelj	Darijan Božič
Lektorica	Nada Šumi
Koreograf	Iko Otrin
Borilni prizori	Janez Jemec
Asistent režije	Branko Kraljevič
Asistent dramaturgije	Blaž Lukan

*Za prekrite fotografije upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravnic oziroma dovolj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Nastopajo:

Lear, britanski kralj	Marjan Bačko
Goneril	Milena Muhič
Regan	Breda Pugelj
Kordelija	Sonja Blaž
Francoski kralj	Franci Gabrovšek
Knez Burgundski	Iztok Valič
Knez Cornwalski	Stane Potisk
Knez Albany	Janez Klasinc
Grof Kent	Boris Kočever
Grof Gloster	Boris Brunčko
Edgar	Rado Pavalec
Edmund	Volodja Peer
Norec	Minu Kjuder
Oswald	Peter Ternovšek
Vitez	Evgen Car
Starec	Franjo Vičar
Zdravnik	Jože Samec
Služabniki	Janko Haberl, Borut Pečar, Inko Hanžič, Drago Klančnik
Glasnik	Zvonko Funda

*Za prekriti fotografiji upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

**S PODELITVE PRIZNANJ
ZDRUŽENJA DRAMSKIH UMETNIKOV SLOVENIJE**

(Govor predsednika ZDUS Frančka Drogenika)

*Za prekriti prispevek upravljanci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekrito fotografijo upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Član naše Drame Ivo Leskovec je prejel Priznanje za vlogo Mečotkina v drami
Lani v Čulimsku Aleksandra Vampilova

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

GLEDALIŠKI VTISI IZ GOTTWALDOVEGA

Naše gledališče že dalj časa sodeluje z »Divadlom pracujicich« iz Gottwaldovega (ČSSR). Vsako leto izmenjujemo tudi medsebojne obiske. Čehi nas praviloma obiskujejo v času Borštnikovega srečanja, mi pa jim obiske vračamo, kadar zaradi dela v domači hiši pač utegnemo. Letos februarja sva obiskala gottwaldovske gledališčnike ravnatelj naših skupnih služb Srečko Lebarič in jaz.

Gledališče v Gottwaldovem ima novo gledališko poslopje — staro komaj deset let — z dvorano za več kot 1000 obiskovalcev, čeprav njihovo mesto po številu prebivalcev zaostaja za Mariborom. Zanimiva je njihova izkušnja, da so se v starem, manjšem gledališču oteпали s slabim obiskom, zdaj v novem pa imajo dvorano stalno zasedeno nad 90 % njene zmogljivosti. Umetniški vodja gledališča je že vrsto let igravec, režiser, gledališki pedagog in pesnik Miloš Slavik. Vodi igralski zbor, ki je samo malce številnejši od našega. Daleč pa nas njihovo gledališče prekaša po številu gledališkotehničnega osebja, ki je povrh tudi ustrezno specifično gledališko šolano. Pri tem je treba upoštevati, da njihov številni tehnični zbor oskrbuje samo dramsko gledališče, ne pa tudi opere z baletom kot naš. V svoji hiši poznajo samo redna gostovanja opere iz Olomouca, ki pa prihaja s svojimi tehničnimi ekipami.

Med najinim obiskom so naju predvsem zanimale možnosti za strokovno izpopolnjevanje našega odrskotehničnega osebja pri njih na Češkem, saj mi še ne premoremo posebnih šol za specifične odrskotehnične poklice. Skušala sva tudi pridobiti njihove odrskotehnične strokovnjake za predavanja pri nas. Obenem sva si v času najinega obiska ogledala vse njihove predstave, ki so bile tedaj na sporedu.

Na njihovem velikem odru sva videla uprizoritve tragikomedije Mihaila Bulgakova »Molière«, Shakespearovega »Kralja Leara«, igre Aloisa Jirasko »Svetilka« (Lucerna) in na njihovem malem odru (Divadélko v klubu) svojevrstno igralsko klovnijado pod naslovom »Najlepša predstava sveta« — uspešnico, ki jo igrajo že tretje leto. Vse njihove predstave pričajo o zavidljivi profesionalni ravni zelo izenačenega igralskega zbora.

Tragikomedijo Bulgakova o Molièrovem življenju je z izrazitim smislom za ustrezno stilno igro uprizoril njihov režiser Svatopluk Skopal z gostom scenografom Josefom Cillerjem, mladim hišnim kostumografom Josefom Jelinekom in s scensko glasbo Josefa Sedlarja. V naslovni vlogi je med drugimi radoživimi soigralci blestel Zdenek Hradilak. K plemeniti in učinkoviti teatralnosti je bistveno pripomogla tudi režijsko scenografska zamisel prizorišča, ki se je igraje menjavalo tako, da so te menjave postale sestavina igre in še več — dodatni gledališko izpovedni učinki.

Največje gledališko doživetje med najinim obiskom je bila nedvomno njihova uprizoritev »Kralja Leara«. Predvsem je presenečala drzna za-

misel in blesteča izvedba režije Aloisa Hajde, ki so mu stali ob boku njegov sin Petr Hajda kot scenograf, Josef Jelinek kot kostumograf in Pavel Blatny kot komponist scenske glasbe. O tej uprizoritvi bodo najboljše pričali opisi posameznih prizorov in režijskih idej.

Že sam začetek: Takoj po zatemnitvi dvorane nas vznemiri scenska glasba, polna zavijanja siren in drugih močno današnjih vznemirljivih zvokov. Zatem prihrumijo na oder vojaki v kostumih, ki nas puščajo v dvomih, ali smo v dvajsetem stoletju ali kdaj v davniini. Vso odrsko odprtino zapirajo ogromna železna vrata v visoki ograji iz žičnatega prepleta. Presune nas... Taboriščna vrata... Mauthausen, Dachau... ali... ali... Prvi vtis občinstva: ne vemo, ali stojimo pred vrati ali smo na njihovi notranji strani. Vtem že planejo vojaki na stolpe — močno podobne stražarskim, in z reflektorji svetijo po dvorani, po prizorišču na odru. Stožci svetlobe nekoga iščejo. Koga? Po takih uvodnih »akordih« uprizoritve zazvene prvi Shakespearovi verzi.

Končno se velika vrata na odru odpro in uzremo Learov dvor pred veliko golo steno. Lear nastopi in dobesedno pohodi dvorjane od strežajev do svojih hčera. Vsi popadajo pred njim na tla, plazijo se pred njim z lici v prahu. Suva jih v glave, stopa preko njih. Vrže velik zemljevid na tla, stopi nanj in začne deliti svoje kraljestvo. Silaški, diktatorski in nič starčevski Lear — dognano ga je v smislu uprizoritvene zamisli igral Roman Mecnarowski. Tak Lear jim na koncu prizora z divjim porogom vrže svojo krono. Hlastno šavsnejo po njej Goneril in Regan ter njuna soproga. Lear odide s prizorišča silaško, kot je nastopil. In prav ta Lear se v kasnejših prizorih vedno bolj krha. Nazadnje se on zvija na tleh in plazi po prahu.

O kostumografiji: Vsi kostumi so izdelani iz težkega, robatega blaga v umazanih rjavozelenih barvnih odtenkih, ki bi lahko bili tudi na sodobnih vojaških uniformah. Tudi kroji pomalem spominjajo na sodobna oblačila, vendar so kostumi prekriti z aplikacijami iz srebrnikaste tvarine, ki jim daje starinsko patino. Bolj ko Lear kot kralj — oblastnik propada, manj je na njegovem oblačilu teh aplikacij. Na koncu jih sploh ni in pred nami je človeček v cunjah, ki bi lahko odevale taboriščnika v dvajsetem stoletju. Propad pa gre še dalj. Z Leara odpadejo še te krpe. Ostane gol. Pokriva ga samo raztrgana mrežica okrog ledij. Na koncu je pred nami nag črv.

Še ena režijska domislica. Ko mu odreče neokrnjeno gostoljubje tudi druga hči, zbeži razočarani in zbegani Lear z odra v občinstvo. Beži skozi vrste gledalcev v foyer. Tam se zgrudi na nekaj golih odrskih praktikablov, ki nenadoma močno spominjajo na pograde v taboriščnih barakah. Z obličjem, zakopanim v dlani, preždi tam ves odmor. Na koncu odmora skliče norec z zvoncem v roki vse občinstvo k Learu. »Poglejte, kaj dela kralj!« In ves prizor z norcem in Edgarjem v neurju odigrajo sredi bleščečega foyerja na hrapavih golih deskah praktikablov — pogradov.

Končno Leara spravijo nazaj na oder. Pred njim se ogromna vrata rahlo odpro, za njim pa skoraj povsem zapro. Vidimo, kako ga obstopijo postave v povsem sodobnih belih zdravniških haljah (!!!).

Morebiti še beseda, dve o občinstvu. Med predstavo ni bilo mirno. Sledilo je izredno pozorno in zbrano. Vendar... po vsej dvorani je bilo nenehno nemirno presedanje, mencanje. Nobenih aplavzov pri odprtem odru. Toliko več na koncu predstave.

Jiraskova »Svetilka« — romantična ljudska igra (režija spet Svatopluk Skopal) je bila za takim uprizoritvenim »udarcem«, kot je bil Hajdin Lear, povsem nevznemirljiva gledališka stvaritev. Soliden umetno-obrtni izdelek, brez napak, a tudi brez posebnosti. Zadišalo je kar malo po gledališkem naftalinu. A tudi takšno staro oblačilo človek od časa do časa da nase. Vsaj ob določenih priložnostih ali ob dnevih spominov.

Prava eksplozija igralske briljance, radoživosti, improvizacije, komike, atakiranja občinstva in še česa je bila zatem predstava v »Divadelku v klubu« — »Najlepša predstava sveta«. Po motivih tekstov Eduarda Basse je besedilo za igralce napisal tudi nastopajoči in kot režiser sodelujoči igralec Karel Semerad. Odigral je ta »cirkus v gledališki miniaturo« s še dvema igralskima kolegoma Milošem Vosmanskym in Ivanom Kalino. Neobtežena čista teatralika. Zabeljena s posameznimi dnevno aktualnimi bodicami. To je bil najin prijetni, lahkotni gledališki poobedek v Gottwaldovem.

Juro Kislinger

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Peter Malec

*Za prekrito fotografijo upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Gledališki protokol 2. Drago Jančar: Sojenje Johanu Otu. Premiera 17. aprila 1979. Mali oder. Režija Janez Jemec. Izbor iz romana in priredba Tone Partljič. Nastopili so: Sonja Blaž, Milena Muhič, Evgen Car in Stanko Potisk.

»POGUMEN ČLOVEK SEM« — POGOVOR Z BOYEM GOBERTOM, RAVNATELJEM GLEDALIŠČA THALIA V HAMBURGU

I. Gledališče v slepi ulici

Pogovor bi začel s poglavjem iz gledališke zgodovine. S tem ne mislim zgodbic iz zadnjih tednov: kaj je gospod Klose gospodu Gobertu obljubil in česa mu ni. Pač pa gledališko zgodovino v pravem pomenu. V uvodu, ki ste ga napisali v knjigi o Elisabeth Flickenschildt, je nekaj stavkov, o katerih bi se dalo, vsaj zdi se mi, načelno sporeči. Navajam: »Mogoče se ravno Flickenschildtova ne bi smela tako strašno predajati žalosti zaradi napačnih poti, ki so pripeljala gledališče zadnja leta v slepo ulico, pač pa bi se morala približati in pridružiti tistim, ki so vedno verjeli v pravo gledališče. Gledališče človeka za človeka.« Kakšna napačna pota so bila to, kdo je spravil gledališče v slepo ulico?

GOBERT: Gledališče so spravili v slepo ulico (iz katere pa se je spet rešilo) v zgodnjih šestdesetih letih ljudje, ki so zahtevali enostransko politizacijo gledališča, ki so hoteli, da bi bilo gledališče le še prizorišče diskusij; ki so torej hoteli napraviti iz gledališča nekaj enostranskega.

Ali je šlo pri tem za gibanje, ki bi ga lahko imenovali reprezentativno?

GOBERT: Po mojem ni bilo reprezentativno, vendar so nekateri hoteli, da bi postalo reprezentativno. Kar me je vedno najbolj motilo (in pri čemer ste vi in vaši kolegi dobesedno sukali pero kot rapir), je, da so hoteli gledališču preprečiti mnogostranost.

Kateri režiserji pa so uvajali tako enostransko politiko? Med pomembnimi vendar ni bilo nikogar, za katerega, bi lahko veljala oznaka »enostranski politikant«.

GOBERT: Za režiserja tega ne bi mogel tako natanko reči. Lahko pa dokažem za novinarje: za revijo »Theater heute« v njenem najboljšem času. Ob priložnosti poiščite nekaj letnikov, pa boste takoj videli, na kaj mislim. V tistih letih je bil v gledališču najmanj pomemben igralec, čeprav naj bi ravno v njem »vzbujali zavednost«, ga spodbujali k soodločanju. To je ljudi, kot recimo gospo Flickenschildt, spravljalo v neznansko slabo voljo.

Ampak to je bilo vendar gibanje, ki ga sicer mogoče ni podpirala gospa Flickenschildt, ki pa so ga podpirali mnogi igralci sami. Tega vendar ni mogoče prikazovati kot zaroto kritikov in dramaturgov proti igralcem. Ali ni tudi to nujen del razvoja: več razgibanosti in trme pri igralcih; temeljitejše teoretične predpriprave na uprizoritve? Ali ni vse to moralo priti in ali ni neogibno, da pride pri takih zgodovinsko nujnih spremembah tudi do napak?

GOBERT: Zdaj pa ne bom ugovarjal.

Čemu potem takšno pritoževanje?

GOBERT: Zato ker so nas kar naprej napadali, češ da hodimo po drugačni poti. Seveda smo potem iz svojega kota streljali nazaj. Peter Iden, ki ga zdaj visoko cenim, je takrat na lepem napisal: ne zanima me igralčevo znanje, ampak njegova politična miselnost. Takrat je bil tak čas. Danes je Iden glede tega gotovo drugačnih misli. Ampak priznajte vendar tudi kdaj, da ste se zmotili. Saj ste se motili tudi vi.

Zdaj slikate podobo sklenjene fronte nekakšnih zlohotnih nasprotnikov, ki pa kratko malo ni resnična. Za »Theater heute« so v času, ki ga omenjate, pisali redno in v največjem obsegu ljudje, kot so Joachim Kaiser, Georg Hensel, Siegfried Melchinger, sami kritiki, ki jih lahko, ne da bi jim bili krivični, imenujemo konservativne, ki so do vseh oblik politiziranja skrajno nezaupljivi. Rekel bi, da je vse, kar pravite, mogoče dokazati po koščkih, povezano pa kaže zastrašujočo podobo.

GOBERT: Ne vem, če je bila gledališka zgodovina takšna, kot jo hočete prikazati vi, vsi smo pač subjektivni. Precej starejši sem od vas, deset let sem bil član, kot tukaj mislite, neznansko starokopitnega gledališča — Burgtheatra. Mislim, da je gledališko zgodovinsko popolnoma napačno, če kdo trdi, da smo bili takrat igralci neumni. Imeli smo prav take glave in možgane, kot jih imajo nekateri danes, pa tudi uporabljali smo jih.

Ne mislim, da bi bili igralci takrat neumni, danes pa so inteligentni. Mislim pa, da se igralci danes bolj zavedajo, da je gledališče tudi delo razuma. To opaziš predvsem, kadar obišeš majhna gledališča ali gledališča zunaj središč; tu uprizarjajo predstave bolj premišljeno, bolj razumsko in bolj resno kot pred desetimi leti. In trdim, da je natanko to posledica poti v slepo ulico, kot vi to imenujete.

GOBERT: Ne vem, zakaj bi se moral kar naprej vračati k tej slepi ulici. Pisal sem o igralki, ki je bila nekoč, v dvajsetih, tridesetih, štiridesetih letih slavna po vsem nemško govorečem gledališkem svetu. Ko je njen prijatelj, mentor in režiser Gründgens umrl, ženska s svojim čudno nenaravnim govorom ni mogla več naprej, umaknila se je in zakrita s tančico potovala po deželi in igrala na turnejah »Perzijce« in ne vem kakšne neumnosti. Saj nisem trdil, da je celo nemško gledališče v slepi ulici; pač pa, da je ena od smeri gledališča zašla v slepo ulico — in tega je bilo potem tudi kmalu konec. Ko sem leta 1969 prevzemal to gledališče, sem na tiskovni konferenci povedal, kakšno gledališče bi rad napravil: vse pozitivne dosežke, ki jih je mogoče izvleči iz gledališke krize, hočemo nekoč povzeti tudi tukaj. Ljudje, ki trdijo, da sem kar nenadoma iz nekakšne pretkanosti povabil v Thalia Neuenfelsa in Zadka, govorijo seveda traparije; dokažem lahko, da sem si vedno želel sodelovati z njima.

Ali mislite, da so zaradi novih navad, od občnih zborov do marksističnih seminarjev kot priprav na uprizoritve, z nekaterimi igralci, ki se teh reči niso morali ali niso mogli udeleževati, ki so bili mogoče že prestari, da bi ubirali takšno novo pot, ravnali nečloveško?

GOBERT: Seveda se je dogajalo tudi to. Takrat sem se velikokrat vozil v London in tam sem videl, da angleška miselnost dovoli vse možnosti, če prinašajo kaj pozitivnega; in mislim, da je to zelo dobro in tolerantno stališče. Netolerantnost, ki jo v naši deželi res dobro poznamo, tiste čase ni dovoljevala, da bi človek pritegnil konvencionalne, to pravim v narekovanjih, konvencionalne moči in jih nemara razvil, jih napravil pametnejše in bogatejše, njihove sile vklopil v novo obliko; namesto tega so jih žalili in odganjali. Mislim, da se je to zdaj uredilo; da je zdaj spet neizmerno pomembno igralčevo znanje, ne pa samo njegova možnost verbalne interpretacije besedila.

Ali si tedanje nenadne agresivnosti ni mogoče razlagati kot obliko reakcije na kult igralca in na oboževanje umetnika . . . Ko so gledališčniki drug drugega kovali v nebo in lagali drug drugemu, prave prireditve medsebojnega laskanja in samoobčudovanja.

GOBERT: Smem reči nekaj zelo osebnega? Mislim, da ste v otroških letih doživeli travmo. Vaš oče je bil svoje čase zelo visoko cenjen upravnik, ki je ustrezal času. In vi ste ta münchenški Residenztheater, ki je bil prav gotovo konvencionalen, s pravkar razprtimi otroškimi in mladostniškimi očmi doživljali in v njem odraščali; s tega vidika gledate na vse tedanje gledališče.

Zdaj ste skonstruirali očetovski konflikt, ki ga sploh ni bilo. Nasprotno, nezaupljivost, ki tiči v meni kljub vsej moji ljubezni do igralcev, mi je on vcepil — saj je to njegova nezaupljivost. In kar zdaj pravim o igralcih, o klečeplaznosti in zlaganosti, ki sta v gledališču žal zelo razširjeni, sem se naučil od njega. Ampak ne vem, kako se bova zdaj spet vrnila k pogovoru, ki bi bil primeren za tisk . . .

GOBERT: Kar tikajte . . . Pravite, da so bili igralci takrat bolj zlagani? Prepričan sem, da je zlaganost igralcev od leta 2000 pred Kristusom dalje enaka. Nikar si ne domišljajte, da v Bochumu, kjer nenadoma priredijo premiersko slavje v kleti, ležijo po tleh s konzervami piva v rokah, kaj manj lažejo kot prej. Jaz sem za to, da se igralcem vse spregleda. Njihovo zlaganost opravičuje že samo strah za obstoj. Tako zelo ranljivi so. In če bi ne bili, bi se v njih ne mogla razviti senzibilnost, ki je za ta poklic potrebna.

Pogovoriti se morava o klišeju, ki se imenuje »režisersko gledališče«. Če naštejemo njegove prvake, pridemo do presenetljivega izsledka, da ste vse povabili k sodelovanju: Rudolf Noelte, Hans Holman, Hans Neuenfels, Peter Zadek, pa tudi Jürgen Flimm. Ali ni nezdrumljivo, da se pritožujete nad nekim razvojem, njegovi najvidnejši, lahko bi rekli celo najnapadalnejši predstavniki pa so delali v vašem gledališču.

GOBERT: V nekaterih pogledih se neznansko narobe razumeva.

Ali ni to le navidezen konflikt, če nekdo reče: tu so režiserji diktatorji in tu zatirani igralci. Saj so dejansko pri vseh teh ljudeh, ki sem jih

pravkar naštel, ravno igralci neznansko veliko pridobili. Kje je torej sploh razlika med igralskim in režiserskim gledališčem?

GOBERT: Ne vem, o čem pravzaprav govoriva, ker se namreč strinjam z vami. S temi režiserji sem sodeloval in bom tudi za naprej, ker se mi zdi prav. Igralci so zdaj sicer »pametnejši«, hočejo soodločati in to tudi delajo — potem pa hrepenijo po režiserju, ki jim nazadnje reče: napravite tako. Zadek, ki jih pušča, da tako dolgo improvizirajo, je nazadnje tisti, ki reče: tako boš napravil, od vseh možnosti, ki si jih ponudil, se mi zdi tale prava, to hočem. Naj je postal igralec zdaj še tako pameten, njegova odvisnost od režiserja je ostala enaka, kot je bila zmeraj. To se mi zdi sicer malce nerazumljivo, ker sam kot igralec s tem sploh nikoli nisem imel težav. Mislim, da sem zelo dober igralec; hladnokrvno in drzno se izpostavljam nevarnim, zame nevarnim režiserjem. Ne, kdorkoli bi napisal, da je po mojem režisersko gledališče napačna pot ali slepa ulica, ta nima z menoj prav nič opraviti. Hans Neuenfels je bil že pred petimi ali šestimi leti pri meni in dejal, da bi rad govoril z mano. Pa sem vprašal, a ste znoreli, kaj hočete tukaj? Tedaj je odvrnil: Tudi jaz bi rad enkrat doživel uspeh. Zdi se mi, da ima ta sorazmerno mladi človek veliko zveze z gledališčem, kot ga jaz razumem, s človekom, s človeškim gledališčem. V »Hamletu« se mi zdi marsikaj neznansko neumno in odveč; mislim pa, da so mesta, ki mi povejo o delu reči, ki jih prej še nisem vedel. Mi izpovejo o ljudeh nekaj, kar še nisem videl. S tem človekom bom zelo rad sodeloval.

Čudno, zdaj sva nenadoma zamenjala položaj: jaz namreč pri Neuenfelsu in pri Hollmannu skoraj v vseh uprizoritvah opažam več človeških spak kot ljudi. Mislim, da sta kar skrajneža režiserskega gledališča in da bi bilo treba igralce pred njima zavarovati.

GOBERT: Delno bi to potrdil, v celoti pa ne. Hollmann je vedno dober, kadar se mu igralska osebnost postavi v bran in ga izzove k dialogu, k medsebojnemu trenju. Če s strani igralca odpora ni, nastane dolgčas, tudi pri Hollmannu. Potem so to dresure. Ampak naj še enkrat jasno poudarim: režisersko gledališče po Gobertovem mnenju ni slepa ulica; da tukaj za božjo voljo ne bi spet prišlo do nesporazuma.

II. Primer Gobert

Kaj se dogaja v človeku, ki ga ena stran javnega mnenja slavi kot genija, druga stran pa nenehno slika zastrašujočo podobo spolzkega, večno taktizirajočega oportuniste? Veliki mesija ali stric od predvčerajšnjim: ne morem si predstavljati, kako se človek lahko z uspehom brani takšnih klišejev.

GOBERT: No, zdaj sem že precej dolgo v tem poklicu in sem seveda tudi osebno preživel nekaj viharjev. Prišel sem na Dunaj in tam je bil neki kritik — Hans Weigel. Ta človek je bil papež dunajske kritike,

zlasti potem ko mu je Käthe Morsch primazala klofuto. Igral sem torej prvo veliko vlogo in doživel za novinca senzacionalen uspeh, gospod Weigel pa je kozlal v svojem časniku po celih stolpcih, da sem bil ves zmeden, ker česa takšnega še nisem doživel... Take reči sem doživljal leta, bila je neke vrste mala šola. Prva leta v Thalii me je prezirljivost revije »Theater heute«, dejstvo, da ni posvečala pozornosti mojemu delu v tej hiši, zelo prizadela, odtod izvira mogoče tudi nekaj napadalnosti. Ko sem tukaj začel in rekel, da hočem igrati za občinstvo, so volkovi planili po meni; tiste čase se ni igralo za občinstvo. Zdaj je to seveda spet uzakonjeno. Časi so se vendar zelo spremenili; zdaj nisem več bav-bav, zdaj sem samo še stari usranec.

Ampak to je vendar samo ena stran...

GOBERT: Mislim, da boljše poznam svoje meje kot tisti, ki me razglašajo za mesijo. Ampak dajte, zares mi svetujte: Axla Springerja nisem rodil, nisem ga izučil, nisem ga postavil za časopisnega carja Nemčije; z Axlom Springerjem nimam nobenega opravka in zdi se mi, da je on do mene tudi zelo nezaupljiv. Če me zdaj Springerjevi časniki, ti trije v Hamburgu, kar naprej opevajo (kar povrh sploh ne delajo, le da vi drugega ne berete), ali če me zdaj v Berlinu slavijo, kaj pa morem, saj ne bom zato opustil svojega poklica. Ali naj grem in jim rečem, vi ste vsi bedaki, noben mesija nisem, poskušam samo pošteno opravljati gledališko delo?

Ali ni bilo nekaj napadov na Dramsko gledališče, ki sploh niso bili v nobeni zvezi z našimi očitki proti Taliji. In ali ne bi moral ob teh politično motiviranih, uničujočih napadih na Nagla upravnik sosednjega gledališča pokazati kdaj tudi nekaj podobnega kot solidarnost?

GOBERT: Na to je pa neznansko kočljivo odgovoriti. Jaz naj bi bil torej šel vase in se na dan pokore potegnili za Ivana Nagla. Takrat, ko je napočil trenutek, ki bi se vam zdel pravi, je bilo med Naglom in menoj že preveč vsega, če se smem tako na široko izraziti. Nagel je po finančnih težavah, v katere je zašlo njegovo gledališče, napisal članom Kulturne deputacije pismo, v katerem opisuje položaj obeh gledališč. Ivan Nagel me je takrat pred ljudmi, ki naj bi obema odobrili denarna sredstva, oblatil in jaz sem moral to pač požreti. Devetkrat sem stal na Naglovem odru in eno od vlog (Malvolia v »Kar hočete«) sem moral obnoviti na hitro v treh dneh, pa sem jo nazadnje igral enajst let prej, samo da bi dokazal svoje tovarištvo do drugega gledališča. Torej bi dejal, da pripravljenosti ni manjkalo.

Ampak še pred kratkim ste v nekem intervjuju govorili o »močvari« v Dramskem gledališču.

GOBERT: To je bila finančna močvara. Pa se ne zdi tudi vam močvirnato, če so se še pomladi igralci Dramskega gledališča zbirali na sestankih in svojemu upravniku kričali na ušesa: šmirantski upravnik? Saj

tudi sploh ni res, da bi za celo gledališče tam čez veljal Peter Zadek za mesijo, na katerega čakajo. Je bila močvara tam čez. Zdaj jih je stiska spet združila. Pa saj prej z Ivanom Naglom sploh niso bili tako blazno zadovoljni . . . Kdo pa lahko leta 1979 ali 1980 prevzame to gledališče. Veliko imen, ki bi bila realna, se gotovo ne boste spomnili.

Ivan Nagel je pripravljen voditi Dramsko gledališče še čez leto 1980. Peter Zadek je bil in je še pripravljen prevzeti Dramsko gledališče. Samo: ne bo ga prevzel, kolikor poznam to komisijo, tega senatorja za kulturo.

GOBERT: Mogoče bo s pomočjo tega pogovora o Zadku položaj, ki ga imam kot vodja gledališča, za spoznanje jasnejši. Kaj mislite, da Zadek, mimo svojih uprizoritev, v Nemškem Dramskem gledališču bolje dela? Tisto Bochumsko Dramsko gledališče je v razvalinah, odkar je odšel. Režira lahko kjerkoli. Upam, da ne bo postal upravnik, ker bi ga takoj povabil v Berlin.

Zdi se mi, da bi on sam trenutno rajši postal upravnik, kot da bi režiral pri vas . . .

GOBERT: V redu. Ampak kaj lahko stori?

Tukaj v Hamburgu bi pet let opravljal gledališko delo, ki bi bilo mogoče na precej različnih ravneh, pa vendar zgodovinsko pomembno. Da bi bilo tega po petih letih konec in da bi bilo takrat nemara treba pospraviti kup črepinj, je popolnoma jasno. Ampak tveganje bi bilo mogoče zmanjšati. Zdi se mi pa, da bi moralo mesto, kot je Hamburg, tvegati ta poskus.

GOBERT: Zdajle se pa dotikate do temeljev trdnega hanseatskega razumevanja kulture. Če je tako, morate tiste, ki naj o tem sklepajo, prisiliti, da se odločijo, kaj hočejo. Saj ni mogoče pustiti v miru SPD, ki na začetku debate v širokem okviru izjavi, da so vsa imena spet odprta, kar seveda leti na Nagla, in ki nazadnje pusti gospo dr. Seeler, da vstane in reče, da mora biti blagajna v redu. S tem je načrt Nagel spet v jarku. Ti bi imeli najrajši kar dve Taliji.

III. O igralcu

Rad bi zapustil hamburško prizorišče grozljivk in spregovoril še o lepših rečeh — in sicer o igrilstvu. Najpomembnejša sprememba v zadnjih letih ni bila politizacija gledališča, pač pa njegova privatizacija: da igralci na odru prikazujejo več svojih strogo zasebnih fantazij in nevroz, da se igralec bolj razgalja, z vsemi tveganji, ki jih to dejstvo prinaša. Če pri Zadku vedno spet vidiš trebuhe in stegna glavnih igralcev, potem to ni več ustvarjanje senzacije; za tem tiči neka oblika filozofije o človeku in gledališču. V primerjavi s tem se mi zdi marsikaj,

kar se dogaja v gledališču Talijs, bolj uradno, bolj zaprto, kratko malo bolj neosebno.

GOBERT: Smem v odgovor nekaj vprašati? Poznate razen Zadka še koga, ki v taki obliki dela z igralci. Jaz pravzaprav ne poznam režiserja, ki bi znal v igralcih vzbuditi te možnosti samorazkazovanja, samorazgaljanja. Pa še nekaj: vaša zunanost je pri gledanju takšnega gledališča pomembna. Na vas učinkuje, blizu vam je. Neizmerno veliko ljudi je, ki tega kratko in malo ne morejo prebaviti ali pa to nanje sploh ne učinkuje. Pred kratkim sem se na primer z nekom pogovarjal, z normalnim, zelo inteligentnim človekom, ki veliko bere in hodi tudi od časa do časa v gledališče. Na televiziji je videl tisto Zadkovo »Heddo Gabler« in bil je globoko pretresen in zgrožen nad tem, kar se tam razkriva iz zasebne ali intimne zveze Zadek — Wildgruber. Mogoče sem sam za Zadka celo zelo dober igralec. Mene to zelo zanima; vem pa, da se zdi mnogim ljudem tako intimno, da se jim upira.

Vaši igralski nastopi (v »Coriolanu«, v »Richardu III«, v Griffithovih »Komikih«, v »Stričku Vanji«) so precej v nasprotju z igralsko kulturo, ki sem jo prej omenil. Vedno sem se čudil, s kolikšno naslado ste v svojih likih poudarjali tudi cinične, plebejske in vulgarne poteze. Ali niso bili ti nastopi tudi preizkušanje poguma, boj proti lastnemu življenjepisu? »Gobertov tip je lahkoživec s komičnimi primesmi; njegove vloge so dekadentni snobi, ničemrni dandyji z veliko posmehljivosti in sa-moironije.« Tako je pisalo v Munzingerjevem Arhivu še leta 1975.

GOBERT: Ta Munzingerjev življenjepiš je najbrž še iz petdesetih let, ko sem bil tridesetleten igralec. Takrat sem pač snemal takšne filme . . . tako je življenje. Na tista leta mislim z veliko sreče, veselja in zabave. Zame je bil to sijajen čas. Dokler se ni sam v sebi preživel in mi postal nezanimiv. Seveda so imeli tukaj v Nemčiji preveč drugih opravkov, da bi vzeli na znanje moje obdobje v Burgtheatru. Seveda pa je bilo za mojo igralsko pot neizmerno pomembno. Igral sem Camusovega Caligulo z Düggelinom, pa Shakespeareove kralje in Franza Moora. Osebno sem pogumen. Res sem pogumen. Tudi če me zmerjate z olupševalcem.

V Zadkovih »Komikih« igrate ciničnega agenta, ki izjavlja: »Iščem komike, ne filozofov. Mi nismo misionarji, mi dobavljamo smeh.« To vlogo bi človek lahko igral veliko bolj ljubeznivo. Z očesom, ki kdaj pomežikne. Vi jo igrate zelo hladno in nepopustljivo. V tem pač tudi tiči želja »ljubljenca občinstva«, da bi se ga gledalci že enkrat končno bali.

GOBERT: Veste, zadeva je veliko bolj preprosta. Mislim, da sem v tej predstavi kratko malo napačno zaseden. Ta človek ima vendar proletarsko preteklost. Če bi pa jaz igral to vlogo bolj ljubeznivo, kot bi jo bilo vsekakor mogoče igrati, bi bil uglajen gospod iz londonskega Westenda. Zadek se je močno trudil, da me je spravil iz tega; kar naprej sem mu bil preveč »eleganten«. Odtod ta hladnost: agent je utrujen, zgaran,

osamljen človek. To je torej odvisno od praktičnih igralskih možnosti, ne pa od tega, da bi bil rekel, zdaj bom pa v tej vlogi pokazal golo zadnjico.

Ves svet pa je to razumel kot samorefleksijo Goberta o Gobertu. Zadek, ki seveda tudi ni čisto brez slabosti, je v svoji zlobi gotovo špekuliral tudi s tem.

GOBERT: Saj je tudi priznal. Od prvega trenutka sem se tega zavedal. Pa vendar: noben stavek iz vloge nima najmanjše zveze z mojim mnenjem o gledališču in občinstvu. Ta vendar pravi, da je občinstvo govno, treba mu je le postreči. Sleherni stavek je anti-credo mojemu. Seveda je zelo napeto, če stopiš kot upravnik na oder in govoriš takšne stavke. Nekajkrat se je tudi zgodilo, da so ljudje med predstavo vstali, rekli: »Lepa hvala, gospod Gobert!« — in odšli.

IV. Gledališče — oaza?

Zdi se mi, in tole se ne nanaša samo na gledališče Talija, ampak na vsa gledališča, da gledališkemu delu nenehno grozi nevarnost, da gledališki delavci izgubijo sleherni odnos do resničnosti zunaj gledališča. Poznamo klasično izjavo igralcev: »Gledališče je moje življenje!« V enem svojih prejšnjih intervjujev ste rekli, naj bi bilo gledališče »oaza«.

GOBERT: Popolnoma se strinjam z vami, da je nevarnost, da se gledališčniki odmaknejo od stvarnosti ali da je več natanko ne zaznavajo, velikanska. Pač pa se sploh ne strinjam z vami, da bi se to dogajalo samo v »oazah«. Ljudje, ki so vam blizu, ki sede vedno v isti gostilni in se vedno pogovarjajo z istimi ljudmi, se prav tako predajajo sokrvju, so prav tako daleč od stvarnosti kakor tisti, ki pravi, da bi iz gledališča rad napravil oazo. Gledališčniki povsod reagirajo vedno samo na gledališče. In zdaj se bom še enkrat vrnil k provinci: ne vem, ali zdaj še velikokrat zahajate v provincialna gledališča. Jaz grem velikokrat. Prisiljen sem, da najdem nove igralce in režiserje. Pred leti sem videl uprizoritev »Macbetha« v Hannoveru. Tu niste videli ničesar, kar bi bilo z resničnostjo ali s človekom v kakršnikoli zvezi. Pač pa vidite: Luca Bondyja, Jürgena Flimma, Minksa, Peymanna ali kako se že imenujejo vsi ti veliki režiserji, premešane v hannoverskem mikserju. Rdeče rute Ericha Wonderja padajo na oder, Minksove bele vlečejo čez oder. Prava muka je obiskovati gledališče v provinci. Ne vidite drugega kot slabo zlepljene posnetke uprizoritev, ki so vam bile drugje bolj všeč. Torej: moda je tudi ena od možnosti, da se oddaljiš od resničnosti. Seveda sem prepričan, da moram kot igralec opazovati, kako odhaja možak iz gostilne ali kakšen je človek videti na cesti, kako nekaj napravi. Če hočem igrati ljudi, jih moram analizirati. Ne morem opazovati drugih igralcev, da bi iz njihovega oblikovanja ljudi skrpucal svoje.

Zadnje vprašanje: Kako se bo vaše delo v Bertinu razlikovalo od dela v Hamburgu?

GOBERT: Tukaj v Taliji sem takrat prevzel nalogo spraviti hišo na drugačno stopnjo, kot je bila poprej. Leta 1980 odhajam od tod tudi zato, ker se bojim, da bi obtičal v rutini, čeprav nemara v uspešni rutini. Berlin je nekaj čisto drugega. Nikakor ne mislimo, da bi tam lahko ponavljali tukajšnje predstave.

Benjamin Henrichs
prev. Breda Pugljeva

Signum temporis:

JE PAVLA BRUNČKO V INTERVJUJU »NEUSTREZNA PRIKAZEN«?

ANALIZA SLOVENSKEGA KROGA OSMIH NOVOGORISKIH
SREČANJ MALIH ODROV JANUARJA 1979

(Odlomek)

»Dve predstavi sta bili tistega kova, ki ga imenujemo ‚gledališče‘ od včeraj. To sta ‚Vrtinec‘ Koleta Čašule, kot ga je uprizorilo Stalno slovensko gledališče iz Trsta, in ‚INTERVJU‘ Matjaža Kmecla v izvedbi mariborske Drame. V obeh primerih gre za pomanjkljivo režijo in dramaturgijo, ki je igralce slejkoprej zavrla, jim premalo odpirala možnosti ali jih celo spremenila v neustrezne prikazni...«

Strokovni kolegij

P. S.: Zanimivo, da je Pavla Brunčkova za zavrto »neustrezno prikazen« prejela nagrado Staneta Severja in nagrado Prešernovega sklada.

PRIMER IZ ZGODOVINE

Zdaj, ko vsi tako vneto razpravljamo, kako urediti z novim zakonom odnose znotraj gledališč, ponatiskujemo v dobri želji umetniško in delovno pogodbo med igralko Dragoilo Odijevo in Dramatičnim društvom iz Ljubljane. Morebiti pa utegne ta pogodba iz leta 1870. prižgati svetlo luč v naša pogodbeno, institucionalna in pravilniško statutarna iskanja bodoče podobe slovenske Talije...

DRAMATIČNO DRUŠTVO V LJUBLJANI

POGODBA

je sklenil odbor dramatičnega društva v Ljubljani, zastopan po svojem predsedniku g. Petru Graselli-ju in tajniku g. Josipu Nollu-ju z gospo Dragoilo Odi-jevo kakor sledi:

1. Gospá Dragoila Odijeva se zavezuje, pri predstavah, katere napravlja dramatično društvo v deželnem gledališču v Ljubljani, trikrat na mesec, to je na treh večerih, kot pevka ali igralka nastopiti, vse dotične naloge, njej po dramatičnega društva odboru ali njegovem pooblaščenцу izročene prevzeti, v odmerjenem času naučiti se jih in v popolno zadovoljnost odbora dramatičnega društva jih izvršiti; k skušnjam, katere bode igralni odsek odbora dramatičnega društva za potrebne spoznal, vselej in ob katerem času koli priti in se jih udeležiti, sploh kolikor je v njenih močeh, k splošnemu uspehu pripomoči. Gospá Dragoila Odijeva se dalje zaveže, druge igralko v posameznih nalogah in v šoli, vstanovljeni po dramatičnem društvu, v dramatikski sploh podučevati, kakor bo odločil društveni odbor.
2. Gospá Dragoila Odijeva se zaveže, k vsem predstavam in skušnjam redno in o pravem času priti, ter se podvrže sploh vsem, gledališke predstave zadevajočim ukazom odbora dramatičnega društva ali njegovega pooblaščenca.
3. Gospé Dragoili Odijevi je prepovedano, brez posebnega dovoljenja odbora dramatičnega društva pri katerikoli produkciji, katere ne napravi dramatično društvo, kot igralka ali pevka, bodisi proti plačilu ali brezplačno sodelovati. Prestopek te prepovedi daje odboru dramatičnega društva pravico, gospé Odijevi plačo za eden mesec dni odtegniti.
4. Za natančno in redno spolnjevanje teh dolžnosti dobivala bo gospá Dragoila Odijeva od dramatičnega društva mesečno plačo »šestdeset goldinarjev«, katera se bode v dveh polmesečnih obrokih po trideset goldinarjev 15. in zadnji dan vsakega meseca izplačala.

5. Ta pogodba velja od 1. novembra 1870 do 1. maja 1871, med katerim časom je gospa Odijeva ne more niti odpovedati niti razrušiti; odbor dramatičnega društva si pa pridrži pravico to pogodbo proti enomesečni odpovedi razrušiti.
6. Splošna žalost po deželi, požar, vojska, kuga, prestanek gledaliških igrokazov vsled političnih okoliščin upravičuje odbor dramatičnega društva, to pogodbo takoj razrušiti. Isto tako ima odbor dramatičnega društva pravico, to pogodbo takoj razkleniti, ako bi gospa Odijeva ne bila zmožna spolnjevati dožnosti, ktere je v tej pogodbi prevzela.
7. Nespodobno vedenje v besedi ali v dejanju proti odboru dramatičnega društva ali pooblaščenecem tega odbora daje odboru dramatičnega društva pravico, pogodbo s taistim, ki se je tacega dejanja krivega storil, takoj razrušiti in dotičnega brez odškodovanja iz zaveze odpraviti.
8. Ako bi gospá Odijeva zbolela, si pridrži odbor dramatičnega društva pravico po svojem prevdanku mesečno plačo jej izlačevati ali pa ustaviti.
9. Gospodje si imajo takoimenovano francozko garderobo in potem malo garderobo, obstoječo iz peres, tricots, rokavic itd. — gospé in gospodične pa vso garderobo, izvzemši moške obleke, na svoje stroške preskrbeti.
10. Gospé Odijevi gre polovica vsega: (to je brutto) dohodka ene predstave po končani gledališki seziji dramatičnega društva. K tej predstavi si mora gospa Odijeva igre ali spevoigre sama preskrbeti. Dnevni stroški te predstave ne smejo presežati druge polovice vsega (to je brutto) dohodka te predstave; ako bi se to zgodilo, mora gospá Odijeva to za kar stroški polovico vsega presežajo iz prve polovice brutto dohodka plačati.

V Ljubljani 20. dan oktobra 1870.
Za odbor dramatičnega društva

Dragoila Odij.

Peter Graselli,
predsednik.

Josip Nolli,
tajnik.

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

*Za prekriti prispevek upravljalci portala
Sigledal še nismo uspeli pridobiti
ustreznih materialnih avtorskih
pravic oziroma dovoljenj avtorjev
ali drugih imetnikov pravic za objavo.*

Dušan Mevlja

Opomba uredništva: Uredništvo vabi vse, da pišejo o sedanjih in preteklih problemih gledališča! Lojze Štandeker, dramatik in režiser, se je lani oktobra javil v direkciji Drame in ponudil svoje sodelovanje v Gledališkem listu. Ravnatelj in urednik Gledališkega lista sta njegovo ponudbo sprejela. Vsaka stvar ima vsaj dve medalji, pravi-jo; in tako smo s Štandekerjevimi članki, zlasti pa s polemiko F. Blaža in D. Mevlje osvetlili dve obdobji iz zgodovine našega gledališča. Verjetno bi brez »problematičnih« Štandekerjevih prispevkov F. Blaž in D. Mevlja nikdar ne prišla za pero v zvezi s temi problemi.

GLEDALIŠKI LIST

DRAME SNG MARIBOR

Leto XXXIII.

Sezona 1978/79

Urednik: Tone Partljič
Predstavnik SNG: Juro Kislinger
Opremil: Igor Recer
Lektorica: Nada Šumi
Metér: Slavko Oman
Fotografije: Dragiša Modrinjak in Janez Jemec

K A Z A L O :

Naš uvodnik

Bojan Štih: Predlog za uvodnik v Gledališkem listu	2
Osem nalog	59
Pismo mlademu igralcu	90
Vse je predstava in vse je oder	142
Vprašanja o Learu	174
Odprito pismo Rudiju Šeligu in Pavlu Lužanu	226

Dramaturške, jezikovne, režijske, literarnozgodovinske, biografske analize

Rudolf Golouh: Kriza — prikaz kolektivnih bojov slovenskega ljudstva	6
Maks Gašparič: V Krizi »kriza«, ki je bila baklja v nove zarje	21
Igor Likar: Pravica do umetnosti in pravica do poslednje resnice življenja	100
Taras Kermauner: Krotka, srednje kratka zgodba o mariborski Lepi Vidi	233
Juro Kislinger: Prgišče uprizoritvenih misli	153
Slawomir Mrozek: O Klavnici (pismo uredniku Dialoga)	92
Tone Partljič: O Rudolfu Golouhu in njegovi Krizi	7
Naše srečanje s Čulimskom	60
Slawomir Mrozek in njegovo delo	96
Ženski oddelek psihiatrične bolnišnice	145
Leksikon za Komorno glasbo	153
Beležka o polemiki okoli Leara	186
Nada Šumi: Jezik in govor v Golouhovi Krizi	18
Lani v Čulimsku — odličen primer stilizacije sporazumevalne funkcije jezikovne zvrsti	65
Podatki o avtorju (Arturju Kopitu)	143
Sodobnost dialoga v Shakespeare-Borovem Kralju Learu	179
Jezikovno-zvrstna določila Šeligove Lepe Vide	245

Gledališki članki (portreti, potopisi, iz zgodovine SNG...)

Bruno Hartman: Maks Furijan	80
Juro Kislinger: Zakaj ne moremo ustreči vsem	74
Juro Kislinger: Gledališki vtisi iz Gottwaldovega	265
Peter Malec: Shakespeare, Gogolj, Ödön von Horvat v Dunajskih gledališčih	268
Srečko Lebarič: V gosteh na OISTT	116
Tone Partljič: Vedno vznemirljiva poljska gledališča	29
Peter Ternovšek — nagrajenec Borštnikovega srečanja	77
Branko Gombač odlikovan	195
Malina Schmidt: Aktualizacija sodobnosti v dramah zadnjih let	251
Lojze Štandeker: Moji spomini na Jožka Koviča	126
Tri leta v obnovljenem gledališču	211

O rekonstrukciji in dograditvi gledališkega kompleksa SNG

Juro Kislinger: Raziskave gledališkega podzemlja	38
Novo ovrednotenje — nove naloge	40
Oris razvojnega načrta SNG v Mariboru	122
Start novega gradbenega odbora	172
»Evakuacija«	257

Predstavljamo naše sodelavce

Tone Partljič: Režiser Jože Babič o Golouhovi Krizi in svojem delu . . .	14
Želimir Mesarić se predstavi	68
Barbara Jakopič	151
Janez Jemec	152

Polemika

Franjo Blaž: Spoštovani tovariš urednik!	217
Dušan Mevlja: Še zapis o Kritični povojni dramaturgiji	170
Grša stran resnice	281
Pismo bralcev in gledalcev	171

Razno

Režije Jureta Kislingerja	154
Repertoar Drame SNG Maribor za sezono 1978/79	4
Nagrade sklada Staneta Severja	158
Gledališki protokol	165
Novoletni sprejem ravnatelja Drame Bojana Štiha	158
Shakespeareovo delo v SNG Maribor	195
Olga Jančar: Drama SNG Maribor v letu 1978 — v luči statistike . . .	218
Javna razprava o programu Drame za sezono 1979/80	221
S podelitve priznanj Združenja dramskih umetnikov Slovenije . . .	262
Signum temporis: Je Pavla Brunčkova v Intervjuju »neustrezna prika- zen«?	279
Primer iz zgodovine	280

Prevodi

Meri Štajduher: Kaj se dogaja v Talijini guberniji	42
Milan Katić: Oton Župančič in ravnatelj Opere Ukmar o ljubljanskem gledališkem življenju	83
Mihael Skasa: Kaj bodo igrali v nemških gledališčih	137
Ingeborg Pietsch: Festival v Mariboru	205
»Pogumen človek sem«, pogovor z Boyem Gobertom, ravnateljem gle- dališča Thalia v Hamburgu	271

In memoriam

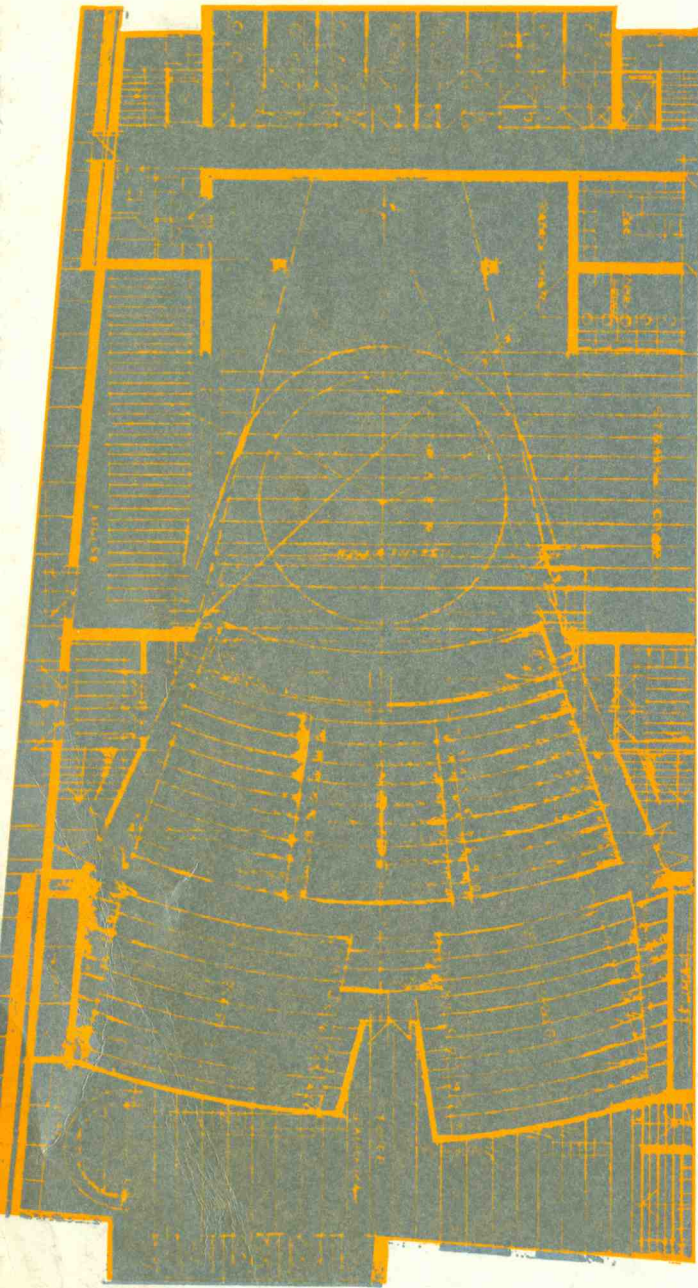
Tone Partljič: Tudi Elvira Kraljeva je legla k zasluženemu miru . . .	56
---	----

SOVJETSKI GLEDALIŠČNIKI NA MARIBORSKEM ODRU

12. maja 1979 so gostovali v Sloveniji sovjetski gledališki umetniki, člani Akademskega teatra MAJAKOVSKI iz Moskve. V Maribor so prišli s komedijo BANKROT A. N. Ostrovskega (Gozd, Se tak lisjak se nazadnje ujame itd.). Delo je režiral A. A. Gončarov, ki je znan tudi slovenskemu občinstvu po režijah dveh ruskih del, in sicer Vanjušinovih otrok in Bega, ki ju je uspešno postavil na oder z ansamblom ljubljanske Drame. Obisk Teatra Majakovski je šteti za izmenjavo s slovenskimi gledališčniki, ki so jih letos zastopali v Moskvi prav člani ljubljanske Drame.

Občinstvo je predstavo sovjetskih gostov toplo sprejelo, čeprav so igrali tri ure dolgo predstavo brez črt v nekoliko tradicionalni, vendar profesionalno brezhibni gledališki obliki. Kljub temu, da ne moremo sovjetske turneje primerjati po pomenu z evropsko turnejo »hudožestvenikov« po prvi svetovni vojni, je bilo njihovo gostovanje prijetna osvežitev in informacija za mariborske gledališke ljubitelje.

Za prekrito fotografijo upravljanci portala Sigledal še nismo uspeli pridobiti ustreznih materialnih avtorskih pravic oziroma dovoljenj avtorjev ali drugih imetnikov pravic za objavo.



dograditev
sezona ?
leto ?
četrtlo leto
projektiranja



slovensko
narodno
gledališče
maribor



gledališki list izdaja sng maribor
predstavnik juro kislinger
ureja uredniški odbor — urednik tone partljič
oprema igor recer
metêr slavko oman
tisk ègp mariborski tisk maribor