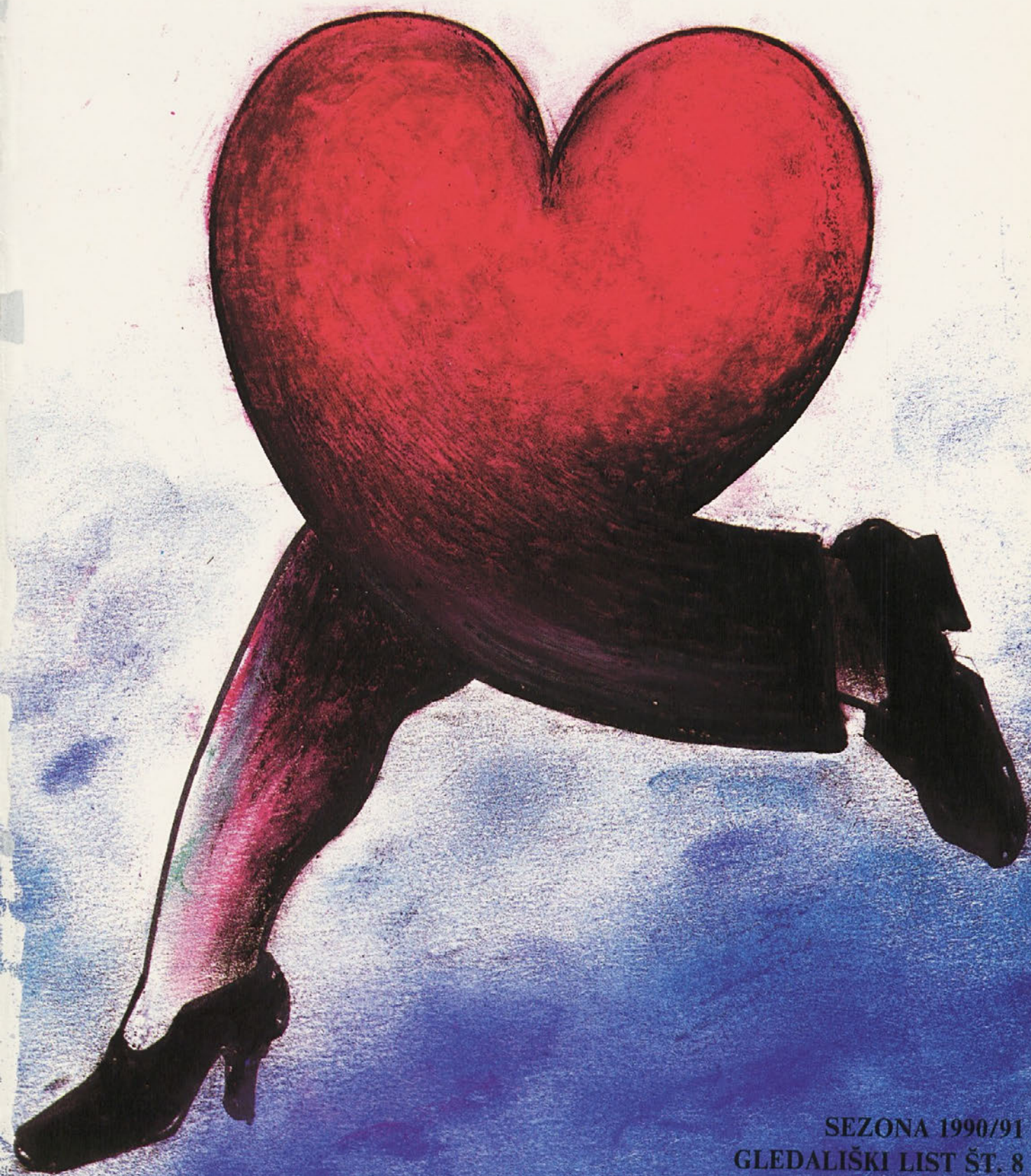


LUBEZEN



Slovensko ljudsko Gledališče Celje

SCHISGAL MURRAY



SEZONA 1990/91
GLEDALIŠKI LIST ŠT. 8

LUBEZEN

MURRAY SCHISGAL

Režiser: Dušan MLAKAR

Prevajalec: Janko MODER

Scenografka in kostumografka: Meta HOČEVAR

Lektor: Marijan PUŠAVEC

Glasbeni opremljevalec: Ilija ŠUREV

IGRAJO:

HARRY BERLIN Zvone Agrež

MILT MANVILLE Bojan Umek

ELLEN MANVILLE Darja Reichman

PREDSTAVA IMA EN ODMOR

Premiera je 7. junija 1991

Vodja predstave Zvezdana Štraki, šepetalka Tonka Orešnik, razsvetljava Rudi Posinek, ton Stanko Jost, krojaška dela Marjana Podlunšek, Adi Založnik, frizerska dela Vera Pristov, odrski mojster Jože Klajnšek, rekviziter Franc Lukač, garderoba Lijana Baranovič, Melita Trojar, tehnično vodstvo Vili Korošec.



CALL ME MADAM



ALI SMO V SEKSU NEPOTEŠENI ALI PA NANJ SPLOH NE MISLIMO

Naša "lubezenska" zgodba je preprosta: nezvesti mož Milt hoče zapustiti ženo Ellen in zato jo podtakne bivšemu sošolcu Harryju. Milt in Ellen sta v novi ljubezni razočarana, zato se vrmeta drug k drugemu.

Vsi trije pa govorijo o ljubezni (oz. lubezni, kot nam jo v rahlo pervertirani obliki ponuja avtor), ki je večna in vseobsegajoča in ki je seveda ni. Kajti ljubezen lahko funkcionira samo na polju erotične zadovoljitve, ki pa je naši trije junaki niso sposobni doseči. Ali smo v seksu nepotešeni ali pa nanj sploh ne mislimo.

Gre za dva nasprotujoča si vzorca, ki pa stojita na isti strani problema – manko seksa. Za Milta in Ellen predstavlja ljubezen predvsem erotično zadovoljitev (Miltova obsedenost z drugo žensko in Ellenina nepotešenost, kljub njeni želji po "navadnem" zakonskem življenju). Harryjevo razumevanje ljubezni ne vsebuje pojmovanja uporabe seksusa – ga ne izključuje, vendar je njegov pojmovni svet do tega vprašanja indiferenten (Ellen ga po neuspeli vezi obtoži celo latentne homoseksualnosti). Optika ljubezni kot erosa pa konstituira dramske osebe na ravni subjekta: Milt in Ellen se v tej opciji kažeta kot iščoča subjekta in Harry kot statičen objekt, ki prevzema namenjene mu vloge: v 1. dejanju se modificira kot objekt poželjenja – Milt bi se rad prek nje ga znebil svoje žene in Ellen vidi v njem prototip idealnega moškega, se pravi vse, kar Milt ni, in v 2. dejanju kot objekt krivca, ki zaradi ljubezni še vedno nepotešeni Ellen ne dovoli nazaj k bivšemu možu. Konec je hiter – Milt in Ellen se odpeljeta (prepovedana ljubezen je še vedno najmočnejša), Harry pa ostane sam, s svojimi strahovi, "s svojim psom" in ne premaga frustracije svojega življenja – neuspešnosti.

Vprašanje seksa je povsem kompatibilno z vprašanjem, ki ga 25 let kasneje postavlja film Seks, laži in video trakovi, čeprav film ponuja povsem drugačen odgovor. Junaki so si podobni:

John – Milt: oba lažeta in varata ženi

Ann – Ellen: obe nezadovoljeni

Graham – Harry: prvi impotenten, drugi do seksa indiferenten

V filmu se realizira ravno tista možnost, ko jo je Schisgal v svoji drami spregledal: Ann uspe premagati Grahamove (in svoje) zavore in vzpostaviti neko novo ljubezen, Ellen tega ne zmore, zato se zateče nazaj k Miltu in lubezni. Ali na seks sploh ne mislimo ali pa smo raje v seksu nepotešeni.

Ellen: "Ljubezen je stopnjevan razvoj čustev, sloneč na telesni privlačnosti, na dopolnilnih panogah in na preprostih

socialnih podobnostih!" Pri takšnih bolj ali manj uspešnih norčijah iz vrednot, ki jih postavlja ameriška (in tudi evropska) kultura in s katerimi nas zasipava Schisgal, se človek ne more znebiti občutka, da ta tekst pravzaprav na novo vzpostavlja stare vrednote: Harry je nesposoben živeti sam, Ellen z vrnitvijo k bivšemu možu ni kaznovana, ampak "rešena", Miltu je njegov skok čez plot oproščen. Igra, ki jo igrajo Milt, Ellen in Harry je zunanja, ostaja na površini, kot večni odsev njihovih želja in ujetosti v lastne zmote in laži. Pretiravanje oz. skrajni rob, do katerega so pripeljani naši junaki, sproža videz absurdnega in iracionalnega, v svojem bistvu pa je le logična izpeljava njihovih duševnih stanj. Zato pri tem tekstu ne moremo govoriti o modernistični komediji.

Milt: "V kaj verjameš, Harry?"

Harry: "V nič, Milt."

Nič se torej manifestira zgolj na verbalni ravni predmodernističnega domisleka in obstaja predvsem na nivoju besednih igr. Harry: "Kaj naj rečem? Vse je brez pomena, Milt; brez pomena. In da bom to na ves glas zakričal, mi dovoli, da napravim vsemu konec! (Medtem, ko to govori, potegne iz žepa na suknjiču vrv z zanko na koncu in si natakne zanko čez glavo; potem vrže vrv čez prečnik na kandelabru in se poskuša obesiti, s tem da vleče za drug konec vrvi.)"

Estragon: "Kaj, če bi obesila?"

Vladimir: "Hmm. Dobila bi erekcijo!"

Estragon: "Erekcijo?"

Vladimir: "Z vsem, kar sledi."

Beckett – Čakajoč na Godota

Če pri Schisgalu izraz obupa izzveni kot duhovit domislek, je pri Beckettu odraz izpraznjenosti subjekta, do absurdnosti pripeljan občutek tragičnosti, ki si nadeva obliko komičnosti, ker "če prek komičnega oz. na komičen način izrazi-

mo absurdno in če je absurdno tragično, potem je izraz absurdnega v svoji osnovni biti predmet tragedije, a narava tragičnega naredi, da imajo te tragedije obliko in efekt komedije."

Harryjev konec na koncu komedije ni dejanje, ki bi presunilo, ampak klovnovska rešitev njegovih težav, ki jo je srečanje z Miltom in Ellen samo za nekaj časa prestavilo.

In če so Schisgalu šteli v najboljše ravno to, da ne zapada v poceni pesimizem, nam ostaja vprašanje, kaj bi s tem danes, ko tudi to ni več novo, drugačno. Epizoda iz življenja dveh ameriških zakoncev je končana, marginalnost je premagana. Lubezen, ki je večna in vseobsegajoča, je spet enkrat zmaga-



SCHISGAL MURRAY JOSEPH

Rojen 25. novembra 1926 v Brooklynu v New Yorku. Doštudiral na brooklynskem glasbenem konservatoriju, nato končal še študij prava in sociologije. Med leti 1944-46 v ameriški mornarici. V 40-tih letih se preizkuša kot jazz glasbenik, nato je nekaj časa pravnik in učitelj angleščine. Po letu 1960 se posveti izključno pisateljevanju. Sprva doživi zelo hiter vzpon. Prištevajo ga med najpomembnejša imena dramatike absurda. Velik uspeh doživi na Broadwayu. Njegove zgodnje drame označijo celo za avantgardistične. Toda po hitrem vzponu sledi hiter padec. Danes je Murray Schisgal le ime v poplavi imen avtorjev ameriške dramatike 60-tih let.



Schisgal Murray

DRAMSKI TEKSTI IN ZBRANE DRAME:

- The Typists, and The Tiger (prvič uprizorjeno v Londonu, 1960)
- Ducks and Lovers (uprizorjeno v Londonu, 1961)
- Luv (Lubezen), (uprizorjeno v Londonu, 1963; v New Yorku, 1964)
- Knit One, Purl Two (uprizorjeno v Bostonu, 1963)
- Windows (uprizorjeno v Los Angelesu, 1965)
- Reverberations (uprizorjeno v Stockbridgeu, Massachusetts, 1965)
- Fragments, Windows and Other Plays
- The Old Jew, Fragments, and Reverberations (uprizorjeno v Stockbridgeu, Massachusetts, 1960)
- Fragments (uprizorjeno v New Yorku, 1967)
- Memorial Day (uprizorjeno v Baltimoru, 1968)
- Jimmy Shine, mjuzikl (uprizorjeno v New Yorku, 1968)
- A Way of Life (uprizorjeno v New Yorku, 1969)
- The Chinese, and Dr. Fish (uprizorjeno v New Yorku, 1970)
- An American Millionaire (uprizorjeno v New Yorku, 1974)
- All over Town (uprizorjeno prvič v New Yorku, 1974)
- Popkins (uprizorjeno v Dallasu, 1978)
- The Pushcart Peddlers (uprizorjeno v New Yorku, 1979)
- Walter and The Flatulist (uprizorjeno prvič v New Yorku, 1980)
- The Pushcart Peddlers, The Flatulist and other Plays
- Twice Around the Park (uprizorjeno v New Yorku, 1982)
- Luv and Other Plays
- The New Yorkers (uprizorjeno v New Yorku, 1984)
- Jealousy (uprizorjeno v New Yorku, 1984)
- Closet Madness and Other Plays
- The Rabbi and the Toyota Dealer (uprizorjeno v Los Angelesu, 1985)
- Old Wine in a New Bottle (uprizorjeno v Flemishu, Antwerp, 1985)
- Schneider (uprizorjeno v Stockbridgeu, Massachusetts, 1986)
- Road Show (uprizorjeno v New Yorku, 1987)

TV DRAME

- The Love Song of Barney Kempinski, 1966
- Natasha Kavalina Pipishinsky, 1976

NOVELE

- Days and Nights of a French Horn Player, 1980

SCENARIJI

- The Tiger makes out, 1967
- Tootsie (koscenarist), 1983

KRITIKI O LUV

Henry Hewes, SR, 28. nov. 1964

V novi zabavni satiri o banalnem nesmislu, ki ga ima ljubezen, oz. "luv", kot ji sam pravi, je Schisgal pripravil scenarij, ki pomeni izziv trem domiselnim igralcem. Zaplet je preprost. Milt zagleda moškega, ki se pripravlja na skok z brooklynskega mostu. Ker je to že običajen pojav, gre skoraj mimo, ko spozna, da je ta moški Harry, sošolec iz kolidža, ki ga ni videl že petnajst let. Tradicionalen stisk roke je čisto na mestu, hkrati pa to njuno naključno srečanje pomeni zamudo za Harryjeve samomorilske načrte. Toda s tem je vzpostavljen Schisgalov dialekt. Naenkrat se najdemo v komičnem svetu, v katerem imajo konvencionalni odgovori in izumetničene fraze svojo logiko in odzivno moč. Pogubne dogodke moramo sprejeti kot nekaj najbolj samoumevnega, toda vsakdanje nadloge lahko prebudijo divje strasti... Mislilim, da je tak osebni stil odsev Schisgalove vsakodnevne vznemirjenosti zaradi pomanjkanja povezave med hotenji modernega človeka in sposobnostjo, da bi jih uresničil...

M.J. Arlen, uvod k dramam Fragments, Windows in drugim, 1965

Luv je pravzaprav "klasična", zabavno resna drama, ki pove več o ljubezni, denarju, spolnem občutku krivde, Freudu kot zadnjih 92 pretencioznih, samozadostnih in retoričnih modernih dram, združenih v eno. In kako daleč

lahko gre v tem? No, zelo neumno bi bilo trditi karkoli. Schisgal je zelo nadarjen, resen mož. Šel bo tako daleč, kot to zmore. In nihče, niti sam, ne more vedeti, kako daleč je to v resnici.

John Simon, HDR, spomladi 1965

To vsekakor ni pogubna družbena satira in še manj avantgardno gledališče. Je preprosta, nezahtevna burleska. (Dejstvo, da avantgarda lahko črpa tudi iz burleske, je tukaj nepomembno: konja lahko pelješ k vodi, toda iz njega še ne moreš narediti vodnega bizona.) Zares, iz Luv bi lahko nastala popolnoma sprejemljiv petnajst ali dvajsetminutni skeč v kakšnem elegantnejšem nočnem klubu ali satirni reviji, vsekakor pa to ni drama. Zastareli pripomočki burleske s postopno komično nadgradnjo služijo tukaj dvema namenoma: raztegujejo preprosto igrco v bolj očitni dramski proizvod in s tem omogočajo dramatiku odkrivanje svojega izrazito povprečnega razmišljanja v svojem naravnem okolju... Ena od težav je, da Schisgal ni dorasel temu, iz česar se skuša norčevati... Druga, resnejša težava pa je, da dramatik strelja v vse smeri, da bi zadel, kar se le da, ne da bi se pri tem opredelil. In to je, v takem nepretencioznem burkaštvu, nemoralno.

prev. Nives Klinec

*luv - fonetični zapis besede love, tudi narečno za love (ljubezen).

SCHISGAL – PRIPOVEDUJE O SEBI

Nisem mogel zaspiti, ne da bi si pripovedoval zgodbe. Potreboval sem še eno resničnost, okoliščine, ki niso bile povezane z mojim življenjem. Tipal sem za rdečo nitjo zgodbe; ko sem jo našel, se je moja domišljija razživila in odtisnila posnetek mojega jaza v izdellano melodramatično pripoved, ob koncu katere sem čutil neizogibno zmagoslavje – z odobravanjem sorodnikov in sosedov vred.

Ko sem bil starejši, sem se začel v iskanju novih idej opirati na strip in radijske oddaje; nekaj let pozneje sem počel isto s filmi in knjigami.

Toda model je ostal isti: v zgodbo sem vtihotapil samega sebe in jo nato speljal v taki smeri, da mi je dovoljevala vlogo glavnega junaka.

Besede so prišle potem. In strast do njih: kakšne bodo videti ntisnjene; kako bodo izzvenele, ko jih bodo izgovarjali; neločljivo povezana moč v njih.

Pisal sem pesmi.

Honorarno sem delal na kegljišču, nato kot biljeter v kinu, bil sem sovoznik šoferja tovornjaka, pomočnik v pekarni itd., itd. Pripovedoval sem si zgodbe – ob vsaki uri, podnevi in ponoči – kar tako, za šalo.

Pri šestnajstih sem pustil šolo in se prostovoljno javil v mornarico. Vpoklicali so me takoj po izpolnjenem sedemnajstem letu.

Par let sem preživel na morju in bral vse, kar mi je prišlo pod roke. Zapisoval sem si besede, njihov pomen in si jih skušal zapomniti.

Pismo, ki sem ga poslal najboljšemu prijatelju iz otroštva, Davidu Kugelmanu, v Italijo, kjer je bil pri vojaki, sem dobil vrnjeno z žigom "pokojni".

Znal sem igrati klarinet in saksofon. Ko sem zapustil mornarico, sem se pridružil majhnim bendom in igral naokrog po mestu. Vpisal sem se tudi v večerno šolo, da bi dobil maturitetno spričevalo. V prostem času sem pisal kratke zgodbe.

Kaj kmalu sem spoznal, da nisem kaj prida glasbenik. Prodal sem oba instrumenta in se usedel na vlak za Miami. Tam sem se zaposlil kot pomivalec posode v kava baru. V nekaj tednih sem napredoval do sprevodnika v avtobusu in poslušal, kako si ljudje pripovedujejo dogodivščine.

Cez nekaj časa sem štopal v New Orleans, kjer sem srečal umetnika, ki je smeje pozdravil vsakega na ulici. Naredila sva kupčijo: tisti, ki prvi dobi službo, bo vzdrževal drugega. Naslednji dan je prijatelj našel službo v drogerijski menzi, kjer sem dobival tri obroke na dan. In ker ni bilo o službi ne duha ne sluha, sem pričel s pisanjem romana. Toda kaj kmalu sem vse opustil.

Med štopanjem v Huston so me zaprli zaradi potepuštva. Domov sem poslal telegram, naj mi pošljejo denar in kakor hitro sem "videl" New York, že sem štopal v Kanado. Kmalu potem, ko sem ponovno poslal telegram za denar.

V tovarni z oblačili sem potiskal ročni voziček, bil sem uradnik v mnogih veleblagovnicah, med božičnimi prazniki na poštah, potem natakalar...

Zvečer sem hodil na Long Island University.

Začel sem pošiljati kratke zgodbe literarnim revijam. Natančno sem si beležil, kdaj sem kaj poslal in dobil vrnjeno.

Takrat sem imel možnost, da se vpišem na pravno fakulteto po dveh letih kolidža. To sem tudi storil, ker sem verjel, da bi se z odvetnikovanjem lahko preživljal in hkrati tudi pisal.

Vneto sem si dopisoval s prijateljem in mentorjem Georgem Bailinom. Pisala sva si skorajda vsak dan, čeprav sva živela zelo blizu. V pismih sva razglabljala o svojih načrtih, ambicijah, mnenjih in opažanjih. Nekako sva se lotila tudi teloškega argumenta o prisotnosti Boga. Nenadoma sva prenehala s najinim dopisovanjem. Že trideset let drug z drugim nisva spregovorila niti besedice.

Na Delancey Street sem odprl odvetniško pisarno. Moj partner jo je uporabljal za f..., jaz pa za pisanje. Kadarkoli se je v njej pojavil kdo, ki je želel, da bi ga zastopala, se naju je lotila panika.

Odločil sem se, da ne morem pisati in opravljati svojega dela hkrati, zato sem pustil pravo.

Spet sem začel delati kot uradnik, biografist, tipkar, učitelj angleščine na Chassidic Yeshiva itd. itd. Vpisal sem celo magisterij v New School.

In pisal sem. Takrat je bilo to že 65 kratkih zgodb in trije romani. Nič pa ni bilo objavljeno. Še zmeraj sem natančno beležil vse poslane in vrnjene rokopise.

Zaljubljen sem se v Reene Schapiro. Preden sem predal svoje telo sveti zakonski zvezi, sem ji dal pogodbo, v kateri je pisalo, da sem pisatelj in je zato nisem obvezan preskrbeti z življenjsko potrebnimi stvarmi. Ni je podpisala. Jaz pa sem se kljub temu poročil z njo.

Poučeval sem na srednji šoli v Harlemu.

Zaradi frustracije, brez vaje in posebnega zanimanja za gledališče sem napisal pet enodejank. Za vsako sem potreboval en mesec.

To so bile *At Mrs. Zimboff's*, *Little Johnny*, *The Typist*, *A Simple Kind of Love Story* in *The Postman* (zadnji sem spremenil naslov v *The Tiger*).

Ljudje, ki so jih prebrali, so se dobro odzvali nanje. Nikoli nisem doživel takega odziva na kratke zgodbe in romane. Začel sem pisati drame.

Z ženo sva privarčevala dva ali tri tisoč dolarjev. Hotela sva preživeti teden v Londonu in se nato odpraviti v Španijo, kjer bi lahko živela poceni, jaz pa bi lahko pisal, dokler nama ne bi zmanjkalo denarja.

Bill Fox (sošolec z magistrskega študija, ki je uspel kot pisatelj) me je predstavil Jerryju Tallmerju (takrat je bil kritik *The Village Voice*). Po branju par mojih dram mi je Jerry predlagal, naj poiščem Charlesa Marowitza, ko bom prišel v London.

Poiskal sem ga. Prebral je enodejanke in izjavil, da bi jih rad poskusil postaviti na oder in sicer tri: *The Typist*, *The Postman* in *A Simple Kind of Love Story*. Sam bi bil tudi producent in režiser.

Rekel sem: "Okay."

Uprizorili so jih v gledališču s petdeset sedeži. Moja žena je med odmore prodajala kavo in ob koncu večera je med občinstvom krožil klobuk.

Naslednjega dne sem bral na prvi strani London Timesa:

*Variacije na temo
Schisgalov triptih*

"Tri drame, ki sestavljajo Schisgalov triptih *Schrecks* in jih je prejšnji večer predstavila *In-Stage* skupina v gledališču *British Drama League*, *Fitzroy Square*, so vse na nek način variacije ene teme: bisterije, ki se skriva pod površino mestnega življenja in lahko vsak hip izbrubne na plano."

V Arts Theatre v Londonu so kmalu za tem urpizorili še dve moji drami: *Ducks and Lovers* in *Luv*.

Prva, ki smo jo postavili na oder doma, je bila *The Typist*. Igrala sta *James Coco* in *Sylvia Gassel*, režiral je *David Brooks* v gledališču *Lucille Lortel's White Barn* v Connecticutu.

Anne Jackson in *Eli Wallach* sta igrala v uprizoritvi *The Typist* in *The Tiger* v Orpheum Theatre leta 1963. Producent je bil *Claire Nichtern*, režiser pa *Arthur Storch*.

Leta 1964 je sledila *Luv* v Booth Theatre. Igrali so *Anne Jackson*, *Eli Wallach* in *Alan Arkin*, režiral pa *Mike Nichols*.

V sedemintridesetem letu starosti sem se začel preživljati s pisanjem.

Malce sem spoznal gledališče.

Nisem ga maral.

Bilo pa je zabavno.

Pisal sem, ker se mi je zdelo, da sem bil dober v tem in še plačan sem bil za svoje delo.

Vsak teden sem šel v banko s čekom v vrednosti približno pet tisoč dolarjev in jih vložil. Bančni blagajnik je bil zgrožen nad mojo naivnostjo.

Vsi so me imeli radi.

Ne glede na poskuse, mi ni uspelo plačati svojega kosila.

Tuji so me vabili v posteljo.

Letel sem v glavna evropska mesta in jedel žabje krake v visoki družbi.

Nenehno sem vzdrževal stike s Hollywoodom in večjimi televizijskimi hišami.

Držal sem se načela: Hočem pisati to, kar čutim, da hočem pisati.

Leta 1966 sem delal tri enodejanke v Berkshire Playhouse v Stockbridgeu v Massachusettsu. To so bile: *The Old Jew*, *Reverberations* (pozneje sem naslov spremenil v *The Basement*) in *Fragments*. Igrali so *Dustin Hoffman*, *Gene Hackman*, *Estelle Parsons* in *Graham Jarvis*, režiral je *Martin Fried*.

Dve od teh dram so uprizorili v Cherry Lane Theatre: *The Basement* in *Fragments*. *Gene Hackman* je imel glavno vlogo, igrali so še *James Coco*, *Sylvia Gassel*, *Teresa Hughes* in *Humbert Astedo*, režiral je *Larry Arrick*, producenta sta bila *Edgar Lansbury* in *Marc Merson*.

Kritike so bile raznolike

"Dodelili" so me k "obetavnim mladim ameriškim dramatikom, za katere je že čas, da jih dobijo po nosu."

Nobene spodbude nisem dobil, da bi nadaljeval v novi smeri. Prodajalci vstopnic so me grajali.

Nenadoma sem se zavedel, da je gledališče "resen posel".

Življenja in kariere ljudi so bile v nevarnosti.

Dosti cvenka prav tako.

Če hočeš pisati to, kar čutiš, da bi rad pisal, pojdi delat v cerkev!

Če se hočeš v gledališču preživljati dostavljalj pecivo!
Hollywood ni več klical.
Moj zastopnik ni več klical.
Zlahka se prestrašiš, postaneš samozavesten, slišiš gledalce, kako se nemirno presedajo in pokašljujejo – pod tipkami pisalnega stroja.

Zlahka si zaželiš, da bi se ukvarjal s čim drugim, imel drug poklic, ki ne bi bil tak – na življenje in smrt. Nekaj takega kot računovodstvo.

Toda po lastni izbiri sem bil pisatelj in dramatik po značaju. In naj gre vse skupaj k vragu, če se mi gledališče ni zdelo zanimiv posel. Svojo obrt sem naenkrat vzel resno.

Zagrešil sem več napak kot večina.

Uprizarjal sem na Broadwayu, off-Broadwayu, off-off-Broadwayu, v lokalnih, repertoarnih gledališčih, gledališčih v kolidžih itd. itd.

Ko nisem mogel ničesar zaslužiti, sem delal za film in televizijo, navadno po naročilu.

Toda za oder sem še zmeraj – ne glede na "business" – pisal to, kar sem čutil, da bi rad pisal.

(Po pogodbi Združenja dramatikov nihče ne sme spreminjati teksta brez avtorjevega dovoljenja. Pri filmu in televiziji pa ste lahko srečni, če vam kdo sploh pove, kdo "prepisuje" vaš tekst.)

Drama All Over Town je uprizorila na Broadwayu *Adela Holzer*. Citiral bom članek iz *New York Timesa* iz 31. oktobra 1982, ki ga je napisala *Helen Dudar*, da bi lahko razložil, zakaj je ta drama zame pomembna: "Schisgalovo razočaranje nad kritiki in Broadwayem izhaja iz šoka, ki ga je doživel ob neuspehu v začetku 1975. z *All Over Town*, komedijo z 11 vrati in zares zapleteno zgodbo. Režiral jo je *Dustin Hoffman*, ki je igral glavno vlogo pred nekaj leti v *Schisgalovem Jimmy Shineu*. Premierska uprizoritev se je pričela z nič kaj pretirano dobrimi obeti in *Schisgal* je še zmeraj tako razjarjen ob spominu nanjo ('To je bilo delo, ki sem ga občudoval in je bilo – tako sem sam čutil – gledališko "razburljivo"'), da kar udarja po mizi.

"Pogosto sam opazim, kaj sem naredil narobe. Če kritiki tako pravijo, sprejem grajo – storil sem napako. Toda ko sem pred delom, ki ga imam rad in ga občudujem – *Dustinova* režija, delo *Cleavona Littlea*, *Polly Holliday* in *Bernarda Hughesa* – imajo pa ga za naduto, rečem: 'Tootsie, ne bom sprejel tega dejstva, da imajo (kritiki) pravico presojudati.' Dramatik je v takih okoliščinah prisiljen pisati svoje drame za kritike, ne pa za gledalce."

To je bilo to. Moje slovo Broadwayu. Leta 1975. Če bi takrat zbral zadosti poguma, bi nehal pisati celo za gledališče sploh, tako kot so to storili mnogi dramatik in se v celoti posvetil svoji karieri na televiziji in filmu.

Toda nisem se ga mogel otresti. Pomembnost tega, da pišem to, kar hočem pisati, me je preveč prevzelo. Skušal sem obvladovati svojo slabost do gledališča.

Delal sem na filmu *Agatha* in bil soavtor v filmu *Tootsie*.

Naredil sem nekaj televizijskih vodičev.

Napisal sem roman *Days and Nights of a French Horn Player*, ki ga je objavila *Little, Brown & Co.*

Delal sem dramo *Popkins* v *Margo Jones Theatre* v Dallasu, *The Downstairs Boys* (prej z naslovom *A Way of Life*) v *Cincinnati Playhouse* in glasbeno komedijo *Jimmy Shine* (drama) op. prev. v U. C. L. A. ter druge.

V New Yorku sem delal off-off-Broadway*, in sicer *The Pushcart Peddlers* v *Curt Dempster's Ensemble Studio Theatre*, *Walterja* in *Flatulista* v *Rip Torn's Sanctuary Theatre*.

Izogibal sem se Broadwayu.

Leta 1981 me je najelo *John Drew Theatre* v *East Hamptonu*, da bi napisal enodejanko za *Anne Jackson* in *Eli Wallach*. Nastala je *A Need for Brussels Sprouts* (Potreba po brstičnem ohrovту). Režiral jo je *Arthur Storch* poleti istega leta.

Arthur, ki je vodil *Syracuse Stage* pri *University of Syracuse*, me je



prosil, naj napišem dramo za *Anne* in *Eli*. Napisal sem *A Need for Less Expertise*. Uprizarili so jo v univerzitetnem gledališču z obema igralcema spomladi leta 1982.

Peter Witt je drami podprl in uredil vse za desettedensko turnejo, ki je vodila med vsemi kraji ravno na Broadway!

Seveda sem bil odločno proti in jih prepričeval, naj tega ne storimo.

Toda ko so mi pokazali, koliko denarja bi lahko zaslužili z najrazličnejšimi avtorskimi pravicami, sem umolknil.

Naj še enkrat citiram iz *New York Timesa* članek iz 31. oktobra 1982 (imel sem intervju, ko smo uprizarjali *Mechanic Theatre* v *Baltimorju* teden pred premiero v *Cortu* v *New Yorku*):

"Povedal vam bom, kako se počutim – mislim, da nimam šanse," je izjavil (*Schisgal*). "Zdi se mi, da je vsak zaskrbljen zaradi poraza. Kajti – zadosti čudno – nihče v gledališču, tudi kritiki ne, nikoli ne stopijo korak od lastnega prepričanja in mi pristno

zaželijo srečo. Ja, meni – osebno. Ne, ne meni osebno. Mislim, da ni nikogar v tem poslu, ki bi mu kdo namenil sočutno pozornost, če nima kakršnekoli zveze, poznanstva. Jaz jih nimam, čeprav sem v gledališču že 25 let. Pravkar rojeno dete sem, ki prihaja na plano, še nedolžno in naivno."

Ne popolnoma. Zdaj, ko nisem več "v ognju", se lahko izrazim manj strastno.

Teater ni kraj za ustvarjanje kariere.

Cisto v redu je, ko si mlad in si skušaš "narediti ime", ali pa želiš zaslužiti kak dodaten dinar in početi neumnosti. Drugače pa je bolj delati kje drugje.

(Cisto v redu je tudi, če ti je Pulitzerjeva nagrada pomembnejša od vroče skodelice juhe.)

Danes živi od gledališča več kritikov kot dramatikov.

Več kritikov je, ki si gradijo kariero na polomljenih kosteh dramatikov, kot dramatikov, ki ne trpijo zaradi glavobolov ali kronične migrene.

Zelo malo je razgledanih producentov in tisti, ki so še ostali, so norci.

Ne poznam dosti lastnikov gledališč. Tistih pa, ki jih poznam, se bojim do onemoglosti.

Brihtni in nadarjeni igralci in režiserji se zmeraj pogovarjajo o tem, kako bi uprizarili dramo na Broadwayu, toda tega ne naredijo. Zato so brihtni in nadarjeni.

Uspeh za dramatika ni uničujoč. Je pa zato samozavest. Ne pogovarjam se rad o tem, kar pišem. Ne gledam rad svojega dela po prvi uprizoritvi. Zame je vsega konec, opravljeno, še ena izkušnja, ki me zadovoljuje in izpolnjuje kot lanski sneg. Nagrada za moje delo se pojavi takrat, ko pišem. To je zame plaha in razveseljujoča (dosti pogostejše pa naporna in mučna) izkušnja. Igranje v mojem vrtu domisljije je, kot sem že zapisal, zame bistvenega pomena. Zato pišem. Vse ostalo so stiki z javnostjo.

Edini razlog za pisanje je zdravstveni: težko je dihati, ne da bi to počel.

Bolj inteligenčen razlog pa je seveda denar.

V obeh primerih je samozavest morilec.

Nikoli nisem srečal *Walterja Kerra*, a ga kljub temu spoštujem in sem mu hvaležen: njegova ljubezen do gledališča in ljudi, ki v njem delajo, je popolnoma pristna.

V vseh teh letih sem si pridobil enako število prijateljev in sovražnikov in na vse sem enako ponosen.

Nobenega namena nimam napisati še kakšno dramo.

Delati želim samo še film in televizijo.

Toda povedati moram – če bom kdaj hotel napisati to, kar hočem pisati, bom morda prisiljen to tudi storiti.

Resnica je, da se ne morem spomniti nobenega poklicnega življenja, ki bi bilo bolj izzivalno in čustveno polnejše, kot je gledališko.

prev. Nives Klinc

AMERIŠKO GLEDALIŠČE 50-IH IN 60-IH

V prvem povojnem obdobju je ameriška drama capljala za ostalimi žanri. Rešilni val je prišel iz Evrope z gledališčem krutosti (Artaud) in absurda (Beckett). V 50-ih letih sta Tennessee Williams in Arthur Miller že izčrpala svoje teme. Psihologija prvega in sociologija drugega nista mogli več kljubovati nasilju in razumu sodobnega časa. Medtem pa so v Evropi Beckett, Brecht, Genet in Ionesco postavljali temelje novemu gledališču. Spet jih je zanimala mimika, prostor v tišini, fantazija, preprostost.

Tudi ameriški dramatikci so začeli počasi odkrivati filozofijo absurda. Začutili so, da so zgodovina, politika in metafizika naenkrat postavljeni na trhla tla in je treba najti nove vrednote. Gledališče kot prastara, simbolična oblika človekovega duha se je morala zato temeljito spremeniti. In to se je tudi zgodilo.

Prava priložnost za avantgardno gledališče se je pokazala, ko so se dramatikci, igralci in režiserji zaradi nemogočih pogojev in "potrošništva" na Broadwayu začeli seliti v oddaljeneje dele New Yorka, predvsem Greenwich Village, na t. im. Off-Broadway "sceno". Zatočišče so si našli v zapuščenih skladiščih, hišah, kletah in si ustvarili pogoje za eksperimentiranje.

"Srednji" dramatikci so ostali pri komercialnih konceptih gledališča. To so bili predvsem William Inge, Arthur Laurentis in Robert Anderson. William I. je znan predvsem po svojih dramah, iz katerih so nastali slavni hollywoodski filmi (Come Back, Little Sheba idr.) in so pravzaprav tipično ameriške: ljudje iz srednjega sloja, njihova osamljenost, megleno erotično prebujanje in predvsem malomeščanska ljubezen, ki je kot po pravilu izumetničena in polna patosa.

Vsi so se držali zlate sredine – v izbranih motivih, "idealni" drami in dramaturških oblikah. William Gibson, prav tako dramatik iz "zlate sredine", je priznal: "Gledališče v tej deželi je bilo predvsem kraj, kjer ni bilo prostora za resnost in kjer so hoteli biti vsi všečni."

Off-Broadway

Gledališče "onkraj" Broadwaya je predvsem v 50-ih letih prineslo ameriški drami pristnost in izvirnost, saj je zaznalo spreminjanje takratne družbe, njenih vrednot in presojanja. Navdihnili ga je gledališče krutosti, absurda, samo pa je dodalo še ideologijo, utopijo in obešenjaški humor. Vse igralske

družine so se borile s finančnimi težavami. To so bili *The Living Theatre* (Gledališko življenje, ustanovljeno l. 1951), *The Artist's Theatre* (Umetniško gledališče, 1953-56), gledališče *Cherry Lane* (uprizorjali predvsem resne in eksperimentalne drame) idr.

Preobrat v novem gledališču je prišel z dramo Jacka Geblerja (roj. 1932) *The Connection* (Zveza, 1960), ki so jo uprizorili v *The Living Theatre*. Njegovo delo je improvizirana drama z jazz glasbo na temo narkomanije in odkriva nezavidljiv

položaj ljudi z roba družbe. Drama po svoji anti-obliki spominja na Pirandellovo dramo *Šest oseb išče avtorja* in Beckettovo *Čakajoč na Godota*. Izogne pa se pesimizmu obeh z besedami narkomana Sollyja: "Človek je ti... Ti si človek. Ti si lastna zveza. Začne in konča se tukaj." Gebler se je hotel izogniti patologiji in determinizmu tudi tako, da je zabrisal mejo med igralci in občinstvom – nekdo je krožil med njimi med odmorom in žical denar za "en šus". Gebler se norčuje iz konvencij lastne umetnosti in izziva vse: avtorja, igralca, režiserja, gledalce, naj končno prevzamejo odgovornost za narkomanovo življenje in s tem pomagajo k njegovi odrešitvi. Hkrati je drama polna nasprotij zaradi oblike, teme in opolzkega jezika.

Murray Schisgal (roj. 1926) je bil bolj sprejet med angleškimi producenti kot med domačimi s svojima enodejankama *The Typist* in *The Tiger*. Schisgal je še posebej izviran v dialogih, satiričnih in sočutnih, ves čas pa poudarja svoj bes zaradi enoličnega življenja, in sicer na humorističen način. Dramam poskuša prilagoditi karikaturu in burlesko, kar mu uspe v drami *Luv* (1964), s katero pride na Broadway, za kar pa se ima

zahvaliti predvsem odlični režiji Mikea Nicholisa.

Off-Off-Broadway

Žal so tudi Off-Broadway gledališča sčasoma podlegla komercializmu in ponovno se je pojavila potreba po "alter sceni". To je bila naloga Off-Off-Broadwaya. Pojavila so se še novejša gledališča, ki pa niso imela toliko skupnega, kot je bilo to običajno do tedaj. Zdela so se kot nekakšna improvizirana gledališča oz. gledališke družine, pa tudi avantgardne šole, izrazito kultne narave, polne tepsijske zabave in šale. V taki "svobodi" ni bilo razlike med amaterskimi in profesionalnimi igralci, sploh pa so le-ti iskali najrazličnejše za-



* off – proč, stran; stranski. Izraz, ki so ga uporabljali za gledališča, ki so nastajala kot protiutež takrat komercialnemu Broadwayu.

* off-off: zaradi komercialnosti off-Broadway gledališč, ki se je pojavila kmalu po nastanku, so spet poskušali z drugačnimi gledališči pod skupnim imenom off-off-Broadway. Zaradi "poslovnosti" so se namreč gledališča slej ko prej začela prilagajati tržišču, t. j. povprečnim gledalcem, ki so hodili v gledališča razkazovat svojo garderobo oz. večerno toaleta.



poslitve, da so preživeli. Meja med občinstvom in igralci je postajala vse težje razpoznavna. "Oder" so imeli v kavarnah, manjših gledališčih, celo v cerkvah. Prevladovala so kratke, učinkovite drame, ki so jih lahko uprizorili po več v enem večeru. Vse so imele samo nekaj skupnega: bile so tipično ameriške po nasilju in ekstravaganci. Komični elementi so bili popačeni in skaljeni. Večinoma so to bila abstraktna in neliterarna dela. Uporabljali so t.i. mixed media, tehnične naprave, psihične šoke, improvizacijo, jezik je bil manj vezan na besede kot v dramah absurda. Glavne sestavine pa so bile "topla telesa, goli panoji, domišljija, dosti mladosti in energije". Gledališče je izražalo apokaliptično nujno in upanje za človeško skupnost.

Paul Foster (roj. 1931) je npr. v svojih *Balls* (Krogel, 1964) postavil na oder samo dve ping-pong žogici, ki ju je obesil, da sta se zibali v praznem prostoru, medtem ko se je slišalo šumenje morja, hipnotični glasovi so se izmenjavali v občutju ugodja, bolečine, odločenosti, protesta, strahu skozi čas in večnost. Noben igralec se ni pojavil v tej čuječi drami. Jean Claude Van Itallie (roj. 1935) je še najbolj znan po *America Hurrah* (1966), kje je uporabil grozljive lutke, večje od človeka, da bi se norčeval iz vulgarosti in nasilja, nepristne kvalitete kulture v ZDA. Hrup, sijaj, karikature in grotesknost – opolzke risbe prinašajo svoje grobo sporočilo vsemu ameriškemu občinstvu.

Seveda so tu še drugi avtorji: Frank O'Hara, Lanford Wilson, Joel Oppenheimer, Megan Terry...

Poleg tega so tukaj zastopani še slikarji, plesalci, kiparji, glasbeniki, ki so močno razširili koncept gledališča. Poimenovali so ga "happening" (dogajanje). Allan Kaprow, slikar pop-artista, je uprizoril 18 happeningov v šestih delih 4. oktobra 1959.

Sicer pa so to lahko popolnoma načrtovani ali improvizirani dogodki, ki skorajda zmeraj spodbujajo gledalce k sodelovanju in tako "oživljajo" umetnost v življenje, spreminjajo zavest in percepcijo.

Marcel Duchamp uporablja npr. mistično geometrijo najdenih predmetov, John Cage se ukvarja s slučajnostjo in zenom. Sem spada tudi Andy Warhol, ki se je proslavil s slikami – happeningi in filmi...

"Črna" drama

Črna drama se je nenehno selila na Broadway in z njega. Svojo identiteto pa je dobila iz svojstvene teme, t. j. rasnega problema, ki ga le redko obogati s filozofijo absurda ali preprosto zabavnostjo oz. komičnostjo. Največkrat se loteva nasilja in kulture; v obliki je na meji med čistim ritualom in propagando – od magičnosti do fantazije maščevanja. Česar ne more pridobiti z univerzalnostjo, skuša nadoknaditi z zavestjo črnstva.

Značilno je, da ohranja svoj položaj nekje med umetnostjo in politikom. Nenehno preizkuša zahodno estetiko, ne uspe

pa ji razviti svojstvene teorije. James Baldwin (roj. 1942) je znan romanopisec in esejist, ukvarjal pa se je tudi z dramo, v kateri razkriva, koliko "črnske jeze" se je nabralo samo v enem desetletju in kako črnce ves čas premlja senca preteklosti, ki se je ne morejo znebiti. Sam tudi priznava, da sama politična konotacija del ne pomeni obstoja literature, toda zaradi globokega problema, ki ga črnci nosijo skozi življenje, je težko ločiti umetnost od socialnih problemov. Lorraine Hansberry (1930 – 1965) nikoli ni doživela črnkega gibanja, kar se morda odraža tudi v njenih delih, ki so prej poetična kot polna strasti in nasilja, maščevanja nad "belimi". Polna so socialne tematike, toda brez večjih kritičnih osti, tako značilnih za druge avtorje, kot je na primer Imamu Amiri Baraka (*Le-Roi Jones*, roj. 1934), ki uporablja gledališče kot politično orožje. Po njegovem mnenju

je gledališče izraz črnske kulture, njihovega samozavedanja. Njegovo Revolucionarno gledališče je le po zunanem videzu podobno gledališču krutosti Artauda ali Geneta, saj gre v svojih prijemih dosti dlje. Vso energijo in strasti namreč črpa iz gledalcev in ne avtorja ter pri tem zaide že v pravi sadizem – ali mazohizem –, kakor pač razumemo. Redko črpa snovi iz poezije, glasbe ali plesa. Sam pravi:

"Naše gledališče bo prikazovalo žrtve, tako da bodo lahko njihovi bratje med gledalci lažje razumeli, da so bratje žrtev in so torej krvni bratje... Kričali bomo, morili, v agoniji tekli po ulicah, samo da bo kakšna "duša" ganjena, ker bo razumela življenje, kakšen je svet v resnici in kakšen naj bi bil."

Za dramski dosežek štejejo dramo *Dutchman* (1964). V njej se je Baraka lotil razmerja belke Lule (ali Eve) in črnega Claya (ali Adama). Dogajanje je postavljeno v podzemno železnico in se stopnjuje do vrhunca tako, da odkrije celo zgodovino Amerike. Prežeto je z resnico, krutostjo in presečenjem, vse skupaj pa je spleteno v nič kaj prijetno sliko življenja "v peklju".

Seveda je še mnogo avtorjev, tudi manj znanih, ki se skorajda vsi ukvarjajo z zatiranostjo temnopoltih v Ameriki, z njihovimi strastmi in upanji za boljši jutri. Čisto posredno so zato ta dela polna socialne tematike, problemov ljudi z "dna" družbe, v njih nastopajo homoseksualci, dela, "napolnjena" z agonijo in besom.

VIRI:

Murray Schisgal: *Luv and other plays*, Dodd, Mead & Company, New York

Ihab Hassa: *Contemporary American Literature 1945 – 1972*, Frederick Ungar Publishing New York, Third printing, 1976

Walter Kerr

Murray Schisgal LUBEZEN

V devetsto besedah bi rad napisal, zakaj imam rad Murraya Schisgala.

Murray Schisgal mi je všeč, ker je za korak pred avantgardo. Avantgarda, o kateri bi človek sodil, da mora biti daleč pred vsemi drugimi, zdaj že nekaj let brusi srbeče pete po prašni in negostoljubni poti in se pri tem niti za ped ne premakne naprej. Vzdiguje nogo in jo postavlja nazaj na tla, a se sploh nikamor ne gane, temveč samo toži o bolečini. Kraj, na katerem se je avantgarda ustavila, je znan pod imenom Rob. Na robu obupa, na robu praznine, na robu klopi v parku gledamo poražence, kako čakajo na Godota, kako čakajo na ljubezen, kako čakajo na na besedo, zaradi katere se jim bodo odprli stiki s svetom, kako čakajo na koga ali na kaj, da jih bo rešil iz stiske. Tu pa tam se kateri od njih poskusi obesiti na kakšno neprimerno drevo; včasih se kateremu od njih posreči, da se iztrebi; večinoma vsi učakajo, da lahko razpadejo v pešajoči svetlobi kot potrpežljivi kandidati za na smetišče. Zmeraj je nekaj spretnosti v prizoru, ko se sodoben človek počuti odtujenega in zapuščenega in tako naprej. Vendar je dostikrat v njem še nekaj drugega, še posebej potem, ko se začne v njem gnus ponavljati, da ti gre že na bruhanje: v njem je še samoljubnost, samodramatiziranje, romantično samopomilovanje. Poglejte me no, kako sem uničen, kako sem izžet, ponavlja zvijajoč se na pol mrlič, ponosen na to, da je človek, s katerim najgrše ravnaajo. Spodnja ustnica se mu trese, oči pa so uprte nekam navzgor: Kje je že tisti žaromet, ki me bo osvetlil kot žrtev? Pridi bliže, žaromet; pripravljen imam zelo lep govor o tem, kako se je molčeče veselje spravilo nadme in me mrcvari. Vesolje naj kar molči, jaz pa ne mislim. Poslušajte me, kako ječim! Kaj ni nekaj, v resnici nekaj na tem, kako sem ves razdejan?

Murray Schisgal mi je všeč, ker se ni ustavil na tej točki in se ni zadovoljil z domnevo, da smo že na končni postaji, onkraj katere ne vozi več noben avtobus in raste samo še ščavje in plevel. Murray Schisgal še malo ne trdi, da je čez in čez vse ne vem kako rožnato; zdi se mu samo od sile neumno, da bi morali tolikanj uživati pri tem, ko si rišemo ves svet tako črn. Če je avantgarda do zdaj z uspehom dosegala, da so pokali svetli balončki poceni optimizma, potem, je Murray Schisgal pripravljen suniti z iglo v milne mehurčke poceni pesimizma. Naj smo zašli v ne vem kakšne socialne in filozofske škripce, vsaj soli v glavi nam ni treba hromiti in zaustavljati v patiranem položaju. Pamet mora kljub temu še poskušati najti izhod iz zagate. Mora kratko in malo tvegati in dokazati, da je **trpljenje, ki je postalo tako moderno, v resnici le modna muha**; da v takem stanju človek pač res ne more videti niti za prst pred nosom. Razum nam mora pokazati, kako skoz in skoz profesionalne so postale naše poze obupa, kako preobložena je naša bridkost, kako gladko in prijetno nam z zgovornih jezikov vro slapovi tožb. Pamet mora videti človeka, ki se poskuša obesiti, in mu zaklicati: "Tak nehaj že s tem!"

To je ena od stvari, ki jih je Murray Schisgal napravil v svoji komediji Lubezen, o kateri z veseljem lahko rečem, da je videti prav lep uspeh. Lubezen pomeni izredno zabaven večer v gledališču, čudovito igrano in navihano režirano komedijo; ne bom sicer rekel, da je ne vem kakšna kritika zdrave pameti, dasi kar čez in čez kritizira sleparsko, prenakopičeno gorje. V nji stoji klopca iz parka in priča, da je igra ena iz vrste avantgardnih; na nji osebe razburjeno primerjajo med seboj svoje nesrečno otroštvo in čedalje bolj besne ob misli, da bi utegnil biti kdo kje še bolj zapostavljen kakor oni. V igri je tudi kandelaber, na katerem se malhasti Harry Berlin poskuša obesiti, potem ko mu ne vem kolikokrat spodleti skok z mostu v vodo. Seveda se mu tudi to ne posreči; nad čim bi se pa potlej pritoževal, če bi se mu. Vse tri osebe iz igre malo

prej ali malo pozneje segajo po nožu. Tako tudi njihov avtor.

Nož Murraya Schisgala je zelo svetel in se zelo iskreče za bliska, ko se zasadi, potegnil pa ga je zaradi ljudi, ki hodijo črni v črnem in si pri tem zaljubljeno čestitajo ob globočini svojih izgub. V drugem dejanju pride Ellen Manvillova v zelo elegantni črni obleki, v črnih nogavicah, v črnih čevljih, v črnem dežnem plašču. Ne more si misliti večje sreče. Tragedije se ji kar kopičijo v življenju. Bila je dvakrat poročena, najprej z Miltom Manvilloom in zdaj s Harryjem Berlinom, to pa se pravi, da se je njena zmožnost za trpljenje neznansko povečala. "Zdaj, ko sem živila s teboj," zaupa Harryju Berlinu z globokim, grulečim glasom, "vidim, kako neskončno priskuten si." Pa tega ne pove neprijetno, temveč prisrčno. In Harry Berlin ji kajpak nič ne zameri. Z vso prikupnostjo jo posluša, potlej pa pokima. "Dobro," pravi, "to je začetek." Dobro pozna temeljna pravila sodobnega življenja in deleže groze, na katerih slone vsi varni medsebojni stiki. Če bo sreča, se mu bo spet obrnilo precej na slabše.

"Ne gre mi za splošno izobrazbo, Harry. A zakaj so me vzgajali?" Ellen Manvillova zakliče to v resnični, zdravi osuplosti. To je ravno tako ena od njenih tragedij. Tako silno veliko ve. In če kakšne stvari ne ve, si jo zlahkoma skombinira, ker je strašno veliko brala, med drugim tudi nekaj knjig s trdimi platnicami. Nazadnje med drugim zasluti tudi to, da je Harry Berlin pravzaprav zaljubljen v Milta Manvilla. Naskrivaj seveda. Prizor, ko Harry Berlin prebavlja to novico in tehta njene možnosti, pri tem pa previdno zavija oči, je skoraj gotovo eden od najbolj zabavnih trenutkov, ki smo jim lahko priča na Broadwayu. Veste, za vsakega sodobnega človeka je





Ker so naše moderne poze popolnoma nekaj drugega kakor resnično dogajanje, ki nam nemara zori v notranjosti, je mogoče muke – posebej še tesnobo – uporabiti absolutno v vseh pogledih. "Bila je torta s cimetom!" nekje zavpije Milt Manville, čeprav nimamo nobenega vzroka verjeti, da ima kaj zoper cimetove torte. Potrebna mu je samo še nova krivica, da more še bolj obtožiti ta klavno nepremišljeni svet. Rad imam Murrya Schisgala, ker je napravil svojo vizijo ne samo skladno – vizijo Slehernika, zavitega v plašč izposojene bolečine – temveč tudi predvsem razigrano. Tu pa tam si privoščiti kakšno precej za lase privlečeno šalo ("Veš, da sem zdaj bolj zaljubljen, kakor sem bil takrat, ko sem se poročil? Pa se moja žena ne mara ločiti od mene"), a samo mimogrede in še tisto od sile poredkoma, ker se Mike Nichols ne ustavlja pri tem, da bi s poceni ščgetanjem izvabljal puhel krohot. Petindevetdeset odstotkov časa se avtor, igralci in režiser ukvarjajo s tem, da nam rišejo bleščeče vedre, fantastično animirane podobe, ki se jim ni teba siliti s tem, da bi nam kaj povedale, ker so vsebinsko tako perfektne klene – in v vsej komediji polne vzklika "Tak nehaj že s tem!" – da je treba nazadnje to tudi izreči. Ekscentrično oblečena noga Ellen Manvillove ali prometejsko vzdignjena brada Milta Manvilla dosejata svoje. Falzificiranja ni treba razlagati, ker je ves čas pred nami in nam živo utripuje pred očmi in nas kratkochaši s svojo vsestransko prezrelostjo.

Vidim, da sem prekoračil devetsto besed, pa kaj se če, ko imam rad tudi Anne Jacksonovo, Elija Wallacha in Alana Arkina (ki so pri newyorški premieri 12. novembra 1964 igrali Ellen Manvillovo, Milta Manvilla in Harryja Berlina).

Prevedel -om-

grozno težko, če mora zavreči katerega od namigov, ki mu utegnejo prinesiti kar priličen kup nesreče. Navsezadnje si bo še kdo mislil, da je z njim vse v redu, ali pa bo izgubil svoj položaj v družbi, če bo kar kratko in malo zanikal krivdo, o kateri še ni premišljeval.

Ko pa se to zgodi, se Harry Berlin vendar odloči, da tega bremena ne misli sprejeti nase. A je najbrž edino. Znanje nas je vse napravilo za mehkužce in mogoče bi bilo bolje za nas, če bi se navadili prilagajati se, kadar se drugim stvarjem pridruži še groza. Ellen Manvillova se zna kar dobro prilagajati. Za vsako priložnost posebej, ki ji para srce, ima pripravljeno posebno pozo: zdaj je Fedra s cigareto v roki, zdaj Tallulah Bankheadova in pestuje slabo voljo, zdaj katera od filmskih junakinj novega vala, ki se ukvarja z eksistencialistično neizogibnostjo in z najbližjim moškim.

Ker so vsa človeška čustva podvržena takojšnji analizi in še hitrejši reviziji – po navadi v smeri navzdol – nastane vprašanje, ali sploh smemo občutiti kakšno čustvo. Ellen Manvillova zadá Harryju Berlinu zelo resen udarec. Pove mu namreč, da je njen novi zakon polomija. Harry Berlin se ne vda paniki. Za trenutek na zunaj ohromi, potem pa kratko in malo udobno prekriža koleno čez koleno in pomisli o tem, kar je zvedel. Nastane vprašanje: "Hmm. Kako pa naj zdaj reagiram?"

Ljudje ne žive samo od kruha ali od ljubezni, temveč tudi od spakovanja. Režiser Mike Nichols je natanko vedel, kako mora razgrniti pred nami – v kakšnih petdesetih pavlihovskih zunanjih podobah – bleščeče okrutno brezno, ki se odpira med presenetljivimi besedami, ki jih govorimo, in pogosto pomembnimi resnicami, za katere se niti ne zmenimo. Harry Berlin si srčno želi potolažiti obupanega prijatelja Milta Manvilla, ki leži zleknjen na tleh in razbija s pestmi po mostu; in pri tem, ko ga tolaži, mirno sede nanj. Harry Berlin je ves na konju, ko zve, da ga ima Ellen Manvillova rada. Z vso močjo ji stopi na nogo in gre naprej. "Me imaš še zmeraj rada?" hoče hinavsko zvedeti čez nekaj časa.



"TU PA SO STVARI ČUDOVITO KOMPLICIRANE..."

(pogovor z Janezom Žmavcem, dramatikom in dolgoletnim dramaturgom – s preteklo sezono upokojenim – celjskega gledališča)

– Kako se je spreminjala vloga dramaturga skozi trideset let tvojega dela?

Bil sem bržčas hišni dramaturg z najdaljšim stažem na Slovenskem. Moja vloga se je spreminjala glede na potrebe gledališča oziroma skladno z intencijami umetniškega programa. Gledališče je podobno stacionirani vojski z vsem potrebnim aparatom. Pozna manevre, razburljive avanture, osvajanja vedno na novo odkritih področij človekovega življenja in bitja, poraze in zmage, brodolome in čudežne rešitve, razumna in iracionalna tveganja s pozicij duha, srca in uma, prostorske in telesne razsežnosti nedoumnega univerzuma in še in še. Pa brezkončna banalna otepanja z marketendarsko preskrbo, se pravi financami. Največji strateg vseh časov je bil pokojni Bojan Stih in pod njegovim umetniškim vodstvom sem se počutil kot štabni adjutant. Bojan Stih je imel namreč zgledno navado, da je pred vsako operacijo sklical "bojni posvet", strateško razgrnil pred adjutantoma (hišnim režiserjem in hišnim dramaturgom) operativni načrt, projekt (uprizoritev) in cilj (uspešno sezono), ki ga je bilo treba osvojiti. Pod drugimi umetniškimi vodstvi sem včasih napredoval, drugič sem bil prestavljen v operativno zaledje, pač glede na večje ali manjše vključevanje v fronto prve linije. Enkrat sem bil vršilec dolžnosti upravnika, dvakrat poklican v kolektivno umetniško vodstvo (triumvirat), trikrat sem bil v.d. umetniškega vodje, izmenoma s Francijem Križajem, s katerim sva, ker sva bila že tako dolgo "hišna", predstavljala neko kontinuiteto delovnega procesa, kar je vključevalo tudi skrb za novega umetniškega vodjo, najti pravega človeka v pravem trenutku. Sicer pa sem se z vsemi odlično razumel – tako z Blažem Lukanom, Andrejem Hiengom, Goranom Schmidtom, Igorjem Lampretom in vsemi nazaj, igralci in upravniki, nazadnje z Borutom Alujevičem, upravo in tehničnim osebjem – in mislim, da je vsak ob svojem času po svojih najboljših močeh in znanju obvladoval strategijo, mnogokrat odvisno tudi od tega, kako so mu bili časi naklonjeni.

– Kakšna je bila vloga hišnega dramaturga ob tvojem prihodu v celjsko gledališče in kasneje?

Če odmislim praktično dramaturgijo, različne ekspozice, uredništvo gledališkega lista, branje, prevajanje in prirejanje tekstov, propagando, je šlo v glavnem za samopotrjevanje gledališča. To se je problemsko odpiralo z repertoarjem vsakokratne sezone. Če sem bil pri tem neposredno udeležen ali ne, pa sem bil vendar tako ali drugače vedno povezan z njegovo uresničitvijo. V letih 1965 do 1970 sem se precej ukvarjal s "konceptom hiše", razmišljal o programskih usmeritvah in različnih faktorjih, ki vplivajo na njihovo realizacijo. "Zlahtni eklekticism", kakor ga je postavil Herbert Grün, se zdi kot model in praksa še vedno sprejemljiva, pač glede na proporcionaliranje različnih žanrov, zgodovinskih in nacionalnih kultur. Kot edino stalno profesionalno gledališče v mestu in za okolico se je zdela takšna programska usmeritev prepotrebna rešitev, če ne že nujna. Pa jo je vendarle vseskozi spremljala skepsa. In to dovolj tehtna. Razširitev v slovenski (da ne bom rekel evropski) kulturni prostor z velikimi repertoarnimi in uprizoritvenimi koncepti (gle-



Janez Žmavec se je rodil 6. oktobra 1924 v Šoštanju očetu ključavničarju. Gimnazijo je obiskoval v Celju, na oddelku za dramaturgijo na AGRFT je končal študij 1952. leta. Med leti 1953 in 1955 je bil dramaturg v Prešernovem gledališču v Kranju, nato 5 let v celjski študijski knjižnici (predmetni katalog). Od 1. januarja 1961 do 28. junija 1990 je delal v SLG Celje.

de na dane možnosti) je bila ena od poti, ki bi verificirala naše delo. To je prvi temeljito opravil Bojan Stih. Ugotovitev se zdi pomembna še ob primerjavi z obdobjem, ko sta v Celju delovala Lojze Filipič in Herbert Grün. Za njuno obdobje se je nasploh uveljavila tako v gledališki zgodovini kot v dnevni publicistiki naslednja oznaka: Zlata doba celjskega gledališča. Vendar če danes pregledam repertoar tega obdobja, opazim sicer odpiranje navzven, tudi v evropski kulturni prostor, vem pa tudi, da so bila to predvsem zlata leta celjske dramaturgije in manj repertoarnih in še manj uprizoritvenih konceptov. Ne bi rad bil krivičen, saj se sčasoma merila spreminjajo. Toda če vzamem samo "Štiri polkovnike" Petra Ustinova, ki so v sezoni 53/54 šokirali celo del recenzentov, potem si ne morem kaj, da ne bi razmišljal o napornih poteh celjskega gledališča in o nedvomno velikih zaslugah Filipiča in Gruna, da bi dala Celju sijaj in blesk, ki še danes nista obledela. Čeravno sta bila primorana v raznovrstne koncesije in se boriti za dela, za katera prav gotovo nista verjela, da premikajo svet.

Med različnimi faktorji, ki so vplivali na oblikovanje repertoarja, je bilo kar nekaj principov, ki se zde za populariziranje navzven nebitvenega pomena, znotraj hiše pa so lahko še kako usodno vplivali na delo in načrtovanje. Takó upoštevanje raznih vidikov, od ansambelskega, abonmajskega do komercialnega, ki se vselej pojavi v časih hujših finančnih stisk, zloglasno vprašanje komercializacije in temu ustreznega repertoarja, ki naj bi privabil "večje" število obis-

kovalcev, pa še plediranje za famozni petletni načrt (koketiranje z gospodarstvom), na katerega se je dalo zlahka odgovoriti: ali bodo čez pet let veljali še isti kriteriji kot danes; ali ni to v nekem smislu muzealni princip; ali bodo to še isti igralci, na katere računamo, ali bodo še enaki (njihov razvoj, gibanja v strukturi igralskega zbora); in nazadnje: ali lahko obdržimo absolutni primat nad deli, s katerimi nameravamo stopiti v slovenski kulturni prostor? – Problemov še pa še. Ob tem preživelost šablon in kalupov, stagnacija v igralskem in uprizoritvenem konceptu, nenehno iskanje novih poti in rešitev. Ena od poti je bila konec šestdesetih let želja po ponovni ustanovitvi Malega odra (kar se sporadično obnavlja še dandanes).

Posebno poglavje, s katerim sem se v tistih letih ukvarjal, in bi se še danes, so vprašanja, kje so tisti mejniki, na katerih gradi gledališče svojo umetniško vizijo in eksistenco. Ti mejniki naj bi bili hkrati smerokazi, žal pa so osamljeni in brez vidne kontinuitete. Če pa se je že kdaj pokazala v njih kakšna načrtnost, je prav kmalu utonila v poplavi obveznosti, ki jo zahteva repertoarno gledališče, vezano na abonmajski princip. Po svoji presoji bom skušal naštet nekaj takih vidnih mejnikov. Malo jih je in čeprav lahko rečem za kakšno celo sezono, da je bila uspešna – pa vendarle ne bi našel v njej niti enega takega mejnika. Naj mi bo prizanešeno, če bom kaj (koga) izpustil. Saj bom tudi sebi delal krivico, ko bom zavoljo objektivnosti in računajoč na pojavnost kakšnega dela glede na odzivnost pri publikii uvrstil tudi tako delo, ki je ob svojem času sicer kazalo obrise nekih inovacij, zajelo pa ni totalnega bistva gledališča. Torej: – Tankret Dorst: Žena pred obzidjem, Samuel Beckett: Poslednji trak, 62/63; Cankar: Za narodov blagor, 66/67; Cankar: Hlapci, Sofoklej: Kralj Oidip, 67/68; Sartre: Nepokopani mrtveci, Ibsen: Sovražnik ljudstva, Pinter: Hišnik, vse 69/70; O. Župančič: Veronika Deniška, Strindberg: Gospodična Julija, Claudel: Zamenjava, G. Büchner: Leonce in Lena, vse 70/71; Eliot: Umor v katedrali, Calderon: Življenje je sen, 71/72; Cankar: Romantične duše, Gombrowicz: Ivona, 72/73; Wudler: Perpetuum mobile, 74/75; Cankar: Pohujšanje, Jovanović: Igrajte tumor v glavi, 75/76; A. Miller: Salemske čarovnice, 76/77; Čehov: Tri sestre, Gogolj: Ženitev, Anonimus: Mojster Arden, 78/79; Cankar: Lepa Vida, 79/80; Kesselman: Sestri, 81/82; Shaffer: Amadeus, Schnitzler: Rajanje, 82/83; Cankar: Za narodov blagor, 84/85; Feydeau: Bolha v ušesu, Ibsen: Gradbenik Solness, Hristić: Savonarola, 85/86; Shakespeare: Kar hočete, Strindberg: Sonata strahov, V. Möderndorfer: Prilika o dr. Mengeleju, 86/87; Molière: Zgrabite Sganarello, H. Pinter: Stari časi, T. Williams: Steklana menažerija, 87/88; Brecht: Opera za tri groše, 88/89; A. Hieng: Osvajalec, D. Mamet: Edmond, 89/90; Cankar: Hlapci, V. Möderndorfer: Camera obscura, Beckett: Čakajoč Godota. – Do sem. V tridesetih letih. Pa jih je kar veliko, več kot sem mislil.

– Celjsko gledališče je znano po tem, da je redno uprizarjalo dela slovenskih avtorjev. Tudi sam si dramatik. Koliko in kako je tvoje pisanje sledilo tvojemu dramaturškemu delu v gledališču?

To tradicijo – uprizorjanje slovenske dramatike – sta v Celju utrdila že Lojze Filipič in Herbert Grün. Spočetka – mislim na petdeseta leta – je bilo bolj malo gledališču zapisanih avtorjev. Uprizoritve njihovih del so se obravnavale bolj kot obvezen obulus slovenski dramatiki in manj kot resnična potreba gledališča (čeprav se je naglaševalo, da slovenskega gledališča ne bo brez domače dramske tvornosti). Ker so dramatiki vselej tudi otroci svoje dobe, njenega mukotrpnega porajanja in odrasčanja, to nezaupanje (tudi s strani publike) niti ni bilo tako neutemeljeno. Ob vsakoletnem abonmajskem razpisu je bil tudi prostorček "rezervirano za domačo noviteto" nedvomno kot izraz splošne zadrege. – Domala vsak dramaturg je že po svojem ustvarjalnem poreklu dramatik. Tako kot so slavisti po svojem nagnjenju v ta poklic že po naravi pesniki in pisatelji. Če si kolikor toliko večš pisanja, ti vedno prav pride. Recimo, ko sem prirejal igre za otroke, pa ko sem se zavoljo pomanjkanja tekstov na tem področju odločil, da jih bom nekaj napisal.

– Pisal si tudi pesmi. Pišeš scenarije za televizijo. Si lahko predstavljaš delo dramaturga brez pisanja, brez literature? Kako sta, po tvojem mnenju, povezana gledališče in literatura?



Izven družbe (SLG Celje, 1952/53)

Pesmi sem nekoč res pisal. Objavljal sem jih med leti 1946 do 1948 v Iskri, celjskem gimnazijskem glasilu, pa v Mladinski reviji. Nekaj jih je izšlo v Antologiji malega šaleškega pesništva, Šaleški razgledi 5 v izboru Iva Stropnika, 1990. Ampak vse to gre skupaj s tem, kar sem vedno počenjal. Tudi slikanje s pastelom ter zobortebcem in tušem. Televizija me privlači. Navadil pa sem se misliti po gledališko, dialog mi vselej steče po odrskih kolesnicah in potem je treba precej napora in poguma, da ga podvržem drugačni vizualizaciji. So pa teme, ki kar kličejo po televizijskem mediju. – Literatura je z gledališčem povezana po načelu dualizma. Drug brez drugega ne moreta, čeprav se največkrat izključujeta. Običajno, ko prihaja do uprizoritve, se takoj ločita in gresta vsak svojo pot, da se potem v svoji ambivalenci spet združita. S tem v zvezi bi rad povedal še tole. Kadar pišejo literarni zgodovinarji o slovenski dramatiki povojnih let, jo obravnavajo docela ločeno, iztrgano iz gledališča tega obdobja. To pomeni, da obravnavajo tekste zgolj kot literaturo, ne da bi se posebej poglobili v njihovo soodvisnost od uprizoritvenih potencialov gledališča v določenem obdobju. Ustvarjalni premiki so razmeroma počasni in kadar se zdi, da je neko delo (uprizoritev) nekaj povsem novega, tičijo korenine tega dosežka v nepregledni (skriti) množici prejšnjih dosežkov (tudi evropskih). Je že tako, da ni na svetu nič tako novega, da ne bi bilo v njem nekaj starega in znanega. Pa ni v tem nič slabega.



Pindarova Oda (SLG Celje, 1978/79)

– Brez laskanja – Andrej Inkret je zapisal, da si (bil) "najbolj prijazen človek, kar sem jih srečal v življenju takrat in pozneje..." – zanima me, kako človek (literat) lahko ostane v gledališču čist, saj me razumeš?

Ne more. Ni lahko. Naj dela še tako trdne sklepe, slej ko prej bo pribit na križ. Andrej se navezuje na spomin, ko sem delal še v celjski študijski knjižnici. To je bil zame miren (študijski) čas brez pretresov. V gledališču si lahko čist, ostaneš čist, kolikor so drugi čisti. In seveda obrnjen. Je pa tudi stvar osebne občutljivosti. Spočetka sem bil silno ranljiv. Kasneje se navadiš na različne interese, potrebe in ambicije in na neverjetno zmes zasebnega in poklicnega, ko mnogokrat samo obstaneš in strmiš, kako se za kakšnim "umetniškim" problemom skriva docela privatni dogodek, ki bi v "normalnih" okoliščinah deloval kot rušilni tornado. Tu pa so stvari čudovito komplicirane in če si dovolj moder, vzameš te stvari v zakup, se vprašaš, kaj je zadaj – in pospraviš vse skupaj v predal.

– Kateri podatek iz tvoje biografije se ti zdi pomemben? Sodelovanje s Herbertom Grünom? Lojzetom Filipičem? Kakšnim režiserjem? Bivanje v Veliki Britaniji (precej si tudi prevajal za gledališče)? Katera uprizoritev tvojega dela ti je ostala najbolj v spominu (ne glede na kvaliteto)?



Rok in Lea (SLG Celje, 1960/61)

Četudi sem osebno trdovraten privrženec prastare resnice, da gledališče nima spomina – predstava zdaj in potem izzvenevanje – bi za to priložnost vendarle izbrskal nekaj, vsaj zame pomembnih mejnikov. "Podstrešje", obakrat v režiji Mileta Koruna Herzoga, "Pavliha in malo čez les" v režiji Dušana Mlakarja ter "Rihard in njegov dvojnik" v režiji Mira Medjimorca. Med še neuprizorjenimi teksti "Holandska kraljica" (po knjižni izdaji še enkrat predelana!) pa mogoče še "Vetrnica, Cenka" kot enodejanka in trenutno še v nastajanju "Kruta ženitev". – Dvakrat sem bil študijsko v Londonu (1964 in 1968). Dobesedno pobral sem se po krizi, ki je nisem občutil le kot svojo krizo. – Herbert Grün? – Njegova smrt je bila absurda. Bil je vsestranski eru-



Podstrešje (SLG Celje, 1966/67)

dit in izjemen gledališčnik. Danes bi bil nedvomno vodilna osebnost pri nas in ne samo pri nas. Lojze Filipič mi je bil sošolec na Akademiji in kasneje svetovalec v marsikateri zadevi. Njega so poglivali v smrt vsesplošna zloba, zavist, obrekovanja. Pa je bil najbolj čist človek. – Režiserji?... Z vsemi sem kot dramaturg rad delal in vsi so mi nekaj dali. Največkrat sem delal s Francijem Križajem, zadnja leta tudi z Vinkom Möderdorferjem.

– Mene osebno zanima, kaj ti je vsa ta leta pomagalo ohranjati vero v gledališče? Vera?... Imel sem srečo, da sem lahko delal v samem gledališču. Vedno sem se spraševal, kaj ljudi – obiskovalce žene v gledališče? Ali bi tudi sam čutil potrebo po predstavah, če bi živel "zunaj" gledališča? Kako bi jo negoval? Bi me razočaranja odvrčala? Kako je pravzaprav s tem gonom po teatru? Čudež, doživeti igranja, uprizorjanja – kako se na stara leta ohranja? Je to potreba po trganju iz nedeživetega vsakdana ali kaj? Vera? Ja, vera. Vera v samo lepoto. Lepoto besede, telesa, transformacije, drugačnosti, bega... Ali pa je to kratko malo postalo način življenja. Način življenja, sreča, da je tako.

Spraševal je B. L.

DELA

Resnica o vinogradu, enodejanka, Lj. Obzornik 1950
Izven družbe (SLG Celje 1953)
V pristanu so orehove lupine (SNG Drama Lj. 1958), Posebna izdaja Celjskega zbornika, 1958
Rok in Lea (SLG Celje 1961)
Jubilej (SLG Celje 1963 in MGL 1963)
Podstrešje (SLG Celje 1967 in AGRFT Lj. 1973), Mb ZO 1972;
Potkrovlje, Zg, Dramska biblioteka Scena 1967
Obisk (Drama SNG Mb 1969), Mb ZO 1973
Pindarova Oda (SLG Celje 1978), Mb ZO 1981 skupaj s Holandsko kraljico
Razuzdanosti ali prilika o skesanem Henrik, Ce, Obrazi 1982
Rihard in njegov dvojniki (Zg, Teatar ITD 1986), Mb Dialogi 1985
Vetrnica, Cenka - Ce, Obrazi 1987
(Kruta ženitev - v nastajanju)

IGRE ZA OTROKE

Domača naloga na potepu (SLG Celje, Mladinsko gledališče Lj., Primorsko dramsko gledališče, sezona 1971/72), Lj, MK 1976
Sekira, muzikal za vojaški boben in doraščajočo mladino (SLG Celje 1970)
Pavliha in malo čez les (SLG Celje 1974 in 1979), Lj, MK 1983, skupaj s Sekiro in bobem

TV IGRA

Nekje živi Cenka, 1988

PREVODI

Maxwell Anderson: Zašlo je sonce (Sunset), PG Kranj 1954
William Saroyan: Čujte, ljudje! (Hello Out There), PG Kranj 1954
William Inge: Piknik, PG Kranj 1955
Velimir Lukić: Dolgo življenje kralja Osvalda (Dugi život kralja Osvalda), SLG Celje 1964
Krüger in Volker: Maks Žvižgač (Maximilian Pfeiferling), SLG Celje 1975

PRIREDBE

Čarobna piščalka Frana Roša, SLG Celje 1968
Pepelka po K. A. Görnerju, SLG Celje 1969
Rdeča kapica in dedek Mraz, SLG Celje 1970
Rajanje Arthurja Schnitzlerja, SLG Celje 1982

GLEDALIŠKA PUBLICISTIKA (izbor)

Sofoklov Kralj Oidip, GL Drama SNG Lj. 1955/57, št. 10
Nepokopani mrtveci (Sartre), GL SLG Celje, 1969/70, št. 2-3
Ljubezni silni pala sta v oblast (O. Župančič, Veronika Deseniška), GL SLG Celje 1970/71, št. 1
Ob robu (Linhart: Županova Micka), GL SLG Celje 1970/71, št. 2-3
Tragifarsa Borivoja Wudlerja (Spremna beseda k Perpetuum mobile), Mb, ZO 1979
Miroslav Slana-Miros: Liliputanci gredo v napad (Spremna beseda), Lj, MK 1978
O avtorju in delu (T. Williams: Steklena menažerija), GL SLG Celje, 1987/88, št. 4

Ornifle ali druga plat medalje (J. Anouilh), GL SLG Celje, 1988/89, št. 5
Razmišljanje o Mariji v "Helpu" Vinka Mödendorferja, Obrazi 1990

NEKAJ OCEN IN KRITIK

Žmavčevih dramskih del

Lojze Filipič: Splav brodolomcev (Izven družbe), GL SLG Celje 52/53, št. 5 - Herbert Grün: Kulturni dogodek v Celju (ocena Izven družbe), NR 14. II. 1953 - Bruno Hartman: Med družboe in individuom, nekaj meditacij o dramatik Janeza Žmavca, GL SLG Celje 62/63, št. 2 - Andrej Inkret: Spomini na branje (Podstrešje, Obisk), Mb, ZO 1977 - Primož Kozak: Podstrešje, GL AGRFT 1973 - Vladimir Sruk: Spremna beseda (Podstrešje), Mb, ZO 1972 - Ignac Kamenik: Spremna beseda (Obisk), Mb, ZO 1973 - Veno Taufer: Sekira, NR 9. IV. 1972 - Pavliha in malo čez les, NR 7. II. 1975 - Pindarova Oda, NR 12. I. 1979 - Malina Schmidt: Podstrešje, Sodobnost 1972 - Obisk, Sodobnost 1974 - Lojze Smasek: Igra in videz (ob uprizoritvi Pindarove Ode v SLG Celje), Večer, 9. XII. 1978; Jože Snoj: Zmik v nadrealno, v groteskno, Delo, 12. XII; France Vurnik: Zapredeni v mreže erosa, LD, 12. XII. - Jože Horvat: Prebrati igre... (Pindarova Oda, Holandska kraljica), Teleks 1982, št. 42 - Tone Peršak: Zapiski o sodobni slovenski dramatik X. Janez Žmavc: Razuzdanosti ali prilika o skesanem Henrik, Sodobnost 1983, št. 5 - Tone Peršak: Zapiski o sodobni slovenski dramatik XVII. Janez Žmavc: Rihard in njegov dvojniki, Sodobnost 1986, št. 8-9

MIJA MENCEJ



Kot Gosa v *Perpetuum mobile*
B. Wudlerja (1974/75)

Gledališka igralka Mija Mencej je 30. junija 1990 odšla v pokoj. Po končanem študiju na AGRFT v Ljubljani je najprej sprejela angažma v Drami SNG Maribor. Od tam se je spominjamo kot *Ismene* v Smoletovi *Antigoni*, *Celimene* v Molièrovem *Ljudomrzniku*, *Lizistrate* v Aristofanovi istoimenski komediji itd. Po štirih sezonah v Mariboru je prišla 1. novembra 1963 v Celje. Prva pomembnejša vloga tukaj je bila *Eugénie* v duhoviti protivojni satirični komediji Alexandra Rivemala *Rezervist* (63/64), druga nepozabna pa

Beatrice S. Tanner, sopotnica in prijateljica G.B. Shawa v Dragem lažnivcu Jeroma Kiltyja. Skozi dramatizirano korespondenco med Shawom in njegovo prijateljico je Mija z nenadkriljivo virtuoznostjo vdihnila (skupaj z Janezom Bermežem, ki je igral Shawa) statični obliki pisem življenje, izpovedno človečnost na ravni hudomušno ironičnega, razumevajočega dvogovora. Zares enkratna priložnost za duhovito, igrivo gledališko kramljanje o večnih temah zvestobe, prijateljstva, ljubezni, odgovornosti...



Kot Beatrice S. Tanner v *Dragem lažnivcu*
J. Kiltyja (1963/64)

V sezoni 64/65 je bila **Francka** v Cankarjevem Kralju na Betajnovi, **Miranda**, Prosperjeva hči v Shakespearovem Viharju. Ko je upodobila **Belindo** v Javnem očesu Petra Shafferja (65/66), smo v gledališkem prostoru lahko prebrali, da je Mija Mencej igralka klasičnega repertoarja, da ji leži antika in da bi se zelo rada preizkusila v dobri psihološki igri, da si želi moderen repertoar in da kaže veliko smisla in talenta za grotesko. – Vse to se je v njeni celjski karieri pokazalo kot natančna, zanesljiva prognoza in potrdilo zlasti njeno nagnjenost h groteski. Lahko rečemo, da se je, kadarkoli ji je bila dana priložnost, skozi ta "njen žanr" do polne mere uveljavil Mijin talent in da je s svojim igralskim naturelom na svoj način profilirala gledališče.

Zdaj, ko to pišemo, segamo že v spomine in nikakor ne moremo doumeti, kako usodno je igralčev življenje povezano z njegovim delom. Je res, da igralec živi in umre s predstavo? Spomin ga skuša vedno znova oživiti. Spomin ga ohranja. In tudi ta zapis, ki služi dobremu spominu, je hvalnica Mijinim vlogam, njenemu igraltvu, ki se s spominom nenehno obnavlja, potrjuje in ne dopušča, da bi kdaj zamrl.

Potem so sledile markantne vloge **Grudnovke** v Cankarjevi komediji *Za narodov blagor*, **Eve** v *Cvetju zla* Dominika Smoleta (66/67), **Evridike** v Anouilhovi istoimenski drami, **Barbare** v Kreftovih Celjskih grofih (67/68), **Mathilde** v kriminalki Francisa Vebra *Ugrabitev* (69/70), **Šternfeldovke** v Linhartovi *Županovi Micki*, **Alje** v Galebih *Ignaca Kamenika* (70/71), **Lizavete Bogdanovne** v *Mesec dni na kmetih* I. S. Turgenjeva (71/72), **kralji-**

ce Rozamunde v *Ubu kralju* Alfreda Jarryja in pa vloga **Gospe** v krstni postavitvi *Perpetuum mobile* Borivoja Wudlerja (74/75). Ob tej farsični komediji, ki ji je Mija s svojim igralskim deležem pomagala do uspeha, bi se morali ustaviti in povedati še tole: da je Mija s svojo briljantno igro, z dognano artikulirano govorico in groteskno eleganco pred nami na paradoksalen način razgrnila vprašanja eksistencialnih vrednot in na svojstven način postavila meje igri življenja in smrti.

V sezoni 75/76 je bila **markiza Clio** v Lorenzacciu A. de Musseta, **Štacunarka** v Cankarjevem *Pohujšanju*, 77/78 **Kalandrovka** v Partljičevi parafrazii *Oskubite jastreba*, v sezoni 80/81 ponovno v Wudlerjevi noviteti *Odprite vrata*, **Oskar** prihaja, kjer je igrala **Melito**. Iz čistega burkaštva je na svojstven način razvila igro nezavedne usodnosti, vitalizem jalovega potrošništva, ki se ohranja in izživlja v praznem besedovanju in projekcijah v lažne, varljive ideale, na zaključku pa se povzpne do tragične resnice minevanja. To bi bila programska definicija vloge, ki kajpak ne more zaobjeti vsega čara Mijine enkratne igralske prezenice.

Bila je **gospa Jourdainova**, soproga Žlahtnega meščana v Molièrovi komediji (81/82), **Pitiada**, služabnica v Terencijevem *Evnuhu* (83/84), kjer se je razkrila kot igralka sproščene radoživosti v trenutkih neobzdrane življenjskosti. Tu je razvila svoj drugi pol pregnantne igralske iznajdljivosti in enkratne odrske pojave, **Vidička** v Pravopisni komisiji Milana Jesiha (84/85), **ga. Dudgeon** v Shawovem *Hudičevem učencu*, **Vesna Groznik**, novinarka v Petru in Pavlu Toneta *Peršaka* (87/88), **Nénette** v Anouilhovem *Orniflu* (88/89), **Vedeževalka** v Edmondu Davida

Mameta ter **Mariette** v Dumasovem *Pokvarjencu* (89/90).

Ob vsem naštetem pa ne gre prezreti Mijinih "manjših" vlog, ki so nepogrešljivi sestavni del ansambelske igre, za katero ima izjemen posluš in dar, pa naj gre za drobno, minuciozno izdelano figuro **sestre Slavice** v Partljičevi komediji *Ščuka* da te kap (86/87) ali pa tragični lik **prvoborke Sonje** v Mikelnovi *Večerji v vili P* (86/87).

Mija Mencej se je s svojim delom v Mariboru in Celju zapisala med oblikovalce gledališča kot dragocena in priljubljena igralka. Njen delež pri



Kot Melita v *Odprite vrata*, **Oskar** prihaja
B. Wudlerja (1980/81)

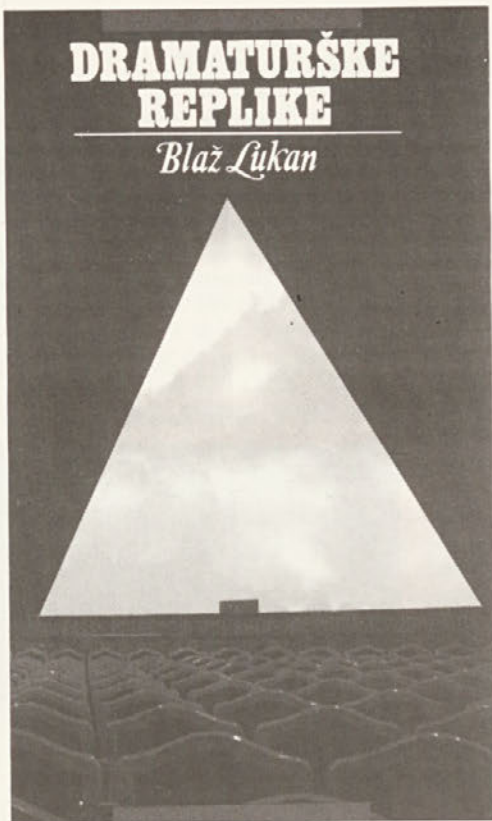
oblikovanju slovenske gledališke umetnosti je precejšen in presega meje in možnosti tega zapisa, da bi do kraja in v celoti dojel in izmeril njeno igraltvo. Vsi, ki nam je bilo dano, da smo spremljali njeno gledališko pot, se je bomo radi in z veseljem spominjali. Spomini pa so sestavni del naših življenj in z ničemer ne omejujejo naših pričakovanj še v prihodnje. Še na mnoga leta, draga Mija!



Kot Pitiada v Terencijem *Evnuhu* (1983/84)

DRAMATURŠKE REPLIKE

Blaž Lukan



Moram priznati, da sem v zadregi vedno, kadar me kdo, ki ni prav dobro obveščen o gledaliških zadevah, vpraša, kakšno je »sploh« moje delo, delo dramaturga. Se bolj pa sem v zadregi, celo pretresen, kadar me o tem vpraša kdo, ki ve, kako poteka delo v gledališču, ali je celo član ekipe, v kateri sodelujem... (seveda ima tak »provokator« že tudi pripravljen odgovor: cinik pravi, da je dramaturg v gledališču zgolj »nujno zlo«, mistifikator pravi, da »če bi ti bil boljši dramaturg, bi jaz boljše igral«, ignorant pa tako nikdar ničesar ne pravi). Nekoliko sem potolažen samo, ko o podobnih »nelagodnostih« dramaturgije slišim tudi od nekaterih kolegov doma, pa tudi v tujini (npr. Michèle Raoul-Davis),¹ do konca potolažen pa v resnici nisem nikoli.

Tako sem si izmislil že veliko priročnih razlag in definicij svojega poklica (nazadnje sem obstal pri »sodelavcu režiserja«). Priznati pa moram, da se velikokrat tudi sam, medtem ko zamišljen sedim v dvorani in na odru teče vaja, počutim prav neobgledno nepotrebnega, nekakšnega tujca v gledališču. Počutim se kot intelektuallec (z vso potrebno rezervo) med umetniki, pust in abstrakten teoretik med pesniki, torej v bistvu anti-umetnik, kakor o tem piše tudi Bernard Dort.² In razmišljam: delo vsakega sodelavca pri gledališki predstavi je ob ogledu dokončnega izdelka prepoznavno in »verifikabilno« (scenografovo, kostumografovo, lektorjevo, celo šepetalko se od časa do časa zasliši iz njenega kota...) — kaj pa moje delo, delo dramaturga?

Praktična dramaturgija, drugače kot teoretična, ki zajema vse, kar je proto- oziroma meta-gledališko, definira predvsem gledališko prakso, torej aktualno, konkretno in materialno prisotnost pri produkciji gledališke predstave, katere avtor naj bi bil tudi praktični dramaturg. V pojmu praktične dramaturgije se je dramaturg izza delovne mize premaknil v dvorano, tik ob režiserja (ali za njega), postal je njegov neposredni pomočnik, napravil pa je tudi »zgodovinski« korak: stopil je celo na oder med igralce. S tem je izgubil avtoriteto superiorne intelektualne instance, domujoče v kabinetu, postal je enakopravni in kreativni član gledališkega kolektiva.

Blaž Lukan je dramaturg in trenutno umetniški vodja SLG Celje. Te dni je pri Knjižnici Mestnega gledališča ljubljanskega (v uredništvu Toneta Partljiča) izšla knjiga njegovih izbranih recenzij, kritik, dramaturških analiz in teoretičnih spisov o gledališču z naslovom DRAMATURŠKE REPLIKE. Poleg gledališča (dramaturško delo v skoraj vseh slovenskih gledališcih in pri filmu, prevodi, dramatizacije) je Lukanova preokupacija tudi literatura oz. poezija (več pesniških zbirk, radijskih iger, scenarijev za televizijo). Dramaturške replike so, kakor je pojasnjeno v uvodu v knjigo, pripoved o dramaturgiji in dramaturgu, ki je tisti gledališki sodelavec, ki največkrat ostaja nekje v ozadju in »vmes«. Lukanova knjiga je predvsem pričevanje o tistem prostoru »vmes«, ki ga v gledališču zavzema dramaturg. Pričujoči odlomek je iz zadnjega poglavja Dramaturških replik in ima naslov Lamentacije praktičnega dramaturga.

Dramaturgovo delo teče že pred začetkom študija. Sodelovanje dramaturga z režiserjem v tej fazi nikakor ni zanemarljivo — dramaturg je režiserjev informator in sogovornik (kakor je to lahko tudi scenograf ali kak njegov literarni »prijatelj«) — nepogrešljivo pa ni. Dramaturg na začetku dela predvsem sam: zbira material za dramaturško razčlemba. To je termin, ki je v resnici nepopoln. Dramaturška razčlemba je analiza (raziskava, razčlemba in razlaga istočasno) samo v izhodišču, že takoj nato pa je tudi sinteza (sestavitev, strnitev ali celo sinteza v heglovskem smislu) zbranega materiala.

Način izdelave dramaturške analize vedno izhaja iz konkretnega dramskega besedila, le-to ga na nek način celo diktira. Sheme ali obrazca za izdelavo dramaturške analize ni, obstajajo pa splošna načela in postopki dramaturgije, pri čemer je edini »absolutni« kriterij kriterij funkcionalnosti oziroma uporabnosti.

Dramaturgovo delo pred začetkom študija je torej izoblikovanje dramaturško sistematične verbalne podobe bodoče gledališke predstave, je nekakšna bolj ali manj teoretična variacija na dramsko predlogo, njeno »ozadje«, pri čemer se predloge sicer dotika v večini bistvenih podrobnosti, ob tem pa pripoveduje predvsem svojo lastno »zgodbo«.

Za dramaturga je v predstavi rezervirano nekakšno kolektivno avtorstvo, prisotnost v kolektivni kreaciji, ki jo je iniciiral režiser, soustvarili pa vsi sodelavci, do tehničnih sodelavcev in biljeterjev, torej tudi dramaturg. Ta »užitek v predstavi« je drugačen od tistega, ki ga občutita režiser ali igralec; to ni individualna eksistenca izkušnja, temveč kolektivni akt, v katerem je dramaturg vedno »varno« prikrit. Drobna zadovoljstva lahko dramaturgu pomenijo detajli ali replike, ki jih je sam oblikoval (popravil, dopolnil, zrežiral), vendar je to, kot že rečeno, stvar režije. Morda je dramaturg avtor zgradbe, ki jo je prav tako kakor v glasbi ali arhitekturi mogoče občudovati tudi v predstavi. »Lepo« zgradbo namreč omogočajo tudi dramaturški posegi: izčiščen fabulativni in idejni tok, dosežen s krajšavami ali premeščitvami besedila, izvirne interpretativne nianse v zasnovi kakega lika ali prizora itn. Vendar je to dramaturgov prispevek, ki ga brez režiserja in igralca ne bi bilo.

Aleksander Galin

ZVEZDE NA JUTRANJEM NEBU

Režiser Franci Križaj

Premiera je bila 12. aprila 1991

Dnevnik

Premiera v Slovenskem ljudskem gledališču Celje

Z roba Potemkinovega socializma

Režiser Franci Križaj je predstavo gradil na igralcih. Z dramaturginjo Marinko Postrak sta natančno opredelila posamezne like in podrobno razčlenila odnose med protagonisti, režiser pa je predstavo vodil tako, da je ob razkrivajočih se osebnih dramah in njihovi družbeni pogojenosti ves čas razvijal tudi plast manj obremenjenega, tudi s humorjem in samironijo popestrenega dogajanja. Prav v tej funkciji hvaležen, a tudi delikaten in zahteven lik odslužene, zapite prištaniške cipe, ki igri daje ustrezen kolorit življenja na robu družbe, je ustvarila Ljerka Belak. Njena Ana je drzno odigrana, zanikrna, prostaška candra, ki se iz težke alkoholne omame prebujala v blodno češčenje Device Marije, hkrati z grobostrjo in prezirljivim samouničevanjem pa nosi to zavrženo bitje v sebi neomadeževan čut za bližnjega in izostren, stvaren posluš za človeško stisko. Središčni lik Lore, »boljše« prostiutke dvomljivega aristokratskega porekla in žrtve boljše vizacije; ženske, ki se zateka v zgodbo cirkuske artistke, tu, med temi barakami pa se zaljubi v tankočutnega, materinske zaščite potrebnega Aleksandra, je interpretirala Milada Kalezić; nenehno in zmeraj znova z enakim, pogubnim razočaranjem soočena z lastnimi utvarami, ženska, ki se zaklepa v initimo, beži pred svojo usodo in jo resignirano, ubita, jemlje nase. Cisto odigran, z neuzito mehko-

neutolajljivo željo po nežnosti in otožnostjo prežet odnos, je Kalezićeva razvila v igri z Igorjem Sancinom, ki je upodobil duševnega bolnika in dozevnega znanstvenika Aleksandra. Lep, subtilno oblikovan, krhek lik, povsem zunaj stereotipa nasilneža, v katerega je običajno potisnjen ta igralec, Marijo, najmlajšo v tej priložnostni družini štirih izoliranih prostitutk, je igrala Vesna Jevnikar. Dobro je izkoristila zunanjo spremembo in jo kot krhka črnolaska, raztrgana med svobodo in dolžnost, beg in ljubezen, krivdo in krivico, učinkovito poudarjala nemoč pod bremenom, ki jih je življenje naložilo mladosti in nedozorelosti. V lastno preteklost ujeta Marija in Nikolaj, ki ga je igral Ludvik Bagari (k. g.) sta dobro izrisala apriorno nemoč, nezdružljivost in brezizhodnost dveh mladih nesvobodnih ljudi. Ludvik Bagari je s stilizirano igro, s katero je izrazil tujkost in drugačnost močno odstopal od ostalih likov, utemeljenih v psihološkem realizmu. Anica Kumer je kot neučakana, divje razigrana Klara, ki z vsem svojim bitjem dobesedno hlasta po zahodnjakem tipu brezskrbnega, uživaškega življenja (tudi za ceno skrajnega ponižanja), vnesla v igro potrebno dinamičnost. Valentina Jane Šmid je bila trda, jedkega sarkazma polna, od surovega življenja posurovela ženska in nemočna mati, bolj paznica kot gospodarica v tem nenavadnem taborišču.

JERNEJ NOVAK



Vesna Jevnikar



Igor Sancin, Milada Kalezić

Drama o ljubezni

Po premieri drame Zvezde na jutranjem nebu v SLG Celje

Čustveno razgibano in slovansko toplo podobo utesnjene življenjske osebnosti deformiranih malih ljudi, žrtev socialističnega kolektivizma in samovšečnega ekskluzivizma, je uspelo prenesti režiserju Franciju Križaju na celjski oder prepričljivo in vznemirljivo. Ob pomoči dramaturginje Marinke Postrak sta skrbno razčlenila dramske značaje in odnose med njimi ter z izbranimi igralci dosegla domala optimalno zasedbo. Na vitez balna in marginalna zgodba je v procesu ustvarjanja predstave dobila energijo, s katero je zanimala v gledalcu potreben odziv in prerasla v univerzalno človeško izkušnjo. Realistično in simbolno prizorišče neugledne barake, ki ponuja pregnancem vse prej

kot zdravo in varno zavetje in sredi katere se dviga polžasto stopnišče v neznano, je zasnoval Roberto Stell. V katarzičnem prizoru prenosa olimpijskega ognja, s katerim vzporedno se odvija ljubezenski prizor med Marijo in Nikolajem, je prizorišče za trenutek razprl v ožarjeno ozadje s citatom socrealističnega plakata. Socialno in značajsko pomenljive kostume je zasnovala Cveta Mirnik, funkcionalno glasbeno opremo pa je izbral Ivo Meša. Posebej je treba omeniti jezikovno raznovrstnost in bogat prevod Milana Jesiha ter skrb za funkcijsko razslojenost odrskega jezika med visokim pogovornim, domala zbornim, jezikom in argojem (lektor Marjan Pušavec).

SLAVKO PEZDIR



Ljerk Belak



Ludvik Bagari



Anica Kumer, Jana Šmid

DELO DELO DE

GLEDAMO, POSLUŠAMO... OCENJUJEMO

GLEDALIŠČE

Simbolika z družbenega obrobja

In uprizoritev v režiji Francija Križaja je tudi uglasena na to subtilno ujetost in brezizhodnost: scena Roberta Stella ponazarja prav to, kar podčrtuje obrobnost, se pravi barako s stopniščem, ki nikamor ne vodi: po njem skušajo akterji ubežati lastni usodi, kar se jim ne posreči. Galinovi liki so oblikovani tako, da jih je v igri treba doživljati in ne zgolj ponazarjati. To se je zlasti posrečilo Ljerku Belaku v vlogi najbolj izkušene izmed štirih prostitutk, zapiti Ani, ki jo je oblikovala z nonsalantno razpuščenostjo in hkrati z obvladovanjem, kadar gre za obrambo njene identitete. Prav tako tudi Miladi Kalezič, ki je v vlogi Lore upodobila lik dame, kakršna bi utegnila biti, če se ne bi znašla v tej profesiji. Vesna Jevnikar je v vlogi mlade Marije odigrala razdvojeno bitje, nihalno med materinskimi klicem in ljubeznijo, ki ji je na voljo v utesnjenih okoliščinah; to stisko je zaznamovala s krhkostjo in subtilnostjo svojega igralskega izraza. Anica Kumer je svojo bojevito Klaro oblikovala ekspresivno, se pravi adekvatno liku, medtem ko je Jana Šmid s pomanjkljivo govorno artikulacijo zasnovala sicer močnejšo in oblastniško čuvarko Valentino, ki pa ob ravnanju lastnega sina Nikolaja ostaja brez moči. Igor Sanci je v vlogi begunca iz umobolnice nakazal plašnega preganjanca, prepuščenega Lorini iniciativi, Ludvik Bagari pa miličnika, razpetega med dolžnostjo in prebujeno moškostjo, zaznamovano s tatarskim izvorom.

Predstava torej, ki ob vsem tem brez deklarativnosti ponazarja apriorno človeško eksistencialno stisko in spriči tolikokrat citiranega rekla »Človek, kako to zveni ponosno« (Gorki, Na dnu) učinkuje kontrapunktično s parafrazo »človek, kaj so napravili iz tebe?«

FRANCE VURNIK



**V.d. upravnika Borut Alujevič, umetniški vodja Blaž Lukan,
režiser Franci Križaj, dramaturginja Marinka Poštrak,
lektor Marijan Pušavec**

Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Borut Alujevič, Marjan Bačko, Bruno Baranovič, Ljeka Belak, Janez Bermež, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Miro Podjed, Stane Potisk, Darja Reichman, Igor Sancin, Jana Šmid, Bogomir Veras, Bojan Umek

Vodja programa: Anica Milanović, tel.: (063) 24-637, tajništvo: tel. 24-102, blagajna: tel. 25-332 (int.8)

Gledliški list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1990/91, št. 8 – Predstavniki v. d. upravnika Borut Alujevič – Urednica Marinka Poštrak – Lektor in korektor Marijan Pušavec – Fotografije Jože Suhadolnik – Naklada 1000 izvodov – Tisk Marginalija – Oblikovanje Domjan

