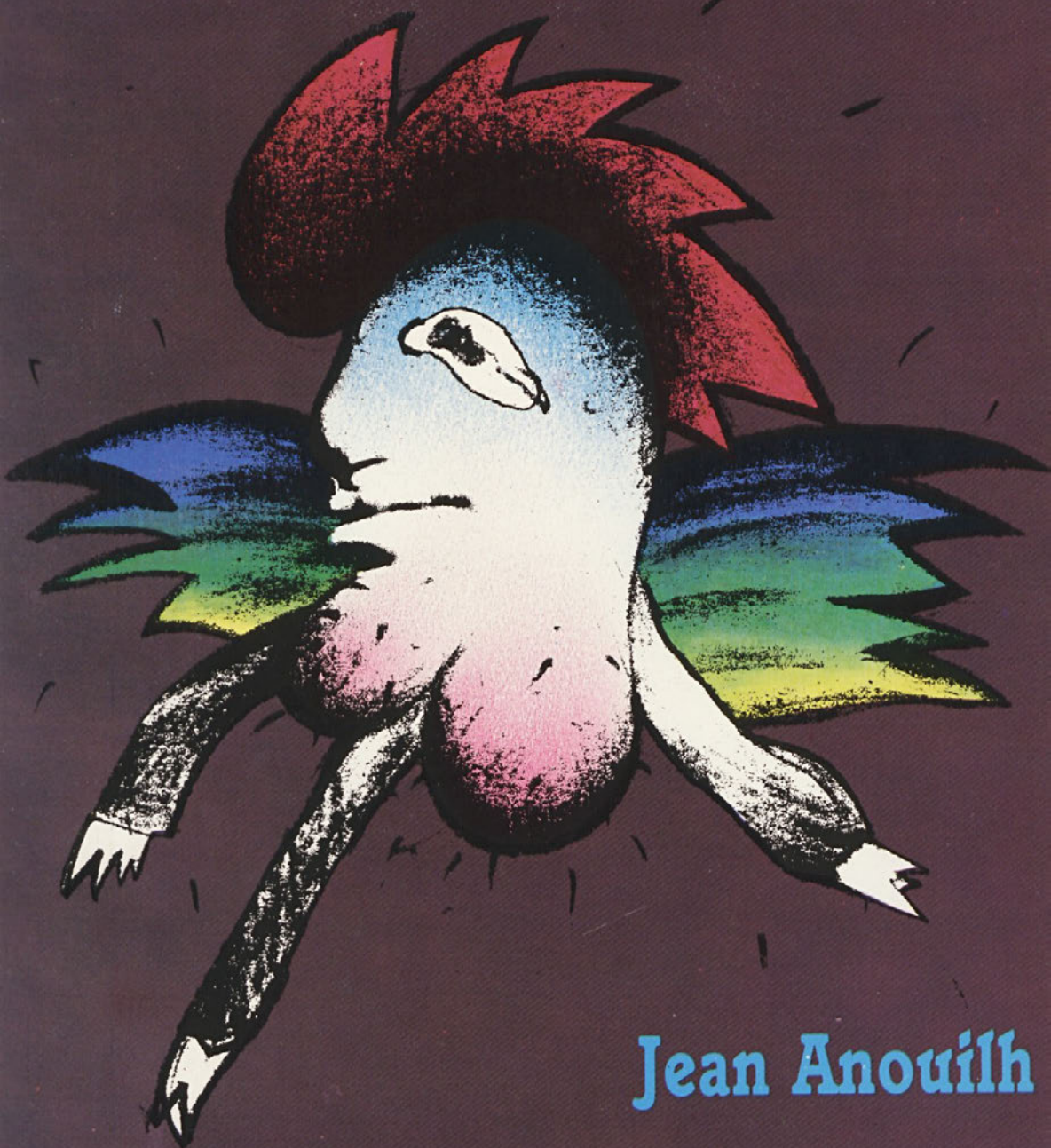




slovensko ljudsko gledališče celje



Jean Anouilh

**ORNIFLE** ali sapica





# Jean Anouilh

# Ornifle

## ali sapica

(Ornifle ou le courant d'air)

Komedija v štirih dejanjih

**Režiser MIRAN HERZOG**

Prevajalec Ciril Kosmač

Dramaturg Janez Žmavc

Scenografinja in

kostumografinja Karin Košak

Lektorica Katja Podbevšek

Skladatelj Lado Jakša

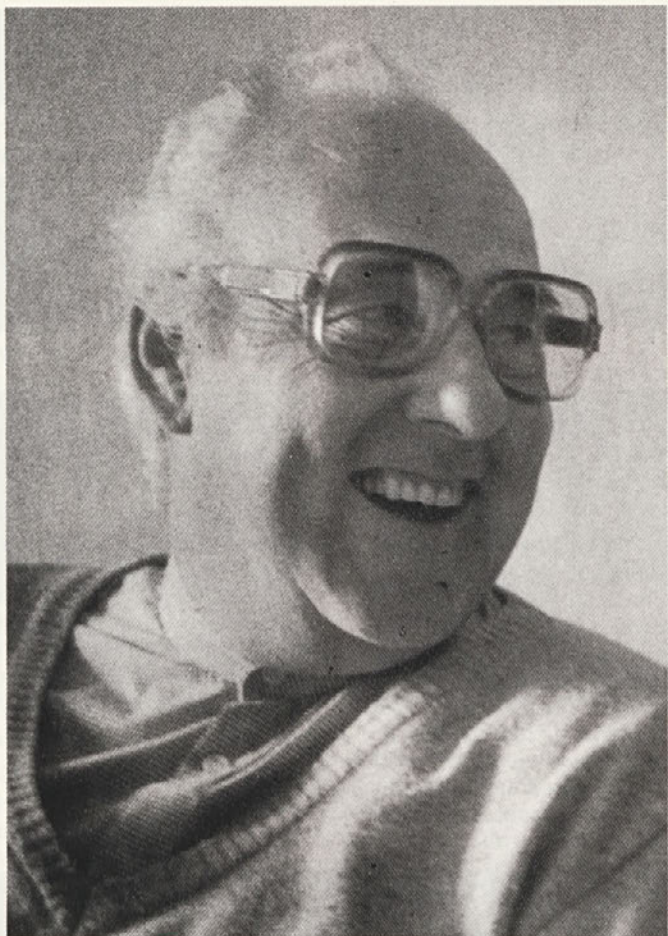
Koreografinja Vesna Lavrač

### O s e b e

|                                               |                             |
|-----------------------------------------------|-----------------------------|
| <b>ORNIFLE</b> .....                          | <b>BORUT ALUJEVIČ</b>       |
| <b>FABRICE</b> , njegov nezakonski sin .....  | <b>ZVONE AGREŽ</b>          |
| <b>MACHETU</b> , njegov prijatelj .....       | <b>MIRO PODJED</b>          |
| <b>GROFICA</b> , njegova žena .....           | <b>JANA ŠMID</b>            |
| <b>Gdč SUPO</b> , njegova tajnica .....       | <b>ANICA KUMER</b>          |
| <b>NÉNETTE</b> , njegova sobarica .....       | <b>MIJA MENCEJ</b>          |
| <b>MARGUERITE</b> , Fabricova zaročenka ..... | <b>DARJA REICHMAN k. g.</b> |
| Oče <b>DUBATON</b> .....                      | <b>STANE POTISK</b>         |
| Profesor <b>GALOPIN</b> .....                 | <b>JOŽE PRISTOV</b>         |
| dr. <b>SUBITÈS</b> .....                      | <b>IGOR SANCIN</b>          |
| Fotograf, novinar .....                       | <b>MARKO BOBEN</b>          |
| Pomočnica fotografa .....                     | <b>INGE KOBE</b>            |
| Ministrant .....                              | <b>ANŽE ČATER</b>           |
| Glas po telefonu .....                        | * * *                       |

Odmor po drugem dejanju

Vodja predstave Sava Subotić – Šepetalka Ernestina Popović – Ton Stanko Jost – Razsvetljava Iztok Štrakl – Krojaška dela pod vodstvom Adija Založnika in Marjane Podlunšek – Frizerska dela Maja Dušej – Slikarska dela Adolf Aškerc – Odrski mojster Ivan Tkavc – Rekviziter Franc Lukač – Garderoba Kalina Jenić in Melita Trojar. Tehnično vodstvo Vili Korošec.



Anouilhov don Juan alias Ornifle je izredno vitalen, duhovit, zgovoren zapeljivec, ki pozna življenje in zlasti dobro ve, kako minljiva, trenutna je ljubezen. Zato izkorišča vse trenutne užitke življenja. Po nekaterih elementih se približuje absurdnemu junaku, čuti pa se tudi determiniranega s svojo donjuansko vlogo. Zavedati se moramo paradoksnosti njegove narave ter impulzivnosti temperamenta tega salonskega zapeljivca, cinika in amoralneža, kar vse izhaja iz njegove nevere v Boga, v »višji smisel« življenja. V tem primeru je razumljivo, da zanj ni moralnih problemov in da skoraj nihilistično pobija vse majhne laži in utvare meščanskega življenja, še zlasti v zvezi z erotiko.

Pri Orniflu ne gre za globlje premišljevanje ali celo filozofiranje, temveč za lahkotno in temperamentno uživanje življenja, le včasih se razkrivajo tudi drugačni elementi: otožnost, ljubosumje, ujetost v svojo vlogo don Juana – ena bistvenih sestavin Juanov 20. stoletja.

Delo je pretežno konverzacijskega značaja. Po zunanji formi je tekst boljša bulvarka, katere komika leži predvsem v situacijah in besedni duhovitosti ter pikrosti. Razgali pogrošnost »show businessa«, šarlatanstvo v umetnosti, znanosti in medicini, manipuliranje odraslih z mladostjo in mladino.

Manipulacija postane princip, vrednostne kategorije izgubijo svoj pomen.

Tako kot avtor tudi mi ne bi radi moralizirali, z dejstvi našega vsakdana se bomo srečevali v lahkotnejši ironični obliki.

Miran Herzog

---

**Premiera v petek, 26. maja 1989, ob 19.30**

---

## JEAN ANOUILH (1910–1987)

Jean Anouilh je eden pomembnejših in zagotovo najplodovitejših dramatikov XX. stoletja.

O njegovem osebnem življenju vemo zelo malo.

Rojen je bil v Bordeauxu 23. junija 1910. Njegov oče je bil krojač, mati pa violinistka in kot da je ta čudna kombinacija škarij in glasbe, realizma in poetičnosti krojila vso njegovo dolgo umetniško pot.

Ker je mati igrala v orkestru potujočega gledališča, je že kot otrok občutil njegov poseben čar. Nič čudnega, da ga je namesto študija bolj mikalo gledališče in gledališče je nazadnje postalo tudi njegovo življenje. Kako se je to zgodilo, nam najbolje pove avtor sam.

»Nimam biografije in tega sem zelo vesel. Že zgodaj sem prišel v Pariz ter obiskoval Colbertovo šolo in Chaptalovo gimnazijo. Poldrugo leto sem hodil na pravno fakulteto v Parizu in dve leti v eno od trgovskih podjetij, kjer sem se izsolal v preciznosti in bistrini, ki sta mi nadomestili pesniški študij. Po »Hermelinu« (1931) sem sklenil živeti samo še od gledališča in malo od filma. Zrasel sem kot samouk in do leta 1928 sem kajpak nosil v srcu Claudela ter v žepu Pirandella in Shawa, stokrat prebrana, pa sem bil kljub temu sam. Sam s svojim strahom, da mi bo kmalu že dvajset let, sam s svojo ljubeznijo do gledališča in z vso svojo nespretnostjo. Kdo bi mi mogel odkriti skrivnost v času, ko so uprizorjali samo gladko izklesana dela? Musset ali Marivaux, ki sem ju tisočkrat prebral? Bila sta predaleč stran. Prihajala sta iz nekega legendarnega časa, ko je imela govorjena francoščina še pike in vejice, iz časa, ko so stavki plesali. In vendar je bila neke skrivnost, ki se je prav gotovo že zdavnaj izgubila in sem bil sam še veliko premajhen, da bi jo mogel najti. Osemnajst let! In šolanje na majavih nogah in življenje iz rok v usta. Pa za povrh še strah in okorni prsti. Claudel je seveda gotovo znova odkril skrivnost ali pa jih je nemara odkril še več, pa kaj, to je bil kakor velik kip, ki mu nisi mogel blizu, sveta podoba v hribih, ki je ne moreš nič vprašati.

Potlej pa je prišla tista mila pomlad, ki ji ni para, in zagnila s cvetjem Montaignovo avenijo (kjer je Comédie des Champs – Elysées, prizorišče Giraudouxovih premier). Naj še tako dolgo živim, se mi zdi, da ne bom nikoli več videl takih divjih kostanjev in čutil take sladkosti v zraku. Za nekaj dni sem se takrat primaknil bogovom, v svetlobi, ki je potapljala spodnjo stran lista v modrikast blesk, v vrvežu spotegnjenih avtomobilov, v nepričakovani popolnosti, kakršno je imelo zame vse v tistem delu Pariza. O, konci

dejanj v »Siegfriedu« ... Dragi Giraudoux! Kdo ti bo povedal, če si sam nisem nikoli upal ali nisem hotel, kakšna čudovita srečanja obupa in največjega veselja, ponosa in najvdanejše ponižnosti je doživljal drobn mladenič, ko se je ves omamljen spotikal z Olimpa Comédie des Champs–Elysées ...

Nikoli ti nisem povedal, da se mi je ravno na večer, ko je bil uprizorjen tvoj »Siegfried«, nepričakovano razodelo. Potlej sem moral še skozi dolgo noč, ki se je še zdaj nisem popolnoma otresel in se je mogoče ne bom nikoli. Vendar sem hvaležen tistim spomladanskim večerom v letu 1928, ko sem kot edini od gledalcev celo pri komičnih stavkih jokal in ko se tudi za droben korak nisem mogel premakniti iz noči. – Prebiral sem Giraudouxove drame brez opernega dekorja, brez bleščic, brez preobremenitve prestiža in brez lišpa velike modne razstave, ki ga je bilo na njegovih premierah zmeraj malo preveč. In bil sem presunjen.«

In tako se je zgodilo, da je življenje stopilo na oder in je oder postal življenje.

Anouilh je pogostokrat sodeloval pri uprizoritvah svojih iger, da ne bi prekinil občutljive vezi, ki ga je vezala z gledališčem. Nič čudnega, da je zato tudi vneto sodeloval s svojimi režiserji in igralci (z Georgesom in Ljudmilo Pitoef, z Barsaquom). In prav pri njih se je naučil čudovitih gledaliških spretnosti. Od tod pa ni bilo daleč do prepričanja, da pisatelji ne smejo pisati za gledališče, kot da pišejo literaturo.

Anouilh je bil pravi gledališki garač, kruto dosleden do sebe in do svojih sodelavcev. O tem pričajo besede Jeana Denisa Malcléa: »Vidim, da pride človek po sili razmer tako daleč, da mora izgovarjati temeljne resnice, če se pogovarja o delu z Jeanom Anouilhom. Vendar tega delovnega postopka ni mogoče primerjati z nobeno drugo metodo, kar jih poznam – prav gotovo zato, ker pri Anouilhu ni nobene gledališke teorije.«

Anouilhu so zlobneži pogosto očitali, da je pravzaprav »fabrikant gledaliških iger«, ki vsako leto kar ukroji novo delo. Jean Anouilh sicer dobrodušno priznava, da je spreten »izdelovalec gledaliških besedil«, vendar pa hkrati dodaja:

»Toda brez napačne sramežljivosti: tako rekoč dobro obvladam svojo obrt. Že dvajset let zabavam dobre Parižane s tem, da gledališkim igralcem vedno znova dobavljam pretveze in možnosti, da na gledaliških deskah igrajo Pavliho kratko malo in samo zato, da bi vsak večer pet-



Režiser Miran Herzog na skušnji z igralci

sto ali šeststo Parižanom vsaj za tri ure pomagali pozabiti na dnevne skrbi in na smrt. To je pa že čisto poštena in koristna obrt. In nikakor ni potrebno, da bi si nalagal še kake druge obveznosti in dolžnosti.»

Anouilhovo delo je izredno obsežno. Pa tudi oznak, pod katere so skušali stlačiti bistvo njegovega dramskega opusa, je za cel roman.

A najsi beremo, da se v Anouilhovi dramatik prepletajo sledi Feydeaua, Claudela, Pirandella, Giraudoxa in celo Becketta, je Anouilh vendarle samo eden, svoj in tipično anouilhovski. Anouilhov dramski opus oscilira med realizmom in poetičnostjo in med tema dvema skrajnima točkama se dogajajo vse njegove igre od prve Hermelin (L'Hermine, 1932) do Scenaria (Le Scénario, 1976). In vse so zaznamovane z neko usodo, tipično anouilhovsko željo po čistosti in absolutnem; so nenehen poskus bega pred odplakami vsakdanjega življenja in obenem žalosten občutek nemoči, ker začarani krog nima vrat in rešitev ni mogoča, so jeza in obup, ki se iz te nemoči porajata.

Tonaliteta teh iger je sicer raznobarvna in variira od čistega humorja, preko ironije in sarkazma do zajedljive groteske in črne tragike.

Anouilh je svoje igre tudi sam poimenoval po tonu in barvi: črne (Pièces noires), rožnate (Pièces roses), nove črne igre (Nouvelles pièces noires), bleščeče (Pièces brillantes), zajedljive (Pièces grinçantes) in kostumske (Pièces costumées).

Pri vseh pa velja, da so v igri mlada in čista bitja – čudežno zavarovana pred odplakami sveta – ki tavajo za idealom, skritim nekje zunaj moralne bede sveta, ki jih obkroža.

Takšna je Tereza v Divjakinji (La Sauvage), Ivana v igri Škrjanec (L'alouette), Antigona v istoimenski drami in drugi Anouilhovali junaki. Kljub strastnemu hrepenenju po idealu pa se junaki ne zadovoljijo z vsako srečo. Še posebej ne s tako, ki je pridobljena na nezaslužen in lahek način; kajti to sploh ni prava sreča, zato jim vzbuja odpor in jo divje odklanjajo. Tako pravi Antigona Kreonu:

– Kakšna neki bi mogla biti moja sreča? Sreča za malo, ubogo Antigono? Koliko drobnih žrtev bi morala vsak dan položiti, da bi lahko obdržala to skromno krpo svoje sreče? Recite, komu vse bi se morala lagati, komu se nehote smehljati, komu se prodajati? Koga bi morala pustiti umirati, ne da bi se ozrla vanj?

Skoraj enako ravna Evridika v modernizaciji antičnega mita. Pod bremenom bedne preteklosti se zruši in zbeži od sreče, od Orfeja. Na begu pred samo seboj umre v prometni nesre-

či. In zato že na začetku, ob prvem snidenju z Orfejem izgovori usodne besede:

– Mislite, da me boste zelo onesrečili?

Tako je s srečo in z mladimi, nedolžnimi bitji skozi ves Anouilhov dramski opus.

Na drugem koncu sveta Anouilhovih junakov pa stojijo kot živo nasprotje drugi, drugačni – vsi ostali. Tisti umazanci, ki so prodali duše, kompromisarji, polizanci, sebičneži, grabežljivci, pa tudi tisti, ki nimajo poguma, da bi se uprli ali umrli. In takšnih je cela plejada: sebična teta v Hermelinu, grabežljivi in pohotni sorodniki in prijatelji (Popotnik brez prtljage, 1937, Povabilo v grad, 1947, Ne budite gospe, 1970), in drugi, ki ustvarjajo močvarno umazanijo, na drugi strani pa tudi željo po upor in begu pred takim življenjem.

Anouilh je kot pripadnik meščanskega razreda s kroglami satire dobesedno preluknjaval meščansko družbo in vendar je taista družba drla na njegove predstave, ki so dočakale tudi po tristo ponovitev. Pa vseeno ne gre vsega poenostavljati na socialno satiro. To, kar se dogaja Anouilhovim junakom, vsebuje tudi globoko – metafizično dimenzijo. Kajti ne samo življenje odrskih junakov, tudi življenje samo je temno in brezperspektivno. Občutek absurdnosti življenja pa povzroča v ljudeh nemir, upor in željo po begu: v svet nedolžnega otroštva ali v fiktivni otroški svet ali celo v smrt.

Po vsem tem bi Anouilhu lahko pripeli etiketo totalnega pesimista. Toda nesreča njegovih junakov hkrati tudi očističuje in izostri občutljivost za človeško trpljenje in – kar je danes še kako potrebno – čut za človeško solidarnost. Hkrati pa je tudi poziv na upor proti kompromisom, posmeh vsaki povprečnosti in mlačnosti, vsemogočnosti denarja in »visoki« morali visoke družbe. Čeprav je ta protest bolj ali manj brezupen, glede na spoznanje o absurdnosti sveta, pa Anouilh vendarle vztraja pri tem, da se pogumno spopademo z življenjem. Pri tem nam še kako pomaga Anouilhovo gledališče, njegov velikanski dramski talent, invencija, poznavanje obrti v najplemenitejšem smislu, občutek za sceno in dialogi, polni duhovitosti, humorja, satire, sarkazma in groteske.

In že smo pri Anouilhovi večni temi gledališča v gledališču, kjer se dialogi njegovih junakov imenitno vklaplajo v besedilo igre, ki jo igrajo – tako kot se oder meša z življenjem in življenje z odrom. – V igrah na to temo je dal Anouilh največ samega sebe. Takšne so: Dragi Antoine (Cher Antoine, 1969), Rdeče ribice (Les Poissons rouges, 1970) in Ne budite gospe (Ne reveilles pas Madame) in druge.

Osupljiva raznolikost (razen tem in osnovnega

tona) je magični čar Anouilhovega gledališča, saj variira od najbolj banalnih tonov grobsti do najčistejših lirskih odslikavanj pojavov in oseb. Pa še na nekaj ne smemo pozabiti – na humor. Brez te dragocene sestavine bi bil Anouilh preveč črn, pa tudi naše življenje pregrenko. In za konec še Albert Palle o Dragem Antoinu:

– Nič se ne zgodi, kaj naj torej rečem? Saj je samo večni obhod in mimohod smrti, ki ji sledi življenje; smrt prihaja in se vrača in življenje ji je nenehno za petami. Gledališče na Elizejskih poljanah je polno. Gledalcem je všeč ta večni

mimohod, ne vesel, temveč komičen, kajti avtorju ni mogoče odrekati talenta. Všeč jim je, ker je v tem njihov odsev in se jim spremeni v igro ogledal, ki jih približa sebi in jih oddalji od njih samih, ki jim poglubi njihovo podobo, ne da bi se jim ona druga razbila, ali pa jim jo naredi svetlejšo in lahkotnejšo, in če je še tako kruta, jim končno pripne krila, da lahko polete v tisti onkraj bistvenega, ki je na obzorju vsakih sanj.

Bina Štampe Žmavc

## IGRA KOT NAČIN BIVANJA

Anouilh je svoje dramsko besedilo Ornifle ali sapica označil za komedijo. O pomenu in o primernosti te oznake bi se najbrž dalo razpravljati, saj je očitno, da je komičnost le lupina, znotraj katere se skriva drugačna vsebina. Če že ne tragična, pa vsaj pesimistična.

Orniflov hedonistični egoizem (misliti je treba samo nase), njegovi odnosi z bližnjimi (zlasti s Supo, z Machetujem in z ženo), njegovo »letanje za krili« je zabavno le navidez. V resnici pa je takšen način življenja posledica razočaranja nad obstoječim svetom (nekoč je ljubil, nekoč je pisal prave pesmi), je beg od absurdnosti sveta k samemu sebi. Seveda ne v duhovnem smislu, pač pa na nivoju obnašanja. Neobvezujoči seksualni užitki so njegovo življenjsko načelo, za Ornifla obstaja en sam greh: izpustiti možnost užitka. Na Dubatonovo vprašanje, zakaj je bilo toliko žensk v njegovem življenju, mu Ornifle odgovori: »To je bilo edino, kar me je zabavalo.« Užitek je iluzija sreče, ki pa v nobenem primeru ne more biti trajna. Prava ljubezenska sreča je mogoča le v dr. romanih.

Orniflovi odnosi z okolico so samo formalni, z bližnjimi se sicer pogovarja, vendar govor ni več sredstvo komunikacije, je le konvencija, saj med osebami ni pristnih odnosov. Pravzaprav so si tuji, ki jih veže denar ali kakšna druga korist. Takšen način komuniciranja zahteva precej hinavščine, pretvarjanja, igre. In Ornifle se igra z vsem: z besedami, z ljudmi, celo z bogom. Igra je zabavna, čeprav ima ta zabavnost različne obraze: enkrat je črn humor, drugič ironija in cinizem, zelo redko sproščen smeh.

Že imena oseb so humorna, saj namigujejo na določene značajske lastnosti, npr.: Ornifle de Saint-Oignon (sveta čebula), Ariane de Saint-Loup (sveti volk), Marie Tampon (zamašek, čep) Marie Pêche (breskev), zdravnik Galopin (fantalin) itd.

Sproščeno smešno je Machetujevo vpletanje »nizkih« izrazov v »visok« jezik: sleči rekelc, nagarbat ženske, fabricirati kuplete, gagati od vročine. Seveda se Machetuju pripeti to le, kadar je razburjen in se ne more nadzorovati (nekoč je bil vendarle samo klepar). Sogovorniki popravljajo njegove jezikovne napake (Machetu: Nikoli ne slečem rekelca, Ornifle: Ne odložim suknjiča), kar še okrepi smešnost. Zabavna je tudi Machetujeva občutljivost na »nizke« izraze pri drugih, zato ga Ornifle jezi z njimi (No, kako je s tabo, mrha stara lopovska, nikdar se ne bova ločila. Skupaj kot rit in srajca.).

Največ je humornih aluzij na spolnost, ki jih običajno govori Ornifle, drugi pa mu nehoti pomagajo, ker je pač njegove namige mogoče različno razumeti. Tudi Orniflovi kupleti so večinoma opolzki (razen tistih za očeta Dubatona): Kadar namaže stara se koketa, / dehti kot rožica / in ljubčku staremu slasti obeta / in roko vabi tja ... Ornifle se torej igra in zabava. Z ženskami, z Machetujem, z očetom Dubatonom, tudi z bogom (nebon), čeprav ve, da je to nevarna igra. Kajti navsezadnje bo bog – kljub temu da ne veruje vanj – zmagal. In tako Ornifla zadene kap, ko odhaja novemu užitku naproti. Čeprav je tudi njegova smrt na določen način komična, se nehamo smejati, saj je igre (Orniflove in Anouilhove) konec.

Katja Podbevšek

## ORNIFLE ali druga plat medalje

O don Juanu našega časa, neustavljivem šarmerju, brezskrbnem lahkoživcu, velikem osvajalcu ženskih src (teles): veliki pesnik, svinja stara, morilec, judež, pošast, najpodlejše bitje (vse iz bogatega izrazoslovnega arzenala gospodične Supo). Kaj pa o ženskah? Ornifla vendarle one omogočajo! Ne glede na to, koliko so (ali koliko se imajo za) žrtve! Tu pa so naše sodbe o Orniflu podvržene že hudi preizkušnji: ali bi bil sam na sebi res tak babbav? ...

Ornifle – sam svoj vojskovodja (resda nepreglednih repetacij, toda na zavirljivo preglednem terenu) – zli duh, ki se nekaznovano poigrava s svojimi »žrtvami«! Kazen že pride, na koncu, kot vedno, kazen za greh, po dobrem starem aristotelovskem izročilu – Smrt pride. In tako je spet vzpostavljeno etično ravnovesje, svet se vrne v svoje izhodišče, pokaže se kot konstantno premagovanje neskladnosti v svojem nravnem redu.

Kaj pa ženske?

Trpijo. Nič jim ni prizaneseno. Objokujejo tega svojega nepopolnejšivega zapeljivca. Kaj bi sicer? Naj ga še tako obsojajo, brez njega – kaj bi brez njega? In tako se svet tudi preko njih vzpostavlja kot konstantno ... veselo otožen in razigran splet previdljivih okoliščin, dogodivščin, ljubimkanj, družabnih iger. ... Anouilh je zares neusmiljen kritični podobar pariškega družabnega življenja! In kako se mu je Pariz oddolžil za to odkritosrčnost? Vzel ga je kratko malo za svojega; desetletja dolgo si je dal krojiti družabno življenje preko njegovih rožnatih, briljantnih in zajedljivih iger. K slednjim gre prišteti Ornifla.

Preden se spet vrnemo k njegovim »žrtvam«, si oglejmo поблиže Orniflovo sladko življenje. Iz njegovega pripovedovanja smemo zaključiti, da je bila nekoč iskrica božja vsajena v njegove ambicije. Komaj zaznavna, iskrica pa vendarle. Nekoč je pač moral okusiti blaženost ustvarjanja, moč popolne ljubezni.

Kdaj in kje se je potem začel ta »c'est malheureux que ...«? Ta destrukcija, ker ni bilo ustvarjalnosti ...! Hoja navzgor – na Olimp – zahteva določen napor, navzdol pa gre laže, včasih samo od sebe. Preobrat se torej začne, ko spoznaš, da nisi nikakršen genij. Ali da preprosto nisi kos naporu. K temu vsekakor bridkemu spoznanju se brž pritakne še drugo: obstajajo še drugi užitki, do katerih so speljane kar se da udobne bližnjice.

Nastopijo ženske!

Da bi vsaj zanje rešil ljubezensko čustvo spričo nenehnega zanikanja njegovega obstoja v današnjem preračunljivem svetu, ga je Anouilh kot zamorjeno, drhtečo rast raztrosil prav v vse osebe. Vir energije, iz katere naj bi se napajalo to čustvo, pa ni pri vseh enak. Skupna jim je le zavest: če ni dovolj zgodaj poskrbljeno za trajnost tega čustvovanja, je to polica brez zavarovanja, ček brez kritja, jalovost, življenje, oropašno najbolj zlahtnih prvin človeškega sožitja.

Tudi iz Orniflovega življenja ni popolnoma izrinjena ljubezen, lahko bi celo rekli, da ima še kako razvit posluš zanj. Vendar jo neprestano izpostavlja posmehu, dvomu in porogu. S cinično drznostjo – premore jo z zvrhano mero kratkočasje – ne pozna nobenih pregrad (kar najbrž komu in kateri imponira), pozna le lastna pravila igre, ki si jih sprti prireja z blestečim duhovičenjem in šarmiranjem kot predigro k popolnemu uživanju. Popolnemu? ... Drugega nima kot svoje telo, ki mu je hkrati in-

---

*Resnica, da se je Don Juan, ta klasična personifikacija ljubezni, danes, v dvajsetem stoletju, izrodila v personifikacijo ciničnega uživanja, v figuro, ki ne govori več v imenu ljubezni, marveč v imenu uživanja, je grozljivo spoznanje, ki, čeprav izpovedano v sproščeni in humorni komediji, sili k razmišljanju.*

*K razmišljanju, ki bi nas utegnilo privedi do spoznanja, da se za Orniflovim humorjem skriva – grenkoba. Morda celo tragika.*

*Kajti dehumanizacija – in prav za dehumanizacijo gre – je gotovo globoko tragična.*

*Zato »Ornifle« ni prišel v naš repertoar samo kot razvedrilo, marveč tudi kot – svarilo.*

*Lojze Filipič  
(Gled. list Drame SNG Ljubljana,  
št. 4, sez. 1959–60)*

strument in lok. Za muziko, ki si jo pripravlja, pa ne moremo reči, da se spozna na harmonijo mundi, ni popolnost kot del popolne celote. Slej ko prej ostaja ujetnik (biološkega) trenutka. Ker ima samo ta trenutek (užitka) in kvečjemu še nemir, sladkost v pričakovanju tega trenutka, zagotovo pa tudi priokus minljive slave, kajpada ni prostora za kakšno trajnejšo vrednoto. Kdaj pa kdaj se sicer z rahlo samodopadljivo otožnostjo, ki nima kaj prida skupnega z vestjo ali kesom, spomni na svoja mlada leta, na kakšno vrlino, ljubezen, ki bi utegnila nekoč preusmeriti njegovo življenje v drugačne vode. Toda to je bolj medel spomin in izhaja iz »tragičnega občutja«, da ostaja izpraznjen. Da odseva v drugih kot ena sama veličastna praznina. Božansko je hkrati v dajanju in jemanju. V samem JEMANJU in NIČ DAJANJU pa je pozicija praznih rok.

Po svoje so ljudje z neizčrpno energijo simpatični. Bržčas zato, ker na splošno energije primanjkuje. Ornifle pa je poleg te zavidljive energije še drugače simpatična figura, zavoljo še druge – če smemo tako reči – vrline: v bistvu **ne laže**. S tem si je seveda življenje, kakršnega si je pač izvolil živeti, le olajšal. Živeti z lažjo ni prijetno. Še težje pa je živeti z resnico, ki jo imajo drugi o tebi. Ker je preko drugih resnica o Orniflu z galantno toleranco odpravljena, je naš junak s to svojo potezo odkritosrčnosti ponostavil vse možne konflikte: nič nima na vesti; že vnaprej razorožuje svoje »žrtve«, potencialne sodnike. Videz nedolžnosti? Igra otroka, ki si je vzel prednostno pravico, da mu je vse dovoljeno? Hipokrizija nedolžnosti. Za njo skrije vse svoje nemarnosti, perversnosti, velike in majhne hudobije.

Ker pa v življenju vendarle ni vse tako enostavno, pritakne Anouilh domala v vseh svojih delih še osebo, ki ustreza kritičnim korekturam moralno zblojenega sveta. V »Orniflu« pošilja nad Ornifla vse po vrsti, najprej nebogljeno furijo Supo in njeno topo moralistično želo, nato kot blag veter grofico, Fabrica kot ponesrečeno orodje kaznovanja, očeta Dubatona, da mu končno že pove, kar mu gre (tisto o odpiranju steklenic in da Ornifle ni zvest dobremu vinu), nazadnje še Marguerite kot dokončno past: njena nedolžnost, neizkušenost in nevednost ji dajejo pridih in okvir igrivosti. In prav ta pridih nedolžne igrivosti, vračanje v očarljivo mladost je Orniflu alibi za usodni vstop v Margueritino življenje. Za vstop in s tem lastni pokop.

Ob »tragičnih usedlinah« naše zabavne igre si končno pobliže oglejmo Orniflove tako imenovane žrtve, kar nam nazorno omogoča njegov hišni personal, priče njegove moške sreče (ter s tem v zvezi vsakodnevnih večjih ali manjših tegob in nadlog): triperesno deteljico: Nénette, Supo in grofico. Prva: Nénette – nekoč priložnostna minutna uteha, zdaj njegova druga mati (za zahvalo jo je vzel pod streho in je do smrti preskrbljena, materinstvo ji je uteha); to, da se je vdala v usodo, spričo eksistenčnih potreb ne šteje veliko. Supo se ob Orniflu konstantno vzdržuje kot potencialna zlata rezerva, ki nikoli ne bo prišla do izraza – in tudi ne do dokončnega razočaranja. Torej ji je slednje (ob Orniflu) prihranjeno, ne da bi se tega zavedala. Njena bojevita narava, ki se zaman trudi, da bi postala posoda ljubezni, pa jo nadomešča s kodeksi moralne odreditve, je sestavni del Orniflovega hišnega inventarja. To je vse njeno življenjsko poslanstvo. Grofico imenuje Ornifle »svojo dušo«. Skozi rahlo razumevalno iskanje prividnega sožitja ohranja svoj odnos z možem skozi oblike družabnega občevarja. Ker ni ljubezni, je pristala na kompromis. S tem je seveda njena individualnost nepopravljivo načeta, dejansko je opeharjena, oropana. Vendar obvlada distanco. Obvlada družabni ton kot nepogrešljivo sredstvo za poslovno situiranost v družbi. Z blago ironijo in nasmeškom privoli v te otožne kratkočasne igrice, ki ji zagotavljajo ugledno mesto prve dame v nepregledni Orniflovi suiti.

Igra nam ob vsem povedanem ponuja DVOM. Orniflova gonilna sila, če izvzamemo njegove primarne potrebe, je dvom. Dvom vase, v druge, v človeške vrednote. Vstop v dvom je lahko ustvarjalna kategorija, lahko pa je njena negacija, začetek cinizma. Vendar tudi cinizem ni le destruktivna metoda. Če ga vodi ostrina duha par excellence nasproti diskreditiranim pojavom in oblikam življenja, lahko postane ustvarjalna kategorija.

Bržčas se da tudi tako prebrati Ornifla, ne da bi pri tem zapadli v dušebrižništvo.

Janez Žmavc

---

*Anouilh nam daje, kar je najbolj dragoceno: prisotnost človeka, trepet živega bitja, ljudi iz mesa in krvi, pa najsi so žalostni ali šaljivi, smešni ali vredni pomilovanja, toda vedno prežeti s slikovitim utripajočim življenjem. Z eno besedo ali pogledom jih oživlja, strastno razgalja njihovo dušo do golega, trga iz njih krič ali vzdih, ki v trenutku razsvetli večne probleme človeka... Skratka daje nam teater.*

*In mi ga ljubimo, ker nam na stežaj odpira vrata v čudno in skrivnostno področje, v katerem se srečujemo z radostjo ali trpljenjem, z upanjem ali kesom, z vsem, kar daje ceno našemu življenju.*

Maurice Rapin



**Karin Košak**

je dipl. inženirka arhitekture, Ljubljančanka. V naši hiši je zasnovala sceno za Peršakovo komedijo »Peter in Pavel«, za »Ornifla« pa sceno in kostume. Uveljavila se je že v Ljubljani (scena in kostumi v koreodrami De profundis in H. Müller – Stroj Hamlet v Gleju) ter v Kranju. Trenutno je na postdiplomskem študiju (scenografija in kostumografija) na Visoki šoli za uporabno umetnost na Dunaju. Želimo ji še veliko uspehov!

#### **OBVESTILO O DELOVANJU ODRA HERBERTA GRÜNA**

Zaradi finančnih težav, v katerih je trenutno vsa slovenska kultura in s tem tudi naše gledališče, smo bili prisiljeni prestaviti študij oziroma premiero igre Janeza Žmavca **HOLANDSKA KRALJICA** v prihodnjo sezono. Ta podatek nikakor ni spodbuden, saj Odra Herberta Grūna vsebinsko dopolnjuje program na velikem odru in bi moral delovati redno, vsaj z dvema projektoma v sezoni. Redni repertoar s tem sicer ne bo okrnjen niti po številu premier niti po izvedbeni plati. Okrnjene pa so umetniške ambicije ansambla, ki je pripravljen in sposoben celjskemu občinstvu ponuditi več. Seveda pa Odra Herberta Grūna s tem ne ukinjamo: z delom bo nadaljeval takoj, ko se bo odnos politike do kulture spremenil kulturi v prid.

# Informacija o sodobnem francoskem gledališču

## PATRICE CHÉREAU

**Patrice Chéreau** je trenutno eden najpomembnejših francoskih gledaliških režiserjev srednje generacije (rojen je leta 1944), ki med mlajšimi še nima pravega naslednika. Nekdanji jezni mladenič francoskega gledališča konca šestdesetih let, »vajenec« pri **Paolu Grassiju** v **Piccolo Teatru** v Milanu, pa z manj kot tridesetimi leti skupaj z **R. Planchonom** in **R. Gilbertom** direktor **TNP Villeurbanne**, je od leta 1982 direktor **Théâtre des Amandiers** v **Nanterru**, naselju, oddaljenem kakih 20 minut iz Pariza.

Gledališče v Nanterru je po Chéreaujevih besedah (v reviji **Théâtre en Europe**, 17/1988) ravno toliko odmaknjeno od Pariza, da tam lahko dela v miru, brez pritiska centra. To je novo, sodobno gledališče z dvema dvoranama, ki deluje s pomočjo subvencij (v letu 1987 41 milijonov frankov, pri čemer gre polovica za materialne stroške, druga polovica pa za produkcijo), kakih 20 odstotkov pa prinesejo abonmaji oziroma sistem »prednaročil«. Repertoar obsega poleg dramskih uprizoritev (režira v glavnem Chéreau, pa tudi **Luc Bondy**, **Pierre Romans**, **Claude Stratz** idr.) tudi plesne predstave, operne uprizoritve, koncerte, izbrane filmske projekcije in reprezentativna gostovanja (**L. Ronconi**, **B. Wilson**), kar je vse vključeno v abonma. V dejavnost gledališča sodi tudi igralska šola, ki producira igralski naraščaj za lastne potrebe, filmska produkcija (s slušatelji igralske šole je Chéreau posnel film **Hôtel de France**, ki je bil leta 1986 prikazan na canskem festivalu), založništvo (knjižne izdaje večine uprizorjenih besedil in glasbene izdaje), v gledališču pa je tudi restavracija.

Hišni avtor gledališča v Nanterru je dramatik **Bernard-Marie Koltès**, ki piše »na kožo« Chéreauju (Koltès se v nekem intervjuju pritožuje, da ga kljub temu, da so bile vse uprizoritve njegovih besedil v Chéreaujevi režiji več ali manj uspešne (nekatero celo antologijske), igrajo v Franciji praviloma samo po enkrat, tako da pravzaprav živi ob uprizoritev svojih besedil v Nemčiji), Chéreau pa je v izbiri programa precej izbirčen: Genet, Wedekind, Marivaux, Claudel, Čehov, Müller, Shakespeare – torej preizkušena »klasika«, vendar uprizorjena natančno, v prepoznavnem Chéreaujevem slogu.

Chéreau sam zase pravi, da je režiser starega kova: ko je prvič prišel v Nanterre, je najprej preveril, če gorijo vse luči, če so ogledala na svojih mestih in če je na stranišču milo. »Jaz sem režiser /metteur en scène/ in ne tribun,« pravi. Pri svojem delu v gledališču je, kot ga je označila igralka **Nada Strancar**, vztrajen kot »alpinist«. Kakor je danes, kot pravi Chéreau, pisati za gledališče izredno težko (za to je potrebno imeti »poseben pogum«), tako je tudi težko delati v njem. Gledališče je prostor, »kjer nisi nikdar sam«, edini smisel pa je seveda v »užitku-na-sceni«. Eden bistvenih razlogov za Chéreaujevo uspešnost in popularnost (med publiko je vselej veliko mladih; ko, denimo, vprašam pariškega znanca o mladih francoskih režiserjih, mi »servira« prav Chéreauja, ki ima »ja tako sveže ideje«; in ko v nekem bifeju ob pivu čakam na začetek Hamleta v Chéreaujevi režiji in prebiram gledališki list, mi točajka zagotovi, da je to izvrstna predstava, ona si jo je namreč že ogledala ...) pa je skrit tudi v režiserjevih filmskih izkušnjah (celovečerni film **L'homme blessé** iz l. 1983 je bil izredno uspešen): film je po njegovem mnenju nepreklicno spremenil gledalčev pogled, pa tudi pogled režiserja se je prilagodil filmskim sredstvom; način dela v situacijah ali z osebami je postal drugačen, »kontaminiran« od filma, čeprav še vedno »gledališki«. Njegovih filmov sicer nisem videl (čeprav film **L'homme blessé** v Parizu še vedno vrtijo enkrat na teden), a njegove predstave mi vzbujajo asociacije na **Antonionijeve** filme: podoba neke samote v goli, abstraktni in neobvladljivi arhitekturi ali pokrajini.

Chéreaujev stalni sodelavec je scenograf **Richard Peduzzi**. Skupaj sta na sceni izoblikovala nekakšen sodoben, depersonaliziran urbani prostor s poudarjenimi vertikalami oz. horizontalami, nekakšno »steno brez konca«, ki je predimenzionirana, težko obvladljiva, gola in siva, vendar se iz nje, ko je to potrebno, izluščijo scenografski elementi, ki se nato vanjo spet skrijejo. Scena je praviloma veliko večja od igralca, velikokrat je kljub abstraktnemu videzu – tudi konkretno prepoznavna (urbani arhitektonski elementi, kombinirani z napisi, rastlinami itn.), vendar niti igralcu niti gledalcu ne ponuja nobene domačnosti. Osebe v njej delujejo ločeno, same zase, le redkokdaj so v telesnem kontaktu. Dogajanje pa ni upočasnjeno, temveč izredno dinamično, prehodi (s scenskimi spremembami) so izvedeni v hipu, dogajanje ne vzbuja občutka razbitosti, difuznosti: samota in praznina sta predvsem posledica razlike med igralcem in prostorom, nekakšne »prazne teže«, ki lebdi nad telesi (odrski prostor v veliki dvorani v Nanterru je ogromen, za kake tri ali štiri tržaške odre). Za produkcijo takega občutka je pomemben element tudi lučna oprema (oziroma oblikovalec luči, ki je poleg scenografa in kostumografa tretji najpomembnejši režiserjev sodelavec): odrski prostor v Chéreaujevih predstavah sekajo ostri prameni luči, ki je praviloma bela (halogenska), tako da včasih zaradi kontrasta dobimo vtis črno-belega dogajanja. Luč je obarvana (rumena, modra) le, kadar jo zahteva logika prizora. Le

redkokdaj je luč »splošna«. Nekatere lučne oziroma scenske spremembe so izvedene tako, da delavec na mostu delno zapre »klapno« halogena in ga s tem zoži – nenadoma je pred nami povsem nov prostor...

Vse te značilnosti (ki jih izčrpno popisuje tudi 14. knjiga zbirke **Les voies de la création théâtrale** iz leta 1986, posvečena prav Chéreauju) veljajo tudi za dve Chéreaujevi režiji, ki so ju to zimo uprizorjali v Parizu, in sicer sta to **Le retour au désert** B.-M. Koltès v gledališču **Renaud-Barrault** in **Hamlet W. Shakespeara** v gledališču **Amandiers** v Nanterru.

Novi Koltès v Chéreaujevi režiji je – na kratko – duhovita, rezka, cinična in naivna slika provincialnega mesta na vzhodu Francije v začetku šestdesetih let, ko je aktualna predvsem vojna v Alžiriji. Vse v igri je nekako naivno ironizirano, polno je gagov iz komičnih filmov, scenske spremembe so presežne, netiljive, po sredi odra teče tekoči trak, ki prinaša v prostor nove osebe in scenske elemente; **Michel Piccoli** v glavni vlogi igra v slogu italijanskih komikov, kombiniranem z molièrovsko »sitnobo«, celo igro je bos in se šele na koncu obuje; **Jacqueline Maillan**, primadona predstave, pa igra kakor v **Fey-deauju**, pri čemer se ne izogiba koketiranju s publiko, vendar vselej na »aristokratski« ravni...

Toda uprizoritev kljub vsemu ni »čista« komedija. Chéreau je predvsem igrivo izkoristil nekatere žanrske nastavke besedila, pri čemer pa je pustil govoriti tudi izvirnemu Koltèsovemu lirizmu, zasidranem v žalosti in grozi. Koltès svoje delo razume še resneje, kakor ga Chéreau režira (Koltès v že omenjenem intervjuju tudi noče komentirati Chéreaujevega igralskega vskoka v lastno režijo Koltèsove drame **Dans la solitude des champs de coton** na lanskem festivalu v **Avignonu**), vendar ne gre drugače: sodobno branje je referencialno branje, in temu sledi tudi gledalčeva percepcija.

Hamlet je uprizorjen na ogromnem, golem in le nekoliko privzdignjenem lesenem podiju, v katerega je »vtlakovana« stilizirana silhueta dvora. Iz podija se, kadar je to potrebno, dvigajo scenski elementi, kakor iz nekakšne sestavljanke iz kock ali puzzla, ki pa praviloma nikdar ne ilustrirajo konkretnih prostorov; ali pa se posamezni elementi v podij ugrezajo in prostor razčlenjujejo tudi v globino. Segmentov v odrski ravnini je veliko in prav tako je tudi veliko možnih kombinacij. Funkcija scenskih sprememb je vselej dramaturško utemeljena. Prostor pa je razčlenjen tudi z lučjo (Hamleta skoraj vedno spremlja »špic« reflektor), ozadje je zabrisano, osebe prihajajo na prizorišče iz teme.

Tako je dogajanje pred nami zgoščeno, kakor bi se godilo v enem samem prostoru, in zgoščeno je tudi v dramaturškem smislu. Tudi tu le na kratko: izpostavljen je predvsem Hamletov nerealiziran erotični odnos z materjo, pri čemer je Ofelija samo epizoda (in v igri nastopita samo ti dve ženski). Nobenih odvečnih epizod ni, ki bi drobile dogajanje; Chéreau se skoncentrira na skoraj štiriurni Hamletov »monolog«, ki edini nosi težo sporočila. S Polonijem opravi skorajda neopazno, v trenutku, brez trohice čustva; izredno pomemben pa se mu zdi prizor z igralci, ki ga razbije in povleče skozi celo srednjo tretjino igre. Nekateri trenutki v predstavi so izredno izvirni in atraktivni (duh Hamletovega očeta jezdi po odru na živem konju, dvoboj med Hamletom in Laertom je prava sabljaška ekshibicija, Osrikov nastop je antologijska miniatura), drugi pa spet na prvi pogled nemotivirani (igralci se pojavijo v sodobnih kostumih, v oblekah s kravatami, njihov nastop spremlja sentimentalna jazzovska popevka); vendar nam Chéreau skozi Hamleta spet pripoveduje o avtentični samoti; poudarjeno Hamletovo (**Gérard Desarthe**) navezanost na mlado mater (**Nada Strancar**), ki ji Klavdij (**Wladimir Yordanoff**) pomeni samo izpolnitev potrebe po moškem, ki bi se mu pa lahko tudi odpovedala, pa lahko razumemo kot nov in sodoben tragični razplet znane Hamletove zgodbe.

BLAŽ LUKAN

**Stefan Zweig**  
**Volpone**  
**Režiser Franci Križaj**  
**Premiera je bila 7. IV. 1989**



Iztok Valič, Janez Bermež



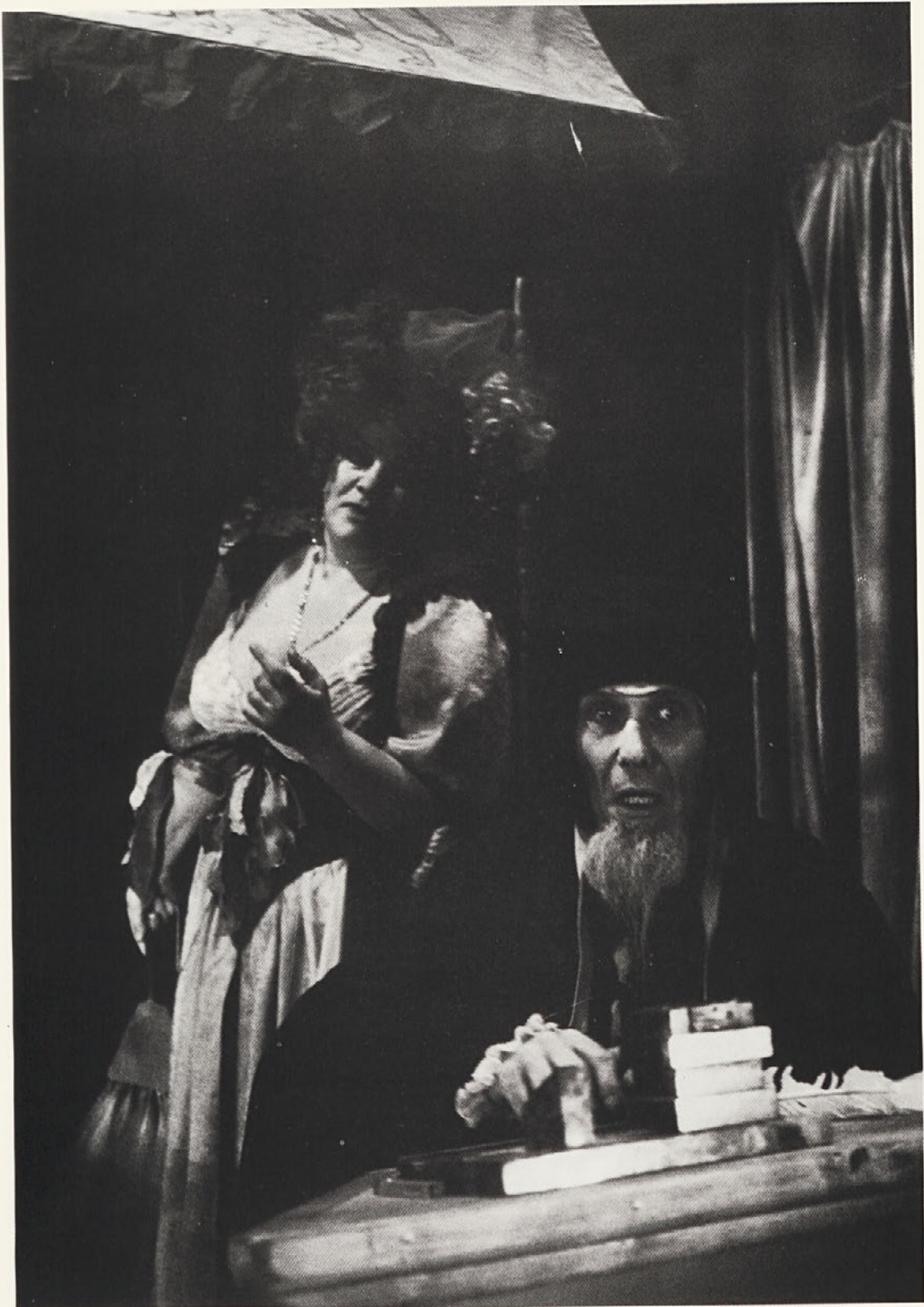
Iztok Valič, Bogomir Veras



Iztok Valič, Ljerka Belak



*Miro Podjed, Anica Kumer*



Ljerka Belak, Stane Potisk



*Iztok Valič, Igor Sancin*



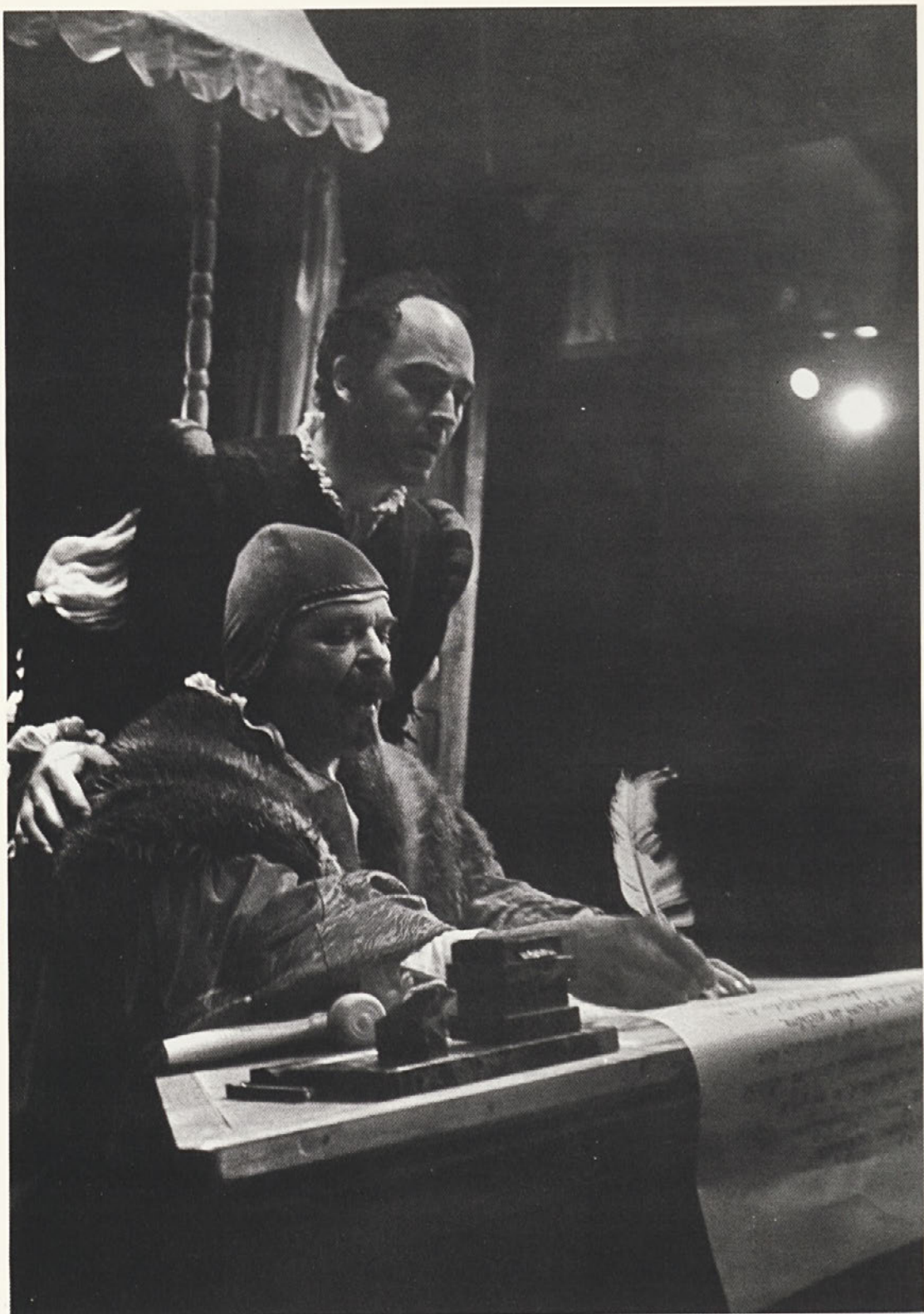
*Iztok Valič, Janez Bermež, Ljerka Belak, Bruno Baranović*



*Anica Kumer, Miro Podjed, Stane Potisk, Bogomir Veras, Janez Bermež, Iztok Valič, Ljerka Belak*



*Miro Podjed, Stane Potisk, Drago Kastelic, Iztok Valič, Bogomir Veras*



Janez Bermež, Iztok Valič



# SIMBOLI OHRANJANJA OKOLJA

O ohranjanju okolja govorimo tako rekoč vsak dan. Seveda, o ohranjanju čistega, kar se da naravnega okolja, vrednega človeškega življenja. Storimo pa zelo malo.

Pa bi lahko veliko več. Za začetek bo morda zadostovalo,

če v trgovini namesto običajne plastične vrečke kupimo papirnato, ki je:

- dolgoročno ekološko neoporečna,
- prijetnejša na pogled,
- trpežnejša, saj brez težav prenese 12 kg teže.

Papirnate vrečke boste spoznali po znaku

OHRANIMO



OKOLJE



celuloza, papir in papirni izdelki Krško

 *Zlatarne Celje*

63000 Celje  
Kersnikova 19, p.p. 75  
Telefon: 063/31-711  
Telex: 33597 yu zc

*Dolgoletna  
tradicija predelave  
žlahtnih kovin*

*Dedič starih  
celjskih zlatarskih mojstrov  
iz 17. stoletja*

*Kakovostno in moderno  
oblikovanje,  
prilagojeno modnim gibanjem  
v svetu*

*Sodobni tehnološki postopki  
z novimi možnostmi  
oblikovanja nakita*

*Visokokakovostni nakit  
ročne, individualne izdelave*



**KONUS, kemijska in usnjarska  
predelovalna industrija**

63210 Slov. Konjice  
Titov trg 17  
Telefon: 063/751 812, 751 212  
Telegram: KONUS Slovenske Konjice  
Telex: 033526 YU konus  
Telefax: 063751331

**Tržno proizvodna programska struktura je naslednja:**

**Program proizvodov za čevljarstvo in galanterijsko industrijo**

- vse vrste naravnega usnja
- umetno usnje na netkani osnovi - SILON<sup>®</sup>
- regenerirano usnje KONIT<sup>®</sup>
- celulozne ploše FLEXIL<sup>®</sup>
- opetniki

**Program za ekologijo**

- KOFIL<sup>®</sup> netkani filter mediji za industrijsko in splošno filtracijo
- KOTERM<sup>®</sup> filter plošče za mokro filtracijo

**Program KOTERM<sup>®</sup> iz umetnih mas**

- polproizvodi
- proizvodi za specialne tehnične namene

**Program transportnih in pogonskih elementov**

- extremultus pogonski jermeni in transportni trakovi
- tehnična galanterija

**Program za široko potrošnjo**

- usnjena konfekcija
- TIPI TOP<sup>®</sup> krpe za čiščenje
- zaščitne maske KOFIL EMR<sup>®</sup> in filtri KOFIL<sup>®</sup> za kuhinjske nape

---

# **gorenje** interna banka

**10 LET DELOVANJA**



**KLIMA CELJE**  
INDUSTRIJA AEROTERMIČNIH NAPRAV

**Proizvodni program**

- centrifugalni in aksialni ventilator
  - toplovodni in parni grelniki
  - klima centrale
  - dušilci zvoka
  - naprave za pnevmotransport in prečiščevanje zraka
  - naprave za regeneracijo odpadne toplote
  - ventilatorji, grelniki in ostali
  - izdelki v protieksplzijski izvedbi
-



**tovarna izolacijskega materiala r.o., laško**

63270 LAŠKO - JUGOSLAVIJA - PP 2  
TELEFON h. c. (063) 730-712 - TELEGRAM: TIM Laško - TELEX: 33501



