

VSEBINA

- 7** Nika Leskovšek **PRIMER BÜCHNER ALI R-JOVE-UCIJA GRE SKOZI ŽELODEC**
- 19** Jure Gantar **IZJEMA, KI NE POTRJUJE PRAVILA**
- 27** Krištof Jacek Kozak **PREKLETSTVO »UDOBNE RELIGIJE«**
- 34** Ob upokojitvi
- 50** Ob jubileju
- 54** In memoriam

Georg Büchner

LEONCE IN LENA

Leonce und Lena, 1836

Premiera 15. septembra 2016

Prevajalec **JOŽE UDOVIČ**

Režiserka **MATEJA KOLEŽNIK**

Scenograf zasnove **RAIMUND ORFEO VOIGHT**

Scenograf izvedbe **MARKO JAPELJ**

Kostumograf **ALAN HRANITELJ**

Koreograf **MATIJA FERLIN**

Skladatelj **MITJA VRHOVNIK SMREKAR**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Dramaturginja **IRA RATEJ**

Lektorica **MAJA CERAR**

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Janez Koleča**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonski tehniki in videotehniki **Sašo Dragaš, Tomaž Božič** in **Gašper Zidanič**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerka **Ksenija Imerovič**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Tatjana Cirman**

Rekviziter **Sašo Ržek**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Kralj Peter **BORIS OSTAN**

Princ Leonce **JURE HENIGMAN**

Valerio **MATEJ PUC**

Princesa Lena **JANA ZUPANČIČ**

Vzgojiteljica **MIRJAM KORBAR ŽLAJPAH**

Rozeta **TJAŠA ŽELEZNIK**

Predsednik državnega sveta,

Državni svetnik **GREGOR ČUŠIN**

Zahvaljujemo se Minimundusu za sodelovanje pri fotografiranju.



Jana Zupančič, Mirjam Korbar Žlajpah, Jure Henigman, Tjaša Železnik, Matej Puc, Gregor Čušin, Boris Ostan



Matej Puc

Nika Leskovšek

PRIMER BÜCHNER ALI R-JOVE-UCIJA GRE SKOZI ŽELODEC

Büchnerja lahko beremo tako ali drugače. V bistvu pa gre za reducirano eksaktnega, znanstveno objektivnega in preciznega analitika, ki se z natančno merjenimi in ostrimi secirnimi rezi loteva predmeta svoje raziskave; v praksi preizkušen revolucionar, ki ga je življenje kljub mladosti že grenko razočaralo, a je to znal obrniti v faktično distanco in parodijo. V pristopu kliče po eksaktnosti obravnave in tu je (v naključnem vrstnem redu):

Büchner materialist

Büchner revolucionar (politični in literarni)

Büchner dokumentarist

Svobodna volja?

Büchnerjeva parodija

Eno je povezano z drugim.

Vzroki, pogoji in fakti: Büchner je izhajal iz »dobre« družine (oče je bil vojaški zdravnik), bil je politično angažiran subjekt in študent medicine, ki je medtem ko je študiral delovanje zgodovine, napisal še tri dramska dela (*Dantonova smrt*, *Leonce in Lena* in *Woyzeck*)¹ in eno prozno (*Lenz*). *Leonce in Lena* iz jedrnatega opusa morda nekako izstopa kot veseloigra ali domnevno romantična komedija, morda pa niti ne.

Büchner je bil predvsem znanstvenik. Politično se angažira že v študentskih letih. S prijatelji izda *Hessenski glasnik*; revolucionarno čtivo o socialnih neenakostih z agitacijskimi ambicijami, ki ga pretihotapijo neposredno k ciljni publiki – ljudstvu. Tipično za Büchnerja revolucija tukaj temelji na statističnih dokazih in je znanstveno utemeljena.

¹ Špekulirajo, da je obstajalo še četrto, ki ga je njegova zaročenka – mimogrede: bil je tudi srečno zaljubljen – iz ortodoksnih religioznih vzgibov uničila; a to ni znanstveno potrjeno.

Posledice so bile naslednje: oblasti so glasilo zasegle, njegove prijatelje so zajeli in mučili, pri Büchnerju doma izvedli hišno preiskavo, ga vabili na sodna zaslišanja, potem pa za njim razpisali tiralico. Takrat je bil že v Strasbourgu. Najbolj grenka izkušnja je ta, da so preplašeni in ubogljivi kmetje preostanek izvodov (pridno?) kar sami dostavili oblastem. Že tukaj je njegova vera v množico načeta.

V tem času napiše *Dantonovo smrt* o stranpoteh revolucije. Med študiranjem zgodovine (revolucije), ugotovi: »[...] da zgodovina ni razumen, k napredku usmerjen proces, zaznamovan z dejanji velikih osebnosti (s teh stališč je razlagalo zgodovino takrat uveljavljeno, idealistično koncipirano zgodovinopisje)« (Kranjc, 256). Sledi njegovo »pismo o fatalizmu zgodovine« svoji zaročenki: »Študiral sem zgodovino Revolucije. Spričo strašnega fatalizma zgodovine sem se počutil povsem izničenega« (glej pod Cetinski, str. 15).

Fatalizem navsezadnje tiči tudi v *Leoncu in Leni*, ki se navsezadnje le poročita, kot jima je bilo usojeno z dogovorno vladarsko poroko, pa četudi sta skušala ubežati ravno pred tem. Poleg »falirane« študentske revolucije in fatalizma zgodovine je tretji neizogibno pomemben faktor za razumevanje Büchnerja raziskava o delovanju možganov in živčevja, konkretno *O živčnem sistemu rečne mreže* (ribe), kar se v (samo)parodiji pojavi tako v *Lenzu* kot v *Woyzcku*,² in prek učinkovanja narave zopet odpre vprašanje človekove svobodne volje. Smo avtonomni, aktivni subjekti z možnostjo odločanja in vplivanja na stvari? Ali nas upravlja le avtomatski, samodejni (živčni) sistem?

Dovolj bodi vzrokov, dejstev, materialnih pogojev in okoliščin. K posledicam in *Leoncu in Leni*.

Büchnerjeva *Leonca in Lena* je bridka politična satira, parodija žanra romantične komedije, pa tudi konceptov večne ljubezni, idealov in podobnih stvari (natanko šestina teksta je prepletena s točno merjenimi citati, vsebinsko pa se naslanja na dve drugi znani deli oz. ju parafrizira³ – od tod izhaja tudi Valerio, ta čudni tuji vrivek, ki v besedilu ni »iz istega štos/a/štofa« kot vsi ostali). Citati pa so tudi način prisvajanja elementov dominantnih moči, da bi jo prav s tem subvertirali (glej Lyon). Büchner idealizacijo in usojenost ljubezni zbanalizira s praznimi državnimiškimi ceremoniali in z dogovorno poroko (niti liki niso najbolj krepstni, Leoncev ideal je prazna in lepa ženska, Valeriev poln želodec: »S fiziologijo nad izdajo idej!« pravi Büchner, a pustimo ta obrok za kasneje. In tudi *Leonca in Lena*, tako kot vsa Büchnerjeva besedila, temelji na dokumentarizmu:

Tri leta pred smrtjo ima Büchner priložnost v Darmstadtu slediti pripravam na slavnostni sprejem ob poroki »Njegovega Veličanstva nadvojvode Ludvika Hessenskega in Njenega Kraljevskega Veličanstva princese

² Pri *Woyzcku* tako: »Doktor: Videl sem! Na cesti je scal kot kakšen pes. [...] Ne moreš drugače, ne moreš drugače. Praznovernost. Gnusna praznovernost. Mar nisem dokazal, da je musculus constrictor vesicae podvržen volji, Woyzeck, človek je svoboden, v človeku se individualnost poveča v svobodo ...« (198).

³ Mussetov *Fantasio* in Brentanov *Ponce de Leon*.

Jure Henigman



Matilde Bavarske« (glej M. Kranjc), ob čemer ljudstvo sveže poročenemu paru vzklika »Vivat!« kot v *Leoncu in Leni*. Če Büchner v tekstu s čim koketira, potem je to politična realnost njegovega časa, v kateri počiva klica univerzalnosti. Kraljestvi, iz katerih izhajata Leonce in Lena, se ne imenujeta nič drugače kot Kaka in Lulu ali po domače: Sranje in Scanje. Z miniaturnima kraljestvoma Büchner namiguje na razdrobljenost Nemčije iz svojega časa ali časa t. i. »Nemške zveze«, ki niti ni bila zvezna država, ampak le državna zveza 41 suverenih članic. In še – »Pardon!«, ampak Büchner ni bil nič več in nič manj kot stvaren fiziološki materialist (za vse citirane »fiziološke« argumente glej Nagel).

Gremo naprej. Za kaj v tekstu pravzaprav sploh »gre«?

Glavne osebe so predvsem tri in vse so »modre« krvi, torej iz tistih slojev, ki jim ni treba nositi denarnice s sabo in si jemljejo t. i. »materialne temelje družbe« ali »ekonomsko bazo« »zdravo-za-gotovo« (mednje se »prišverca« še »zunajzakonski« Valerio). To so kralj Peter, princ Leonce in princesa Lena. Vsak od njih ima svojega služabnika/vzgojitelja, kralj Peter pa kar ves dvor, državni svet in predsednika. Vsi ostali so zgolj brezimne funkcije (predsednik državnega sveta, ceremoniar, dvorni pridigar, učitelj, deželni svetnik, vzgojiteljica, dvorni vzgojitelj). Tu je še ljudstvo, ki ima zgolj vlogo (kvarnega) okrasa na velikem državniškem obisku/poroki med dvema kraljestvoma: »Pazite, ljudje, v programu je zapisano: 'zbrani podložniki, čisto oblečeni, dobro hranjeni in zadovoljnih obrazov se postavijo ob deželni cesti.' Ne delajte nam sramote!« (143).

Igra se začne s ceremonijo – z državno sejo, na kateri se napove poroka prestolonaslednika in predaja krone: »Peter: Ljubi moji, zvesti moji, s tem sem vam hotel dati na znanje, dati na znanje – namreč, ali se bo moj sin poročil ali se ne bo. (*Položi prst na nos.*) Ali pa – saj me menda razumete? Tretjega ni. Človek mora misliti« (121). Prav tako ceremonialno se igra tudi konča – s poroko »in effigie«, torej »v podobi«, ki lahko velja ali pa ne. Poroka je navsezadnje sklenjena in kmalu se obeta nova vlada. Ali pa ne. Tako, kot je bilo predvideno. To, da v realnosti uradnega političnega programa pač ni, se skuša prikriti z izdatnim urjenjem podložnikov na obroke, ki celo tretje dejanje pridno vadijo: »Bodite mirni! Ne praskajte se za ušesi in ne usekujte se, ko se bo visoki par peljal mimo, in pokažite, da ste ganjeni, kakor se spodobi, ali pa bodo uporabili za to občutne pripomočke [prav bi lahko, recimo, prišel vodni top s solzivcem]« (143).

Vprašanje ob tej trpki komediji je logično: kako dolgo še? In: zakaj podpirati to stanje? A tudi na tem mestu Büchner ostaja nepopoljšljivi materialist. »Le če bodo kmetje trpeli lakoto, se bodo lahko osvobodili izpod zatiranja!« Lakota je torej nujni pogoj revolucije.⁴ Ko je lakote dovolj, nastopi revolucija. In tu tiči paradoks. Če je lakota zares dovolj, tudi moči za revolucijo zmanjka. In vse, kar od revolucije ostane, je vrtenje v krogu.

In svobodna volja?

⁴ Vzemimo na primer jezik. Organ, kakopak. Pri Büchnerju so tudi metafore povsem otipljive, konkretne, stvarne. Namreč jezik je stvar volje. Pa ne zaradi svoje lokacije v glavi, ampak zato, ker predstavlja vrh prebave/želodca.

Edini absolutno svobodni človek v igri, ki edini goji *absolutno zvestobo* do svojega želodca, je pravzaprav Valerio: »Počakajte, o tem se bova takoj natančneje pomenila. Pospraviti moram samo še kos pečenke, ki sem jo ukradel v kuhinji, in nekaj vina, ki sem ga ukradel z vaše mize. Takoj bom končal« (126). In kakšno bi bilo videti njegovo vladanje, ko bo postal minister, izvemo na koncu igre: »[...] in potem bomo legli v senco in prosili Boga za makarone, melone in fige, za muzikalična grla, klasična telesa in za udobno religijo, ki naj pride med nas« (151).

Ampak ključni del igre so vendarle uradne ceremonije: začne se torej protokolarno. Že samo oblačenje kralja, ki ga pripravljajo na državno sejo, traja dlje od same seje. In vse, kar celotno igro pravzaprav predstavni visokega stanu »delajo«, je izogibanje delu, ki je vladanje. Vse, kar celoten čas drame pravzaprav počnejo, je investiranje v to, kako bi ubežali odgovornostim. Najprej Leonce nažene vzgojitelja, ki ga hoče uvesti v skrivnosti vladanja, nato kralj Peter na vrat na nos organizira Leoncevo poroko: »Na poročni dan je najvišja volja mislila položiti v roke vaše visokosti izraz svoje najvišje volje« (129). Edini učinek te odločitve je ta, da Leonce pred grozečo nevarnostjo vladnih obveznosti pobegne v Italijo. Tudi Lena pobegne pred poroko in krono. Ampak kralj Peter se ne da. Poroka je sklenjena, v odsotnosti ali prisotnosti, »in effigie«, samo da je. Z rojstvom zapečatena. Pri tem pa pozabijo, da so se pozabili spomniti na svoje ljudstvo.

»Peter: ... na kaj sem se *hotel* spomniti?

Prvi strežaj: Ko je vaše veličanstvo blagovolilo zavezati ta gumb v robec, je *hotelo* –

Peter: No?

Prvi Strežaj: Spomniti se na nekaj.

Peter: Zapleten odgovor.« (121)

In svobodna volja?

Nič, kar deluje samodejno, po avtomatizmu in brez hotenega premisleka, ne uide Büchnerjevemu ostremu očesu. Ironija pa je ta, da se ima Büchner svoji aktualnosti zahvaliti prav tisti analizi živčnega sistema rečne mreže. Vprašanje svobodne volje pa zastavlja v novih in novih kontekstih. Büchner ni le predhodnik Marxa in Nietzscheja, ampak tudi Foucaulta. Jedro problema, ki ga Büchner parodira, je namreč sam (nadzorni) sistem, ki deluje samodejno in je učinkovito razpršen ter se z biopolitiko vtira v vsako našo poro in misel, brez enega samega nadzornega centra. Naš upor je zato brez naslovnika. (Vrnjeno pošiljatelju.) In vrtimo se v krogu. Samodejno disciplinirani, da vse teče, kot mora in je prav. Teza, ki jo vseskozi izpeljujem, zdaj pa mi počasi že zmanjkuje prostora, je ta, da Büchner pravzaprav s pomočjo paradije kritizira vse prazne forme, navade in običaje, bodisi na ravni formalne strukture drame bodisi na ravni vladajoče ideološke strukture.

In svobodna volja? I FEEL S-**LOVE**-NIJA. Morda je tako, morda pa ni. (*Prst držim na nosu.*)

Edini *resni* problem, brez Büchnerjevega heca, ki ga veselo igra (in z njo njen romantični in filozofski junak Leonce) pravzaprav ima, je: *dolgčas*. (Ter posledično melanholija in otožnost.) »Leonce: Česa vse ne počno



Jana Zupančič

ljudje iz dolgočasa, in – to je najbolj smešno – vse počnejo s skrajno pomembnimi obrazi in ne da bi se zavedali, zakaj, in pri tem si mislijo kdo ve kaj. Vsi ti junaki, ti geniji, ti bedaki, ti svetniki, ti grešniki, ti družinski očetje niso v bistvu nič drugega kot premeteni lenuhi. – Zakaj moram to vedeti prav jaz?» (118)

Ta temeljni problem mojster odtekanja življenja in njegovega brezupno zataknenega stanja, Čehov⁵, na videz pri Irini rešuje takole: »Treba je delati, delati, delati.« Ne zaman je imela z dolgčasom največ problema vedno dekadentna in nepotrebno zastarela »plemiška« garnitura (glej Gončarovovega *Oblomova*). In če sklepamo po številčnosti strokovnih obravnav koncepta dolgčasa v zadnjem času⁶, nekaj prav grozno razsaja tudi pri nas. Množica v *Leonceu in Leni* pridno vadi koreografijo za sprejem visokih državnih obiskov, da bodo pravo-časno znali vse, in za problem dolgega časa preprosto nima časa.

Ampak tudi tukaj se skriva trik: »[...] vse dokler participiramo v dolgočasnih stvareh sveta samih, smo oropani 'smisla' fundamentalnega dolgčasa.« »Kaj pa smisel?» se sprašuje Maša v Čehovovih *Treh sestrah*. Ironija, ki zdaj ni več Büchnerjeva, pač pa vseživljenjska, je ta, da po drugi strani prav preobilje dolgčasa (ali brezsmiselnosti, brezcilnosti ...) proizvede njegovo refleksijo in s tem refleksijo našega bivanja (od tod eksistencializem od Kierkegaarda do Heideggra), ki se mu na ta način vzvratno podeljuje smisel in daje temelj.

A dolgčasa ne odpravi.

Ni naključje, da se je dolgčas razpasel tudi po (modernem) gledališču, ki je prav tako kot življenje efemer-na, hlapljiva substanca, podrejena zakonu časa: obstaja le v trenutku – hip za tem je več ne bo, in niti ne ve, kako dolgo, če sploh, še bo.

In ko (nam) čas odteka prehitro, je najhujši »greh« pri tem, da si drznemo dolgočasiti se.

Namesto sklepa: Reši se, kdor se more.⁷

⁵ In kleč je tale. Čehov tukaj ni zaman. Dokazljivo je Büchner vplival na Hauptmanna, Hauptmann pa na Čehova. To morda lahko kaj pomeni, morda pa tudi ne.

⁶ Aubrecht, Dejan: *Tesnoba, dolgčas in obup: K filozofiji dionizičnega pesništva*. Ljubljana: Analecta, 2013.

Hajdini, Simon: *Na kratko o dolgčasu, lenobi in počitku*. Ljubljana: Analecta, 2012.

⁷ Literatura:

Cetinski, Uršula: *Georg Büchner kot politični in literarni revolucionar*. Gledališki list, *Dantonova smrt* (SMG, PGP in EPK), sezona 2011/12 (uprizoritev 6, SMG).

Grimm, Reinhold: *Love, Lust, and Rebellion; New approaches to Georg Büchner*. The University of Wisconsin Press, London, 1985.

Gritzner, Karoline: *Desire and destruction in the drama of Georg Büchner, v: Eroticism and Death in theatre and performance*. Great Britain: University of Hertfordshire Press, 2010, str. 46–64.

Lyon, John B. »Tactical citation in Georg Büchner Leonce und Lena«. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Commitment and Compassion. Essays on Georg Büchner. Festschrift for Gerhard P. Knapp*. Patrick Fortmann and Martha B. Helfer (ur.), str. 195–210.

Kranjc, Mojca: »Vse moje bitje je v enem samem trenutku« (spremna beseda), v: G. Büchner: *Drame in proza*, 253–277.

Nagel, Barbara Nathalie. »The Spirit of matter in Buchner«. NY University, Vo. 13, Issue 3., 2010.

Revised Papers on Buchner's »Leonce and Lena«. <https://myvanderbilt.edu/almosthuman/category/revised-papers-buchners-leonce-and-lena/>.







Mirjam Korbar Žlajpah

Jure Gantar

IZJEMA, KI NE POTRJUJE PRAVILA

1

Leonce in Lena je nenavadna igra. Büchner sam jo v podnaslovu sicer označi kot veseloigro (»ein Lustpiel«), ampak te zvrstne oznake verjetno ne smemo vzeti povsem dobesedno. Vse od Lessinga naprej je namreč ta termin več kot le nemški prevod grške besede komedija. Ima zelo specifičen pomen in opredeljuje natančno določen dramski žanr: nemško ustreznico angleške sentimentalne in francoske solzave komedije, se pravi meščanske igre, v kateri avtorji s pomočjo blagega humorja razčlenjujejo slabosti vsakdanjega življenja srednjega razreda. To pa Büchnerjeva igra zagotovo ni.

Prav tako ima vsaj navidez zelo malo skupnega z Büchnerjevima preostalima dramskima besediloma, dokumentarno tragedijo *Dantonova smrt* in fragmentarnim *Woyzckom*. Še najbolj natančno bi *Leoncea in Leno* verjetno lahko opisali z besedami Barbare MacKay kot »hibridno igro,« se pravi kot dramsko besedilo, ki hkrati pripada več literarnim zvrstem in dobam, a nobeni dokončno. Najbrž se ni težko strinjati s trditvijo, da je primarni cilj Büchnerjeve igre zabavanje občinstva, a to še ne pomeni, da bi jo lahko imeli za komedijo. V *Leonceu in Leni* se križajo ne le prvine romantike in realizma kot najpomembnejših umetniških tokov v prvi polovici devetnajstega stoletja, ampak tudi drobci razsvetljenstva, odmevi bidermajerskega gledališča in še česa, toda noben posamezen vpliv ni dovolj močan, da bi odločilno opredelil literarno identiteto Büchnerjevega besedila. To bržkone lahko doseže le podroben opis vseh silnic, ki oblikujejo njegovo žanrsko dinamiko.

2

Na prvi pogled igra *Leonce in Lena* nemara še najbolj spominja na čarobne burke s petjem (*Zauberpossen mit Gesang*), kakršne je približno v Büchnerjevem času pisal dunajski dramatik Ferdinand Raimund. Tako Raimundove

burke kot *Leonce in Lena* dogajanje postavijo v pravljčni svet in ne v meščanski salon, kot to počnejo sočasne veseloigre, in v obeh primerih so junaki kralji in principi, ne pa trgovci in obrtniki. Büchnerjev naključni sopotnik Valerio podobno kot večina Raimundovih likov govori in narečuje in bi ga po tej logiki lahko imeli za še eno različico značilnega pavilhe v ljudskem gledališču. In celo popevko lahko zasledimo v *Leonceu in Leni*, le da je tu veliko manj pomembna kot pri Raimundu. A vse te sorodnosti so bolj ali manj površinske. Sicer je mogoče, da se je Büchner za pravljčno temo odločil iz podobnega razloga kot Raimund – kot zaščito proti politični cenzuri, ki se je pod Metternichom vmešavala v še tako nedolžne gledališke predstave – toda po drugi strani precej bolj verjetno, da je pravljčnost *Leoncea in Lene* predvsem rezultat Büchnerjevega nasprotovanja suhoparnosti in pomanjkanju domišljije meščanske veseloigre. Če bi se namreč tako zelo bal cenzure, se najbrž ne bi tako očitno norčeval iz političnega položaja v predmarčevski Nemčiji.

Nasploh je pravljčnost Büchnerjevega sveta verjetno bliže Gozzijevi dramaturgiji kot pa Raimundovi, na kar zelo neposredno kaže tudi moto k igri. S svojo zavestno staromodnostjo in trmastim nasprotovanjem Goldonijevim meščanskim reformam *commedie dell'arte* se Gozzi zdi bolj primeren vzor za anarhičnega *Leoncea in Leno* kakor Raimundov preračunljivi komercializem. Kraljestvi Popo in Pipi je Büchner našel v istem atlasu namišljenih dežel kot Gozzi svojo »Kitajsko.« Če malce pripremo oči, si ni težko predstavljati, kako bi *Leoncea in Leno* lahko zasedli z liki italijanske improvizirane komedije (še zlasti če pri tem ne pozabimo, da se Leonce, Valerio, vzgojiteljica in Lena ob koncu igre dejansko na dvoru prikažejo zamaskirani). Leonce in Lena sta značilna *inamorata*, Valerio nekakšen lačni Harlekin, kralj Peter nemški Dottore, Rozeta pa nesrečna Kolombina. In celo tepežke, s katerimi Leonce grozi Valeriu bi s tega zornega kota lahko prej razumeli kot priložnost za posodobljeni *Jazzo* kot pa za še eno znamenje neizogibnega razrednega konflikta. Z retrogradnim zasukom k tradiciji se Büchner ne upre zgolj nepravični in premalo preiščeni modernizaciji evropske družbe, ampak tudi tistim »velikim zgodbam,« ki jo namenoma ali nehote legitimirajo. Z njegovega stališča je sentimentalizem kot osrednji izraz buržoaznega okusa skoraj tako nevaren za napredek gledališča kot aristokratski amoralizem in le *commedia dell'arte* ustrezno pooseblja tisto, kar je v teatru dejansko ljudskega.

Literarni zgodovinarji *Leoncea in Leno* pogosto opredeljujejo kot satiro na romantično književnost. Že ime glavnega junaka naj bi bilo, če lahko verjamemo nemškemu kritikom, sposojeno iz Brentanovega romana *Ponce de Leon*. Glavni cilj Büchnerjevega posmeha naj bi bili dolgovezni monologi byronskih junakov, kot so, recimo, Manfred, Childe Harold ali Don Juan. »Včasih se zbojim zase in lahko bi se usedel v kot in jokalo vroče solze zaradi sočutja do sebe,« pravi Leonce Valeriu v drugem prizoru drugega dejanja in s tem v enem stavku povzame temeljno eksistencialno situacijo velikih romantičnih junakov. Leonce je komična personifikacija *Weltschmerz*a kot enega izmed osrednjih idealov nemške romantike. Toda v nasprotju z Goethejevim Wertherjem, na katerega enkrat tudi odkrito, pa namenoma nenatančno, namigne – ko se pritoži, da mu je »človek ... s svojim rumenim



Tjaša Železnik

jopičem in nebesno modrimi hlačami» pokvaril idealen trenutek za samomor – je Leonceovo svetobolje, vsaj do srede drugega dejanja, le poza, ne pa bolešno stanje. To lahko še posebej lepo vidimo v vrsti Büchnerjevih vzporednic med Leonceom in drugim znamenitim melanholičnim princem, Shakespearovim Hamletom. Medtem ko se danski princ neprestano bori proti svoji melanholiji, princ iz dežele Popo v njej uživa. Hamlet blaznost doživlja, Leonce on njej razpravlja. Ne bi nas torej smelo presenetiti, da se trezni profesor medicine Büchner brez kakršnih koli večjih etičnih zadržkov norčuje iz Leonceove duševne bolezni.

A ne glede na to, kako neusmiljeno je Büchnerjevo satiriziranje romantičnih klišejev, ne smemo pozabiti, da je avtor *Leoncea in Lene* vendarle otrok svojega časa in v veliki meri sprejema osnovne postavke romantične filozofije. Kot opaža več sodobnih kritikov, Büchner nemara res ni ne sentimentalen ne idealist, kar pa še ne pomeni, da zavrača vse romantične vrednote. Z naravo, denimo, se sooča kot znanstvenik in jo analizira z nepristransko objektivnostjo, toda v njegovih besedilih ne igra nič manj pomembne vloge kot pri Rousseauju. Čeprav je ne občuduje tako čustveno kot William Wordsworth ali Caspar David Friedrich, je tudi za Büchnerja narava, ne pa razum, merilo vsega človeškega. Valerio njeno lepoto sicer zreducira na golo materialnost, brez nje pa le ne bi preživel.

Najbolj opazen romantični element, ki ga Büchner redno uporablja v *Leonceu in Leni*, je skoraj zagotovo ironija. Je hkrati temeljni kamen Büchnerjevega dialoga in njegov zaščitni znak. *Leonce in Lena* je komedija predvsem zato, ker uspešno uporablja ironijo. Ali drugače povedano, Büchnerjeva igra je smešna zato, ker ni resna, zato, ker praktično ničesar, kar osrednja junaka v igri izrečeta, ne gre jemati zares, ampak vselej v nasprotnem pomenu. Valerio, na primer, niti enkrat samkrat odkrito ne pove, kaj misli, temveč vseskozi komunicira posredno. Ko je lačen, govori o dieti; ko lenari, govori o svojih opravilih. Tudi Leonce ne verjame v vse, kar govori. »Hvala Bogu, da se mi je rodila melanholija,« pravi in s tem dokaže, da se zaveda svojega stanja, kar obenem pomeni, da to stanje ni resno, ampak namišljeno. Izkazuje simptome, ne pa prave fiziološkepodlage zanje. Kako neresen je Leonce, lahko zelo lepo vidimo že v njegovem prvem samogovoru, ko se v Uvodičevem prevodu vpraša: »Zakaj moram to vedeti prav jaz? [...] Ubog šaljivec sem! Zakaj ne znam zbijati šal tudi z resnim obrazom?« Z drugimi besedami, Leonce si želi, da mu ne bi bilo treba govoriti resnice. Ko nekoga vprašam, če se heca, ga posredno obtožim laganja. Smešno je torej nekaj, česar ne bi smeli jemati kot resnico, neke vrsta navidezna resnica. In Leonce si vseskozi prizadeva, da bi dosegel ta ideal, saj bo le na ta način lahko preživel konformizem svoje družbe.

Po nemškem filozofu Friedrichu Schleglu je glavna značilnost romantične ironije avtorjevo »stanje notranje svobode, ki omogoča ironično distanco celo do lastnih misli«. Büchner to definicijo dobro pozna in se zelo potru-di, da bi *Leoncea* občinstvu predstavil kot pravega ironika. Zdolgočaseni princ med drugim celo omeni Tristrama Shandyja, naslovnega junaka Sternovega romana, ki ga navadno citiramo kot enega izmed najlepših primerkov romantične ironije. A čeprav se Leonce jasno zaveda, da je on sam avtor svojega svetobolja, med Büchnerjevim

in Sternovim pristopom k ironiji vendarle obstaja ključna razlika: Leonce distanco vzdržuje le do srečanja z Leno ob koncu drugega dejanja igre. Po njunem poljubu se dogajanje prevesi. Leonce naenkrat ni več sposoben neprizadeto opazovati svoje melanholije. Če je vse do Leninega poljuba njegovo svetobolje mejilo na samoljubje, po njem Leonce prvič izkusi pristno čustvo (in o samomoru prvič ne le govori, ampak ga tudi poskusi storiti). Že takoj v začetku tretjega dejanja lahko opazimo očitno spremembo v Leonceovem tonu: njegov dosledni cinizem je zdaj nadomestil humanizem. Iz romantičnega junaka se je dokončno spremenil v junaka romantične komedije in s tem še sam postal tarča avtorjevega posmeha.

3

Zvrstno izmuzljivost *Leoncea in Lene* lahko razložimo na dva načina. Prva možnost je, da je bila Büchnerjeva igra pač pred svojim časom. Podobno kot *Woyzcka*, ki ga kritiki pogosto opisujejo kot prvo moderno tragedijo, bi lahko tudi *Leoncea in Leno* interpretirali kot zelo zgodnji prototip absurdne komedije. Konec koncev več kot pol stoletja pred Jarryjevim *Kraljem Ubujem* Büchner v svoji igri ruši vrsto tabujev buržoaznega gledališča: imeni namišljenih dežel sta skatološki, zunanjegega dogajanja skorajda ni in junaki se redno sprašujejo o smiselnosti svojega bivanja. Pa tudi mešanje žanrov in monološka struktura dialoga, v katerem dramski liki sicer govorijo, a se ne poslušajo, sta med temeljnimi značilnostmi modernistične dramaturgije.

Druga možna razlaga je, da gre pri Büchnerjevi nenavadni igri pač za poizkus oživiti komedijo v času, ko se je le-ta znašla v krizi. Po več stoletjih izjemo bogate komične ustvarjalnosti – med Machievellijevo *Mandragolo* in Beaumarchaisovo *Figarovo svatbo* lahko opazujemo nepretrgano zaporedje novih komedij izpod peres največjih pisateljev svojega časa – ob koncu osemnajstega in začetku devetnajstega stoletja vir gledališkega veselja nena-doma usahne. Romantični dramatikom komedijo bodisi zanemarijo bodisi prepustijo bulvarskim gledališčem. Nič čudnega torej, da nadebudnim komediografom te dobe ne uspe izoblikovati prepoznavnega komičnega sloga in da tistih nekaj komedij, ki jim je uspelo preživeti do danes, družijo samo to, da si niso podobne. So pa zato te nesojene komedije toliko bolj zanimive. Tieckov *Obuti maček*, Kleistov *Razbiti vrč*, Grabbejeva *Šala, satira, ironija in globlji pomen* in Mussetov *Fantasio* so igre, ki vsaka na svoj način na novo odkrivajo komično Ameriko. Pres-topajo četrto steno, parodirajo tradicionalne dramaturške obrazce in obujajo že dolgo pozabljene odrske like. In nikakor ne dovolijo, da bi jih stlačili v literarno-teoretične predalčke. Morda pa Leonce in Lena le nista tako zelo osamljena.



Jure Henigman



Gregor Čušin

Krištof Jacek Kozak

PREKLETSTVO »UDOBNE RELIGIJE«

Življenje vsakega literarnega dela obsega – grobo rečeno – dve fazi: prva zajema čas njegovega nastanka, saj je kronotopsko še najbližje ciljem, za dosego katerih je bilo ustvarjeno, druga faza pa sestoji iz nešteti kasnejših aktualizacij tega dela, torej branj, ki pa potekajo že v drugem času in prostoru. Le redkim umetninam uspe spregovoriti skozi čas, ohraniti in prenesti svoje temeljno sporočilo ljudem kasnejših dob. Büchnerjeva (veselo) igra iz leta 1836 ni seveda nobena izjema: jo tudi mi lahko razumemo kot komedijo, kaj nam danes sporoča?

Tradicionalna literarna zgodovina je dramo umestila v vrsto romantično-revolucionarnih političnih satir, ki predvsem persiflirajo aristokracijo in njeno zgodnje-devetnajstostoletno izpraznjeno, zdolgočaseno in zajedalsko eksistenco. Büchnerjev namen je torej bolj ali manj ugotovljiv: predmet njegove na videz nedolžne, a vendarle jedke kritike je tistodobno plemstvo, ki živi in uživa na račun krvavih žuljev podrejenih (učitelj poroča o obnašanju podložnikov, ki čakajo na mimohod kraljevih mladoporočencev, da se »v svojem trpljenju [...] držijo tako dobro, da se že daljši čas držijo drug drugega.« Obenem jih postavijo »tako, da piha veter iz kuhinje naravnost proti [njim] in bo[do] tudi [oni] enkrat v življenju duhali pečenko«, kar spomni na znamenite besede Marije Antoinette), eksistira omejeno le na svoj svet in svoje abotne probleme brez stika z realnostjo (igra se začne z Leoncejevim naštevanjem težkih opravil, ki jih ima opraviti, denimo »tristopetinšestdesetkrat pljuniti na tale kamen«), ki maloumno zasleduje zgolj svoje užitke (kralj Peter je sklenil, da se bo na dan svatbe svojega sina veselil, za kar je dal svojo kraljevsko besedo in sram ga je osramotiti se, če je – ne glede na okoliščine – ne bi utegnil izpolniti) in brezvestno ravna z usodami svojih podložnikov (mladoporočenca imata »zdaj žepe polne lutk in igrač«). Primerov bi lahko navedli še nič koliko.

S tega gledišča so problematične malodane vse dramske osebe in še tiste, ki iz tega sveta ne izvirajo – tak je Valerio – se temu načinu hitro prilagodijo in ga (p)osvojijo (ko bo postal minister, bo Valerio izdal odlok, »da bo



Jana Zupančič

tisti, ki bo zbolel zaradi dela, kaznovan, kakor da je zagrešil kaj hudega«). Kdor le more, si želi postati član kaste brezdelnežev, ki ceni »muzikalična grla,« občuduje »klasična telesa« in čaka na »udobno religijo«.

Ali torej lahko Büchnerjev svet apliciramo na današnjega, če upoštevamo, da je vmes do revolucije prišlo in da smo lahko užili tudi nekaj njenih sadov? Ko se namreč ozremo naokoli, lahko z globokim olajšanjem ugotovimo, da je današnji svet videti popolnoma drugačen. Vpliv rodovne aristokracije na življenje ljudi danes je praktično zanemarljiv: morda danes še kdo živi kot Büchnerjeva kraljevska družina, a to ne vpliva na sukanje sveta. Danes je videti vse drugače, ker (skoraj povsod) vlada demokracija, ker je svet globaliziran in ker končno imamo tudi »udobno religijo,« ki jo je Büchner vizionarsko napovedoval. Udobna religija – prosti trg z neomejenim trgovanjem – je, tako so nam racionalno razložili, edina mogoča, zato se naj o njenem udejanjanju ne bi imelo pomena spraševati. Danes, nam zagotavlja ta religija, običajni človek ni več odvisen od muhavosti lene aristokracije, temveč le od sebe: vsakdo je namreč (lahko) svoje sreče kovač. In kaj zato, če ima ta religija, ne glede na svojo domnevno novost, o kateri nas prepričujejo njeni svečeniki (npr. investicijski bančniki – trgovci z izvedenimi finančnimi mehanizmi itd.), zelo staro božanstvo: Mamona oziroma zlato tele?

Kaj zato, če se vsakdo izmed nas (lahko) angažira in dela dvojno, trojno, četverno, da niti človeško živeti nima časa (tak je npr. novi ameriški koncept *the working poor*)? Kaj zato, če nasilno delujemo po pravilu močnejšega? In kaj zato, če tudi ta religija, kot velika večina drugih, obljublja zlato dobo v megleni (borzni) prihodnosti?

Tak današnji svet je pretresljivo natančno opisal italijanski filozof Nuccio Ordine v svojem manifestu *Koristnost nekoristnega*. Kot uvodoma ugotavlja, »po skoraj dveh stoletjih ta podoba dihotomne družbe, togo razdeljene na gospodarje in služabnike, na bogate izkoriščevalce in reveže, ponižane na raven živali [...], skoraj ne ustreza več podobi sveta, v katerem živimo« (29). Vendar moramo dodati: ni tako, ker je še slabše! Nova religija je namreč uvedla kategorije utilitarnosti, uporabnosti, ekonomske koristnosti, te pa iz človeka delajo (zgolj) tekmovalno bitje, ki se v svojem prizadevanju po materialni koristi ne sramuje delovanja po darvinističnem načelu. To pa spodjeda temelje kulture in človeka zvaja na biološki nivo.

Ta nova, ekonomska religija je namreč ubila duha: odpravila vrline, razvrednotila vrednote, torej razčlovečila svet in ga s tem razosebila in posurovila. Na posledice takšnega dogajanja je v svoji volčji prisposodbi opozarjal že Rimljan Plavt. In če je Vergil lahko še vzhičeno pisal, da *labor omnia vincit*, je danes to delo, v sodobnem svetu pritirano do skrajnosti v obliki logike dobička (in tu ne mislim na fašistične ali drugačne nacistične izpeljave tega reka), navsezadnje premagalo človeka samega. Ordine citira Psevdo-Longina: »Pohlep po bogastvu, za katerim nenasitno bolujemo vsi, [nas vodi] v suženjstvo« (21). Kot kralj Peter, čigar substanco določajo »atributi, modifikacije, afekcije in akcidence: [...] čevlji, [...] hlače«, je tudi danes »imeti« spet več kot »biti«. V imenu poslovne uspešnosti se premešča tovarne v manj razvite dežele, države zato uspejo pobrati manj davkov – kolikor se jih ne skrije v neštevilnih davčnih oazah – zato so prisiljene ukinjati socialno skrbstvo, zmanjševati obseg zagotovljenega zdravstva, v imenu konkurenčnosti do skrajnosti sproščati pogoje za odpusčanje delavcev ... Prej stabilna

resničnost postaja danes – z besedami Z. Bauman – tekoča, labilna, saj se nam varnost naše eksistence drobi in nam polzi med prsti. V tej novi religiji je človek izgubil tekmo s kapitalom.

Zato danes človeku ni treba reševati svojega ekonomskega položaja, temveč svoje bistvo, zaradi česar so po Ordinejevem mnenju v sodobnem času ključne vrednote, ki človeka spet delajo Človeka: mu vračajo njegovo dostojanstvo. Človeka namreč ni mogoče zvesti na njegov produktivni imenovalc: človek ne more biti (samo) to, kar naredi. Je tudi, če ne predvsem, to, kar misli. In ravno zato, prav paradoksalno, Ordine predlaga, da bi v današnjem svetu, v katerem je želja po dobičku človeka popolnoma zaslužnjila, imperativ uporabnosti pa razčlovečil, treba tudi nekoristnost razumeti kot koristno in, posledično, brezzdelnost kot lepo čednost.

Tako se nam tudi Büchnerjevo besedilo pokaže v novi luči. Kako pretresljivo aktualne so danes spet besede odrske Lene, ki je priznala, da »[se ji] poraja [...] strašna misel: zdi se [ji], da so ljudje, ki so nesrečni, neozdravljivi samo zato, ker so«. Biti človek da je torej odveč, dovolj je avtomat, ki ga opiše Valerio v svojem znamenitem monologu. V optiki takšne koristnosti je odveč tudi vsakršna dejavnost, ki ni uporabna: umetnost (z njo pa galerije, muzeji, gledališča itd.), nekoristna znanja (torej tudi veliko šol, univerz, akademij) itd. Prav zato je mogoče v besedah kralja Petra o prihodnosti zaslediti tudi drug pomen: »Pojdite, dragi gospodje, misliti moramo, nemoteno misliti.«

In še k vprašanju veseloigre. V običajnih komedijah se ponavadi smejimo drugim – njihovim nezgodam, zapletom ali karakternim pomanjkljivostim. Obstajajo pa »komedije,« kjer se spočetka sproščeno smejemo, vse dokler v nekem trenutku na lepem ne ugotovimo, da se smejimo samim sebi. Tak smeh britanski filozof S. Critchley v delu *On humour* imenuje *risus purus*, čisti smeh. To je tisti smeh, v katerem se komedija prevesi v tragedijo – našo seveda. Brez dvoma spada Büchnerjeva igra med takšne: poigra se s podnaslovom, sporočilo zavije v malodane infantilno zgodbo, na koncu pa udari naravnost v obraz.



Boris Ostan





Foto Igor Mimi Antolović

JOŽICA AVBELJ

Jožici!

Je ni pod soncem ji enake ...

Od sonca gor živijo take!

Ženska, ki brez krone je kraljica.

In še Kralja ima kot v pravljici, a je resnica!

Cvet uvene, nikdar ona;

As je naš, ponos in – primadona!

Alter, klasik, nobel, cestno –

večni dom pa Mestno;

Vselej pogumna, svojosti zapisana –

po domače: pač ubrisana;

Bolj kot vloge, nagrade neštete,

Eksceno ima rada – vseh vrst cigarete!

Ljubi, ustvarja in živi ...

Joži Avbeljca je ta, ki odhaja v pokoj, ki ga zanjo ni!

Vse najboljše Ti želi

Gašper

Odo Jožici Avbelj je napisal Gašper Tič in ji jo je prebral po predstavi *Komedija z ženskami*, 15. 11. 2011 na odru MGL.

SAMOSVOJA JOŽICA AVBELJ

Pred leti sem dobil priložnost za svojo prvo režijo na profesionalnem odru.

Igra je nosila naslov *Mobilec* in je bila sestavljena iz samih telefonskih pogovorov štirih oseb, njihove zgodbe pa so se v izjemnih razmerah enega samega dne usodno povezale.

Še pred začetkom študija sem prosil Jožico, če bi želela igrati eno izmed protagonistk.

Jožica, ki je bila vso svojo kariero brez posebnih zadržkov pripravljena na vsakršno umetniško tveganje, je pristala. Resda so bila za nama leta in leta igralskega sodelovanja na odru MGL in tudi drugje, vendar sta mi njen pristanek in zaupanje dala kot režiserju začetniku ogromno poleta. Zdelo se mi je, da je z njo v ekipi pol predstave že rešene.

Kmalu zatem je prišla prva bralna vaja, vaja, na kateri igralci ponavadi previdno, tipaje, s komaj opaznimi namigi začnejo zarisovati smer, kamor bo šla njihova vloga. Ti poskusi so ponavadi tako široko zastavljeni, da v njih igralci svoje videnje in intuicijo kaj hitro prilagodijo konceptu, ki ga ponudi prvi pripovedovalec, režiser.

Kmalu po začetku besedila je dolg telefonski monolog matere, ki govori s svojo hčerko, v katerem bi gledalec lahko zaslutil, s kakšno osebo se bo v igri srečeval.

Ko je Jožica tistega dne začela z branjem, je med nami v ekipi zavladala napeta tišina.

Joži je nenadoma sunkovito vstala, hodila po Studiu s tekstom v roki, šepetala, vpila, se smejala in skoraj jokala. V omenjeno tišino je prinesla in po njej razlila parado čustvenih, intelektualnih in intuitivnih doživetij, skozi katera smo jasno ugledali žensko njenih let, obsojeno na samoto, ki je noče in ne more sprejeti, bolečino odmak-njenosti, trepet hrepenenja po sočloveku in grozo pozabe.

Vse to v telefonskem monologu, dolgem morda eno stran.

Bili smo očarani. Očarani nad njeno energijo, izrazno močjo, njeno drugačnostjo.

Seveda je ta monolog do premiere popolnoma spremenil strukturo, se prilagodil zgodbi usodnega dne, a njena igralska moč je ostala ista, z jasnim fokusom celo večja.

In takšno Jožico poznam od svojih prvih srečanj z odrom MGL, najprej kot študent v parterju in potem njen soigralec in kolega, ki jo spremljam v drugih zasedbah in igrah, v katerih sam nisem zaseden.

Njena inventivna, samosvoja igralska govorica, enovita skozi izjemno občutljivo telo in jasen govor, je dala vsaki predstavi, v kateri je sodelovala, izjemen pečat.

Igralsko kariero je začela s slovito, radikalno predstavo *Spomenik G*. Za svoj igralski avtorski delež je požela občudujoče kritike in bila zanj nagrajena. Svojo izjemno nadarjenost je potem potrjevala iz leta v leto z novimi igralskimi dosežki, z novimi nagradami in priljubljenostjo med občinstvom.

Ves čas profesionalnega dela v gledališču je ostala zvesta MGL-ju, bila eden izmed stebrov, na katerem je slonel vsakoletni repertoar, ob tem pa našla čas še za različne zunajinstitucionalne gledališke izzive in v več letih vzgojila cel rod novih igralcev na ljubljanski AGRFT.

Verjamem, da kljub uradni »penziji« Joži, ta neverjetna mladenka po duši in telesu, ne bo nehala nastopati na slovenskem gledališkem odru in da bomo imeli vsi še zmeraj priložnost občudovati njene igralske kreacije ali morda stati z njo na gledaliških deskah.

Boris Ostan

Vloge v MGL

1975/1976

Neil Simon, *Večna mladeniča*, r. Dušan Jovanović (Izvajalka TV reklame – glas)
 Ivan Cankar, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, r. Žarko Petan (Ekspeditorica)
 August Strindberg, *Smrtni ples*, r. Voja Soldatović (Judit)

1976/1977

Velimir Lukič, *Huda noč*, r. Dušan Mlakar (Heloiza)
 Gregor Strniša, *Ljudožerci*, r. Mile Korun (Marija)
 Andrej Hieng, *Večer ženinov*, r. Zvone Šedlbauer (Marta)

1977/1978

Mirko Zupančič, *Iz take smo snovi kot kranjski komedijanti*, r. Mile Korun (Fantič)
 Jean Anouilh, *Povabilo v grad*, r. Miran Herzog (Izabela)
 Federico García Lorca, *Donja Rosita ali Kaj pravijo rože*, r. Zvone Šedlbauer (Donja Rosita)

1978/1979

Ivan Cankar, *Kralj na Betajnovi*, r. Dušan Jovanović (Nina)

1979/1980

Matjaž Kmecl, *Friderik z Veroniko ali Grof Celjski danes in nikdar več*, r. Žarko Petan (Veronika)
 Sergej Vošnjak, *Ob tabornem ognju*, r. Janez Drozg (nastopajoča)
 Friedrich Schiller, *Spletka in ljubezen*, r. Dušan Jovanović (Millerjeva žena)

1980/1981

Ivan Cankar, *Hlapci*, r. Dušan Jovanović (Lojzka)
 Jean Giraudoux, *Za Lukrecijo*, r. Marjan Bevk (Lucile Blanchard)
 Mary O'Malley, *Mili bog v nebesih*, r. Boris Kobal (Mary McGinty)

1981/1982

Milan Dekleva, *Sla boeme*, r. Zvone Šedlbauer (Ljubiteljica gledališča)
 Tone Partljič, *Na svidenje nad zvezdami*, r. Aleš Jan (Vera)
 Molière, *Namišljeni bolnik*, r. Mile Korun (Angelika)

1982/1983

Carlo Goldoni, *Grobijani*, r. Miran Herzog (Margarita)
 Dominik Smole, *Antigona*, r. Franci Križaj (Ismena, alt.)
 Arnold Wesker, *Karitas*, r. Andrej Hieng (Kristina)

1983/1984

Ödön von Horváth, *Kazimir in Karolina*, r. Žarko Petan (Pevka)
 Goran Stefanovski, *Hi-fi*, r. Zvone Šedlbauer (Mira)
 William Shakespeare, *Hamlet*, r. Mile Korun (Ofelija)

1984/1985

Mark Medoff, *Otroci manjšega boga*, r. Gregor Tozon (Sara Norman)
 Jože Javoršek, *Dežela gasilcev*, r. Vinko Möderndorfer (Sirena Jacinta)
 Arthur Miller, *Lov na čarovnice*, r. Franci Križaj (Abigail Williams)

1985/1986

Rainer Werner Fassbinder, *Grenke solze Petre von Kant*, r. Žarko Petan (Karin Thimm)
 Harold Brighouse, *Hobson v škripcih*, r. Miran Herzog (Vickey Hobson)

1986/1987

Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Oni*, r. Jerzy Grzegorzewski (Spika, grofica Tremendosa)
 Peter Božič, *Španska kraljica*, r. Zvone Šedlbauer (Španska kraljica)
 Anton Pavlovič Čehov, *Tri sestre*, r. Vinko Möderndorfer (Maša)

1987/1988

Alenka Goljevšček, *Otrok, družina, družba ali Lepa Vida 1987*, r. Zvone Šedlbauer (Vida Vankot)
 William Shakespeare, *Ukročena trmoglavka*, r. Žarko Petan (Katarina)
 Miroslav Krleža, *V agoniji*, r. Peter Veček (Lavra Lenbachova)

1988/1989

Mirko Zupančič, *Elektrino maščevanje*, r. Mile Korun (Klitajmestra)
 Paul Claudel, *Marijino oznanjenje*, r. Dušan Mlakar (Violaine)
 Alexandre Dumas sin in Žarko Petan, *Dama s kamelijami*, r. Žarko Petan (Marguerite Gautier)

1989/1990

Dušan Jovanović, *Viktor ali Dan mladosti*, r. Janez Pipan (Emilija Koželj)
 Anton Tomaž Linhart, *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, r. Zvone Šedlbauer (Rozalka)
 Klaus Mann in Ariane Mnouchkine, *Mefisto*, r. Žarko Petan (Dora Martin)

1990/1991

Witold Gombrowicz, *Ivona, princesa Burgundije*, r. Jon Paul Cook (Kraljica Margareta)
 Dane Zajc, *Potohodec*, r. Mile Korun (Ženska)

1991/1992

Vili Ravnjak, *Tugomer ali Tisti, ki meri žalost*, r. Mira Erceg (Jagna)
 Johann Wolfgang Goethe, *Stella*, r. Janez Pipan (Cecilija)
 Luigi Pirandello, *Kaj je resnica?*, r. Dušan Jovanović (Gospa Frola)

1992/1993

George Tabori, *Goldbergove variacije*, r. Žarko Petan (Mrs. Mopp, Teresa Tormentina, Ernestina van Veen, Zlato tele)

1993/1994

Ivan Cankar, *Za narodov blagor*, r. Korun Mile (Helena Gruden)
 Anton Pavlovič Čehov, *Galeb*, r. Dušan Jovanović (Irina Nikolajevna Arkadina)

1994/1995

Frank Wedekind, *Pomladno prebujenje*, r. Sebastijan Horvat (Gospod s krinko)
 Thomas Bernhard, *Pred upokojitvijo*, r. Mile Korun (Vera)
 Federico García Lorca, *Yerma*, r. Zvone Šedlbauer (Druga svakinja)

1995/1996

Alfred Jarry, *Kralj Ubu*, r. Bojan Jablanovec (Kraljica Rozamunda)

1996/1997

Edward Albee, *Tri visoke ženske*, r. Mateja Koležnik (B)

1997/1998

Molière, *Tartuffe*, r. Mile Korun (Dorina)
 Friedrich Dürrenmatt, *Romulus Veliki*, r. Bojan Jablanovec (Julia)

1998/1999

Ivan Cankar, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, r. Mile Korun (Županja)

1999/2000

Milan Dekleva, Mojca Kranjc in Alja Predan, *1821*, r. Zvone Šedlbauer (Grofica Molly Esterházy)

2000/2001

Shelagh Stephenson, *Spomin vode*, r. Zvone Šedlbauer (Tereza)
 Donald Margulies, *Zgodba o uspehu*, r. Ira Ratej (Ruth)

2001/2002

Arthur Miller, *Usodna vožnja*, r. Vinko Möderndorfer (Tea Felt)

2002/2003

Samuel Beckett, *Blow Up / Povečava*, r. Ivana Vujić (nastopajoča)

2003/2004

Edward Albee, *Kdo se boji Virginie Woolf?*, r. Mile Korun (Martha)

2004/2005

Lela B.Njatin, *Nebo nad Ljubljano*, r. Barbara Novakovič (nastopajoča)

2005/2006

Robert Harling, *Jeklene magnolije*, r. Vinko Möderndorfer (M'Lynn)

2006/2007

Jean-Marie Chevret, *V drugo gre rado*, r. Dušan Mlakar (Odile)

2007/2008

Sergi Belbel, *Mobilec*, r. Boris Ostan (Sara)
 Jana Pavlič, *Tosca*, r. Matej Filipčič (nastopajoča)

2008/2009

Spomenik G2, r. Janez Janša in Dušan Jovanović (nastopajoča)

2010/2011

Tennessee Williams, *Mačka na vroči pločevinasti strehi*, r. Ivica Buljan (Velika mami)

2011/2012

Aleksander Nikolajevič Ostrovski, *Nevihča*, r. Jernej Lorenci (Marfja Ignatjevna Kabanova)
Časovni stroj MGL, r. Ivana Djilas (nastopajoča)

2012/2013

Heiner Müller, *Komedija z ženskami*, r. Ivica Buljan (Emma Kaschiebe)
 Duško Premović, *Indigo*, r. Boris Cavazza (Ana)

2014/2015

Bertolt Brecht, *Dobri človek iz Sečuana*, r. Aleksandar Popovski (Mi Ci, Starka, Go Do)

2015/2016

Seneka in Evripid, *Medeja, Medeja, Medeja*, r. Mateja Kokol (Medeja)

Jožica Avbelj – nagrade

- 1972 Boršnikova diploma in denarna nagrada** za vlogo v *Spomeniku G* Bojana Štiha, EG Glej
- 1974 Diploma Boršnikovega srečanja** za vlogo Agaue v Evripidovih *Bakhantkah*, AGRFT
- 1978 Nagrada 7 sekretarjev SKOJ-a** za vlogo Donje Rosite v *Donji Rositi ali Kaj pravijo rože* Federica Garcíe Lorce, MGL
- 1978 Boršnikova nagrada** za vlogo Donje Rosite v *Donji Rositi ali Kaj pravijo rože* Federica Garcíe Lorce, MGL
- 1979 Nagrada zlata ptica** za vlogo Donje Rosite v *Donji Rositi ali Kaj pravijo rože* Federica Garcíe Lorce, MGL
- 1980 Bronasta vrtnica na Srečanju malih odrov v Novi Gorici** za vlogo Veronike v *Frideriku z Veroniko ali Grofu Celjskem danes in nikdar več* Matjaža Kmecla, MGL
- 1981 Župančičeva nagrada** za vlogo Veronike v *Frideriku z Veroniko ali Grofu Celjskem danes in nikdar več* Matjaža Kmecla, za vlogo Millerjeve žene v *Spletki in ljubezni* Friedricha Schillerja in za vlogo Lojzke v *Hlapcih* Ivana Cankarja, vse MGL
- 1981 Sterijeva nagrada na festivalu Sterijevo pozorje v Novem Sadu** za vlogo Lojzke v *Hlapcih* Ivana Cankarja, MGL

- 1984 Boršnikova nagrada** za vlogo Ofelije v *Hamletu* Williama Shakespeara, MGL
- 1985 Nagrada Prešernovega sklada** za vlogo Ofelije v *Hamletu* Williama Shakespeara in za vlogo Sare Norman v *Otrocih manjšega boga* Marka Medoffa, oboje MGL
- 1985 Nagrada na festivalu MESS v Sarajevu** za vlogo Sare Norman v *Otrocih manjšega boga* Marka Medoffa, MGL
- 1987 Boršnikova nagrada** za naslovno vlogo v *Španski kraljici* Petra Božiča, MGL
- 1988 Dnevnikova nagrada** za vlogo Katarine v *Ukročeni trmoglavki* Williama Shakespeara, MGL
- 1994 Boršnikova nagrada** za vlogo Helene v *Za narodov blagor* Ivana Cankarja, MGL
- 1997 Boršnikova nagrada** za vlogo B v *Treh visokih ženskah* Edwarda Albeeja, MGL
- 1998 Žlahtna komedijantka na Dnevih komedije v Celju** za vlogo Dorine v Molièrovem *Tartuffu*, MGL
- 2001 Dnevnikova nagrada** (skupaj z Bernardo Oman) za vlogo Ruth v *Zgodbi o uspehu* Donalda Marguliesa in za vlogo Tereze v *Spominu vode* Shelagh Stephenson
- 2001 Boršnikov prstan**

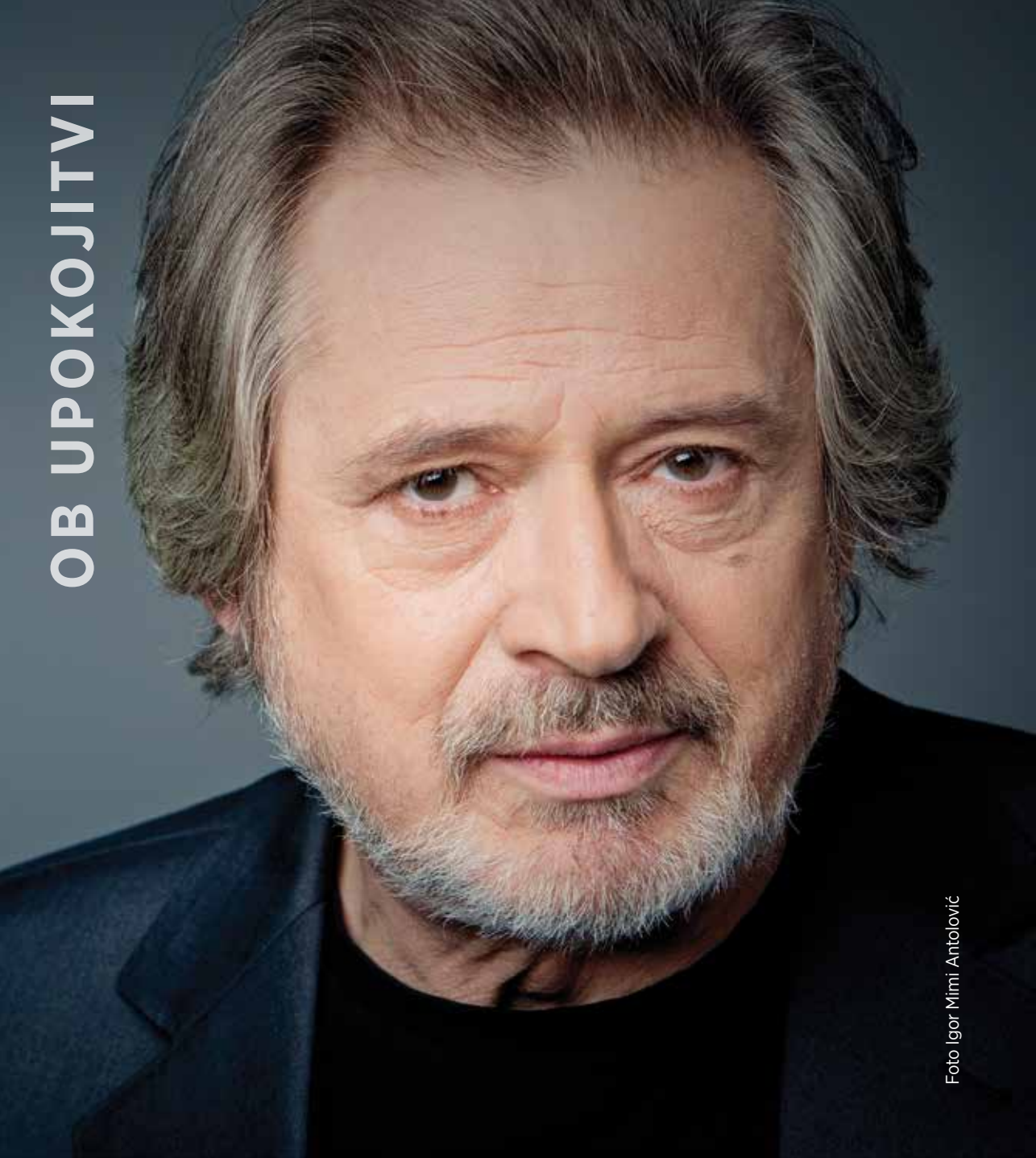


Foto Igor Mimi Antolović

JANEZ STARINA

Dragi Starinc,

no, pa si le »prigural« do tja, do koder si si v zadnjem času tako zelo želel: do penzije. Jaz že nekaj časa uživam v njej, ti pa, kot ponavadi, stopaš malenkost za mano, čeprav sva isti letnik. Ko sem bila v šestem semestru naše akademije, si bil ti »pruček«. Še danes imam živo pred očmi tvojo improvizacijo, ko si na našem šolskem odrčku menjal žarnico. Bil si postaven, črnolas in zelo talentiran. Malo ljudi ve, da si po rodu iz Zasavja, še jaz sem te pomotoma klicala Štajerc.

Nekaj let zatem si se pridružil ansamblu Slovenskega ljudskega gledališča v Celju, kjer sva skupaj igrala v toliko predstavah, da sva jih že takrat nehala preštovati. Z velikim veseljem sva igrala v otroških predstavah, komedijah in tudi dramah. Bil si perfekten igralski partner, okreten, kolegialen, hiter, spreten, duhovit in ves čas zaljubljen. Ne samo v gledališče, seveda. Bil si priljubljen, ženske so te z veseljem obletavale in ti si rad hofiral, dokler se nisi zaljubil v svojo črnotasko, ki jo neomajno ljubiš še danes.

Ena tvojih ljubezni je tudi Primorska. Kadar smo gostovali tam, si med vožnjo pri vasi Cesta preklupil na primorski dialekt in ves čas gostovanja govoril v primorščini. Ko smo se vračali, si spet pri vasi Cesta izklopil ta spevni dialekt. Tudi ta tvoja ljubezen se je v polnosti izpolnila, ko si odšel v Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica, kjer nisi samo igral, ampak si teater tudi vodil. Kadar smo prišli s celjskim gledališčem na gostovanje, si nas vedno prisrčno pozdravil in poskrbel, da smo se počutili kot na domačem odru. Za direktorsko mesto si se najbrž tudi že obrusil v tistih celjskih časih, ko sva skupaj sedela v delavskem svetu, jaz kot predsednica in ti kot podpredsednik. Skupaj sva se bodla s takratno somoupravno birokracijo za boljše pogoje dela, za razumevanje našega poklica in posebnosti našega dela.

Čeprav je že kazalo, da so se najine poklicne poti ločile, sva se nazadnje spet znašla skupaj v Mestnem gledališču ljubljanskem. Oba z veliko odrske kilometrine, z nekaj nagradami na polici, in tudi z nekaj razočaranji v kovčku, ampak še vedno polna veselja, tako da sva se na odru takoj ujela. Najprej sva bila stara zakonca v *Zakonskem apartmaju*. V *Gospodinji* sva bila v takem igralskem sožitju, da so naju gledalci po predstavi spraševali, če sva v zasebnem življenju zakonski par. To je prava so-igra, ko si s partnerjem na isti valovni dolžini in se brišejo meje med resničnostjo in igro. Čeprav meni najljubši je bil tisti čas, ko sva bila člana igralske skupine Grupa brez hrupa, s katero smo prepotovali vso Slovenijo, nastopali po vaseh in mestih in bili huda konkurenca umetniško bolj povzdignjeni Grupi poetiki. Takrat smo potovali skromno in ogromno lumpali, ustvarjali pa živo gledališče v stiku z ljudmi.

In penzija? To ni konec vsega, ampak je začetek nečesa novega. Ne boj se, ne boš preveč pogrešal gledališča. Ampak midva vendar morava še kakšno ušpičiti! Res je, jaz se zdaj farbam in ti si že siv. Ko sva začela, si bil pa ti črn in jaz rdeča. Veš kaj, Starinc, čas je, da spet narediva eno tapravo predstavo za ljudi, in za naju, seveda. Čakam te, uredi papirje in poklič!

Tvoja Ljerka Belak

Vloge v MGL

1970/1971

Franček Drofenik, *Ne, ne!*, r. Aleš Jan (nastopajoči), AGRFT

1971/1972

Nikolaj Robertovič Erdman, *Samomorilec*, r. Igor Pretnar (Drugi fantič z venci), AGRFT

2004/2005

John Osborne, *Ozri se v gnev*, r. Janez Lapajne (Polkovnik Redfern)

Richard Bean, *Zakonski apartma*, r. Katja Pegan (Whitchell)

Ivan Cankar, *Kralj na Betajnovi*, r. Zvone Šedlbauer (Sodnik)

2005/2006

Carlo Goldoni, *Beneška dvojčka*, r. Dušan Mlakar (Doktor Balanzoni)

Ira Ratej, *Je to človek?*, r. Boris Kobal (Četrty moški, Tischler)

James Prideaux, *Gospodinja*, r. Zvone Šedlbauer (Manley Carstairs)

2006/2007

Joe Masteroff, John Kander in Fred Ebb, *Kabaret*, r. Stanislav Moša (Herr Schultz)

Mihail Afanasjevič Bulgakov in Miha Javornik, *Mojster in Margareta/Margareta in Mojster*, r. Jernej Lorenci (Berlioz)

2007/2008

Joseph Stein, Jerry Bock in Sheldon Harnick, *Goslač na strehi*, r. Stanislav Moša (Tevje, alt.)

Tom Stoppard, *Rozenkranc in Gildensstern sta mrtva*, r. Jure Novak (nastopajoči)

2008/2009

William Shakespeare, *Milo za drago*, r. Sebastijan Horvat (Escalus)

Peter Stone, Jule Styne in Bob Merrill, *Sugar – Nekateri so za vroče*, r. Stanislav Moša (Sir Osgood Fielding, Zaposlovalec glasbenikov)

2009/2010

Ivor Martinič, *Drama o Mirjani in tistih okrog nje*, r. Dušan Jovanović (Simon)

2010/2011

Tennessee Williams, *Mačka na vroči pločevinasti strehi*, r. Ivica Buljan (Lacey/Sookey)

2011/2012

Molière, *Namišljeni bolnik*, r. Mile Korun (Gospod Purgon)

Aleksander Nikolajevič Ostrovski, *Nevihča*, r. Jernej Lorenci (Kuligin)

Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Ženitev*, r. Diego de Brea (Ževakin)

2012/2013

Eugène Ionesco, *Jacques ali Podrejenost* (priredba), r. Miloš Lolić (Jacques dedek)

Simona Semenič, *Ubij me nežno*, r. Zala Sajko (David)

Sofoklej, *Antigona* (bralna uprizoritev), r. Ira Ratej (Tejrezias)

Nikolaj Vasiljevič Gogolj, *Revizor* (bralna uprizoritev), r. Ira Ratej (Abduln)

Molière, *Tartuffe* (bralna uprizoritev), r. Ira Ratej (Gospod Loyal)

2013/2014

William Shakespeare, *Othello*, r. Jernej Lorenci (Montano)

Drago Jančar, *Veliki briljantni valček* (bralna uprizoritev), r. Ira Ratej (Starejši izvedenec za metafore)

2014/2015

Colin Teevan, *Švejk*, r. Jaka Ivanc (Sodnik, Korporal, Oberst Kraus, Norec)

Ivor Martinič, *Ko je otrok bil otrok*, r. Yulia Roschina (Starejši igralec)

Anton Pavlovič Čehov, *Češnjev vrt* (bralna uprizoritev), r. Ira Ratej (Firs)

Nejc Gazvoda, *Menjava straže*, r. Nejc Gazvoda (Doktor)

2015/2016

Simona Hamer, *Samorastniki*, r. Eva Nina Lampič (Hlapec, Grajski gospod, Klarinet, Grobar)

Plavt, *Dvojčka* (bralna uprizoritev), r. Ira Ratej (Starec)

Janez Starina – nagrade

1979 Boršnikova nagrada za vlogo Dioniza v *Lepi Vidi* Ivana Cankarja, SLG Celje

1979 Nagrada debitant leta za vlogo Kaplana v filmu *Ubij me nežno* režiserja Boštjana Hladnika

1982 Bronasta vrtnica na srečanju malih odrov v Novi Gorici za vlogo Edgarja v uprizoritvi *Ne krop ne voda*

Franza Xaverja Kroetza, PDG Nova Gorica

1999 Priznanje ZDUS za vlogi Charlesa Herna in Ernesta Seftona v enodejankah Petra Barnesesa *Tukaj smo sami*

petelini, nobenega drugega ni in *Ni tako slabo, kot zgloda* ter za vlogi Linzmana in Komisarja v *Liliumu*

Franza Molnárja, PDG Nova Gorica

2003 Žlahtni komedijant na Dnevih komedije v Celju (skupaj z Ivom Barišičem, Danijelom Malalanom, Iztokom

Mlakarjem, Milanom Vodopivcem in Jožetom Horvatom) za vlogo Rokodelca v *Snu kresne noči* Williama

Shakespeara, PDG Nova Gorica

2009 Satir za igro na Slovenskem festivalu komornih uprizoritev na Ptuj (SKUP) za vlogo Raya v *Črnem*

kosu Davida Harrowerja, Cankarjev dom in Imaginarni



Foto Igor Tone Stojko

MAJA ŠUGMAN

V mesecu maju je upokojena članica našega igralskega ansamba, vedno nasmejana in ljubezniva Maja Šugman, praznovala osemdesetletnico. Ljubi Maji želimo veliko zdravja in sreče, veselje pa z njo delimo na srečanjih po predstavah, saj nas naša jubilatka redno spremlja.

Kolegice in kolegi iz MGL



Foto Igor Tone Stojko

MAJDA GRBAC

V mesecu maju je upokojena članica našega igralskega ansambla Majda Grbac dopolnila sedemdeset let. Ob tem jubileju ji od srca čestitamo in želimo vse najboljše, povrh pa še veliko zdravja in tudi sreče.

Kolegice in kolegi iz MGL

SVETLANA, KOSTUMOGRAFKA

Leo hrani Svetlanine risbe, ki jih je narisala kot šestletna deklica; risala je oblačila ... Razodevajo nadarjeno in spretno risarko ter nakazujejo njeno kasnejšo umetniško pot.

Tudi v srednji šoli, ki jo je obiskovala v rojstnem Kopru, jo je še posebej zanimalo oblikovanje oblačil. Zato ni presenetljivo, da je po gimnaziji najprej eno leto študirala na Akademiji lepih umetnosti v Benetkah, naslednje leto pa opravila sprejemne izpite na Akademiji uporabnih umetnosti v Beogradu, smer kostumografija. Kot izjemno talentirano risarko so jo profesorji med študijem prepričevali, naj zamenja študijsko smer in se specializira za grafiko in slikarstvo, a Svetlana je vztrajala pri svoji veliki ljubezni in leta 1984 pridobila naziv diplomirane akademske slikarke in kostumografke.

V študentskih letih je kot asistentka kostumografije najprej prostovoljno, kasneje pa honorarno pridobivala in plemenitila praktično znanje v številnih gledališčih v Beogradu, Mostarju, Sarajevu, Skopju, Novem Sadu in Zagrebu. V tistih letih in tudi kasneje je na področju nekdanje Jugoslavije najpogosteje ustvarjala z režiserjem Paolom Magellijem – sodelovala sta pri znamenitih predstavah, kot so *Karamazovi*, *Dantonova smrt*, *Pivovarna*, *Ivona, kraljica Burgundije*, *Tetovirana roža*, *Nori dnevi* ...

In že v tistem obdobju je bila intimno in umetniško povezana z Leom Kulašem, svojim kasnejšim soprogom ...

Svetlana in Leo sta prav z Magellijem leta 1983 pripravila svojo prvo samostojno kostumografijo – zasnovala sta več kot 300 kostumov za uprizoritev *Nabucca* na festivalu Splitsko poletje (Splitsko ljeteto).

Po končanem študiju sta se vrnila v Slovenijo; Svetlana se je kot štipendistka Televizije Slovenija in na povabilo kostumografke Marije Kobi zaposlila kot hišna kostumografka na slovenski televiziji. Tam je delala prav do nedavnega, do svoje bolezni. Njeni televizijski kolegi znajo povedati, da je imela rada svoje delo, da se je rada

Foto Igor Toni Lombar

zadrževala v šivalnicah in da se je veselila različnih izzivov – veliko je delala za razvedrilni program (*Igre brez meja*, *Eurosong*, oddaje z voditeljicama Mišo Molk in Blažko Müller Pograjc ter druge); oblikovala je kostume za igrane serije za otroke, npr. *Periskop*, še zlasti rada pa je sodelovala pri dokumentarcih z zgodovinsko tematiko – takšen je bil igrani dokumentarni film *Linhart – človek razsvetljenstva* – ter pri baletih (*Možiček ali Pierojev rojstni dan* ter *Po sledih baleta*).

Ob tem je zasnovala kostume za več nadaljevanj, celovečernih igranih dram in filmov – naj med slednjimi omenim vsaj nadaljevanje *Bronasti vijak* in celovečerni televizijski film *Operacija Cartier*, pa njeno večkratno sodelovanje z režiserjem Janezom Drozgom.

A ves čas je ostajala zvesta tudi gledališču. Ali, kakor je leta 1996 dejala v intervjuju: »V desetih letih dela na TV Slovenija sem vzljubila ustvarjanje za ta medij, seveda pa sem ohranila tudi pristen stik z gledališčem. Gledališče ostaja moja velika ljubezen.«

Seznam Svetlaninih gledaliških kostumografij je obsežen in geografsko razpršen – delala je v tako rekoč vseh slovenskih gledališčih, v gledališčih bivše Jugoslavije (Dramski teatar Skopje, Atelje 212 Beograd, Beogradsko dramsko pozorišče, Narodno pozorišče Mostar, HNK Split, Dramsko kazališče Gavella v Zagrebu, Zagrebačko kazališče mladih) ter zlasti na nemškem govornem področju Evropske unije.

Sodelovala je s številnimi tujimi in domačimi režiserji, najpogosteje in najbolj plodovito s Paolom Magellijem, Tomažem Pandurjem, Eduardom Milerjem, Dušanom Mlakarjem in Zvonetom Šedlbauerjem, pomembne stvaritve pa je zasnovala tudi s Slobodanom Unkovskim, Januszem Kíco, Ernstom M. Binderjem ...

Velik del svojega umetniškega opusa je ustvarila v tandemu s svojim življenjskim in umetniškim spremljevalcem Leom Kulašem – v gledališču smo ju vedno doživljali kot neločljiv, že kar samoumeven par, ki deluje izjemno usklajeno ter za to usklajenost ne potrebuje veliko besed ... Ta intimna in umetniška ubranost je odsevala tudi v njunih stvaritvah ... naj omenim le tiste najbolj odmevne, nagrajene, nastale v sodelovanju s Tomažem Pandurjem:

Šeherezada v Slovenskem mladinskem gledališču – zanj sta na Festivalu za male in eksperimentalne scene v Sarajevu prejela zlati lovorjev venec;

Faust I., II. v Drami SNG Maribor – bronasta medalja Trienala scenografije in kostumografije na Sterijevega pozorju v Novem Sadu;

Hamlet v mariborskem gledališču – Borštnikova nagrada za kostumografijo in predstavitev skic na Praškem kvadrilateralu;

trilogija *Božanska komedija*, prav tako v Mariboru – Borštnikova nagrada za kostumografijo, leta 1994 pa še najpomembnejša nagrada v slovenskem kulturnem prostoru – nagrada Prešernovega sklada;

Hazarski slovar, koprodukcija Festivala Ljubljana, Ateljeja 212 idr. – nagrada Združenja likovnih umetnikov uporabnih umetnosti in oblikovanja Vojvodine na Sterijevega pozorju 2003.

Kljub nagradam – omenim naj še nagrado zlata paličica, ki jo je leta 2000 prejela za *Sapramiško* – je bila Svetlana vedno izjemno skromna – raje se je držala v ozadju, ob tem pa bila nepogrešljiva v šivalnicah, garderobah, na kostumskih vajah.

Pred dnevi sem novico o Svetlanini smrti sporočila makedonskemu glasbeniku Ljupču Konstantinovu, stalnemu sodelavcu Magellija in Pandurja. Ljupčo, zelo pretresen že ob Pandurjevi smrti, mi je odgovoril:

»To vse je zelo boleče, žalostno ... Bila je predobra ... Naj počiva v božjem miru, angeli naj jo varujejo.«

Ja, naj počiva v miru, Svetlana; zasluži si ga – živila je polno in ustvarjalno; svojo ljubezen je posvečala družini – hčeri Lari, možu Leu in drugim najbližjim – ter gledališču. Vedno se je bomo spominjali, kako je s svojo toplino in notranjim mirom znala prežariti okolico: v predpremierski mrzlici je na vse nas delovala pomirjujoče in nam vlivala samozavest. Tudi zato jo bomo pogrešali.

Tea Rogelj

Seznam kostumografij Svetlane Visitin v MGL

Alenka Goljevšček, *Otrok, družina, družba ali Lepa Vida* 1987, r. Zvone Šedlbauer, 6. 10. 1987

Anton Tomaž Linhart, *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, r. Zvone Šedlbauer, 29. 12. 1989

Jean Jacques Bricaire, Maurice Lasaygues, *Lažnivka*, r. Dušan Mlakar, 24. 1. 1991

William Shakespeare, *Antonij in Kleopatra*, rež. Zvone Šedlbauer, 7. 1. 1999

David Hare, *Modra soba*, r. Ira Ratej, 18. 11. 1999

Donald Margulies, *Zgodba o uspehu*, r. Ira Ratej, 30. 3. 2001

Edward Albee, *Koza ali kdo je Silvija?*, r. Dušan Mlakar, 17. 2. 2005

Carlo Goldoni, *Beneška dvojčka*, r. Dušan Mlakar, 22. 9. 2005

Jean-Marie Chevert, *V drugo gre rado*, r. Dušan Mlakar, 18. 1. 2007

Georg Büchner

LEONCE AND LENA

Leonce und Lena, 1836

Opening night 15 September 2016

Translator **JOŽE UDOVIČ**Director **MATEJA KOLEŽNIK**Concept of set design **RAIMUND ORFEO VOIGHT**Realization of set design **MARKO JAPELJ**Costume designer **ALAN HRANITELJ**Choreograph **MATIJA FERLIN**Composer **MITJA VRHOVNIK SMREKAR**Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**Dramaturg **IRA RATEJ**Language consultant **MAJA CERAR**Stage manager **Borut Jenko**Prompter **Neva Mauser Lenarčič**Technical director **Janez Koleča**Stage foreman **Matej Sinjur**Technical coordinator **Branko Tica**Sound and video masters **Sašo Dragaš, Tomaž Božič** and **Gašper Zidanič**Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**Hairstylist **Ksenija Imerovič**Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Tatjana Cirman**Property master **Sašo Ržek**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of the Ljubljana City Theatre.

Cast

King Peter **BORIS OSTAN**Leonce, Prince of Bum **JURE HENIGMAN**Valerio **MATEJ PUC**Lena, Princess of Piddle **JANA ZUPANČIČ**Lena's Governess **MIRJAM KORBAR ŽLAJPAH**Rosette **TJAŠA ŽELEZNIK**

The Master of Ceremonies,

The Privy Council **GREGOR ČUŠIN**

We thank Minimundus Klagenfurt for cooperation at photo-shooting.

Once upon a time, Prince Leonce lived in the kingdom of Bum and Princess Lena lived in the kingdom of Piddle. They did not meet until a slightly forgetful King Peter found a knotted handkerchief in his pocket one fine morning. He could not, for the life of him, remember what he was not supposed to forget. His son, Prince Leonce, indulged in *dolce far niente*, or – in the words of his companion Valerio – noble idleness. This melancholic idyll was disrupted by King Peter, who was finally reminded by his valet that he had knotted the handkerchief because he had to arrange the wedding of his successor. When Prince Leonce heard that he had to marry Princess Lena, he ran away in indignation. Princess Lena was not happy to hear about her imminent marriage, either, so she, too, left her home under cover of night. On the way to Italy, the two fugitives met and fell in love with each other without knowing who they really were. Meanwhile, the preparations for the royal wedding went on uninterrupted as if nothing had happened ...

Although seemingly a story about how one cannot escape his or her fate, Büchner's comedy is imbued with social criticism. Georg Büchner, a young medical doctor, was an ardent opponent of self-centred elites that had lost touch with the world, for which he was persecuted. After all, he was the first playwright who chose a poor proletarian as the protagonist of his 1837 play *Woyzeck*. Therefore his comedy *Leonce and Lena* is also a satire mocking the very genre of comedy, mocking the authors who use laughter to tranquilise the audience instead of awakening it.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani **www.mgl.si**
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku, Twitterju in Instagramu