

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tadeja Pungerčar

***Najvidnejša španska dramska dela na slovenskih gledaliških
odrih***

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tadeja Pungerčar

Mentor: doc. dr. Aleš Gabrič

***Najvidnejša španska dramska dela na slovenskih gledaliških
odrih***

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

“Mislím, da so vse zgodbe zdravilne, ker povedo, da nisi sam.

Če igra ali njena uprizoritev delujeta, potem definirata skupnost.

Kajti na začetku večera grejo ljudje noter in so vsak zase in tudi igralci so ločeni od občinstva. Do konca večera pa, če je stvar delovala, dobijo vsi občutek, da so del istega moštva. Počutiš se kot človek in da je to v redu. Poskuša ti dati razumevajoč pogled na ljudi, celo na tiste, ki bi jih lahko imel za sovražnike.”

Conor McPherson (Irski dramatik)

*Zahvaljujem se mentorju doc. dr. Alešu Gabriču
za potpežljivost, nasvete in predvsem zelo zanimive
pogovore, vsem v Mestnem gledališču ljubljanskem,
ki so mi zelo prijazno pomagali pri zbiranju gradiva
ter preljubi družini, ki mi je na tak ali drugačen način
pomagala vsa študijska leta in mi stala ob strani.*

Tadeja Pungerčar

Najvidnejša španska dramska dela na slovenskih gledaliških odrih

Namen diplomskega dela je bil ugotoviti na kakšen način se oblikuje gledališki repertoar v slovenskih gledališčih, oz. zakaj so točno določena dramska dela uprizorjena na slovenskih odrih. Preko pogovorov z ljudmi, ki sodelujejo pri oblikovanju gledališkega repertoarja in s pomočjo analize točno določenih uprizorjenih dramskih del na slovenskih gledaliških odrih, sem ugotovila, da je prvoten fokus v gledališču še vedno gledalec. Analiza je potrdila mojo tezo, da je dramsko delo izbrano v repertoar zato, ker nosi sporočilno vrednost in publiki postavlja vprašanja, s katerimi se srečuje v vsakdanjem življenju. Gledališče deluje kot neke vrste medij, ki publiki s pomočjo dramskih del pošilja sporočila. Saj kot je že rekel Švacov: »Drama s posredovanjem človeka, govori človeku o njem samem in to o najbolj nujnih in najtežjih vprašanjih njegovega obstoja, o njegovih upanjih in strahovih, ciljih, dosežkih in zmotah« (Švacov 1980, 15). Analiza nekaterih španskih dramskih del, uprizorjenih na slovenskih gledaliških odrih je pokazala na izpostavljanje vrednot v posameznem delu, ki so bila v določen času primerne za slovenskega gledalca. To potrjuje tezo, da gledališča v svoj repertoar izbirajo dela, ki so trenutno ali pa zaradi določenih tem vedno aktualna za publiko.

Ključne besede: gledališki repertoar, zgodovina slovenskega gledališča, zgodovina španske dramatike, španska dramska dela

Most important Spanish drama plays on Slovene theatre stages

The aim of my work was to find out how the theatre repertoire in Slovenian theatres is chosen or why certain drama plays were/are performed on Slovenian stages. Through interviews with people that are involved in making theatre repertoire and through the analysis of certain drama plays performed on Slovenian stages, I found out, that the audience is still the main focus in the theatre. The analysis confirmed my hypothesis that the drama play is selected in the repertoire either because it carries a message or confronts the audience with questions of their day-to-day life. Theatre works as a kind of media, which sends messages through drama plays to the audience. The analysis of some Spanish drama plays performed on Slovenian stages showed the emphasis on certain values that were at that time important for the Slovenian audience. That also confirms my hypothesis that the plays that are chosen in the repertoire of a theatre are the ones that are currently or always up-to-date for the audience.

Key words: theatre repertoire, history of Slovenian theatre, history of Spanish drama, Spanish drama plays

KAZALO

	str
1 Uvod	7
1.1 Uvodna beseda	7
1.2 Hipoteze	8
1.3 Metodologija	9
2 Zgodovina slovenskega gledališča	10
3 Zgodovina španske dramatike in jezika	18
3.1 Razvoj španskega jezika	18
3.1.1 Srednji vek	19
3.1.2 Renesansa	19
3.1.3 Zlati vek	20
3.2 Španska dramatika	21
3.2.1 Začetki španske dramatike	21
3.2.2 18. in 19. stoletje	22
3.2.3 Špansko gledališče 20. Stoletja	23
3.2.4 Vpliv državljanske vojne v Španiji	24
3.2.5 Padec Frankove diktature	27
4 Oblikovanje gledališkega repertoarja	30
5 Uprizorjena španska dramska dela	38

6 Analiza izbranih španskih del	42
6.1 Sodnik Zalamejski - Pedro Calderón de la Barca	43
6.2 Prebrisana norica- Lope de Vega	45
6.3 Mobilec - Sergi Belbel	48
6.4 Ay Carmela! - José Sanchis Sinisterra	50
6.5 Hiša Bernarde Alba – Federico García Lorca	54
7 Sklepne besede	60
8 Literatura	64
9 Priloge	67
PRILOGA A: Popis uprizorjenih del španskih dramatikov na slovenskih gledaliških odrih od leta 1908-2008.	67
SEZNAM GRAFOV:	
GRAF 5.1: Število uprizorjenih španskih dramskih del na slovenskih gledaliških odrih v določenih obdobjih.	41
SEZNAM SLIK:	
SLIKA 6.1: Mobilec, Mestno gledališče Ljubljansko.	50
SLIKA 6.2: Ay Carmela!, Mestno gledališče Ptuj, 2002.	53
SLIKA 6.3: Carmela in Paulino, variete na fino, Mestno gledališče Ljubljansko, 2007.	53
SLIKA 6.4: Hiša Bernarde Alba, Mestno gledališče Ljubljansko, 2004.	57
SLIKA 6.5: Hiša Bernarde Alba, Slovensko Mladinsko gledališče, 1999.	57

1 UVOD

1.1 Uvodna beseda

Razlog za izbor teme diplomskega dela je najprej moja ljubezen do gledališča, njegov način sporočanja, živost oz. aktualnost ter vsestranskost.

Vsakodnevno imamo opravka z različnimi ljudmi, pojavi, problemi v družbi, vprašanja prihajajo sama, ne da bi to hoteli. Ampak, ali se nas sploh dotaknejo? Se kdaj ustavimo in poskušamo poiskati odgovor nanje? Dandanes družbeni pojavi in vprašanja ob njih do nas pridejo tako zlahka. Odpremo časopis, prižgemo radio, televizijo, se sprehodimo po ulici in že lahko vidimo, s čim vse se ubadajo ljudje daleč stran, v tuji deželi, ali pa kar tukaj čez cesto.

Tako hitro, kakor se nas ob poplavi novih množičnih medijev stvari dotaknejo, se nam približajo, jih lahko tudi odženemo. Enostavno zamenjamo program na televiziji ali frekvenco na radiu na kaj bolj zabavnega, obrnemo stran v časopisu in prezremo, kar nas ne zanima, ali pa se enostavno obrnemo stran in se delamo, da ne vidimo, se nas ne tiče. Tako zlahka je ne razmišljati o stvareh, o katerih bi morali.

Prav vsa ta dejstva so me spodbudila, da sem začela razmišljati o medijih, ki jim danes uspeva vzpostaviti stik z nami, v nas odpirajo vprašanja ali nanje odgovarjajo. Hkrati pa odsevajo stanje v naši družbi. Od vseh medijev, oz. prenašalcev sporočil, ki so nam danes na dosegu, mi je najbližje gledališče. Pomeni mi inspiracijo, ker vanj resnično verjamem. Ob tem se popolnoma strinjam z izjavo Mileta Koruna, ki pravi, da je gledališče najboljšo družbeno ogledalo, opominja nas na naše zmote in napake, nas prisili, da čutimo, razmišljamo, se sprašujemo in v sebi iščemo odgovore. Tiste odgovore na vsa mogoča vprašanja, ki nas mučijo. Kaj se dogaja z nami, kje smo, kdo smo, od kod smo, kam gremo, kaj je čas, kaj prostor, kaj življenje, zakaj in čemu vse to? Kašen smisel je v vsem tem? Za ljudi, ki jih zanimajo odgovori, ki iščejo, brskajo in raziskujejo, se zatekajo enkrat sem, drugič tja, je lahko gledališče eden najbolj zavzetih in zagnanih poskusov odgovarjanja na ta vprašanja, se pravi poskusov osmišljanja sveta in človeka v njem (Korun 2006, 66—67).

1.2 Hipoteze

Gledališče ne more obstajati brez dramatike, je v svojem delu Gledališče v ogledalu Vinko Möderndorfer začel poglavje o Gledališču in slovenski dramatiki. Druge teorije o gledališču govorijo o tem, da gledališče ne more obstajati brez igralca, gledalca, režiserja, odra, scenografije, glasbe. Vsaka od teh teorij verjetno drži. Vsakemu členu v gledališču bi se dalo pripisati najpomembnejšo vlogo. Pomembno pa je, kateri od teh delov najbolj nagovarja gledalca, s katerim se ta najbolj identificira. Lahko bi bil pravzaprav katerikoli, ponavadi pa se gledalec najbolj identificira z vsebino predstave oz. dramskim delom in s tem z mislimi dramatika, ki je dramo napisal. Iz tega sledi tudi prva hipoteza oz. raziskovalno vprašanje moje diplomske naloge, ki se glasi:

HIPOTEZA 1:

Dramsko delo je izbrano v repertoar zato, ker nosi sporočilno vrednost in publiki postavlja vprašanja, s katerimi se srečuje v vsakdanjem življenju.

»Drama s posredovanjem človeka, govori človeku o njem samem in to o najbolj nujnih in najtežjih vprašanjih njegovega obstoja, o njegovih upanjih in strahovih, ciljih, dosežkih in zmotah« (Švacov 1980, 15).

Ker je bilo v slovenskih gledališčih uprizorjenih že veliko dramskih del, tako naših kot tujih dramatikov, ki so v svojih delih nagovarjali občinstvo z zelo različnimi temami, sem se odločila, da bom v svoji diplomski nalogi analizirala le nekaj izmed njih. Odgovor na vprašanje, ki si ga zastavimo, je ponavadi lažje najti na primeru. Tako je tudi delo lažje in bolj oprejemljivo. Ker imam že nekaj časa stik s špansko kulturo, pred kratkim sem celo raziskovala njen politični in zgodovinski razvoj in našla veliko podobnosti s slovensko, sem se odločila, da za primer utemeljevanja svoje hipoteze vzamem dela španskih dramatikov. V diplomskem delu me bo torej zanimalo, katera dela znanih španskih dramatikov so bila uprizorjena na slovenskih gledaliških odrih ter zakaj so bila ravno ta izbrana v repertoar nekega gledališča. Pri tem bom izhajam iz hipoteze:

HIPOTEZA 2:

Sporočila, ki jih nosijo v repertoar izbrana in na slovenskih odrih uprizorjena dela španskih dramatikov, so zelo blizu razmišljanju slovenske publike in so bila zato pri njej dobro sprejeta.

1.3 Metodologija

V diplomski nalogi sem združila več načinov dela. Posluževala sem se pregleda različne literature. Za prvi del diplome, ki vsebuje kratek pregled razvoja slovenskega gledališča in španske dramatike, sem uporabila predvsem pregled različne literature, strokovnih zgodovinskih tekstov, gledaliških listov, letopisov, časopisnih in internetnih člankov ter uradnih internetnih strani slovenskih gledališč. Ker španska dramatika izvira iz španskega jezika, sem v tem delu na kratko predstavila njegov razvoj. Drugi del diplome vsebuje natančen popis vseh uprizoritev španskih dramatikov na slovenskih gledaliških odrih med leti 1876 in 2008. Podatke sem dobila s pregledom repertoarjev slovenskih gledališč ter gledaliških letopisov.

V nadaljevanju sledi interpretacija popisa, kjer sem se osredotočila tudi na vsebino določenih uprizoritev. Ker so bila ta dela izbrana v gledališki repertoar določenega gledališča, se mi je zdelo smiselno povedati nekaj več tudi o samem gledališkem repertoarju, se pravi, kdo in pod kakšnimi kriteriji izbira igre oz. dramska dela, ki bodo v točno določenem letu uprizorjena v nekem gledališču. Pri tem sem se obrnila na ravnatelje gledališč, dramaturge, ljudi, ki v gledališčih sodelujejo pri oblikovanju letnega repertoarja, in tiste, ki so pomembno sodelovali pri točno določenih španskih uprizoritvah. Z nekaterimi sem opravila intervjuje. Njihovi odgovori so mi poleg analize gledaliških listov in časopisnih člankov pomagali tudi pri iskanju motivov za uprizoritev nekaterih del španskih dramatikov na slovenskih gledaliških odrih in odzive nanje, ki sledijo v nadaljevanju. Zaključila bom z ugotovitvami, do katerih sem prišla pri analizi vseh uprizoritev.

2 ZGODOVINA SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA

O prvih začetkih slovenskega gledališča, oz. gledališča na naših tleh, vemo pravzaprav zelo malo. Tako kot drugod tudi pri nas zametki gledališča izvirajo iz šeg in navad ljudi. Pravi čut za kulturo pa se ponavadi človeku razvije, ko si zagotovi vse eksistencialne potrebe. Bogatejše meščanstvo je prvo imelo dovolj časa, da je lahko organiziralo gledališko skupino, kjer je nekdo napisal dramo, ali jo uprizoril, drugi pa so jo šli pogledat. Ker se je meščanstvo pri nas razvilo precej pozno, smo Slovenci pozno dobili tudi svoje gledališče. O pravem slovenskem gledališču torej ne moremo govoriti prej kakor šele v dobi reformacije in protireformacije. Tako kot so bili protestanti začetniki in utemeljitelji slovenske književnosti, so bili tudi organizatorji prvih gledaliških predstav v Ljubljani in tako oni, kot kasneje tudi protireformatorji, so uporabljali gledališče kot prostor predstavitve svoje ideologije, ne pa kot prostor umetniškega izražanja. Treba je omeniti leto 1670, ko se je z gledališkega odra prvič slišala slovenska beseda. V dobi baroka, ko so na ozemlju današnje Slovenije igrali predstave z nabožno vsebino, so gledališko izročilo obujali predvsem jezuiti in kasneje še v večji meri kapucinski red (Vear 1998, 19).

Ko se v drugi polovici 18. stoletja v slovenski družbi okrepi meščanstvo in z njim težnje po kulturnem udejstvovanju, pride do premikov tudi v odrski ustvarjalnosti. Pod vplivom barona Žige Zoisa je razsvetljenec in humanist Anton Tomaž Linhart napisal besedilo za prvo pravo gledališko uprizoritev v slovenskem jeziku. Z delom Županova Micka naj bi upodobil življenje ljudi na Kranjskem. Za pomemben mejnik v zgodovini slovenskega gledališča se torej šteje 28. december 1789, ko je bilo Linhartovo delo tudi uprizorjeno. »Ta datum pomeni rojstni dan za slovensko posvetno dramatiko in hkrati tudi mejnik za slovensko dramsko gledališče« (Predan 1996, 37).

Pomembno se mi zdi omeniti, kako smo Slovenci pravzaprav prišli do prve gledališke ustanove, Stanovskega gledališča v Ljubljani. Da bi počastili prihod cesarja Jožefa II. v Ljubljano, so staro jahalnico v mestu prezidali v impovizirano gledališče z 850 sedeži. To je bila stavba na mestu današnje Slovenske filharmonije. Stanovsko gledališče je bilo sprva pod nemškim okriljem. Predstave so prirejale nemške igralske skupine in italijanske glasbene družine. Nemara lahko zato že v prvih letih 19. stoletja na

našem ozemlju zasledimo velika dela tujih dramatikov, kot sta Schiller in Shakespeare (Vear 1998, 20). Zaradi slabih družbenih razmer, ko je tudi v gledališču vladala nemščina, so Linhartovi obetavni začetki v smeri razvoja slovenske gledališke umetnosti za nekaj desetletij potihnili v pozabo. Marčna revolucija v letu 1848 je tudi Slovincem prinesla nov zagon. »Slovenci so tedaj v Ljubljani ustanovili Slovensko društvo s predsednikom Janezom Bleiweisom, ki si je postavilo nalogo »omikanja slovenskega jezika in pouzdigje slovenske narodnosti«. Društvo je v prvih treh letih organiziralo več gledaliških predstav« (Vear 1998, 20). Kasneje se začne razcvet čitalniškega gibanja. S tem gibanjem je slovensko meščanstvo prišlo predvsem do svoje družbene podobe, v drugi vrsti pa vsaj do delne kulturne in zasilno tudi gledališke podobe.

Drugi mejnik je ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani leta 1867. Takrat pridemo do ustanove, ki po eni strani sklepa obdobje čitalništva, po drugi strani pa pomeni zavestno odločitev za formiranje Narodnega gledališča, po zgledovanju Dunaja, Prage in drugih evropskih nacionalnih središč (Predan 1996, 6). Društvo si je kot prvo nalogo zastavilo ustanoviti stalno slovensko gledališče. Pri svojem razmišljanju so bili že precej napredni; zavedali so se namreč, da ne potrebujemo le slovenskega igrilstva in lastnega odra, temveč tudi slovensko gledališko šolo, izvirno slovensko dramatiko, prevodno dramatiko, gledališko dramatiko in refleksijo. Društvo si je seveda prizadevalo za čim več uprizoritev v Deželnem gledališču, vendar si niso mogli zagotoviti več kot štiri predstave na mesec. Podpirali so razvoj slovenske dramatike, prevajanje del svetovne dramatike v slovenščino (Schillerja, Goldonija, Gogolja, Ibsna, Hebbela), organizirali gledališko šolo in celo poskrbeli za prve gledališke publikacije. To je prvi poskus priti do temeljev za slovensko poklicno dramsko gledališče. Lahko rečemo, da je to začetek profesionalizacije gledališča. Sprva društvo ni bilo preveč dejavno, s prihodom Josipa Jurčiča, Josipa Stritarja in Frana Levstika pa dejavnost društva silovito oživi in se sorazmerno široko razmahne.

Za naslednji mejnik štejemo leto 1892, ko je prišlo do boljših možnosti za uprizarjanje slovenskih predstav; Ignacij Borštnik je tekstovno priredil in zrežiral Jurčičevo Veroniko Deseniško, nato pa so istega leta po dolgoletnih prizadevanjih Dramatičnega društva odprli še Deželno gledališče v Ljubljani, kar je današnja stavba Opere in baleta. Nemško Stanovsko gledališče namreč leta 1887 pogori, zato je

bilo zgrajeno novo, ki se tedaj imenuje Deželno gledališče. V tem si tudi Slovenci, sprva sicer skupaj z Nemci, izborijo svoj prostor. Nemci so se v njem slabo počutili, zato ga kasneje zapustijo. »To je bil in zagotovo ostaja tretji pomembni datum v zgodovini slovenskega dramskega gledališča, čeprav je bil čas prave, v današnjem smislu pojmovane profesionalizacije še sorazmerno daleč« (Predan 1996, 42). V Deželnem gledališču so večinoma uprizarjali burke in veseloigre. Dramatično društvo je sicer spodbujalo prevode del velikih svetovnih dramatikov, vendar so se med njimi večinoma znašla predvsem dela malo manj znanih piscev lažjega žanra. Povprečen Slovenec je namreč takrat razumel gledališče prej kot zabavišče kot kaj bolj kulturnega oz. poučnega.

V obdobju med letoma 1892 in 1918, ki ga imenujemo doba profesionalizacije, slovensko gledališče postane bolj strokovno in poklicno organizirano. To je čas prvih večjih slovenskih igralcev, dramatikov, režiserjev in strokovnih gledaliških vodij. To je bilo tudi obdobje boja za stalno občinstvo, ki je v gledališču še vedno videlo predvsem zabavo. Prvi ravnatelji slovenskega gledališča so se ubadali s težavo, kako zasnovati repertoar, da bi pridobili občinstvo. Pri tem so bili seveda v nenehnem sporu z izobraženci, ki so menili, da bi bil repertoar lahko zahtevnejši in bolj poučen. Tako počasi najprej Ignacij Borštnik in kasneje še več Fran Govekar; postavita na ljubljanski oder tudi umetniško zahtevnejše avtorje, kot so bili Shakespeare, Tolstoj, Gorki, Čehov, Maeternick, Wilde, Hauptman. Dela francoskih dramatikov, npr. Molièra so uprizarjali po letu 1906.

Zaradi hude krize, ki je doletela slovensko gledališče v letu 1913, in prve svetovne vojne, je bilo le-to med letoma 1914 in 1918 zaprto. Leto po koncu prve svetovne vojne (1919) se začne bolj ambiciozno delovanje Drame Narodnega gledališča v Mariboru pod vodstvom Hinka Nučiča. Leta 1920 se podržavi Narodno gledališče v Ljubljani. Dobilo je še poslopje nekdanjega nemškega teatra, kjer je zdaj ljubljanska Drama.

Ne smem pozabiti tudi na slovensko stalno gledališče v Trstu, katerega začetek sega še v marčno revolucijo, v leto 1848. Višjo razvojno stopnjo dobi leta 1902 z ustanovitvijo »Dramatičnega društva«, ki je poskrbelo, da je bilo tudi na tržaškem slovensko gledališko življenje bolj organizirano. Najprej poskrbi, da slovensko gledališče leta 1904 dobi svoj stalni oder v na novo sezidanem Narodnem domu,

nato pa leta 1907 sprejme sklep o ustanovitvi Slovenskega gledališča v Trstu. Do začetka prve svetovne vojne, ko gledališče za štiri leta zamre, uprizarjajo poleg del svetovnih dramatikov (Turgenjeva, Čehova, Tolstoja, Strindberga, Ibsna, Gogolja Shakespearja, Molièrja) tudi dela manj znanih avtorjev. Najprej je bilo torej ustanovljeno gledališče v Ljubljani, nato v Trstu, potem pa v Mariboru.

Slovensko gledališče je med obema svetovnima vojnama zajel proces evropeizacije. Postopoma se je prilagajalo novim evropskim miselnim in umetniškim tokovom, realizmu, naturalizmu, simbolizmu. Gledališče se je navzven in navznoter močno profesionaliziralo, v družbenem okolju pa celo doživelo dvig gledališke kulture, na kar kaže predvsem takratni repertoar slovenskih gledališč, ki postaja vedno bolj umetniški.

Gledališči v Mariboru in v Trstu sta umolknili po ukazu fašističnih in nacističnih oblasti, medtem ko je ljubljansko gledališče tudi v okvirih italijanske okupacije lahko delovalo naprej. V Trstu so fašisti Narodni dom leta 1920 požgali in slovenska gledališka tradicija se je bila 25 let primorana ohranjati nelegalno. V Mariboru pa je leta 1941 nacistični okupator slovensko gledališče odpravil in za štiri leta uvedel nemško govoreče. Slovensko poklicno gledališče so obnovili leta 1945. Ljubljansko gledališče deluje v teh letih v težavnih razmerah, repertoar je zaradi cenzure okrnjen, gledališče pa umetniško nazaduje. Ne smemo pozabiti na delovanje Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, ki je v letih 1944—1945 delovalo v Črnomlju in po Beli krajini ter poleg iger z narodnozavedno tematiko in angažiranih agitk uprizorilo tudi nekaj klasičnih tujih del, npr. Čehova ali Molièra.

Po koncu druge svetovne vojne so gledališko dejavnost v Trstu, prav tako pa po celotni Sloveniji, nadaljevali poklicni igralci, ki so veliko prispevali k utrjevanju narodne identitete in slovenske jezikovne zavesti. Gledališče ima v tem obdobju kulturno-politično vlogo, zato tudi pride do večje razširjenosti gledališča po celotni takratni Sloveniji. Gledališki repertoar ni bil omejen le na dela slovenskih avtorjev, saj so že leta 1945 poleg Cankarjeve povesti Hlapec Jernej in njegova pravica ter Jurčičevega romana Deseti brat uprizarjali dela italijanskih in drugih svetovnih klasikov. Namen je bil gledališko ustvarjalnost, ki naj ne bi bila le privilegij meščanstva, približati vsemu prebivalstvu. Okrog leta 1952 je bilo v skladu z vizijo ustanovljenih še 7 stalnih poklicnih gledališč. V

Ljubljani Mestno gledališče ljubljansko, kasneje še Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko ljudsko gledališče v Celju, v Kranju Prešernovo gledališče, Gledališče Slovenskega Primorja s prvotnim sedežem v Postojni in nato v Kopru, Primorsko narodno gledališče v Novi Gorici in Okrajno gledališče na Ptuju. Kot je videti, se je profesionalna gledališka dejavnost res razvejala po vsej Sloveniji. Omeniti je treba tudi dve polpoklicni gledališči: Šentjakobsko v Ljubljani in Gledališče Toneta Čufarja na Jesenicah. Leta 1957 so bila gledališča v Kranju, Kopru in na Ptuju administrativno ukinjena. »Gledališki repertoar je v tem času zmes socrealistične dramatike sovjetskih in peščice domačih avtorjev ter izročila iz predvojne dobe, utemeljenega na prepletu klasične in sodobne, pretežno realistične in psihološke, a tudi poetične drame« (Vear 1998, 55).

Ob koncu štiridesetih in začetku petdesetih let se slovensko gledališče otrese svoje vloge kulturnega zabavišča in se dokončno kultivira. Repertoar postaja vse bolj umetniški, uprizoritve kakovostnejše. Ob koncu petdesetih oz. šestdesetih let pa se slovensko gledališče končno približa tudi standardom in smerem evropske gledališke umetnosti. Repertoarji gledališč so vsako leto bolj odprti za dela sodobnih zahodnih dramatikov. V šestdesetih letih si je bilo na odrih ljubljanske Drame že moč ogledati dela dramatikov, kot so John Osborne, Edward Albee, Albert Camus, Harold Pinter. Danes Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana deluje kot osrednje dramsko gledališče v Sloveniji in vključuje v letni program uprizarjanje sodobnih, klasičnih in eksperimentalnih odrskih del. Načrtno spodbuja pisanje in uprizarjanje novih slovenskih in tujih dramskih besedil, s poudarkom na evropskih dramskih besedilih in jih uvršča v letni program uprizoritev. Tako je na njenih odrih v zadnjih letih bilo mogoče zaslediti dela Yasmine Reza, Martina Crimpta, Jona Fosseja, Gregoryja Burkea, Žarka Petana, Dušana Jovanovića, Matjaža Zupančiča, Iva Svetine, Andreja Hienga, Daneta Zajca. Drama pa seveda ostaja zvesta tudi svojim klasikom, kot so Tennessee, Pinter, Ibsen, Molière, von Kleist, Schnitzler, Tolstoj, Shakespeare, Bulgakov in mnogi drugi.

Zaradi potrebe po ljubljanskem stalnem gledališču je bilo leta 1949 ustanovljeno Mestno gledališče ljubljansko, ki se je posvetilo novim gledališkim tokovom in sodobni slovenski dramatiki, počasi pa tudi vse bolj gledljivi in všečni, a zato nič manj kakovostni literaturi, zlasti komediji. Repertoar so v tem gledališču že od same ustanovitve skušali zastaviti čim bolj aktualno, bolj kot v drugih gledališčih je bilo

mogoče čutiti družbeni, tudi politični utrip, ki so ga na odru prikazali v obliki satire ali kabareta, v tem duhu pa gledališče nadaljuje še danes. Mestno gledališče je sprva živelo v senci ljubljanske Drame, a jo je kasneje hitro doseglo ali celo preseгло, danes pa s svojim značilnim repertoarjem predstavlja eno najpomembnejših gledaliških ustanov v Sloveniji. Repertoar Mestnega gledališča ljubljanskega je tako kot v preteklosti usmerjen večinoma k modernim tekstom iz svetovne in domače dramatike, tako lahko na njegovem odru zasledimo dela Rusa Nikolaja Koljade, Šveda Pera Olova Enquista, Islandke Hrafnildur Hagalín Gudmundsdóttir, Nizozemke Suzanne van Lohuizen, Poljaka Janusza Głowackega, Srba Mladena Popovića, Angleža Petra Nicholisa, Američana Jamesa Prideauxa, Španca Sergija Belbela ter Sinisterra, v zadnjih letih ponovno nekaj več klasičnih del, kot npr. Nabokova, Čehova, Molièra, Shakespeara. Od slovenskih dramatikov pa Evalda Flisara, Matjaža Zupančiča, Milana Jesiha, Draga Jančarja, Kim Komljanec.

Slovensko gledališče v Trstu je takoj po drugi svetovni vojni ponovno oživel. Do leta 1946, ko so Slovenci dobili nov kulturni dom, so gostovala po drugih bližnjih gledaliških dvoranah. Vse od prvih povojnih let pa še dolgo po tem, je bil repertoar tržaškega gledališča zelo socialno realistično naravnano. Prepletala se je slovenska klasična in sodobna dramatika, dela dramatikov jugoslovanskih narodov, tržaških ustvarjalcev, od svetovnih del pa so večinoma igrali klasiko. V zadnjem obdobju je tržaško gledališče s povečano pozornostjo nagovorilo italijanski govoreči prostor, kar se kaže v abonmaju s podnapisi v italijanskem jeziku in s sodelovanjem z italijanskimi gledališči. Prav tako Slovensko stalno gledališče v Trstu širi in pogloblja vsakdanjo, ustvarjalno vez z osrednjeslovenskim prostorom.

»Slovensko narodno gledališče v Mariboru, tako se namreč zdaj imenuje, oživi v letu 1945 v vsej svoji tradiciji, ki mu jo je vtisnila doba med vojnama« (Vear 1996, 63). V prvih letih prevladujejo dela jugoslovanskih dramatikov s sorealistično tematiko, ob koncu šestdesetih let pa pridejo na mariborski oder mlajši režiserji, ki uprizarjajo dela sodobnih slovenskih in svetovnih dramatikov. V istem času ustanovijo tudi festival Borštnikovo srečanje, ki ima v slovenskem kulturnem prostoru tudi danes velik pomen in ugled. S prihodom Tomaža Pandurja pa mariborsko gledališče usmeri svoj repertoar tudi na bolj alternativna oz. eksperimentalna dela in postane svetovno znano. Leta 1993, ko je bila dograjena in usposobljena nova velika dvorana kot osrednji prostor razširjenega kompleksa SNG Maribor, je ta

kot celota dobil novo podobo. Leta 2003 je bila otvoritev obnovljene stare dvorane. Zadnja leta lahko v repertoarju SNG Drame Maribor zasledimo poleg že značilnih klasičnih del tudi dela sodobnih avtorjev, kot so Ben Minoli, David Ives, Mihael Frajn, Tone Partljič. Svojevrsten fenomen v slovenskem gledališkem prostoru je Slovensko mladinsko gledališče, ki je nastalo leta 1955 v Ljubljani in je bilo prvo kot tako v Sloveniji namenjeno otrokom in mladini. Prva leta svojega obstoja je bila taka tudi njegova repertoarna politika, potem pa so od leta 1975, ko je umetniško ravnanje prevzel Dušan Jovanović, začeli uprizarjati tudi dela za odrasle, zlasti za mlajše kritično občinstvo. V osemdesetih letih je gledališče z uprizoritvami del avtorjev, kot so Williams, Kocbek, Šeligo, Poe, doseglo svoj vrh. V devetdesetih letih je Slovensko mladinsko gledališče deloma ostalo zvesto svoji odrski naravnosti, hkrati pa postajalo vse bolj eksperimentalno, kar se je stopnjevalo vse do danes, ko je poznano predvsem po svoji inovativni poetiki. V repertoar vključujejo dela, ki tematizirajo univerzalne paradokse civilizacije. S pomočjo kodov nove gledališče prakse, novih vizualnih paradigem, novih pogledov na klasiko, moderno in postmoderno, skušajo problematizirati nove čase in prostore. Omeniti moramo tudi Lutkovno gledališče Ljubljana, katerega programska struktura se ves čas giblje med klasiko in sodobnostjo, namenjena pa je predvsem mlajši publiki. Posebno skrb pa posveča tudi slovenskim avtorjem, med katerimi je npr. Svetlana Makarovič.

V Ljubljani že leta uspešno deluje tudi Šentjakobsko gledališče, ki je zapolnilo vrzel ob ustanavljanju Mestnega gledališča ljubljanskega in je že v času svojega nastanka gojilo predvsem ljudsko igro in komedijo. Danes se poleg številnih projektov loteva tudi predstav za otroke in mladino. V tem gledališču so začeli igrati številni slovenski igralci in režiserji, ki so kasneje odšli v poklicna gledališča, k slovenskemu filmu, na radio ali televizijo. V slovenskem prostoru zunaj Ljubljane uspešno delujejo še številna druga gledališča, med drugim tudi Slovensko ljudsko gledališče Celje, katerega repertoar je pestro oblikovan. Ker so edino gledališče v svoji regiji, pokrivajo vse gledališke žanre, domače in tuje dramske tekste, klasična dela in novitete. Gledališče slovi po svojem vsakoletnem festivalu Dnevi komedije. Omeniti je treba tudi Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica, ki je bilo leta 2003 preimenovano v Slovensko narodno gledališče Nova Gorica in danes slovi po številnih gostovanjih doma in v tujini, zadnja leta pa kaže svojo uspešnost z visoko produkcijo. Od poklicnih gledališč pri nas bi omenila še Prešernovo gledališče Kranj, ki že leta slovi po festivalu Teden slovenske drame. To

gledališče so dolga leta pestile nenehne kadrovske spremembe, od leta 2000 pa postaja vse ambicioznejše tako v repertoarnem kot programskem in organizacijskem smislu. Prav gotovo pa so naš prostor v zadnjih letih zaznamovala tudi številna eksperimentalna in alternativna gledališča, ki se jih je modernizem in kasneje postmodernizem še najbolj dotaknil. Glavne tematike teh gledališč so bile že na samem začetku, pa tudi danes eksistencialna drama, antidrama, neoavangarda, avtopoetika, angažirana drama. Tako je npr. Eksperimentalno gledališče, ki je gibanje v petdesetih letih 20. stoletja začelo. Sledila sta mu Gledališče Ad hoc ter Oder 57, ki velja za najbolj znano alternativno gledališče iz prvih let po drugi svetovni vojni. V sedemdesetih letih in kasneje v osemdesetih letih so sledila gledališča, ki so prestopila meje zgolj le verbalnega in družila kombinacijo govornega in plesnega teatra, včasih pa so predstave popolnoma neverbalne, kjer je pomemben predvsem gib, telesno izražanje. Med njimi je treba omeniti Pekarno, Gledališče Sester Scipiona Nasice, Koerodramo, skupino Helios in še mnoge druge. V Sloveniji seveda delujejo še številna druga amaterska gledališča, od katerih ena bolj druga manj uspešno kljubujejo času, ko je ekonomski obstoj gledališč iz dneva v dan trši boj in so vajeti največkrat v rokah ljudi, ki gledališčem niso najbolj naklonjeni.

Kot vidimo, v Sloveniji danes uspešno brez večjih javnih oz. političnih pritiskov delujejo številna institucionalna ter amaterska gledališča. Njihov repertoar je zelo pester in različno naravnan, tako da si lahko gledalci sami po lastnem izboru ogledajo številne predstave. Mnenja glede kvalitete gledališč pri nas so zelo različna. Obstajajo taki, ki so s produkcijo in kvaliteto gledališč zadovoljni in pravijo, da bi leta delovala še uspešneje, če ne bi bila vedno bolj odvisna od javnih sredstev, ki neredko narekujejo njihovo delovanje. So pa tudi tisti, ki menijo, da so naša gledališča zastarela in da je delovanje slovenskih gledališč še vedno premalo ambiciozno naravnano in zato projekti in produkcije ostajajo na nizki kvalitetni ravni. Kritike so tudi na račun nemobilnosti gledališč, igralcev in ostalih strokovnjakov znotraj slovenskega prostora. Gostovanja uprizoritev, igralcev oz. režiserjev po drugih slovenskih gledališčih se dogajajo v zelo redkih primerih. Kljub temu pa so napovedi na splošno optimistične, saj se tudi slovenska gledališča v zadnjih letih lahko po kvaliteti in produkciji vedno bolj primerjajo s sodobnimi evropskimi gledališči.

3 ZGODOVINA ŠPANSKE DRAMATIKE IN JEZIKA

3.1 Razvoj španskega jezika

Danes po svetu že več kot štiristo milijonov ljudi govori španski jezik. Govorijo ga v Španiji, Mehiki, državah Centralne Amerike, na Karibih, v večini držav Južne Amerike, na filipinskih otokih, v nekaterih regijah afriške obale; segmente s špansko govorečim prebivalstvom je mogoče najti tudi na Balkanu. V Turčijo so španščino prinesli Judi, ki so bili iz Iberskega polotoka izgnani že leta 1492.

Tako kot drugi romanski jeziki ima španščina svoje korenine v vulgarni latinščini oz. govorni latinščini rimskega imperija. Ta je v Španijo prišla s pomočjo vojakov, trgovcev, uradnikov in imigrantov. Jezik Cicera, Vergila, se pravi klasično latinščino, je govoril predvsem višji sloj. Vulgarna latinščina, ki ni bila obremenjena s slovničnimi pravili, se je tako razvijala bolj svobodno, glede na potrebe.

Rimski imperij se je kmalu razširil po Evropi, Afriki in srednjem vzhodu. Vulgarna latinščina se je mešala z domačimi, ljudskimi jeziki na vseh zavzetih področjih in jih začela izpodrivati. To je bil začetek razvoja družine romanskih jezikov. Ker jezik odraža kulturo, tako tudi romanski jeziki odražajo specifično kulturno identiteto, ideale in vrednote ljudi vsake regije.

Na začetku 7. stoletja vdrejo na Iberski polotok številna germanska plemena. Višek so dosegla v Vizigotih, ki so s sabo prinesli tudi krščanstvo, ki je bilo kmalu razširjeno po vsej Španiji. Sledi rojstvo in hitra razširitev islama. Muslimanski Arabci so v Španijo prvič vstopili leta 711 in v zelo kratkem času osvojili večino polotoka. Osvojitvi sledi upor, znan kot rekonkvista, v kateri so se kristjani borili proti muslimanom za ponovno osvojitve zavzete dežele. Muslimani, katerih vpliv na špansko kulturo in jezik je zelo pomemben, so bili v Španiji skoraj 800 let, torej vse do njihovega zadnjega izгона iz španskega ozemlja leta 1492 (Andrade 2001, 9).

3.1.1 Srednji vek

Srednji vek je obdobje prve manifestacije španske zavesti v literaturi, sprva v obliki epskih pesmi. Uteležale so ideale in vrline, ki so jih občudovali ljudje z isto zgodovino in vrednotami in so pomagale pospeševati jasen smisel za identiteto. Prva epična pesnitev v Španiji je bila Pesem o Cidu (Cantar de Mio Cid), napisana okoli leta 1140.

Španski kulturni razvoj je doživel izreden razcvet pod okriljem kralja Alfonsa X. To je bil čas, ko je Don Juan Manuel objavil svoje delo Grof Lukanor (El conde Lucanor), ki je prvo špansko prozno delo. V tem času pa so delovali tudi pomembni poeti, kot so Berceo, Marques de Santillana, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, ki je v delu Knjiga dobre ljubezni (El libro de buen amor), napisano v drugi polovici 14. stoletja, združil vse dotedanje poetične smeri Španije. Skupaj z delom Cid (El Cid), Celestina (La Celestina) in Don Kihot (Don Quijote), je delo Knjiga dobre ljubezni predstavljalo eno izmed največjih stvaritev španske literature skozi mnoga leta (Andrade 2001, 10).

3.1.2 Renesansa

Glavna značilnost renesanse je bila ideologija, ki je sprožila zanimanje za antične pesnike in pisatelje, ki so proslavljali človeka kot kralja narave, v nasprotju s srednjeveškim poimenovanjem človeka kot neposredno komponento stvarstva. Razumevanje sveta se ne opira več na razlage, ki izvirajo iz krščanskih simbolov, pač pa na razumsko dojemanje človeka in narave. Renesansa je uspela v Španiji kljub zadušljivim efektom inkvizicije in protireformacije. Veliko zaslug za pospešitev tega novega duha je imela kraljica Elizabeta (1474—1504), čeprav je bila prav ona odgovorna za izgon nekaterih predstavnikov intelektualnih skupin, jezuitov in judov.

Španci so v tem času začeli veliko potovati in domov prinašati nove ideje. Renesansa je vsekakor začela moderno dobo. Erazem Rotterdamski je vplival na Špance s svojo idejo »notranje religije« in z napadom na korupcijo v cerkvi. »Univerzalna resnica«, ki jo je zagovarjala katoliška cerkev, je bila

postavljena pod vprašaj, to se odraža tudi v anonimnem delu Lazarillo de Tormes (1554), ki ga je sveta inkvizicija prepovedala in ga postavila na cerkveni seznam prepovedanih knjig (Andrade 2001, 11).

3.1.3 Zlati vek

Obdobje od sredine 16. stoletja do sredine 17. stoletja je poimenovano zlati vek ali zlata leta Španije. Tej dobi so dominirali veliki geniji, kot so Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcon, Pedro Calderon de la Barca in ostali veliki pisatelji. Paradoksalno pa je, da je Španija v istem času utrpela veliko nazadovanje v številnih aspektih javnega in privatnega življenja.

Velika ekonomska in politična moč, pridobljena med vladanjem Karla V. (1516—1556) in Filipa II. (1556—1598), je Španijo naredila najbolj vplivno državo v Evropi. Vseeno pa je bila nenehno v vojni z Nizozemsko in habsburškim imperijem. Življenje povprečnega Španca je bilo težko, raven življenja je bila nizka in davki so bili visoki. Korupcija je bila velika in zlato iz novega sveta ni moglo poplačati vsega državnega dolga. Intelektualno elito sta iz Španije leta 1492 izgnala Ferdinand in Isabela, visoko produktivni Mavri pa so odšli kmalu za tem.

Kljub temu so veliki španski geniji cveteli v vseh umetniških smereh: slikarstvu, arhitekturi, kiparstvu, glasbi in literaturi. To je v tem času zaznamovalo predvsem Cervantesovo delo Bistroumni Don Kihot iz Manče (Don Quijote de la Mancha). Čeprav je bilo največje špansko delo tega časa v prozi, je bilo to tudi obdobje drame. Ta je vsebovala nekaj pomembnih značilnosti. Od treh klasičnih enot značilnih za igro, to so čas, prostor in akcija, so španski dramatik sledili le akciji. Načrtovanje likov prav tako ni bilo določeno, pustili so jih domišljiji publike. Število likov je nihalo in lik poročene žene ali matere se je pojavil zelo redko. Spletke, čustva in ponos so bili bistveni motivi igre (Andrade 2001, 11—12).

3.2 Španska dramatika

3.2.1 Začetki španske dramatike

O prvih začetkih oz. zametkih španskega gledališča in dramatike lahko povemo podobno kot za ostale evropske dežele. Začelo se je z razvojem iger v domačem jeziku, posvetnimi igrami, ki so jih igrali po ljudskih odrih in renesančno komedijo, igrano na ulicah.

»Na začetku je bila španska dramatika tesno povezana s pojavom portugalskega gledališča, saj je npr. eden prvih dramatikov, Gil Vicente (1465—1536), prav Portugalec. V njegovih igrah (in v igrah njegovih sodobnikov) sta že jasno razvidni dve temi, ki sta zelo pomembni v nadaljnjem razvoju: to sta pastorala in romantika. Morda se je ravno zato, da bi parodirala viteško in romantično tendenco tistega časa, leta 1499 pojavila Celestina (La Celestina), prozno delo v dramski obliki. Čeprav ni bilo namenjeno uprizarjanju (ima 21 dejanj), so ga verjetno brali na glas, tako kot dela Terenca in Seneke, in je s svojim pikantnim ter realističnim dialogom močno vplivalo na dela poznejših dramatikov« (Hartnoll 1989, 61).

Eden od prvih večjih gledaliških ustvarjalcev je bil Lope de Rueda (1510—1565), igralec, vodja amaterske družine in avtor številnih kratkih burk oziroma pasos.¹

Dramatik, ki je postavil trdne temelje španskemu gledališču je bil zelo uspešni Lope de Vega (1562—1635). Od 1200 njegovih iger jih je ohranjenih kar 750. V svojih dramah je na komičen oz. satiričen način skušal opisati katoliško strukturo družbe, razdeljeno na tri stanove: kralja, plemiče in navadno ljudstvo. Poleg verske pa so imele njegove drame tudi zgodovinsko ali socialno vsebino.

¹Pasos so kratke burke, ki naj bi zabavale občinstvo med posameznimi dejanji resnejših dram, s katerimi je gostoval s svojo skupino in nastopal po plemiških dvorinah ali »dvoriščih« oziroma corrales med hišami. Corrales so tako kot gostilniška dvorišča v Angliji predstavljala že narejena prizorišča in ko so gradili prva poklicna gledališča, so v njih uporabljali marsikateri element iz corralesov.

Ko je vpliv Lopeja de Vege začel slabeti, je mesto glavnega španskega dramatika nasledil Pedro Calderón de la Barca (1600—1681). Njegovih iger je ohranjenih več kot 200. Na začetku ustvarjanja se je predvsem posvetil pisanju komedij, ki so bile namenjene javnim gledališčem. Najbolj znana je verjetno Sodnik zalamejski (El alcalde de Zalamea), študija o napakah in krepostih. Tudi on je tako kot De Vega, upodobil razredno urejeno družbo. Calderóna, ki je bil duhovnik, nekateri označujejo kot edinstvenega dramatika, saj je večino njegovih besedil verskih. Njegova najbolj znana verska igra je Veliki oder sveta (El gran teatro del mundo) na temo »ves svet je oder«, kjer vsak človek vse življenje igra vlogo, ki mu jo je bog dodelil ob rojstvu. Podobne misli zasledimo tudi pri Shakespearu. Calderónovo delo je imelo pomemben vpliv na evropsko gledališče in je segel celo do Anglije (Hartnoll 1989, 64).

»Še en sodobnik Lopeja de Vege, čigar delo se je skozi zgodovino pogosto pojavljalo v dramski literaturi, je bil Tirso de Molina (1583—1648). Njegova besedila so polna psihološke globine, ki je najbolj opazna pri odličnih portretih žensk. De Molina je tudi avtor prve igre na legendarno temo o Don Juanu, ki jo je naslovil Posmehljivec iz Sevilje (El burlador de Sevilla)« (Hartnoll 1989, 65).

3.2.2 18. in 19. stoletje

V zgodnjih letih 18. stoletja se v Španiji na področju literature in umetnosti zgodi zelo malo. To je bil tudi čas največjega zatona španske dramatike. Iz prejšnjega stoletja so preživele le najbolj vulgarne drame, ki so vsebovale veliko brutalnih in grobih elementov. Obmolnil je celo jezik Calderona in de Vege. V visoki družbi je bila cenjena predvsem italijanska opera, občasno pa so uprizorizirali tudi francoske drame, ki so imele vedno večji vpliv. Do sprememb je prišlo šele ob koncu stoletja, ko so bile ukinjene tudi nekatere zelo stroge cerkvene prepovedi. Prva, ki je začela nekoliko bolj spodbujati literarno ustvarjanje, je bila šola v Salamanki. Želja njenih voditeljev je bila predvsem oživljanje zanimanja za literaturo zgodnjih let tudi del de Vege in Calderona. Iz te šole je prihajal tudi Gaspar Melchor de Jovellanos (1744—1811), ki je napisal izjemno dramo Iskreni kriminal (The Honest Criminal), a je žal večino svojega življenja namesto dramatiki namenil politiki. V tem času je imela na

španske dramatike zelo velik vpliv francoska dramatika, saj je večina dram iz tega časa napisanih po francoskih vzorcih. Tako sta pisala tudi Nicolás Fernández de Moratín (1737—1780) in njegov sin Leandro Fernández de Moratín (1760—1828). Najuspešnejši španski dramatik v tem času je bil Ramon de la Cruz (1731—1794), ki je zapustil več kot tristo dramskih kompozicij, v katerih je večinoma predstavljal vsakodnevno življenje srednjega in nizkega razreda. La Cruz se je lotil vseh zvrsti gledališkega pisanja, najbolj uspešne pa so bile njegove burke (Internet 1).

V 19. stoletju je bila španija zaznamovana z vojnami, menjavami oblasti; poleg krize na političnem področju je bila ta občutna tudi na duhovnem področju ter v umetniški ustvarjalnosti.

3.2.3 Špansko gledališče dvajsetega stoletja

Prva leta dvajsetega stoletja je zaznamoval za Španijo zelo pomemben umetnik, ki je bil poleg dramatika še gledališki režiser, pesnik, glasbenik in celo slikar, edinstveni Federico García Lorca 1898—1936). Nanj so vplivali tako nekateri pomembni predstavniki zlatega veka (de Vega, Calderón, Góngora) kot španski romantični dramatik, kot so Zorrilla, Duque de Rives ali García Gutiérrez. Navdušila ga je celo Valle-Inclánova estetika, ki je že napovedovala gledališče absurda in različni avantgardni slogi. Za Lorco velja, da je v gledališču nenehno eksperimentiral, uvajal novosti, slogovno in kvalitativno uvajal različne slogovne učinke, tematika pa je ostajala manj raznolika. Zanimale so ga predvsem ženske v španski resničnosti. To tematiko lahko zasledimo nemara v celotnem njegovem dramskem opusu. Začel je že v *Yermi*, nadaljeval v *Krvavi svatbi*, *Lotovih hčerkah*, *Čudežni čevljarki*, *Mariani Pinedi*, delu *Gospa Rosita*, *Stara devica* in končal v *Domu Bernarde Albe* (Šabec 2004, 23).

Po uspehu Lorcovih gledaliških del, ki še poosebljajo bistvene vrednote tudi današnje španske družbe, je bila z njegovo nasilno smrtjo leta 1936 prekinjena rdeča nit španskega klasičnega teatra, ki se je vila vse od gledališkega velikana Lopeja de Vege s konca 16. in začetka 17. stoletja.

3.2.4 Vpliv državljanske vojne v Španiji

Ker je bil motiv španske državljanske vojne tako pomemben ne samo za dramatike, ki so pisali v tem času, pač pa tudi za tiste, ki so ustvarjali po koncu vojne že končana, je temu obdobju treba nameniti nekoliko več pozornosti.

Državlјanska vojna je špansko družbo na vseh področjih močno zaznamovala. Njene posledice so vplivale ne samo na politično, temveč tudi in predvsem na kulturno življenje špancev. »V Španiji sta obstajali dve sili, ki sta se v svojih etično moralnih modelih izključevali« (Pečnik, 2008, 21). Vsaka stran je imela svojo ideologijo, ki je ni uresničevala samo na bojiščih, pač pa tudi v kulturi in umetnosti. Totalna vojna je zahtevala totalno polarizacijo. Za nevtralnost ni bilo prostora. Družba je bila razdeljena. Temu se niso mogli izogniti niti intelektualci niti umetniki. Širitev in vzdrževanje idej je potekalo predvsem s pomočjo različne propagande: plakati, film, radio, gledališče. Tako imenovano agitacijsko gledališče je za širjenje svojih idej uporabljala predvsem republikanska stran. Ta način prenosa idej na širše množice in med borce so kasneje uporabljali tudi v II. svetovni vojni, predvsem partizani (v slovenščini obstaja termin »agitka«). Med vojno se je gledališče razvijalo še naprej in ljudem nudilo nekoliko drugačen pogled na kulturo. Skupni cilj vseh skupin, ki so takrat delovale pod vodstvom pomembnih ljudi, kot so bili Alejandro Casona, Lorca in Ugarte, je bil decentralizacija in deelitizacija kulture ter njeno približanje najširšim množicam. Hoteli so predstaviti najlepša španska klasična dela na dostojen, prvinski in moderen način. Na ulicah, trgih in tovarnah so se izvajala dela Calderona, de Vege, Cervantesa, de Ruede, Encine. Predstave so bile dobro obiskane, kljub temu da so bile igrane v okolju, kjer je bila pismenost zelo nizka. Gledališče je bilo namreč poleg radia najboljši in skoraj edini način za širjenje novih idej med množicami, a je bilo do takrat na podeželju še neznanka.

Med državljansko vojno so večinoma uprizarjali agitacijsko-propagandne predstave. Kot razvedrilo za čete in za dvig morale pa so na frontah uprizarjali številna t. i. »dela iz nuje« (»piezas de urgencia«), ki so črpala navdih prav v sodobnih vojnih in revolucionarnih dogodkih. Velik pomen med vojno je imelo potujoče gledališče z vsemi gledališkimi skupinami, ki so nastopale po vaseh, na fronti, v vojašnicah in bolnišnicah. Uprizarjali so predvsem ideološko-propagandna dela, pa tudi komedije enodejanke in

klasične drame. V mestih pa so se raje odločali za nevtralne predstave bodisi klasičnih bodisi realističnih del, ki so bila pisana na kožo neopredeljenemu meščanskemu občinstvu. Dramska dela so bila v tem času napisana z namenom, da ozaveščajo ljudi oz. širijo ideje, in ne toliko kot estetska dela.

Po zmagi falangistov in generala Franca je bilo v povojni Španiji celotno kulturno področje, tudi gledališče, popolnoma podvrženo uradni cenzuri; vsakršen poskus idejnih ali formalnih sprememb je bil kmalu zatrt, vsaj v prvih desetletjih pa so bili prepovedani tudi zunanji vplivi. Številni umetniki, ki se z omejevanjem ustvarjalnosti niso strinjali, so se izselili v Latinsko Ameriko, v Združene države Amerike ali v sosednje evropske države, nekateri so prenehali pisati, tretji spet, sicer maloštevilni, so se podredili volji cenzorjev in se, kot pravi pisatelj Juan Goytisolo, naučili pisanja med vrsticami.

Zaradi političnih razmer so imela veliko večji uspeh pri občinstvu lahkotnejša, humoristična dela, ki so ljudi zabavala, jih nasmejala in upodabljala veselo plat življenja; ta pa je bila daleč od krute, temačne in brezperspektivne povojne stvarnosti. Ljudje so želeli vsaj v gledališču pozabiti na vojne in povojne grozote, na otroke brez staršev, na smrt, na vsakdanjo bedo in lakoto. Največ uspeha so poželi nekateri avtorji s preloma stoletja in drugi, ki so sicer pisali že pred vojno, vendar so njihova dela resnično zaživela šele v prvih povojnih letih: Adolfo Torrado (1904—1958), Enrique Jardiel Poncela (1901—1952), José María Pemán (1898—1981), Juan Ignacio Luca de Tena (1897—1975), Claudio de la Torre (1897—1973), Edgar Neville (1899—1967), Joaquín Calvo Sotelo (1906—1993), Víctor Luis Iriarte (1912—1982) in predvsem Miguel Mihura (1905—1977) s komedijo Trije cilindri (*Tres sombreros de copa*), ki jo je napisal že daljnega leta 1932, vendar je zaradi najrazličnejših, predvsem zgodovinskih in političnih razlogov, niso uprizorili vse do leta 1952.

Pomembno vlogo pri odkrivanju imen mladih dramatikov so imele gledališke nagrade, ki so jih po vojni zopet začeli podeljevati, v začetku strogo centralistično le v Madridu; »Lope de Vega«, »Calderon de la Barca«, »Tirso de Molina«, kasneje pa tudi drugih španskih mestih: »Carlos Arniches« ali » Sánchez de Badajoz«. Vse bolj so se uveljavljale tudi številne študentske in druge neprofesionalne gledališke skupine, ki so bile najbolj naklonjene mladim, še neuveljavljenim avtorjem. Od šestdesetih let 20. stol.

so na različnih koncih Španije organizirali tudi številne festivale, ki so postopoma zmanjševali vpliv, ki ga je imel Madrid.

Nekakšno prelomnico v povojni španski dramatik pomeni leto 1949, ko je državno nagrado »Lope de Vega« dobil dramatik Antonio Vallejo (1916) za tragedijo Zgodba nekega stopnišča (Historia de una escalera). S tem delom se začenja obdobje povojnega realizma tudi v španskem gledališču, ki ni moglo več zatiskati oči pred krutim svetom.

Junake usodno premaga zaprto in utesnjeno okolje, v katerem živijo; sosedje, prijatelji, družinski člani, zaljubljeni, nihče ni zmožen najti pravega, iskrenega stika s sočlovekom, osebna in družbena odtujenost je njihova življenjska usoda. Kljub željam, ki so vedno izražene le z besedami, nikoli z dejanji, ne najdejo izhoda iz svojih stisk, za katere pa vedno krivijo le zunanje družbene okoliščine. Tudi kadar se pojavi kakšno navidezno upanje, gledalec ve, da gre zgolj za iluzijo, ki se bo prav kmalu razblinila, saj duh brezupja vlada v deželi španski (Ramšak 1997, 32).

V družbeno kritiko se je kljub še vedno močno prisotni cenzuri postopno vključevala tudi dramatika. Ko moč cenzure nekoliko popusti, si je bilo na španskih gledaliških odrih moč ogledati tudi dela avtorjev, kot sta Alfonso Paso (1926—1978) in Alfonso Sastre (1926). Oba sta sodelovala pri skupini Nova umetnost (Arte nuevo), ki se je zavedla globoke krize, v kateri se je znašlo špansko gledališče povojnega obdobja in zato sodelovala pri njegovi obnovi. Tako je Sastre, katerega dela so bila že zgodaj precej avantgardna, v svojih delih zopet načenjal temo o revolucionarni prenovi sveta in prispeval, da je gledališče postajalo vedno bolj družbeno angažirano. Dramatik, ki je sicer večino del napisal v Franciji, kamor je prostovoljno odšel zaradi nestrinjanja z uradnim režimom že leta 1955, a ga kljub temu uvrščajo med predstavnike španskega gledališča, je Fernando Arrabal (1932). Od vseh povojnih španskih avtorjev je prav pri njem najbolj razpoznaven neposreden vpliv številnih evropskih avantgardnih struj in literarnih novosti Kafke, Becketta ali Ionesca.

3.2.5 Padec Frankove diktature

Po padcu Frankove diktature so številni pričakovali, da se bodo razmere na kulturnem področju spremenile, da bo španska kultura kar čez noč zacvetela. Pričakovali so, da se bodo izgnani umetniki vrnili v domovino in pomagali pri objavi vseh prepovedanih del. Napovedi se niso uresničile. Španija je v razvoju zaostajala za Evropo in se je morala zelo truditi, da bi ujela korak s časom. Prihod demokracije je za glavno mesto Madrid pomenil izgubo osrednjega kulturnega prostora. Španija je začela dihati in na vseh kulturnih področjih je bilo mogoče zaznati željo po izražanju lastne kulturne identitete - tudi v gledališču. V osemdesetih in devetdesetih letih so se po vsej Španiji hitro razvile številne študentske gledališke skupine, ki so se prav tako kot drugod po svetu pridružile novim trendom v razvoju eksperimentalnega gledališča gibov, zvokov in besed. V predstavah so bila dejanja in jezik izražena v prisposodobah in z znaki. Krutost, absurd, odtujenost ali plehkost vsakdanjega življenja so sporočila, ki jih skozi igro prisposodob in simbolov avtor pošilja igralcu. Oder je lahko prazen, lahko pa je na njem vse polno zvočnih in vizualnih, statičnih in dinamičnih predmetov, ki vsebujejo jasno simbolno sporočilo in ki tudi celotno sceno spreminjajo v simbol.

Nekateri sodobni dramski ustvarjalci pa so v duhu postmodernega razdiranja in razgaljenja storili še en korak naprej in se vrnili h groteski in parodičnemu prikazovanju nesmiselne realnosti, ki je globoko zakoreninjena v španski literarni tradiciji. Vzornik parodije z začetka dvajsetega stoletja je dramatik in pisatelj Valle-Inclán in njegovo gledališče absurda, imenovano »esperpento«: številni pa so tudi starejši predstavniki zlate dobe španske književnosti šestnajstega in sedemnajstega stoletja, med katerim velja še posebej omeniti Miguela de Cervantesa in Francisca de Queveda. Realnost je le še karikatura stvarnosti, odsev popačenih likov, ki kot lutke tavajo po srhljivo samotnem planetu; in četudi se kdaj njihove življenjske poti po naključju križajo, jih usoda nikoli resnično ne zbliža (Ramšak 1997, 33).

O španskem gledališču v 20. stoletju pričajo primeri nekaterih sodobnih dramatikov. Álvaro del Ama je debitiral v Centro de Nuevas Tendencias Escénicas z igro Geografija leta 1985. Tri leta pozneje so uprizorili njegovo dramo Motor. Vendar pa se je odtlej pojavljal samo še v off-off gledališčih (gre za eksperimentalno gledališče, ki je izhajalo iz gibanja off - Broadway, ki se je upiralo Broadwayskemu komercialnemu gledališču). Njegovo zadnjo dramo Ženski jeziki so s skromnimi sredstvi uprizorili na odru La Cuarta Pared (gledališče v Madridu). Zgleden je tudi primer Joséja Lisa Alonsa de Santosa,

enega najplodnejših ustvarjalcev osemdesetih. Začel je z realističnimi igrami iz vsakdanjega življenja, ki so mu prinesle večjo prepoznavnost. Ena od njih je Trafikantka iz Vallecasa. Po hladnem sprejemu ambicioznejše igre Past za ptiče pa si je izbral lahkotno in prijetno gledališče (Ordóñez 1999, 45).

Od srede osemdesetih do začetka devetdesetih se je podoba gledališča temeljito spremenila. Nastali so novi odri, pojavili so se novi režiserji in novo občinstvo. Pomembno vlogo imajo predvsem učenci Sanchísa Sinisterre: Lluís Cunillé, Josep Pere Peyró, Sergi Belbel in mnogi drugi. Cunillé je mlada, popularna avtorica, uprizorjenih je bilo že štirinajst njenih del, med drugim Rodeo, Zelo november, Nesreča in v zadnjih dveh letih Opasnica, Osebno in Apokalipsa. Na Mallorci rojeni Josep Pere Peyró je avtor odlične trilogije Srečanje, Kdaj pokrajine Cartier-Bresona in Irski dež, ter igre Puščava. Gledališče teh dveh avtorjev je blizu Becettovi in Pinterjevi poetiki absurda in ima svojo zvesto publiko, čeprav še zmeraj velja za zahtevno in eksperimentalno. Sergi Belbel velja za najplodnejšega ustvarjalca svoje generacije. Po igrah Minim.mal Show, Elsa Shneider, Zakonska postelja in V družbi z breznom so prišle igre z večjim intelektualnim nabojem: Nežnosti, Po dežju, Grda sem, Umreti in Kri. Treba je omeniti tudi Josepa M. Benet i Jorneta. Med njegovimi najboljšimi besedili so Rokopis Ali Beya iz leta, Poželenje, Mimogrede, E. R. in Testament. Nanj je vplival tako Sinisterre kot mlajši Belbel, s katerim sta večkrat tudi sodelovala (Ordóñez 1999, 47).

V devetdesetih letih so se v Kataloniji pojavili novi pisatelji. Med drugimi Jordi Galceran (Dakota, Surf, Povezane besede), Jordi Sanches, avtor najboljše katalonske komedije zadnjih let, Krámpack in igre Fum, fum, fum, in dvajsetletni David Plana, ki je pred tremi leti debitiral s pikro farso Huda kri (Ordóñez 1999, 47).

Jose Sanchís Sinisterre pa ni le pedagog, ki oblikuje nove generacije dramatikov, ampak tudi avtor obsežnega dramskega opusa (eden redkih Kataloncev, ki pišejo v kastiljskem jeziku). Med njegovimi največjimi dosežki je tudi v tujini znana ¡Ay Carmela! iz leta 1987, ena najboljših komedij o španski državljanski vojni. Sinisterro privlačijo različne teme. V delih Oltar iz Eldorada in Izdajalec se je posvetil demistifikaciji zgodovine, o etičnih vprašanjih se je spraševal v Obleganjih Leningrada in Bralcu na ure, v delu Izgubljena v Apalachesu pa je uporabil absurдни humor (Ordóñez 1999, 48).

Zanimive dramatike imajo tudi Baski. Najboljše igre Ignacija Amestoya, Doña Elvira, Durango in Sanje, uprizarja skupina Geroa iz Bilbaa, ki se bori za neodvisnost Baskov. Omeniti je treba tudi Ramóna Barea (Ordóñez 1999, 49).

V avtonomni pokrajini Valenciji sta najzanimivejša dramatika Rodolf Sirera in Carles Alberola. Sirera je avtor ene kulturnih iger alternativnega gledališča sedemdesetih Tožba ob smrti Enrica Ribere, ki govori o igralcu, ki sodeluje z diktaturo. V tridesetih letih je Sirera napisal okrog 30 iger, med katerimi so najboljši sprejem doživele Strup gledališča, Indijansko poletje in Morski konji. Carles Alberola je zaslovel z uspešnimi igrami, kot so Ti ali nič, Noč in dan ter Življenjepis (Ordóñez 1999, 49).

Ob koncu dvajsetega stoletja se je torej v Španiji pojavilo veliko talentiranih, mladih dramatikov. Možnosti pa jim dajejo le nekatera zasebna in institucionalna gledališča, ki so odprta za nove uprizoritve še neznanih dramatikov. Malo drugačna pa je situacija v Madridu, kjer se zasebna gledališča še vedno oklepajo starih vzorcev in državna gledališča na splošno uprizarjajo le de Vego, Calderóna, Valle-Inclána in Lorco. Dostop do državnih gledališč pa je tako kot v ostalih delih Evrope tudi v Španiji zelo težak. Vedno bolj pogosto se dogaja, da gledališča posegajo po cenenem in komercialnem repertoarju. Večina dramatikov, ki so se v svojih delih lotili resnih, družbeno težkih del, je odrinjenih na rob gledališkega življenja in čakajo na boljše čase ali pa na tisto eno priložnost. Nekateri pa so se enostavno podredili zahtevam trga in pišejo lahkotnejše, humoristične in družbeno vsečne drame.

4 OBLIKOVANJE GLEDALIŠKEGA REPERTOARJA

“Rad bi, da bi začeli na umetniška dela gledati kot na misleče objekte in da bi svet gledali s pomočjo teh del” (Wajcman v Pipan 2007, Internet 2).

Ko govorimo o letnem gledališkem repertoarju, moramo odgovoriti tudi na vprašanje, kako ta sploh nastane. Kdo ga oblikuje, s kakšnimi merili, pogoji in predvsem zakaj prav tako. Če pogledamo v gledališki slovar, bomo pod oznako repertoar našli, da je to »celota uprizorjenih iger v istem gledališču v eni sezoni ali v določenem času« (Pavis 1997).

Ker je o oblikovanju gledališkega repertoarja v strokovni literaturi napisanega zelo malo, je bilo do odgovorov treba priti na drugačen način. S pomočjo pogovorov z nekaterimi gledališkimi delavci, ki v slovenskih gledališčih sodelujejo ali so sodelovali pri oblikovanju letnega gledališkega repertoarja ter natančnem pregledu gledaliških listov, nagovorov, izjav ravnateljev, spletnih strani gledališč in ostale literature lahko osvetlim samo nekaj načinov oblikovanja gledališkega repertarja. Seveda pa jih obstaja še veliko več, ki se lahko med sabo, še posebej v različnih časovnih obdobjih, močno razlikujejo.

V 19. stoletju se znotraj srednjeevropskega prostora razvije ideja o gledališču kot permanentni instituciji, ki naj podobno kot založbe, knjižnice in galerije prispeva k temu, da se družba plemeniti. V tem času so glavna gledališča počasi pričela sprejemati in dovoljevati, da so tudi izobraženci, se pravi ljudje z večjo umetniško globino, ki niso bili zgolj samo pragmatiki, začeli sodelovati pri oblikovanju gledališke podobe. Ta se počasi začne oblikovati v sistem sezon, obdobji in mandatov nekih ljudi, ki so dajali ton določenim gledališčem, v katerih so delovali. V slovenskem prostoru se zlasti v dvajsetih letih po vojni, ko prihaja k nam liberalnejši duh, opažajo korenite spremembe. Teater postaja svobodnejša institucija, kar spodbudi razcvet slovenskih gledališč. Slovenski gledališki policentrizem se zlasti zgodi v drugi polovici 20. stoletja, ko se ne samo znotraj Ljubljane, pač pa tudi v Mariboru, Celju, Novi Gorici, Kopru, Postojni in Trstu uspešno razvijejo nova gledališča. Ta razcvet slovenskih gledališč je zahteval tudi večje načrtovanje oz. neko idejno, estetsko usmeritev. Tako se s pomočjo nekateri ljudi, ki so takrat delovali v slovenskih gledališčih, kot so Bojan Štih, Janez Neger in drugi, začne počasi

razvijati neka repertoarna podoba posameznih gledališč, ki pa se je lahko od enega do drugega močno razlikovala. Gledališča so postajala čedalje bolj konkurenčna, tako da so se včasih morala boriti tudi za podobo samega dramskega repertoarja. Po mnenju Zvoneta Šedlbauerja za pionirja pretanjenega repertoarnega izbora, ki je bil sodoben, aktualen, povezan s tem, kar se je takrat v moralnem, duhovnem in gospodarske smislu v Evropi dogajalo, velja Bojan Štih (Šedlbauer 2008). Njegov način delovanja se je prenašal skozi generacije, ki danes obvladujejo slovenski gledališki prostor in kljub temu, da vsako gledališče na svoj način oblikuje gledališki repertoar, pa vsa še vedno sledijo podobnim idejam, ki jih je načel že Štih.

Obstaja več vrst gledališč in niso vsa repertoarna. V tistih, ki so, je repertoar izrednega pomena. Je neka izkaznica za gledališče v neki sezoni. Obstajajo pa tudi gledališča, ki programov ne načrtujejo vnaprej, ampak se sprti odločajo, kaj bodo uprizarjala, to so tako imenovana projektna gledališča. Vsako gledališče kakršnega koli tipa pa ima svojo repertoarno politiko, se pravi s svojimi uprizoritvami zasleduje določene programske cilje (Ratej 2008).

Gledališče je institucija, ki umetniško deluje na način žive prezenca in ima ravno tako kot vsako človeško bitje svojo zgodovino. Tej zgodovini oz. tradiciji se ne more kar tako odpovedati. Zelo pomembno je, kako je bilo gledališče sploh ustanovljeno. Npr. za neko mestno gledališče, ki ga je ustanovila občina, so predpisane določene zakonitosti, ki se jih mora držati. To najprej pomeni, da je krog ljudi, ki jih nagovarja oz. vabi, več ali manj orientiran na mesto, pri tem pa je njegov repertoar odvisen od določenih parametrov, ki izvirajo iz te tradicije. Iz teh oznak oz. tradicije nekega gledališča si lahko njegov obiskovalec ustvari neko mnenje in si približno predstavlja, kaj lahko pričakuje (Ratej 2008).

Zadnji glas pri izbiri uprizoritev v letni gledališki repertoar pripada direktorju oz. umetniškemu vodji tega istega gledališča. Komadi, kot uprizorjenim dramskim tekstom pravijo gledališki delavci, lahko pridejo do njega po več kanalih. Gledališče ima lahko zaposlene dramaturge, ki prebirajo tekste in mu jih predlagajo, lahko jih predlagajo igralci ali režiserji, ki pridejo z željo po režiranju oz. igranju sebi ljubelega teksta, včasih tekste pošljejo kar sami avtorji, lahko pa da je kdo od zaposlenih v gledališču

»komad« videl uprizorjen v kakem drugem teatru in ga želi videti tudi na svojem odru. Včasih pa pridejo dela do gledališča po naključju. Poti je več in so lahko zelo različne, na koncu pa se mora umetniški vodja sam, po lastni presoji odločiti, katera dramska dela bodo najprimernejša, da se jih uvrsti na letni repertoar. Pri tem pa mora misliti na nešteto stvari (Internet 2).

“Najprej so tu njegove lastne estetske omejitve, nato mora premisliti, ali ima v ansamblu ustrezno zasedbo za delo. Ali bo za uprizoritev uspel pridobiti najboljšega režiserja s kreativno, a ne predrago umetniško ekipo” (Internet 2).

“Zelo pomembno je, oz. celo precej podcenjeno, da za pravo besedilo najde pravega režiserja. Ta splet mora biti pravi. Ta poetika, način kako pristopijo k študiju, kako razumejo besedilo, kako ga razdelijo, razčlenijo, je zelo pomemben” (Ratej 2008).

Tako se Zvone Šedlbauer spominja situacije, ko je bil tudi sam umetniški vodja in je iskal režiserje za izbrana dela, ki so se mu v tistem času zdela primerna za uprizoritev, pa se je izkazalo, da je bila režiserjeva odrska postavitve popolnoma drugačna, kot si jo je sam predstavljal, pri tem pa se je tudi sporočilnost besedila razlikovala od njegove (Šedlbauer 2008).

Umetniški vodja mora tudi premisliti, ali “si lahko privošči razkošno in tehnično zahtevno scenografijo, kolikšne so dimenzije odra, če ga sploh ima in kakšen je odrski tehnološki park”(Internet 2).

Upoštevati je treba tudi, ali morda kako drugo gledališče ne igra istega dela. Tega v preteklosti niso upoštevali v tako veliki meri, saj je bil lahko isti komad uprizorjen na več slovenskih odrih v isti sezoni, danes pa je to zelo pomembno. Nekoliko že zaradi same konkurenčnosti gledališč, po drugi strani pa večina umetniških vodij želi z raznolikim repertoarjem publiki dati možnost izbire. Sploh v mestih naj bi se gledalci sami odločali, ali jim bolj ustreza program enega ali drugega gledališča.

Gledališča, ki so državna, morajo misliti tudi na to, ali jim bo ministrstvo za kulturo prisluhnilo in jim namenilo dovolj denarja. Demokratičen red je sicer tudi v gledališče prinesel več svobode in politika

danes nanj ne vrši več toliko pritiskov kot v preteklosti, večji pa so pritiski k storilnosti. Zanje kot merilo uspešnosti gledališča ne šteje več umetniška kvaliteta, pač pa tisto, kar je merljivo. Se pravi število ponovitev, pojavitev, nastopov. Pojavlja se strah pred pomanjkanjem sredstev in restrikcijami, ki bi temu sledile. Eksistencialna ali materialna obstojnost gledališč prihaja pod vprašaj. Pred osamosvojitvijo, ko je gledališče imelo večjo moč, je politika bolj bdela nad teatrom in ga razumela kot absolutno nevaren medij. Bali so se, da se bodo ljudje začeli kaj spraševati, ali celo dobili kakšne njim nezaželene odgovore (Ratej 2008).

Kljub temu pa Zvone Šedlbauer pravi, da na naših tleh nikoli nismo mogli govoriti o nekem zelo represivnem redu, ki bi vladal. Nikoli ni čutil posega oblasti v samo estetiko, v repertoar ali kaj podobnega. Gledališče je bilo v tem času bolj svobodno, ne tako nadzorovano, zato so v njem lahko delali pametneje in bolj zvito. To je bil čas, ko televizije ni bilo, filma pa je bilo izredno malo, pa še ta je bil izredno kontroliran (Šedlbauer 2008).

Po osamosvojitvi je gledališče zdrknilo na margino in ni imelo več tako velikega vpliva. Tudi v 21. stol. politika ne verjame več, da bi gledališče zmoglo razburiti ali premakniti skupine ljudi, da bi se v njihovih glavah ali zavesti kaj drastično spremenilo in bi nastopilo kot antipod trenutni politiki. V današnjem globalnem svetu smo nenehno bombardirani z novicami in škandali, in svoboda govora je v javnem življenju veliko večja, težko je tekrovati z aferami, ki se dogajajo v svetu. Gledališče je težko tako ostro in prodorno, da bi se pojavilo na naslovnici (Ratej 2008).

Gledališče je umetnost, ki se dogaja neposredno pred našimi očmi na večer predstave, po njej je dejansko vsega konec. Torej ima samo eno možnost, en večer in v tem mu mora uspeti vzpostaviti stik z gledalcem, mu sporočiti, kar mu je želelo, in poizkusiti v njem kaj spremeniti, mu dati odgovore ali ga spodbuditi, da se tudi kaj vpraša.

Oseba, ki dela repertoar, se mora zavedati, da govori svojim someščanom, sodržavljanom v določenem zgodovinskem trenutku. Torej mora vedeti, v kakšnem zgodovinskem trenutku mi živimo, kaj nas

opredeljuje, česa nas je strah, kaj mislimo, da je upanje. Ta misel mora biti izhodišče za nastanek repertoarja (Ratej 2008).

Podobno je menil tudi Andrej Hieng,² ki je zapisal: "Vsako delo - tudi če smo ga vzeli iz zakladnice oddaljenih dob, naj bo uprizorjeno tako, da bo skozenj žarelo življenje našega človeka v tem trenutku" (Hieng v Kosi 1998, 13).

Danes je tako, da ljudje niso več v stiku s sočlovekom. Ni dovolj, da teater samo dela, ampak je ves čas treba misliti tudi na človeka, na njegove potrebe, dileme, dejavnosti, dvome, frustracije, stiske, veselja, vzpone in padce. Ves čas je treba biti v stiku s tem, kaj ljudje mislijo, čutijo, oz. v kakšnem stanju so. Misel na ljudi mora biti vsem v teatru vodilo (Šedlbauer 2008).

Janez Pipan pa poudarja, da se s tako imenovanimi sociološkimi raziskavami, ki naj bi odkrivale estetske preference potencialnih gledalcev in ugotovile, kaj jih najbolj žuli in kakšne vrste teater jih utegne pritegniti, ubadajo le še v provincah. Repertoar naj bi veljal za zastarelo gledališko strategijo in le tu in tam gledališki ravnatelji in njihove dramaturške ekipe poglobljeno prebirajo dramatiko, če pa že, je to v glavnem sodobna dramatika (Internet 2).

Ira Ratej pravi, da vztraja v teatru kot mediju, ker misli da je le-ta zadnji prostor, kjer se kolektivno sprašujejo o trenutnem stanju človeka. Skušajo odpirati pomembna družbena vprašanja in na nekatera tudi odgovoriti. Pravi, da je kljub temu, da imamo vsi vse manj časa in prostora, to zelo pomembno. Podobno meni večina, ki danes dela v teatru, saj verjamejo, da gledališče ni le forma, ki misli, pač pa tudi govori (Ratej 2008).

²Andrej Hieng (1925-2000), slovenski pisatelj, gledališki režiser, scenarist in dramaturg. Med letoma 1983 in 1988 je bil umetniški vodja v celjskem gledališču, med letoma 1988 in 1991 pa tudi Drame SNG Ljubljana.

Zvone Šedlbauer je prepričan, da gre v gledališču za neke vrste idealizem. Pravi, da je vzgoja gledališnikov v stoletjih v Srednji Evropi povzročila, da je gledališče obsedeno od ideje, da lahko s tem, ko oblikuje svojo podobo, ko kanalizira svojo misel, svoje čutno nazorne poti, spreminja svet. Morda v minimalnem smislu in s postopnimi koraki, pa vendarle gledališče verjame, da lahko spreminja svet na boljše (Šedlbauer 2008).

Oblikovanje gledališkega repertoarja večina razume predvsem kot način, kako besedilom omogočiti, da spregovorijo, da artikulirajo živa sporočila, ki imajo v avditoriju odprtega in radovednega sprejemnika. Gledalci se že sami pri sebi pripravijo na komunikacijo in na to, da bodo verjeli temu, kar se bo dogajalo na odru (Ratej 2008).

Goran Schmidt, ki je tudi bil umetniški vodja v SLG Celje, in sicer od 1981 do 1984, je izhajal iz zavesti, da "gledališka umetnost ni interpretacija sveta, ni predrugačenje sveta, ni razlaga sveta, še manj seveda posnetek sveta: gledališka umetnost je kot vsaka druga umetnost poseben način spoznavanja sveta" (Schmidt v Kosi 1998, 12).

Strinjajo se tudi, da gledalci prispevajo ključno vsebinsko razsežnost repertoarne podobe posamezne sezone. Brez gledalcev teater ne bi obstajal in zaradi njega se vse sploh počne. Bistvo je, da se pri gledalcu sproži neka misel, odpor, navdušenje. Da se le-ta vpraša, kaj se dogaja, kaj je to, kar počnejo, včasih vidi stvari, za katere sploh ni mislil, da so na odru možne. Nekateri ljudje zagovarjajo, da je gledališče kot prostor živega govora zavezan domačemu jeziku. Da torej ni slovenskega teatra brez slovenskih besedil. Govoriti o nas tukaj in zdaj se da samo preko besedil slovenskih avtorjev, ki pišejo o nas in razkrivajo, kaj se z nami dogaja. Spet drugi pa pravijo, da ni važen jezik, da je predvsem pomembna sporočilnost besedila, ki povzroči, da se nekaj spremeni v zavesti recipienta. Med gledalci in igralci se mora vzpostaviti nek stik, živa komunikacija. Če se to ne zgodi, je bilo vse delo zaman. Da je vse odvisno predvsem od gledalcev, se pravi publike, za katero gledališča pravzaprav ustvarjajo, govori tudi dejstvo, kako svoj gledališki repertoar ustvarjajo v bolj obrobni mestih po Sloveniji. To lahko vidimo na primeru celjskega gledališča, ki je edino gledališče v svoji regiji in mora zato pokrivati zelo različne interese. Sestavljati mora repertoar, ki je privlačen za čim širši krog gledalcev. Vključiti mora

vse gledališke žanre, domače in tuje dramske tekste, klasična dela in novitete. Predvsem pa mora zaradi svoje majhnosti in obremenjenosti pri iskanju tekstov upoštevati tudi realne možnosti svojega ansambla, ne toliko abstraktnost tekstov.

Celjsko gledališče si je na primer tudi ves čas prizadevalo služiti tradiciji in zahtevi, ki je bila zaobsežena že v njegovem imenu "Ljudsko gledališče". Tudi Andrej Hieng, ki je bil tam umetniški vodja v osemdesetih letih, je temu sledil. "Ljudsko pomeni v našem primeru terjatev, da zožujemo, kolikor najbolj moremo, razpon med okusom ali trenutnimi željami občinstva in interesi umetnosti" (Hieng v Kosi 1998, 10). "Hieng je zapisal, da ljudsko gledališče ne sme uprizarjati del, s katerimi bi nasprotovalo idejam in okusu svoje publike. Pri tem so meje težko določljive, saj vemo, da so okusi različni. Povprečen obiskovalec pa si v gledališču želi predvsem sprostitev in zabave, torej komedij" (Hieng v Kosi 1998, 10).

Položaj v slovenskem teatru na začetku 21. stol. bi lahko označili z večih plati. Šedlbauer meni, da se po eni strani dogaja kvazi komercializacija. Angažirano občinstvo, ki je bilo že v preteklosti vajeno priti v teater, da so se oplodili z nekimi živimi problemi družbe, so danes lahko razočarani, saj se v teatru vedno bolj pojavljajo neke instant situacije. Vse bolj se v teatru pojavljajo tematike, ki jih lahko zasledimo tudi v rumenem tisku. Tisto kar je berljivo, naj bi bilo tudi gledljivo. Po drugi strani pa se znotraj študentske populacije pripravlja nekakšen upor zoper družbeni red, ki je včasih zelo indiferenten prav do njih, študentov. Njihove zahteve se vse bolj povečujejo. Tako kot se dogaja drugje na zahodu, ko že obstajajo stalne skupine mladih, radikalnih, liberalnih študentov, ki jih zanima pozitivnost in svetlost teatra, se bo zgodilo tudi pri nas. Tudi pri nas počasi izstopajo ljudje, ki jim teater predstavlja medij, ki lahko artikulira, komunicira, sprejme, preformira in ga ne vidijo zgolj kot laboratorij za spreminjanje form. Ob tej igri s formo, ki je seveda vedno del ustvarjalnega procesa, se ne sme zanemariti nekih vsebinskih sporočil, na katera pa žal danes gledališča mnogokrat pozabijo (Šedlbauer 2008).

Zanimivo je tudi, kako so o gledališču menili nekateri naši pomembni sodobniki. Eni potrujejo misli mojih sogovornikov, drugi pa so drugačnega mnenja.

Gledališče ne more živeti brez publike. To je tako preprosta resnica, da je sploh ni treba dokazovati in utemeljevati. Ne samo zaradi denarja. Saj ga skoro ni gledališča, ki bi živelo samo od vstopnic. Publika je tista, ki daje gledališču smisel in ki postavlja pred avtorje, režiserje in igralce vedno nove naloge in cilje. Umetnostna stremeljenja in sploh umetniška raven nekega gledališča je v veliki meri odvisna od njegove publike. Danes vemo, da je Shakespeare igral svoja dela pred ne le najbolj življenja željno, ampak tudi najbolj teatra željno publiko zadnjih dva tisoč let (Dolar 1952, 3).

Dolar v istem tekstu navaja še mnenje nekaterih drugih znanih dramatikov, npr. G. B. Shawa in Augusta Šenoa.

Gledališče spada med tiste ustanove, ki jih je najtežje načrtno voditi: vsak trenutek si odvisen od časa in sodobnikov; kar pišejo avtorji, kar igrajo igralci, kar hoče publika videti in slišati - to je, kar tiranizira direktorje in proti čemur skoro ne ostane prav nič svobodne volje. Seveda pa v tej vihuri trenutka dobro premišljene maksime ne odpovedo pomoči, če človek na njih trdno vztraja in zna izkoristiti priliko, da jih vidi na delu (Goethe v Dolar 1952, 10).

Gledališče postaja kot socialen organ vedno pomembnejše. Slaba gledališča so prav tako škodljiva kot slabe šole ali slabe cerkve; kajti moderna civilizacija naglo pomnožuje število tistih, ki jim je gledališče oboje, šola in cerkev" (Shaw v Dolar 195, 12).

Kdor ni popolnoma razvajen in za silo mlad, bo težko našel kraj, kjer bi mu bilo lahko tako dobro kakor v gledališču. Nihče od vas ničesar ne zahteva. Ni vam treba odpreti ust, če nočete, lahko sedate udobno kot kralj in si daste vse lepo predvajati ter gostiti duha in čute, kakor si le želite. Tu je poezija, tu je slikarstvo, tu je petje, tu je glasba, tu je igralska umetnost in kaj še vse! Če vse te umetnosti in lari mladosti in lepote učinkujejo na enem samem večeru, je to praznik, ki se ne da primerjati z nobenim drugim (Goethe v Dolar 1952, 11).

"Gledališče je kraj, ki ga ljudje lahko prenesejo samo, če pozabijo sami na sebe, to je, če je njihova pozornost popolnoma uklenjena, če je njihov interes temeljito vzbujen, če so njihove simpatije stopnjevane do pripravljenosti in če je njihovo samoljublje popolnoma uničeno" (Shaw v Dolar 1952, 12).

5 Uprizorjena španska dramska dela

Že v prvih letih svojega nastanka so slovenskega gledališča v svoj repertoar uvrščala dela španskih dramatikov. Tako si je bilo moč med letoma 1908 in 1918 poleg nekaterih del Čehova, Cankarja, Govekarja, Hauptmanna, Goetheja, Ibsna, Schillerja in drugih ogledati tudi dela nekaterih prvih španskih dramatikov. Sprva jih je bilo v slovenščino prevedenih zelo malo, zato so se na naših odrih pojavljala predvsem ta. Največkrat uprizorjeno špansko delo v tem času je bila drama Angela Guimera V nižavi ali V dolini, kot so ga poimenovala nekatera gledališča. Poleg tega pa se je publika seznanila še z Galeottom Joseja Echegaraya y Eizaguirre in Sodnikom Zalamejskim, dramo velikega Pedra Calderona de la Barce.

V času med obema vojnama ter še posebej med drugo svetovno vojno so nekatera slovenska gledališča za nekaj let prenehala delovati, druga pa so delovala še naprej, a v zelo težavnih razmerah. Te razmere so botrovale tudi temu, da je bil repertoar gledališč zelo okrnjen, dramska dela vanj pa zelo skrbno izbrana. Od leta 1921 pa vse tja do 1945 so bile na slovenskih odrih le tri španske uprizoritve. Po drugi svetovni vojni pa se situacija precej spremeni. Gledališča doživijo razcvet. Poleg že obstoječih gledališč v slovenskem prostoru nastajajo tudi številna nova, kar pa prinese tudi uprizoritve novih, še neznanih del, med njimi tudi španskih. V tem času so od španskih del igrali predvsem komedije Lopeja de Vege, Miguela de Cervantesa in Calderona de la Barce.

Leta 1947 so se v ljubljanski Drami prvič odločili za produkcijo, imenovano medigre. Na isti dan so bila odigrana štiri Cervantesova dela, in sicer Budni stražnik, Salamanška jama, Dva Jezičneža ter Čudežno gledališče. Od leta 1947 pa vse do konca petdesetih let 20. stoletja so na slovenskih odrih vsako leto odigrali vsaj eno špansko delo. Ne samo v Ljubljani, tudi po ostalih slovenskih gledališčih, na primer v Mariboru, Kranju in na Ptujju so zelo pogosto uprizarjali dela Lopeja de Vege. Njegove komedije, še posebej delo Prebrisana norica, so bila do leta 1955 uprizorjena prav vsako leto. Leta 1954 pa je Drama SNG v Ljubljani svoje gledalce seznanila še z enim odličnim španskim dramatikom - Tirso de Molina in njegovo komedijo Don Gil v zelenih hlačah. Gledališča so v tem času večinoma uprizarjala klasike, s katerimi so hotela seznaniti ljudi in jih podučiti o svetovni literaturi. V naslednjem desetletju, se pravi od leta 1955 pa vse do leta 1965, so na slovenskih odrih uprizorili kar enaindvajset del španskih

dramatikov. To so bila na splošno zelo plodna leta slovenskega teatra. Bil pa je tudi čas, ko so vsa gledališča, ne samo na naših tleh, uprizarjala dela Federica Garcie Lorce, ki so bila v Španiji pa tudi izven nje zaradi političnih razlogov za nekaj let po njihovem nastanku prepovedana. Vsako gledališče, ki je v Evropi hotelo kaj veljati, je njegova dela enostavno moralo uvrstiti v svoj repertoar. Večino njegovih del je v slovenščino prevedel Mirko Mahnič. Že leta 1955 sta bili na naših odrih uprizorjeni dve Lorcini deli. Drama SNG v Ljubljani je uprizorila njegovo Svatbo krvi, v mariborski Drami pa Mariano Pinedo, ki je bila leto kasneje uprizorjena še v Mestnem gledališču ljubljanskem. Ena od Lorcovih najpomembnejših dram Hiša Bernarde Alba je bila v slovenskem gledališču prvič uprizorjena leta 1956 v Drami SNG v Mariboru, Yerma pa leta 1959 v Drami SNG v Ljubljani.

V šestdesetih letih 20. stol. se zanimanje za slovensko dramatiko nekoliko poveča. Na uprizarjanje slovenskih dramskih del so dajali poudarek predvsem v institucionalnih slovenskih gledališčih, tako da zanimanje za dela tujih dramatikov v tem času nekoliko upade. V tem času so španska dela uprizarjali le v takrat na novo nastalih gledališčih. Kljub temu, da je bilo v naslednjih letih uprizorjenih kar nekaj španskih del, pa se ni nikoli več ponovila situacija iz petdesetih let 20. stol., ko je bilo uprizorjeno vsako leto vsaj eno. Razlogov je verjetno več, a se ni več dogajalo, da bi bilo na več različnih slovenskih odrih v istem letu uprizorjeno isto delo. Ker je bilo v tem času še vedno zelo malo prevodov španskih del, je izbor le - teh ostal bolj ali manj isti. Nova dela španskih dramatikov, ki so se kasneje uprizarjala, so bila ponavadi prevedena iz drugih jezikov, ne pa neposredno iz španščine. Nemara pa bi bil razlog za zmanjšanje št. uprizorjenih španskih del na slovenskih odrih lahko tudi ta, da smo v sedemdesetih in osemdesetih letih dobili prevode novih del evropske dramatike in je bil tako izbor del za gledališki repertoar veliko večji.

V sedemdesetih letih 20. stol. so gledališča, ki so nastala v petdesetih letih, delovala že precej uspešno. Ni se jim bilo več treba boriti za svoj obstoj oz. uveljavitev in tako so se lahko bolj posvetila kvaliteti uprizoritev in bolj razgibanemu repertoarju. V tem času so bila uprizorjena številna španska dela. Nekatera so bila gledalcem že znana in so doživela svojo priredbo, druga pa so bila nova.

Podobno se ponovi tudi v osemdesetih letih, ko so bila dela španskih dramatikov slovenskim gledalcem že precej znana. Še posebej dela Lorce, Cervantesa, de la Barce in Lopeja de Vege, ki so postala stalnica repertoarjev slovenskih gledališč. Od novih, še neznanih del v tem času uprizorijo v Španiji zelo znano delo Celestina, katere avtor je Fernando de Rojas, ter eno od prav tako pomembnih del Fernanda Arabala - Guernica.

V devetdesetih letih 20. stoletja so bila slovenska gledališča zelo naklonjena španskim dramatikom. V tem desetletju je bilo uprizorjenih kar dvanajst različnih španskih del. Drame Lorce, de la Barce, Cervantesa in ostalih znanih španskih dramatikov, ki so bila zaradi svoje tematike vedno aktualna za slovensko publiko, so v tem času na slovenskih odrih doživela mnogo različnih interpretacij in uprizoritev. Prvič pa zasledimo tudi mladega, v Španiji zelo uspešnega dramatika Sergija Belbela. Preko njegovega dela Nežnosti so se z njim prvič lahko srečali gledalci SNG Drame v Ljubljani leta 1997. Nato pa so v istem teatru dve leti za tem uprizorili še Belbelovo delo Po dežju.

Novo tisočletje je prineslo tudi nov val uprizoritev v slovenskih gledališčih. Občinstvo je nekoliko bolj kot leta prej odprto za malo bolj drzne uprizoritve; tako so na primer v Mestnem gledališču ljubljanskem uspešno poizkusili z vedno bolj provokativnim Pedrom Almodovarjem in njegovo Patty Diphusa oz. izpovedi porno dive. V Mestnem gledališču na Ptujju so prvič uprizorili dramo Joj Carmela! (¡Ay Carmela!), do tedaj pri nas še neznanega dramatika Joséa Sanchisa Sinisterre. Zanimivo je, da so to delo leta 2007 ponovili tudi v Mestnem gledališču ljubljanskem, vendar z naslovom Carmela in Paulino, variete na fino. Ker gre gledališče ponavadi vedno v korak s časom in družbenimi dogodki, ki jih hoče na tak ali drugačen način predstaviti gledalcem, je bilo skoraj neizogibno, da ne bi na naših odrih zasledili kakšno dramsko delo s trenutno zelo aktualno tematiko terorizma. Tako so nas v zadnji gledališki sezoni v Mestnem gledališču ljubljanskem z Belbelovim delom Mobilec seznanili z dogajanjem med terorističnim napadom v Madridu leta 2001.

Iz popisa vseh del španskih dramatikov, ki so bila uprizorjena na slovenskih gledaliških odrih med leti 1908 in 2007, lahko natančno vidimo, kdaj in v katerem slovenskem gledališču je bilo katero od del uprizorjeno.

(Priloga A: Popis vseh del španskih dramatikov, uprizorjenih na slovenskih gledaliških odrih od leta 1908—2007).

Grafikon prikazuje število uprizorjenih španskih dramskih del na slovenskih gledaliških odrih v določenih obdobjih.

GRAF 5.1: Število uprizorjenih španskih dramskih del na slovenskih gledaliških odrih v določenih obdobjih.



6 Analiza izbranih španskih dramskih del

Iz pregleda gledaliških repertoarjev je razvidno, da je bilo na slovenskih gledaliških odrih uprizorjeno kar lepo število del španskih dramatikov. Vzroki za njihov izbor v gledališki repertoar oz. uprizoritev se od gledališča do gledališča razlikujejo. Nekatera od njih so bila izbrana naključno, druga pa zaradi zelo specifičnih razlogov. Da bi bolj natančno ugotovila, zakaj so se gledališča pri nas odločala za uprizoritev nekaterih od španskih del, sem nekatere izmed njih tudi analizirala.

Analizirana dela:

- Calderón de la Barca: Sodnik Zalamejski. Uprizorjeno leta 1952 v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru in leta 1972 v Drami SNG v Ljubljani.
- Lope de Vega: Premeteno dekle. Uprizorjeno leta 1952 in ponovno leta 1988 v Mestnem gledališču Ljubljanskem.
- Federico García Lorca: Hiša Bernarde Alba. Uprizorjeno leta 1999 V Slovenskem Mladinskem gledališču in leta 2004 v Mestnem gledališču Ljubljanskem.
- José Sanchis Sinisterra: Ay Carmela. Uprizorjeno leta 2003 v Mestnem gledališču na Ptuju in z naslovom Carmela in Paulino, veriete na fino, leta 2007 v Mestnem gledališču Ljubljanskem.
- Sergi Belbel: Mobilec. Uprizorjeno leta 2007 v Mestnem gledališču Ljubljanskem

Za analizo sem črpala gradivo iz gledaliških listov posameznih predstav in kritik oz. odzivov nanje, iz katerih je bilo vidno tudi, kako so ne samo ustvarjalci, temveč tudi gledalci videli uprizorjene drame.

6.1 SODNIK ZALAMEJSKI -Pedro Calderón de la Barca

Ob začetku sezone leta 1952 v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru je Jaro Dolar, takratni direktor tega gledališča, zapisal: "Zavest, da je gledališče velika kulturna dobrina, ki je prav tako dragocena kakor druge dobrine, ki nam jih je pridobila naša narodnoosvobodilna vojna, še ni prodrla do vseh naših občanov. Poleg nenehnega stremljenja po umetniškem izpopolnjevanju mora biti kulturna propaganda v najplemenitejšem smislu besede naša velika naloga v tej sezoni" (Dolar 1952, 3).

Sezono so tega leta začeli z delom Calderóna de la Barce Sodnik Zalamejski, ker so prav s klasiko želeli spregovoriti takratnemu občinstvu.

De la Barco uvrščajo v vrh španskega "zlatega veka". Med vsemi njegovimi deli pa je posebno znana tudi njegova socialno-etična drama Sodnik Zalamejski. Calderon jo je postavil v čas, ko je Španiji vladal kralj Filip II. (1555—1598), ki je na pohodu proti portugalskim upornikom svojim vojakom prepovedal ugrabitev ali posiljevanje žensk, ropanje, požiganje, umore. Vse to pa se je dejansko tudi dogajalo. Calderón se v svoji drami sprašuje ali, se pravica in ugled, ki jo ima vojska, res sklada z njihovimi dejanji.

Zgodba v Sodniku Zalamejskem se vrti okoli kmeta Crespe, ki se je pripadnikom vojske in njihovim pretiranim željam postavil po robu in od njih zahteval dostojanstvo, ki ga ima vsak človek ne glede na rojstvo, starost, premoženje ali obleko, ki jo nosi (Negro 1972, 4).

V Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru so leta 1952 s Sodnikom Zalamejskim želeli opozoriti na motiv borbe proti fevdalnim predsodkom, borbe za novo, višjo moralo: "Živimo v dobi grozljive hladne vojne. Zato menim, da občinstvu ne bo težko dojeti zveze med odrom in resničnostjo ali bolje: med zgodovinsko storijo in nedavno preteklostjo /.../ v naši igri je vera, da se lahko ljudstvo uspešno zoperstavi vojnim zločinom. Danes nam je ta vera nadvse potrebna" (Žižek 1952, 5).

Calderónova drama velja za revolucionarno dramo, ki dobiva spodbudo predvsem iz pojma časti, ki pa je tesno povezan s španskim nacionalnim značajem. Ponos in čast sta v Španiji tesno povezana z vsakdanjim življenjem (Žižek 1952, 8).

Odzivov na uprizoritev Sodnika Zalamejskega leta 1952 v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru so večinoma vzeti iz časopisnih člankov napisanih ob premieri:

Drama je v bistvu ljudska in napredna, saj gre za moralno in resnično zmago preprostega, pa ponosnega kmeta proti fevdalnemu, samovoljnemu vojaku. Pisec don Pedro Calderon je bil plemič. Kljub temu je bil - kakor takrat že številni plemiči - na strani naprednih razvijajočih se gospodarskih sil in naprednega gledanja na človeka, ki je v bistvu - tudi naše! Saj smo tudi danes prepričani, da so vsi ljudje v bistvu enaki in da ne sme nihče nikomur nekaznovano kratiti časti. Kljub preobleki je drama kar sodobna, brez dvoma je napredna in je bila celo revolucionarna (Mevlja 1952, 3).

V soboto je pričelo Slovensko narodno gledališče v Mariboru novo sezono svojih predstav s premiero svetovnoznane Calderonove drame "Sodnik Zalamejski", v lepem prevodu Otona Župančiča. Mično predstavo je premierska publika nad vse lepo sprejela in morda je dala režiserju Franu Žižku, igralcem in vsem ostalim, ki so pri predstavi sodelovali, najlepše priznanje že s tem, ker je ves čas predstave sledila dogajanju na odru z močno osebno prizadetostjo, ki jo lahko vzbudi samo zelo dobra predstava./.../uspela predstava "Sodnika Zalamejskega" bo imela v Mariboru prav gotovo še veliko obiskovalcev, ker lahko s svojim ljudskim patosom in sploh s svojo ljudsko vsebino seže tudi tistemu do srca, ki zaenkrat še ni prevzet obiskovalec dramskega gledališča (Dolenc 1952, 4).

V Mariborski Drami je tudi druga predstava "Sodnik Zalamejski" izven abonmaja - v soboto, dne 1. Novembra - doživela velik uspeh. Gledališče je bilo nabito polno in lepa predstava je publiko zelo zadovoljila./.../o predstavi se v Mariboru še veliko govori (Dolenc 1952, 4).

Sodnika Zalamejskega so leta 1972 uprizorili tudi V Drami SNG v Ljubljani. Poleg osnovnega konflikta pravice, ki ga zastavlja Calderónova igra, so hoteli prikazati tudi pomembnost zgodovinske situacije, od katerih so ti konflikti pravzaprav odvisni. Družba se v vsakem času nahaja v nekem stanju. Človek, ki takrat v njej živi, pa se lahko za svoja ravnanja mnogokrat odloča glede na položaj, v katerem se nahaja. O tem je v gledališkem listu ob uprizoritvi Sodnika Zalamejskega leta 1972 zapisal tudi Janez Negro in odgovoril na vprašanje, zakaj so se sploh odločili za uprizoritev te Calderónove drame.

S tem se drama popolnoma vklaplja v tendence sodobnega svetovnega gledališča, ki je gledališče situacij v zgodovinskem oziroma političnem pomenu te besede. Ne samo, da se človek svobodno odloča v dani situaciji, temveč se odloča tudi s pomočjo in zaradi dane situacije. Zato današnje gledališče prikazuje na eni strani situacije, ki so preproste in človeške, na drugi strani pa trenutek izbire, odločitve, svobodnega odločanja, ki zavezuje človekovo moralo in njegovo celotno življe. Tudi s tega vidika je "Sodnik Zalamejski" sodobna drama (osebni vir 5).

Zakaj je bila uprizoritev Sodnika Zalamejskega leta 1972 primerna in bi bila nemara tudi danes, nam pove kritika, ki jo je takrat Vasja Predan napisal za časopis Delo.

Kaj se je s pravičništvom in pravicoljubljem, s častjo in dostojanstvom kot etičnimi normami in s spraševanji vesti pa zavesti v teh stoletjih zgodilo, ali so vsakršna razdejanja in socialne presnove ohranile njegovo vzvišeno kategorialnost v časovnih in pojmovno-spoznavnih ločnicah med nekdanjimi "visokimi krepostmi" in današnjimi "razveljavljenimi veljavami" - to so kajpada problemi, ki Sodnika Zalamejskega nenehoma aktualizirajo. To je naposled tista stiska, s katero je najtesneje prepleten tudi imperativ, ki ga danes imenujemo "zvestoba sebi" in ki bi, tako bi tako se zdi, moral na izviren, samosvoje zavzet način osmisliti tudi gledališko, uprizoritveno razsežnost Calderonovega dela v današnjem času in prostoru (Predan 1972, 7).

6.2 PREBRISANA NORICA- Lope de Vega

Komedijo v treh dejanjih klasičnega španskega dramatika Lopeja de Vege so na slovenskih gledaliških odrih uprizorili že večkrat. Prvič že davnega leta 1948 v Prešernovem gledališču Kranj, leto za tem v Drami SNG v Mariboru, nato so jo pod naslovom Premeteno dekle uprizorili leta 1952 v Mestnem gledališču Ljubljanskem, leta 1953 v Okrajnem gledališču na Ptuju, zadnjič pa leta 1988 zopet v Mestnem gledališču Ljubljanskem.

Lope de Vega velja za raznovrstnega španskega klasičnega pisatelja, ki je dajal dramsko obliko najrazličnejšim motivom. Od religioznih in mitoloških, historičnih in domoljubnih do ljubezenskih. Velja pa tudi za enega največjih piscev dram vsega časa, saj je Premeteno dekle ena od njegovih 1500 komedij različnih vrst, ki jih je poleg sonetov, epov in romanov napisal v zelo kratkem času.

“Prebrisana norica je na eni strani globoka, tragična in junaška, čeprav z dragocenimi elementi ljudskega humorja prepletena igra o uporih proti zatiralcem, na drugi strani pa vedra komedija o vroči ljubezni in žolčni ljubosumnosti” (Moravec 1952, 23).

De Vega je o svojem delu dejal: “Pisal sem igre za občinstvo, in ker jih občinstvo plačuje, je razumljivo, da mu moram, če mu hočem ugajati, govoriti z jezikom norcev. Jezik norcev pa seveda ni neumen jezik” (De Vega v Inkret 1988, 3).

Središče zgodbe je Fenisa, dobro in prijazno, nežno in plemenito, zaljubljeno in premeteno dekle, hkrati pa tudi ženska, ki zna braniti svoje pravice. Fenisa se zaljubi v mladega poročnika Lucinda. Njuno srečo prekine stotnik Bernardo, ki se zaljubi v Feniso namesto v njeno mater, ki pa si želi prav tega (Moravec 1952, 24).

Zgodijo se raznovrstne komične situacije, duhoviti nesmisli, intrige, zamenjave, preobleke, vsi mogoči in nemogoči zapleti in nori nesporazumi, kakršni se pač zgodijo med tremi ljubezenskimi pari. Na koncu se seveda vse srečno izteče (Inkret 1988, 3).

Vzrok za uprizoritev leta 1952 v Mestnem gledališču ljubljanskem je bilo predvsem nepoznavanje Lopeja de Vege v slovenskem okolju v tistem času. Do takrat namreč ni v tisku izšel še noben slovenski prevod iz obširnega opusa Lopejevih del in z igro Premeteno dekle so ga hoteli predstaviti Slovencem. O tej odločitvi Mestnega gledališča so se takrat pojavljali dvomi, saj so nekateri menili, da je ravno zaradi omejenega poznavanja del Lopeja de Vege težko presoditi, če je “Premeteno dekle” res najprimernejše delo, ki bi avtorja karakteriziralo (Vidmar 1952, 4).

Iz gledališkega lista predstave iz leta 1952 lahko razberemo, da so z uprizoritvijo Premetenega dekleta želeli predvsem zabavati ljudi, ne pa jim vlivati nekih velikih moralnih nauk.

Ideja? Ideja v tistem vulgarnem, tolikokrat zlorabljenem pomenu besede bi bilo v naši komediji prav nepotrebno iskati. Zdi se kot bi hotel nategniti to ljubko zgodbico na Prokrustovo posteljo, če gledaš v njej “revolucionarne težnje meščanskega razreda proti gotsko – katoliškemu, aristokratsko – fevdalnemu zatiranju”, kot je zapisal nekdo ob

hrvaškem prevodu te igre. In vendar je v njej zdrava misel, ki neprisiljeno veje iz vseh teh zapletov in dobi ob sklepu, ko se vse razreši, svojo potrdilo in zadoščenje: misel, naj si kroje ljudje svoje življenje tako, da bo prav njim in se ne bo upiralo večnim zakonom prirode. In življenje naj gre svojo pot. Tudi to je ideja, zdrava, preprosta in zelo človeška (Moravec 1952, 24).

Zanimivo je tudi, kaj so o predstavi menili kritiki:

Premeteno dekle je lahkotna in živahna komedija, zgodba dveh ljubečih src, o križih in težavah, katere morata premagovati na poti do srečnega konca. Njen poglavitni in skoraj edini namen je zabavati občinstvo. Poleg tega nam še dopove, da je življenje kljub vsemu veselo, da mladost, ljubezen in pravica zmagujejo in dopove nam to s pristnim "španskim" temperamentom, z domiselnostjo in z jezikom velikega mojstra (Vidmar 1952, 4).

Komedija premeteno dekle je bila na odru Mestnega gledališča Ljubljanskega zopet uprizorjena leta 1988 in zanimivo je, da je ustvarjalcem kot temelj služila prav uprizoritev iz leta 1952. Morda nam ravno starejši zapisi še najbolj pričajo o načinu dela pri zgodnejši uprizoritvi. Iz gledališkega lista iz leta 1988 je razvidno, da so se tokrat za uprizoritev Premetene dekleta na nek način odločili naključno. Direktor Mestnega gledališča Tone Partljič, je na željo režiserja Vita Tauferja posegel po delih Lopeja de Vege. Med dosegljivimi prevodi je naletel tudi na komedijo Premeteno dekle (*La discreta enamorada*) in zamikalo ga je, da bi se preizkusil z besedilom, ki je bilo uprizorjeno že leta 1952 in doživelo dvaindvajset ponovitev. Zaradi pomanjkanja časa so tudi tokrat uporabili prevod iz leta 1952, ki je bilo delo Dušana Moravca, ki naj bi komedijo prevedel praktično "čez noč" iz srbohrvaškega jezika. Vseeno pa se je besedilo oz. uprizoritev leta 1988 bistveno razlikovala od zgodnejše. Odločili so se za povsem svojo predelavo tekstovne predloge, zato niti niso preveč obžalovali, ker ni bilo novega prevoda. Imeli so svoj tekst, ki je bil v marsičem odmaknjen od izvornika in starega prevoda (Partljič 1988, 32).

Razlike v uprizoritvi so bile predvsem v kostumih. Ti so bili sodobnejši, saj so bili igralci praktično oblečeni v vsakdanja oblačila, zamenjali pa so tudi nekaj likov. Tako je na primer slugo iz izvornika zamenjal Indijanec Popokate.

Iz kritik:

"Zaljubljena prevejanka" je najbolj kratkočasno duhovita in izdelano smešna predstava na slovenskih odrih v zadnjem času; za smehove pri občinstvu si ne prizadeva s prozornimi šalami in banalnimi učinki, ampak jih sproža s preišljeno, stilno dovolj izenačeno komiko, s prav zagrizenim vztrajanjem v smešnosti, ki si jo je izbrala" (Berger 1988, 672).

“V Mestnem gledališču Ljubljanskem so z nocojšnjo premiero komedije La discreta enamorada španskega renesančnega dramatika Lopjaa de Vege potrdili, da je (tudi) gledališče (lahko) tisto čudovito zatočišče pred realnostjo, kamor nič lepega sluteči vstopimo, potem pa se nam naenkrat zazdi popolnoma normalno, če verjamemo v nekaj, kar je sicer čista laž. Malo je res, malo pa tudi ne, nikoli ne vemo zatrdno. Ampak to je najbrž tisto, čemur pravimo umetnost” (Crnkovič 1988, 20).

“Uprizoritev je imenitna v vseh ozirih. Dramaturgija (Emil Filipič) in režija (Veno Taufer) sta odlično skrčili in zgotlili besedilo v tisto najbolj udarno in učinkovito obliko, poleg tega pa ga v marsičem duhovito spremenili oziroma dopolnili. Zapleti te prirejene komedije si sledijo v takem tempu in s svojo produktivnostjo spominjajo tako zelo na nemofilmske burleske, da se je z odločitvijo za uprizoritev kot burko intenzivne stiliziranosti mogoče samo strinjati” (Smasek 1988, 14).

Režiser Vito Taufer in dramaturg Emil Filipič sta ponovno dokazala, da znata dokaj samovoljno (beri: ustvarjalno) interpretirati stare tekste in sodobne razmere. Kakor koli že: po ideji kostumografke Gordane Gašperlin napol goli Popokate v interpretaciji Ivana Godniča je nedvomno učinkovit dodatek iskreno lahkotni zmedi celote, ki niti ni brez zmeraj veljavnega moralnega nauka. Pravi namreč, da sodi mladost k mladosti in naj ljudje zrelih let, če hočejo sebi in drugim dobro, opravijo svoje ljubezenske težave med seboj in ne iščejo rosno mladih partnerjev. V tem primeru bodo namreč zmeraj tako ali drugače nasedli. Pri Lopeju se sicer izteče vse tako, kot je prav - ampak po kakšnih težavah! (Šuklje 1988, 10).

6.3 MOBILEC- Sergi Belbel

Drama Mobilec, ki jo je mlad španski dramatik Sergi Belbel napisal leta 2005, je bila na slovenskih odrih prvič uprizorjena v Mestnem gledališču Ljubljanskem v sezoni 2007/2008. Sergi Belbel, katalonski dramatik mlajše generacije na naših odrih ni novinec; njegovo delo Nežnosti so uprizorili v Ljubljanski drami že leta 1996, v sezoni 1999/2000 pa še dramo Po dežju.

V Mobilcu, ki so jo v Mestnem gledališču Ljubljanskem poimenovali digitalna komedija, gre za zgodbo dveh mater in njunih otrok, ki se preplete, ko na letališču eksplodira podtaknjena bomba, ki je bila sprožena preko mobilnega telefona. Gre za zelo aktualno dramo, ki opisuje izkustvo človeške samouničevalnosti in odpira vprašanja o razmerju med javnim in zasebnim v današnjem času. Razmerje, ki začne nihati in se podirati v trenutku, ko vanj vstopi mobilni telefon. Upravičeno si lahko

zastavimo vprašanje, ali je zaseben telefonski pogovor, ki ga opravimo v javnem prostoru, res še zaseben? In ali komunikacija, ki jo danes omogoča mobilna tehnologija, kakor koli vpliva na neposredno medčloveško komunikacijo? Ker mobilni telefon na eni strani sproža eksplozije s smrtnim izidom, hkrati pa rešuje človeška življenja, mu če sledimo Belbelu, skoraj ni mogoče pripisati niti povsem pozitivne niti negativne vloge (Drnovšek 2007, 1638).

Igra prikaže, kako na nas lahko vpliva konec ali sama misel nanj. Kar naenkrat se zbudimo in lahko postanemo bolj samozavestni, milejši, odprti ljubezni, ki se je skrivala v nas. Ali pa se sesujemo sami vase. Danes je mobilni telefon postal samoumevni del vsakdana. Je eden izmed mnogih izumov modernosti, ki naj bi nam lajšal življenje, ga poenostavljal, celo polepšal. Ampak ali nam ga res? Igra *Mobilec* odgovarja na taka in podobna vprašanja in hkrati odpira vrsto drugih bolj temeljnih vprašanj o odnosih med ljudmi, o naši nezmožnosti sporazumevanja, o tem, da je modernih načinov komunikacije tako rekoč nešteto, pogledov v oči, odkritih pogovorov, resničnih srečanj pa vedno manj, ker zanje nismo več sposobni (glej osebni vir 1).

O tem govori tudi dramaturginja Ira Ratej, ko razlaga, zakaj je bila drama izbrana v gledališki repertoar Mestnega gledališča Ljubljanskega.

Ko sem sama brala ta španski komad, me je pritegnila zelo točna opredelitev sodobnih komunikacij. Res je, da znamo komunicirati samo še preko posrednikov. V trenutku, ko se sestanemo, obnemimo in to postaja vse večji problem. Ta avtentična človeška komunikacija, ko sedimo skupaj ena na ena ali ena na tri, postaja vedno bolj prazna in nepomembna. Emocionalni smo lahko samo še preko te naprave, ki jo imamo na ušesu. Vse stvari, ki nas težijo, spregovarjamo skozi to mašino pa niti ne vemo, če nas sploh kdo posluša. In ponavadi nas ne. Vsaj ne na tak način, kot bi hoteli. Ta tekst na skrajno luciden način postavi diagnozo tega časa (Ratej 2008).

Drama *Mobilec* je bila izbrana v gledališki repertoar predvsem zaradi svoje aktualnosti. Skoraj nemogoče bi bilo, da se kdo od gledalcev vsaj za trenutek ne bi postavil v kožo enega od likov. Dileme, ki jih izpostavlja Belbel, nevarnosti oz. rešitve ob uporabi mobilnega telefona ter izginjanje konvencionalnega načina komuniciranja so nam v času mnogih novih tehnologij in medijev vsem zelo blizu.

Slika 6.1: Mobilec, Mestno gledališče Ljubljansko.



Vir: Internet 6.

6.4 AY CARMELA! - José Sanchis Sinisterra

Ideja umetnosti zaradi umetnosti bi bila kruta, če na srečo ne bi bila tako neumna. Noben spodoben človek ne more več verjeti v ta nesmisel o čisti umetnosti in umetnosti zaradi umetnosti same. V tem dramatičnem času se mora umetnik smejati in jokati z ljudmi. Odložiti moramo šopke lilij in se do pasu vkopati v blato in pomagati tistim, ki iščejo lilije. Jaz imam globoko potrebo po tem, da se pogovarjam z drugimi. Zato sem potrkal na vrata gledališča in mu dajem vse, kar zmorem. Federico García Lorca o družbeni angažiranosti gledališča v modernem času, 1936 (Lorca v Gibson 2004, 11).

Joj Carmela! (Ay Carmela!), velja za eno najbolj znanih besedil sodobne španske dramatike. Na slovenskih odrih je bila prvič uprizorjena leta 2003 v Mestnem gledališču Ptuj pod taktirko režiserja Zvoneta Šedlbauerja, kasneje pa še leta 2007 v Mestnem gledališču Ljubljanskem pod naslovom Carmela in Paulino Variete na fino.

Sinisterrovo besedilo govori o dveh umetnikih, ki ju v času državljanske vojne v Španiji zajamejo frankisti in jima v zameno za njuno življenje cinično ponudijo, da pred peščico na smrt obsojenih prostovoljcev odigrata svoj varietejski nastop. Izpostavljena sta človečnost in moralne dileme. Postavlja se vprašanje umetniške svobode, ki jim je poleg svobode mišljenja in izražanja v času vojne največkrat odvzeta. Carmela in Paulino sta postavljena pred umetniško in moralno dilemo - ali s svojimi nastopi zabavati frankiste in smešiti republikance ali ohraniti svoje dostojanstvo in prepričanje. Carmela se upre frankistom in s tem tudi Paulinu, ki želi v strahu za svoje življenje ustreči njihovim željam. Svoj upor plača z življenjem (Carmela je danes v Španiji simbol za upor oz. republiko).

Pri uprizoritvi dram v obeh gledališčih lahko najdemo mnogo podobnosti, prav tako pa tudi razlik. V Mestnem gledališču Ljubljanskem je delo nastalo pod taktirko režiserja Mareta Bulca. Njegova priredba ima na nek način sicer podobno razdelitev kot Sinisterrovo delo, a vsebuje več varietejskih elementov. Vsebuje tudi avtorske songe igralca Gašperja Tiča alias Paulina, ki so botrovali tudi kasnejši spremembi naslova v Carmela in Paulino variete na fino. Fokus predstave je sicer isti kot pri ptujski, pri obeh gre za prikaz političnega v gledališču, vseeno pa se razlogi za uprizoritev nekoliko razlikujejo.

V Mestnem gledališču Ljubljanskem so sprva na repertoar uvrstili drugo igro s prav tako politično vsebino, ki so jo kasneje zamenjali za delo *Ay Carmela*, kar se je kasneje, sodeč po izjavah ustvarjalcev, izkazalo za dober izbor.

Delo pri uprizoritvi režiserja Mareta Bulca, ki je bilo izrazito kolektivno in raziskajoče, je za vso ekipo pomenil velik izziv. Dramo smo želeli premisliti, jo obdelati in uprizoriti na način, ki bi problem napetosti med politiko in umetnostjo premestil v sodoben kontekst in to na ravni scenske forme, ne pa zgolj uprizorjene literarne izjave. Če se Sinisterra v drami sprašuje, zakaj se umetnik upre manipulaciji politike, smo mi iskali odgovor na vprašanje, kako lahko to danes sploh še stori (Osebni vir 3).

“Predstava v Mestnem gledališču Ptuj je bila posvečena v spomin našim padlim španskim borcem in njihovim tovarišem. Med prostovoljci iz triinpetdesetih držav se je v španski državljanski vojni na republikanski strani bojevalo vsaj petsto naših Špancev. Dvesto se jih ni nikoli vrnilo. Lahko bi sedeli v dvorani, pred katero sta nastopala Carmela in Paulino /.../. Tudi zaradi njih Carmela prihaja nazaj” (Lampret 2003, 7).

V gledališkem listu Mestnega gledališča Ptuj so ob uprizoritvi predstave leta 2003 z zgornjim citatom ter spodaj povedanim lepo opredelili razlog za uprizoritev Sinisterrove Ay Carmele.

Vse, kar se dogaja v Sinisterrovem Ay, Carmela!, poteka na tanki meji med življenjem in smrtjo, kjer smo lahko mrtvi, kot pripoveduje Carmela, na veliko načinov, tako kot smo lahko na veliko načinov živi. Dogaja se v nestvarnem prostoru med nebom in zemljo, govori o umetnosti in eksistenci, ujeti med dve vojskujoči se strani v španski državljanski vojni, ki je v marsičem usodno zaznamovala tudi nas. Ay Carmela! Tako je in ni politično gledališče: je in ni melodrama, v najslabšem in najplemenitejšem smislu, za nekatere preveč povedna, za druge - premalo. Za ene govori o zdavnaj dorečenem in preseženem, za druge o neizrekljivem. Gledališče, ki ga uprizarjata Carmela in Paulino, je vsekakor klavarno, bedno, ceneno in pritlehno gledališče -za klavrne, bedne, cenene in pritlehne čase vojne - in obenem veličastno gledališče za veličastne čase nešteti junakov, posebej tistih, katerih smrt ni opeval nihče. Če je na njihovi strani je poetična drama; če je agitka, je zoper vojno, nalašč pisana v fakturi frontnega gledališča, kakršno poznamo tako mi kot Španci. Na obeh straneh. Delo je nedvomno nalašč odprto v naš čas. Mimogrede nas vpelje v pretekle dileme, za katere mislimo, da so že davno presežene. Nehote se moramo opredeliti, ali smo kot publika na strani tistih, ki bodo po ukazu streljali, ali tistih, ki bodo po tem istem ukazu ustreljeni (Lampret 2003, 5).

Kakšen vtis pa je uprizoritev pustila na enem izmed kritikov, nam povejo naslednje besede:

Dober paketek resnega, na momente celo pretresljivega, z zabavnim. Vprašanje je, kakšno držo bi zavzeli posamezniki, ki sestavljajo občinstvo. Carmelino? Bi za svoja načela žrtvovali življenje? Paulinovo? Bi se uklonili močnejšim in s tem ohranili svoj obstoj? Sicer nas režiser dejansko postavi v vlogo občinstva, tistega takrat in tega danes. Pravzaprav velja izpostaviti celotno postavitev in režijske prijeme, ki so tokrat uporabljeni v ravno pravi meri in so kot taki zares učinkoviti (Internet 3).

Slika 6.2: Ay Carmela!, Mestno gledališče Ptuj, 2002.



Vir: Internet 7.

Slika 6.3: Carmela in Paulino, variete na fino, Mestno gledališče Ljubljansko, 2007.



Vir: Internet 8.

Zapisov iz strokovnih gledaliških kritik je mnogo, kako pa se na določene predstave odzivajo gledalci, pa je žal ohranjenega bolj malo. Večinoma se njihovi vtisi prenašajo z ustnim izročilom, ki lahko za vedno izginejo. Od zapisanega ostane samo tisto, kar nekateri gledalci zapišejo v knjige vtisov gledališč. Kot primer takega zapisa navajam nekaj besed anonimnega gledalca, zapisanih po ogledu predstave Carmela in Paulino variete na fino v Mestnem gledališču Ljubljanskem (Interno gradivo: knjiga vtisom mala scena, Mestno gledališče Ljubljansko, sezona 2007/8).

Upam, da na koncu-enkrat-tudi on zaupije:

»Espagna!« in sta potem lahko srečna...Četudi z mravljinčastim telesom. Mrtvih se ne poljublja...

A mrtvi se...morda lahko poljubljajo.

Hvala, Mr. Gašper Tič.

Dobra igra

Ms. Carmela.....ah!

6.5 HIŠA BERNARDE ALBA - Federico García Lorca

Drama Federica Garcíe Lorca Hiša Bernarde Alba govori o petih hčerah, ki jih mati po očetovi smrti namerava v osmih letih žalovanja držati kot ujetnice za zidovi svoje hiše in jim preprečiti vse stike z zunanjim svetom. Taka je tradicija. Tako je počela že njena mati, stara mati in tako nazaj. Spodobi se in tako mora biti. Vendar ne za njenih pet hčera. Te se s tem ne strinjajo in se materi ves čas upirajo. Željne ljubezni iščejo vse možne načine stika z zunanjim svetom, ki ga predstavljajo predvsem moški. To pa se na koncu izkaže kot usodno za vse (Osebni vir 6).

Lorca je to dramo naslovil: "Drama o ženskah iz španskih vasi". Poznal je življenje podeželskih žensk, zaprtih med zidove, okusil je špansko politiko iz 30. let prejšnjega stoletja in ustvaril črno-bel portret zaprte ženske družinske skupnosti, v kateri se je ta politika kruto manifestirala (Štritof 2004, 15).

Hiša Bernarde Alba je bila v preteklosti na slovenkih odrih uprizorjena že večkrat, prvič že leta 1950 v SNG Drama v Ljubljani, kasneje pa še po različnih slovenskih gledališčih. Ker Lorca spada med

pomembne svetovne dramatike, ga je vsako gledališče moralo uvrstiti v svoj repertoar, če je hotelo kaj veljati. V zadnjih letih sta Lorcovo Hišo Bernarde Albe na svoj oder postavili dve slovenski gledališči. Leta 1999 so ga na malo drugačen, bolj eksperimentalen način uprizorili v Slovenskem mladinskem gledališču, leta 2004 pa še v Mestnem gledališču Ljubljanskem. Delo ponuja različne interpretacije, je zanimivo, zakaj so se gledališča pravzaprav odločila za uprizoritev. Lorcina drama je bila namreč označena tako za feministično, politično, zgodovinsko, kot tudi za družinsko, osebno izpovedno, poetično, realistično. Pesnik sam jo je označil kot popolnoma realistično, nekoliko osebnoizpovedno, predvsem pa politično dramo. O tem govori dejstvo, da nekaj dni pred izbruhom desničarskega udara (dramo je namreč dokončal leta 1936, za časa španske državljanske vojne), o svojem delu ni hotel dati nikakršnih izjav.

V Mladinskem gledališču je režisersko mesto prevzel Matjaž Pograjc, ki si je uprizoritev zamislil kot dialog med odrskim dogajanjem in igrano-dokumentarnimi posnetki. Za pet dni so bile igralko namreč zaprte v podeželsko hišo v Prekmurju, z video in avdio nadzorom in s tremi kamerami, skozi katere so morale izraziti vse naloge, ki so jih čakale v kuvertah za vsak dan posebej. Dovoljena ni bila nobena pomoč od zunaj. Omarica za prvo pomoč je vsebovala samo aspirine, aupirine in hansaplast, kemični svinčnik in papir, ki sta jima služila za izražanje misli in občutkov, ki so se jim porajale v času, ko so bile zaprte v hišo (Internet 4).

Tudi scena se je v Mladinskem gledališču razlikovala. Le ta je bila namreč dvonadstropna in iz jeklenih cevi, masivnega lesa, z verigami in ogromnimi ključavnica, tako da se je zdela skoraj kot cirkuška kletka, v kateri se krotilka – mati, bori s petimi zvermi – hčerami.

O tem, kakšen vtis je uprizoritev Lorcine Hiše Bernarde Albe v Mladinskem gledališču pustila na gledalce, nam govorijo kritike iz različnih slovenskih, prav tako pa tujih časopisov, ki so jih v Mladinskem gledališču objavili na svoji internetni strani.

Postavljena na oddaljeni sever Slovenije, v Prekmurje, nekam blizu madžarske meje, zaznamovana z zimskim mrazom in ledom, postane *Hiša Bernarde Alba* nekakšna drama o nasilju arhaičnega in izoliranega kmečkega sveta. Predstava – predelava Lorcovega dela – ni le po naključju plod dveh ravni branja in priprave. V podeželski hiši, ki jo izdajajo vrata iz

neobdelanega lesa, težke verige in tesnobne izbice, se predstava spleta iz pripovedi šestih žensk, ki po fragmentih podoživljajo Lorcovo zgodbo po eni strani, in iz sopostavljenega niza video posnetkov na štirih platnih po drugi. Videi podajajo zgodbo šestih igralk med pripravami na predstavo, ko so šest dni preživele »zaprte« v podeželski hiši v Prekmurju. Iz prepleta teh dveh na videz tako različnih izhodišč izvira vrsta sugestij, ki naredijo na gledalca močan vizualen in emotiven vtis. (...) Pričevanje o zelo zanimivem raziskovanju, še posebej z vidika, ki se nanaša na medsebojno »kontaminacijo« različnih jezikovnih kodeksov in izraznih sredstev (Internet 5).

Gre vsekakor za predstavo, ki pusti v gledalcu močan vtis, na vseh ravneh. Sugestivna je na štiri dele razdeljena temna, mrka scena, ki predstavlja leseno notranjost hiše, z nizkimi nadstropji, v katerih se ni mogoče zravnati. Temnino razsvetljujejo štirje ekrani, po eden v vsakem kotu, na katerih se v glavnem odvija dogajanje v Prekmurju. Sicer so vse prvine, ki sestavljajo predstavo, skladno spojene, glavna pa je prisotnost igralk, ki učinkovito upodabljajo občutke tesnobe, utrujenosti, strahu, hrepenenja, nepotešenosti, obupa (Internet 5).

“Zgodba se je na odru razvijala s peklenskim tempom. Občutiti je bilo, kako se erotika prepleta z emocijo, misel s telesom. Vse je valovalo v barvah bolečine in strasti. Ženska seksualnost, dodatno aktualizirana in interpretirana z dokumentarnimi posnetki in igralskimi kreacijami, je postala prostor soočenja s svojimi najglobljimi, skritimi in potlačenimi impulzi, s svojo podzavestjo in njeno sestro, mislijo” (Internet 5).

“Če je Lorca rekel, da je vsak krik tolmun joka, je ustvarjalcem uspelo ves oder spremeniti v tak tolmun, ki vre še dolgo potem, ko *Hiša Bernarde Alba* izgine za zastorom” (Internet 5).

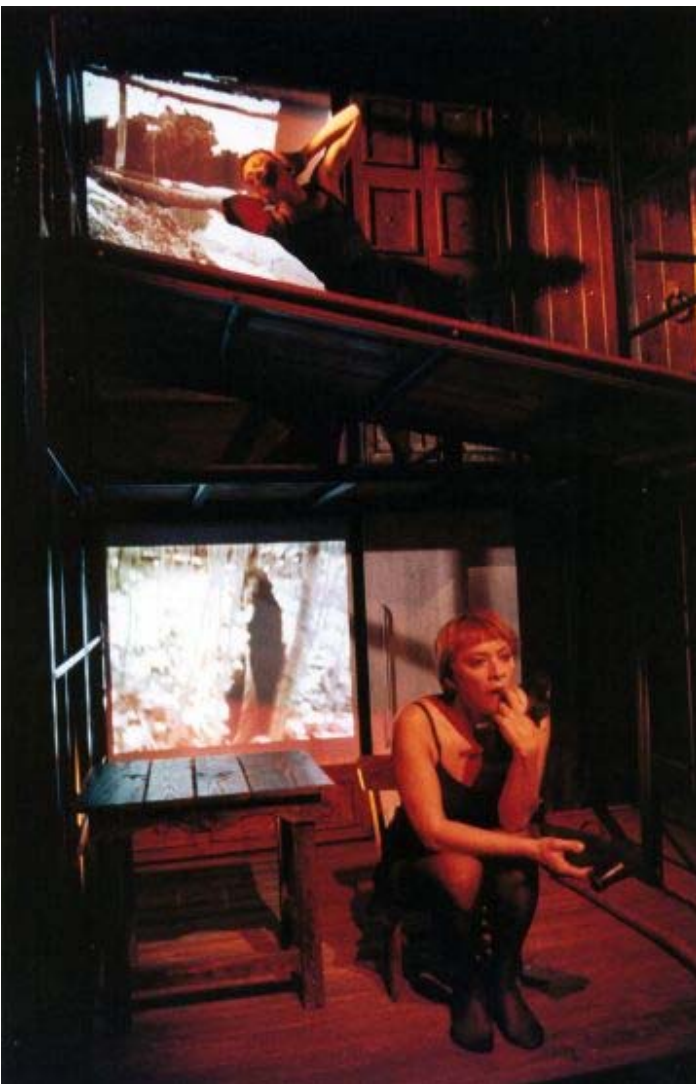
Ko smo gledalci ploskali ob koncu predstave mladega slovenskega režiserja Pograjca, so se nam zastavljala številna vprašanja, bili smo razburjeni zaradi dozdevnih odmikov od naših klasičnih avtorjev ali pa smo morali priznati, nekateri sicer z veliko težavo, da smo ravnokar videli predstavo, v kateri ne manjka upoštevanja vrednih kvalitet. Ni majhen dosežek, da projekt pri nas vzbudi premislek, da se nam zdi škandalozen ali pa tako pritegne našo pozornost, da nas spodbudi k analizi, pa čeprav zgolj površni (...). *Hiša Bernarde Alba* Slovenskega mladinskega gledališča v raziskovalnem gledališkem poskusu preučevanja človeške narave razširi sugestijo, liriko in samo Lorcovo besedilo do njihovih najširših meja in spremeni perspektivo, iz katere moramo analizirati psihološke posledice represije in zaprtosti (Internet 5).

Slika 6.4: Hiša Bernarde Alba, Mestno gledališče Ljubljansko, 2004.



Vir: Internet 10.

Slika 6.5: Hiša Bernarde Alba, Slovensko Mladinsko gledališče, 1999.



Vir: Internet 9.

V Mestnem gledališču Ljubljanskem je Hišo Bernarde Alba režiral Boris Kopal. Kljub temu, da uprizoritev ni bila tako eksperimentalna kot v Mladinskem gledališču, pa je bila tudi ta precej drzna.

Dramaturginja Ira Ratej je o uprizoritvi povedala:

Lorca in vsi njegovi teksti spadajo v zakladnico vsakega teatra. Če hočeš biti teater, je potrebno ta dela uprizoriti. Lorcovo delo Dom Bernarde Alba se ponavadi da v repertoar, ko je potreben ženski ansambel. V Sloveniji je pogost pojav, da imamo v ansamblih veliko žensk. Vlog za ženske je v vsej svetovni literaturi zelo malo. Večina jih je napisanih za moške. Delo je režiral Boris Kopal. Bila je kar precej drzna. Ženski svet je bil postavljen na kar precej sodoben, gibalni način. Ta razmerja med ženskami, ki smo vse bolj vpete v družbeno življenje. Moški se umikajo, gredo samo še na pozicije, ženske pa prevzemajo ves ta nek servisni del družbene nadstavbe. Osnovna razmerja, mama-hči, sestra-sestra, prijateljice, sosede in način, kako ženske obračunavamo druga z drugo, vse to je že v osnovi nevarno a hkrati vedno aktualno. Potrebno je vedeti, da so obiskovalke gledališč večinoma ženske. Spregovarjat o ženski duši in kaj se v njej dogaja, je vedno aktualno. Res pa je, da je potrebno uporabiti tak umetniški način, da se nas bo dotaknil. To je torej tisto, na kar se v gledališču vedno cilja. Ne gre samo za neko vajo v estetiki. Se pravi, vedno je potrebno pristopiti z analitičnim procesom, ki se mora videti tudi na estetskem nivoju. Analizirati je potrebno tekst. Vse ženske, ki sedijo v teatru, morajo reči: točno tako je pri nas doma, taka je moja mama, sestra, zato pa jo sovražim (Ratej 2008).

Kopal izhaja iz zapletenih odnosov med frustriranimi in seksualno ne potešenimi oz. onemogočenimi sestrami. Ženske v njegovi uprizoritvi zgolj kritično upodabljajo totalitarizem, ki je med drugim pokopal tudi samega dramatika.

Totalitarizem, ta politični motiv je najpogostejša interpretacija Lorcine drame. Interpretacij je seveda več. Zanimivo pa je kako so si jo interpretirali gledalci ter kritiki, ki so v njej eni manj ter drugi bolj videli povezavo tudi z današnjim časom.

“Zakaj je Lorcova drama Dom Bernarde Alba neprestano na svetovnih odrih? Vsako leto se zdi bolj zastarela. Ženske smo vendar emancipirane, izbiramo ljubimce, rojevamo že z umetno oploditvijo, živimo same, se poročamo, dvakrat, trikrat, vdove smo, pa ne nosimo črnine. Kaj nam je mar Lorcove ženske v zaostali Španiji? Morajo nam biti mar, če nam je mar zase, bi rekla. Lorca obravnava vztrajanje pri starem, igra pa je revolucionarna. Izpostavlja nujnost upora, upora za vsako ceno. Sploh ne gre samo za ženske! Sploh ne gre samo za Španijo! Sploh ne gre samo za stare čase! Gre za neprestane kritike” (Simonovič 2004, 59).

“Predstava kot sugestivna podoba sveta znotraj zatiranja, zatajevanja in hrepenenja /.../ Gre za to, da smo Slovenci dokazali precejšnjo nestrpnost, ne samo do drugače mislečih in drugače verujočih, ampak tudi do drugače spolno nagnjenih ljudi, je ta igra dobila konotacijo in os, okoli katere se vrtimo” (osebni vir 2).

7 SKLEPNE BESEDE

Že nekaj let delam v gledališču kot hostesa. Vedno znova me preseneča proces, ki se tam zgodi. Spremembne, ki sem jih opazila na gledalcih predno so vstopili v dvorano, da bi si ogledali določeno uprizoritev in njihovi odzivi, ko so odhajali domov, so me spodbudili, da sem začela o gledališču razmišljati malo drugače, bolj poglobljeno. Nanj sem začela gledati kot na neke vrste medij. Medij, ki je neponovljiv, saj se dogaja neposredno pred našimi očmi. Prav tako pa zelo nepredvidljiv. Nikoli se namreč ne da natančno napovedati, kako se bo publika odzvala na določeno uprizoritev. Različni publiki je ugajala različna tematika in se je nanjo zelo različno odzvala. To dejstvo me je spodbudilo k razmišljanju o tem, na kakšen način se vodstvo gledališča pravzaprav sploh odloča za izbor točno določenih dramskih iger v svoj repertoar. Pogovori in izjave bivših in sedanjih direktorjev gledališč, dramaturgov, režiserjev in ostalih delavcev v gledališču so pokazali, da je primaren fokus pri izboru del za uprizoritev na gledališkem odru, kljub nenehni borbi za preživetje, s katero se danes sooča večina slovenskih gledališč, še vedno gledalec. Gledališče deluje kot neke vrste medij, ki skuša svojemu gledalcu preko dramskih iger sporočiti razne ideje, v njem odpreti kakšna vprašanja ali nanje celo odgovoriti; ga spomniti na kakšen zgodovinski, politični, kulturni dogodek; mu prikazati situacije, ki jih včasih v vsakdanjem življenju prezre; ali pa ga konec koncev želi samo zabavati. Se pravi v gledališču ves čas preučujejo gledalca, razmišljajo kaj ta v določenem trenutku rabi, na kaj ga je potrebno opomniti in s kakšno vsebino se bo najlažje identificiral. Na tak način pa se tudi izbirajo dramska dela, ki so uprizorjena na odru nekega gledališča. Včasih se gledališča za izbor dramskih del v svoj repertoar odločajo za dela slovenskih dramatikov, ki svojo publiko tudi najbolj poznajo, spet drugič za tuje dramatike, ki so se dotaknili kake tematike, ki bo slovenskemu gledalcu blizu. Seveda so določena dela uprizorjena tudi zato, ker spadajo v zakladnico evropskih klasičnih del in jih gledališča enostavno morajo uvrstiti na svoj repertoar, če hočejo biti aktualna oz. slediti evropskim standardom. Tako je bilo npr. pri večini Cervantesovih, de Vegovih, Calderonovih in kasneje Lorcovih del. Lahko je bilo delo enostavno postavljeno na oder zaradi vizije, ki jo je imel umetniški vodja ali pa režiser kakega gledališča. Tako so npr. s Cervantesovimi Medigrami hoteli ponoviti špansko idejo potujočega gledališča. Bili so tudi primeri, ko je kak dramaturg ali kdo drug od sodelavcev kakega teatra spremljal nekega španskega avtorja že v preteklosti in se mu je enostavno takrat zdel primeren čas, da se točno

določeno delo uprizori. Tako se je npr. zgodilo z Belbelovim delom *Mobilec* uprizorjenim na odru Mestnega gledališča Ljubljanskega na pobudo dramaturginje Ire Ratej. Gledališča torej izbirajo dela oz. jih uprizarjajo na načine, ki so aktualna za trenutno publiko. S temi se bo le - ta najlažje poistovetila in bo tako sporočilnost besedila hitrejša in večja.

Vsa ta dejstva potrjujejo mojo prvo hipotezo:

Dramsko delo je izbrano v repertoar zato, ker nosi sporočilno vrednost in publiko postavlja vprašanja, s katerimi se srečuje v vsakdanjem življenju.

Ker mi je zaradi enoletnega življenja v španski družbi ta postala zelo blizu in sem našla nemalo podobnosti med slovensko in špansko kulturo, sem želela malo več izvedeti tudi o španski dramatik; zakaj so bila točno določena španska dramska dela izbrana v repertoar slovenskih gledališč, ter kako so se nanje odzvali slovenski gledalci. Kakšen odziv so ta doživela v preteklosti, lahko vidimo samo iz gledaliških kritik preteklih predstav. Zelo malo gledalcev po ogledu predstave napiše kaj v knjigo vtisov, ki jo imajo gledališča s tem namenom. Tako se na nek način njihovo mnenje prenaša le od ust do ust in včasih tudi za vedno izgubi. Kot hostesa v gledališču, pa sem lahko neposredno spremljala odziv gledalcev na določene uprizoritve. Tako sem na primer ob uprizoritvi *Sinisterrovega* dela *Carmela* in *Paulino*, variete na fino v Mestnem gledališču Ljubljanskem lahko videla, da se je publika nanjo odzvala precej emocionalno. Včasih je bilo mogoče opaziti celo kakšno potočeno solzico, ki je obiskovalec ni mogel skriti. Prav tako precej intenzivno se je publika odzvala na Belbelovo delo *Mobilec*, ki nas opominja na enega od nedavnih terorističnih napadov. Opaziti je bilo, s kako težko roko je kak gledalec posegel po svojem mobilnem telefonu po koncu predstave. Uprizoritve so zelo različno vplivale na gledalce. Z gotovostjo pa lahko rečem, da je bilo zelo malo takšnih, ki bi po ogledu kake predstave ravnodušno odkorakali domov. Med odmorom predstave ali po njej je bilo večkrat slišati različne komentarje oz. pogovore gledalcev, ki so se navezovali na pravkar videno.

Tako kot pri ostalih v repertoar izbranih delih, so tudi pri delih španskih dramatikov slovenska gledališča upoštevala sporočilnost besedil in gledalca. Vsa španska dela, ki sem jih analizirala, so bila na

nek način povezana s slovenskim gledalcem. Nekatera uprizorjena dela so bila slovenskemu gledalcu blizu zaradi tem, ki jih je dramatik obravnaval. Tako je npr. de la Barca v Sodniku Zalamejskem izpostavil kako pomembna je za človeka njegova čast; Lorca v Hiši Bernarde Alba obravnava osebno svobodo; podobno tudi Sinisterra v Ay Carmeli! Veliko del tujih dramatikov je bilo v repertoar slovenskih gledališč izbranih zaradi določenih vrednot, ki jih je izpostavil avtor besedila in so bile blizu tudi slovenskemu gledalcu. Te vrednote lahko med drugim izhajajo tudi zaradi podobnosti kulture iz katere izhaja avtor s slovensko. Tako Zvone Šedlbauer kot razloge za izbor nekaterih španskih del na svoj repertoar v času, ko je bil umetniški vodja po različnih gledališčih v Sloveniji, našteva številne podobnosti med slovensko in špansko kulturo, v katerih je videl razloge, da bi se lahko slovenski gledalec z delom na odru identificiral. Zanj je bila podobnost teh dveh kultur silna, čudovita in inspirativna. Poudarja pomembnosti razcveta katolicizma v obeh družbah in vrednot, ki iz njega izhajajo. Katoliške vrednote so bile npr. še posebej izpostavljene v Lorcovem delu Yerma. Pravi, da ne smemo zanemariti dogajanj v sodobni zgodovini obeh narodov, ki so tudi primerljiva in silno pomembna. Lep primer dela, ki je bilo v repertoar izbrano s tem razlogom, je Sinisterrova Joj Carmela. Represivnost frankizma pri Špancih lahko primerjamo z represivnostjo stalinizma pri nas.

Razlogi za izbor posameznih del v repertoar s bili torej zelo različni, večino del pa je bila pri slovenski publikli zelo dobro sprejetih. Z vsemi temi dejstvi lahko delno potrdim svojo drugo hipotezo:

Sporočila, ki jih nosijo v repertoar izbrana in na slovenskih odrih uprizorjena dela španskih dramatikov, so zelo blizu razmišljanju slovenske publike in so bila zato pri njej dobro sprejeta.

Hkrati pa lahko to isto hipotezo delno tudi ovržem, saj se zavedam dejstva, da so se skoraj vsi analizirani španski dramatiki dotaknili tem, ki so večno aktualne. Teme kot so človekova čast ali osebna oz. umetniška svoboda, so večne teme, o katerih niso pisali samo španski dramatiki, pač pa večino svetovnih dramatikov. Nemara bi lahko prišla do podobnih zaključkov tudi, če bi analizirala dela dramatikov kake druge narodnosti. Zavedam se tudi, da je tudi od časa in prostora odvisno, kaj je pri določenem delu izpostavljeno. Lorcova Hiša Bernarde Alba bo verjetno vedno aktualna, saj ponuja mnogo interpretacij. Tako kot so leta po vojni v njej izpostavljali politično represivnost, v zadnjih letih v

teji isti igri izpostavljajo predvsem osebno žensko oz. seksualno svobodo. Dela se da vedno na nek način prilagoditi publiki in jih narediti njim aktualna.

Kadar stopim v gledališče, se počutim, kot bi pobegnila v nek drug svet, preveva me neka neznana energija, strast. Svet zunaj kar na enkrat ne obstaja več. Po končani predstavi pa se v meni zopet zgodijo neki nerazumljivi procesi. Pravkar videno se ponavadi še nekaj časa pretaka po mojih žilah in mislih. Zaznamuje me za dolgo časa. Pisanje in zbiranje gradiva za diplomsko nalogo mi je bilo v veliko veselje. V tem času sem se naučila marsikaj novega o gledališču, predvsem pa nanj začela gledati tudi kot na predmet sociološkega raziskovanja. Med pisanjem sem hotela ostati kar se da objektivna. Dejstvo pa je, da sta me delo v gledališču in ogled nešteto predstav zelo zaznamovala in sem zato o njem težko razmišljala popolnoma nepristransko. Podobno je verjetno z mojim vrednotenjem španske kulture. Po drugi strani pa me je ravno strast do obeh pripeljala do raziskovalne tematike. Zavedam se, da je vrednotenje kulture, še posebej gledališča v Sloveniji trenutno v zelo slabem položaju. Večina slovenskih gledališč se bori za svoj ekonomski obstoj, kar se prav gotovo odraža tudi v kvaliteti njihovega dela. Najprej bi bilo verjetno potrebno spremeniti zavest ljudi o sami kulturi, potem pa se bodo tudi razmere v gledališču izboljšale. Kot sta dejala že Ibsen ter Shaw. Vendar verjamem da, kjer je volja je tudi moč.

»Dokler ljudstvo smatra, da je važneje zidati molilnice kakor gledališča, umetnost ne more računati na zdrav razvoj« (Ibsen v Dolar 1952, 12).

»Če hočemo imeti gledališče, ki naj bi bilo za dramo to, kar je nacionalna galerija in britanski muzej za slikarstvo in literaturo, potem ga lahko dobimo samo tedaj, če ga prav tako dotiramo« (Shaw v Dolar 1952, 12).

8 Literatura:

- Andrade, Marcel. 2001. *Classic Spanish Stories and Plays*. New York: McGraw-Hill.
- Berger, Aleš. 1988. Mestno gledališče ljubljansko Lope de Vega: La discreta enamorada. *Naši razgledi* 37 (22): 672.
- Crnkovič, Marko. 1988. Saj ni res, pa je: super predstava. *Delo* 30 (244): 20.
- Dolar Jaro. 1952. Misli o gledališču. *Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru* 7 (1): 11-1.
- Dolenc, Ivan. 1952. Prvo predavanje o gledališki predstavi v mariborski CLU. *Večer* (261): 4.
- Dolenc, Ivan. 1952. Lep začetek Mariborske gledališke sezone 1952—53. *Večer* 8 (248): 4.
- Drnovšek, Jaša. 2007. Zvočnost in učinek. *Sodobnost* 71 (11-12): 1636-1645.
- Gibson, Ian. 2004. *Dom Bernarde Alba*. Gledališki list Mestnega gledališča Ljubljanskega Dom Bernarde Alba. 11. Interno gradivo.
- Hartnoll, Phyllis. 1989. *Kratka zgodovina gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.
- Inkret, Andrej. 1988. Gledamo, poslušamo...ocenjujemo. *Delo* 30 (248): 3.
- Internet 1: Fletcher, Marta. 1927. *A Short History of the Drama*. Dostopno prek: http://www.theatredatabase.com/18th_century/spanish_drama_001.html (29. junij 2008).
- Internet 2: Pipan, Janez. 2007. *Tokrat nič o repertoarju*. Dostopno prek: <http://www.drama.si/nagovor> (10. maj 2008).
- Internet 3: *Carmela in Paulino, variete na fino*. Dostopno prek: http://www.sigledal.org/index.php?id=26&play_id=93&no_cache=1 (15. maj 2008).
- Internet 4: Mladinsko gledališče. 2008. *Hiša Bernarde Alba. O predstavi*. Dostopno prek: http://www.mladinsko.com/predstave?show_id=5 (1. julij 2008).
- Internet 5: Mladinsko gledališče. 2008. *Hiša Bernarde Alba. Kritike*. Dostopno prek: http://www.mladinsko.com/predstave/kritike?show_id=5 (1. julij 2008).
- Internet 6: Mestno gledališče Ljubljansko. 2008. *Mobilec*. Dostopno prek: <http://www.mgl.si/p07mobi01.html> (1. julij 2008).

- Internet 7: Mestno gledališče Ptuj. 2008. *Ay Carmela!* Dostopno prek: <http://mgp.si/index.php?id=45> (1. julij 2008).
- Internet 8: Mestno gledališče Ljubljansko. 2007. *Carmela in Pulino, variete na fino*. Dostopno prek: <http://www.mgl.si/p07Carmela05.html> (1. julij 2008).
- Internet 9: Mladinsko gledališče. 1999. *Hiša Bernarde Alba*. Dostopno prek: <http://cm.mladinsko.com/pictures/360/up150.jpg.jpeg> (1. julij 2008).
- Internet 10: RTV Slovenija. 2008. *Dom Bernarde Alba v MGL-ju*. Dostopno prek: http://www.rtv slo.si/kultura/modload.php?&c_mod=rnews&op=sections&func=read&c_menu=3&c_id=17986 (5. Julij 2008).
- Kalenić Ramšak, Branka. 1997. Pogled na špansko gledališče dvajsetega stoletja. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 26 (11): 32-33.
- Kosi, Tina. 1998. *Andrej Hieng: Umetniški vodja v SLG Celje in SND Drama Ljubljana*. Diplomska naloga. Ljubljana: AGRFT.
- Korun, Mile. 2006. *Biti z igro*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Lampret, Igor. 2003. *Ay, Carmela! ali o tistih, ki bi lahko sedeli v dvorani*. *Gledališki list Gledališče Ptuj* (4): 29.
- Mestno gledališče ljubljansko. 2007. *Knjiga vtisov mala scena, sezona 2007/8*. Interno gradivo.
- Mevlja, Dušan. 1952. Naj blati mi ime, jaz ga ubijem. *Večer* 8 (247): 3.
- Moravec, Dušan, Nevenka Gostiševa, Zora Koprivnikova, Janez Logar, Mirko Mahnič, Smilijan Samec in Dušan Škedl. 1967. *Repertoar Slovenskih gledališč 1867—1967 popis premier in Ponovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Moravec, Dušan. 1952. Zgodba o premeteni Fenisi. *Gledališki list Mestnega gledališča v Ljubljani* 2 (2): 23-24.
- Negro, Janez (1972): *Današnji Calderon*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Interno gradivo.
- Ordóñez, Marcos. 1999. Gledališče današnje Španije. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 19 (4): 45-49.
- Partljič, Tone. 1988. Po šestdesetih letih zopet »La Discreta Enamorada«. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*: 31-33.
- Pavis, Patrice. 1997. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

- Pečnik, Matic. 2008. Mi smo pozaba in veselje. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega. Carmela in Paulino, variete na fino*: 21-26. Interno gradivo.
- Pogorevc, Petra. 2008. Carmela in Paulino, variete na fino. *Mladina*. (25. januar 2008) Interno gradivo.
- Predan, Vasja. 1972. Čast med stoletji. *Delo* 124: 7.
- Predan, Vasja. 1996. *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.
- Radio Slovenija 1, Dogodki in odmevi. 2007. *Dogodki in odmevi*, 15.50. 2007. Ljubljana, 7. oktober.
- Radio študent. 2004. *Osem žensk in noben moški- Premiera predstave Dom Bernarde Alba Federica Garcie Lorca*. Dostopno prek: <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=3451> (7. december 2004).
- Ratej, Ira. 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 13. maj.
- Simonovič, Higenija. 2004. Dramatično trenje ljubezni. *Ampak* 4 (4): 59.
- Smasek, Lojze. 1988. Stilizirane norčije. *Večer* 44 (245): 14.
- Šedlbauer, Zvone. 2008. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 20. maj.
- Štritof Čretnik, Vilma. 2004. Brez kontrastov. *Dnevnik* 54 (66): 15.
- Šuklje, Rapa. 1988. Prevejano dekle. *Dnevnik* 36 (287): 10.
- Švacov, Vladen. 1980. *Temelji dramaturgije*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- TV Slovenija 1. 2004. *Odmevi*. Ljubljana, 8. marec.
- Vevar, Štefan. 1998. *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Vidmar, Tit. 1952. Lope de Vega v Mestnem gledališču. *Slovenski poročevalec*. Interno gradivo.
- Žižek, Fran . 1952. "Sodnik Zalamejski " na našem odru. *Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru* 7 (1): 5-10.

9 PRILOGE:

PRILOGA A: POPIS UPRIZORJENIH DEL ŠPANSKIH DRAMATIKOV NA SLOVENSКИH GLEDALIŠKIH ODRIH OD LETA 1908-2008.

1908

ÁNGEL GUIMERÁ: V Dolini (Terra baixa). Igrokaz v 3 dej. Premiera: 8. okt. 1908. **Drama SNG v Ljubljani**

ÁNGEL GUIMERÁ: V nižavi (Terra baixa). Ljudska drama v 3 dej. Premiera: 14. nov. 1908 .

1909

ECHEGARAY Y EIZAGUIRRE JOSÉ: Galeotto (El gran galeoto.) Igrokaz v 3 dej. S predigro.

Prem: 16. okt. 1909 **Drama SNG v Ljubljani**

ECHEGARAY Y EIZAGUIRRE JOSÉ: Galeotto (El gran galeoto.) Drama v 3 dej. Prem: 7. nov. 1909.

Slovensko gledališče v Trstu (Drama)

1912

ÁNGEL GUIMERÁ: V dolini (Terra baixa). Drama v 3 dej. Premiera: 6. okt. 1912. **Drama SNG v Mariboru**

ECHEGARAY Y EIZAGUIRRE JOSÉ: Blaznik ali svetnik. (O locura o santidad). Drama v 3 dej.

Prem: 27. feb. 1912. **Drama SNG v Ljubljani**

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Sodnik Zalamejski (El alcalde de Zalamea) Igrokaz v 3 dej.

Prem: 1. okt. 1912 **Drama SNG v Ljubljani**

ÁNGEL GUIMERÁ: V nižavi (Terra baixa). Drama v 3 dej. Prem: 28. nov. 1912.

Slovenskogledališče v Trstu (Drama)

1913

ÁNGEL GUIMERÁ: V dolini (Terra baixa). Drama v 3 dej. Prem: 8. dec. 1913.

Slovensko ljudsko gledališče v Celju

1919

ÁNGEL GUIMERÁ: V dolini (Terra baixa). Španski igrokaz v 3 dej. Prem: 8. marca 1919 (3 pred.)

Slovensko ljudsko gledališče v Celju

1920

ÁNGEL GUIMERÁ: V nižavi (Terra baixa). Drama v 3 dej., Prem: 28. feb. 1920

Slovensko gledališče v Trstu (Drama)

ÁNGEL GUIMERÁ: V dolini (Terra baixa). Drama v 3 dej., Prem: 15. maja. 1920 **Drama SNG v Mariboru**

1921

ECHEGARAY Y EIZAGUIRRE JOSÉ: Galeotto (El gran galeoto.) Drama v 3 dej. s predigro.

Prem: 1. jun. 1921. **Drama SNG v Mariboru**

1925

BENAVENTE JACINTO: Roka roko umije, obe obraz. (Los intereses creados) Komedija za lutke v 2 dej. s prologom in epilogom. Prem: 24. apr. 1925 **Drama SNG v Ljubljani**

1927

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Sodnik Zalamejski (El alcalde de Zalamea) Igra v 3 dej.

Prem: 30.dec.1927. **Drama SNG v Ljubljani**

1937

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Sodnik Zalamejski (El alcalde de Zalamea) Drama v 3 dej.

Prem: 22.okt. 1937. **Drama SNG v Mariboru**

1947

CERVANTES SAAVEDRA MIGUEL: Budni stražnik (La guarda cuidadosa), **Salamanška jama** (La cueva de Salamanca) , **Dva Jezičneža** (Los dos habadores) **Čudežno gledališče** (El retablo de las maravillas).

Prem: 26.dec. 1947 **Drama SNG v Ljubljani** Igrano s skupnim nasl. Štiri medigre.

1948

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Prebrisana norica (La dama boba.) Vesela igra z glasbo v 3 dej.

Prem. 2. jul. 1948 **Prešernovo gledališče v Kranju**

1949

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Prebrisana norica (La dama boba.) Vesela igra v 3.dej. Prem:23. apr. 1949

Drama SNG v Mariboru

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Dama škrat (La dama duende) Vesela igra v 3. dej. Prem. 17.dec. 1949

Drama SNG v Ljubljani

1950

FEDERICO GARCIA LORCA: Dom Bernarde Albe (La Casa de Bernarda Alba) Drama v 3 dej.

Prem: 21.okt.1950 **Drama SNG v Ljubljani**

1951

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Začarani gaj Romantična veseloigra v 3.dej. 22. marca 1951 (12 pred.).

Drama SNG v Mariboru

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Fuente Ovejuna (Ovčji kal) (Fuente Ovejuna) Igra v 3.dej.

Prem: 23.okt. 1951 **Drama SNG v Ljubljani**

1952

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Premeteno dekle (La discreta enamorada) Komedija v 3 dej.

Prem: 6. febr. 1952 **Mestno gledališče Ljubljansko**

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Sodnik Zalamejski (El alcalde de Zalamea) Drama v 3 dej.,

Prem: 18.okt. 1952 **Drama SNG v Mariboru**

1953

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Prebrisana norica (La dama boba.) Vesela igra z godbo v 3 dej.

Prem.: 27. jun. 1953 **Okrajno gledališče v Ptuju**

1954

TIRSO DE MOLINA: Don Gil v zelenih hlačah. (**Don Gil en las calzas verdes**) Komedija, Prem: 2. marca 1954

Drama SNG v Ljubljani

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Ljubavni voz Komedija v 3.dej. .Prem: 24. marca 1954

Prešernovo gledališče v Kranju

1955

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Vitez čudes (El Cabalero del Milagro.) Komedija v 3 dej.

Prem: 22. Jan 1955 **Drama SNG v Mariboru**

FEDERICO GARCIA LORCA: Svatba Krvi (Bodas de sangre) Tragedija v 3 dej. Prem: 13. okt. 1955

Drama SNG v Ljubljani

FEDERICO GARCIA LORCA: Mariana Pineda (Mariana Pineda) Ljudska romanca v 3 dej.

Prem: 29. nov. 1955 **Drama SNG v Mariboru**

1956

FEDERICO GARCIA LORCA: Mariana Pineda (Mariana Pineda) Ljudska romanca v 3. dej.

Prem:27.apr.1956 **Mestno gledališče Ljubljansko**

1957

FEDERICO GARCIA LORCA: Dom Bernarde Albe (La Casa de Bernarda Alba) Tragedija žena iz španske

vasi-drama Prem: 30.okt.1957. **Drama SNG V Mariboru**

1958

ALEJANDRO CASONA: Drevesa umirajo stoje (Los arboles muieron de pie) Drama v 3.dej. Prem: 8. jan. 1958

Slovensko ljudsko gledališče v Celju

BENAVENTE JACINTO & Miklavc Branko: Krišpin Prem: 10. jan. 1958 (3 pred.). **Drama SNG v Ljubljani**

ALEJANDRO CASONA: Drevesa umirajo stoje (Los arboles muieron de pie) Igra v 3.dej. Prem: 15. febr. 1958

Drama SNG v Mariboru

ALEJANDRO CASONA: Drevesa umirajo stoje (Los arboles muieron de pie) Prem: 26. apr. 1958

Mestno gledališčeLjubljansko

1959

BENAVENTE JACINTO: Ideali in koristi (los intereses creados.) Komedija za lutke v 2 dej. Prem: 7. febr. 1959

Drama SNG v Mariboru

FEDERICO GARCIA LORCA: Yerma (Yerma) Žalostna pesem v 3 dej. Prem: 9. okt. 1959

Drama SNG v Ljubljani

1960

FEDERICO GARCIA LORCA: Pesem hoče biti luč. Večer poezije. Prev. J. Udovič. Prem: 20.okt. 1960.

Ekperimentalno gledališče v Ljubljani

ALEJANDRO CASONA: Drevesa umirajo stoje (Los arboles muieron de pie) Drama v 3.dej.

Prem: 17. dec.1960. **Slovensko gledališče v Trstu (Drama)**

1962

FEDERICO GARCIA LORCA: Lepa čevljarka (La zapatera prodigiosa) Glasbena komedija.Prem: Marca 1962.

Mladinsko gledališče v Ljubljani

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Sodnik Zalamejski (El alcalde de Zalamea) Prem: 4.okt 1962

Slovensko ljudsko gledališče v Celju

FERNANDO ARRABAL: Piknik na bojišču (Pique-nique en campagne) Groteska v 1 dej. Prem: 16. nov. 1962

Slovensko ljudsko gledališče v Celju

1964

CERVANTES SAAVEDRA MIGUEL: Budni stražnik (La guarda cuidadosa), **Salamanška jama** (La cueva de Salamanca), **Dva Jezičneža** (Los dos habadores), **Čudežno gledališče** (El retablo de las maravillas),. Igrano s skupnim nasl. Štiri medigre. Prem: 11. jan. 1964 (5 pred.). **Akademija za gledališče, radio, film in televizijo**

1967

BENAVENTE JACINTO: Grešno ljubljena (La malquerida). Prem: 20. jan. 1967

Slovensko ljudsko gledališče v Celju

1972

FEDERICO GARCIA LORCA: Krvava svatba (Bodas de sangre) Tragedija v 3 dej. Prem: 18. apr. 1972

Drama SNG v Mariboru

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Sodnik Zalamejski (El alcalde de Zalamea) Prem: 6. maja 1972

Drama SNG v Ljubljani

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Življenje je sen (La vida es sueno.) Uprizoritev v 2 delih.

Prem: 6. apr. 1972 **Slovensko ljudsko gledališče v Celju**

1973

RAMON MARIA DEL VALLE-INCLÁN: Božje besede (Divinas palabras). Vaška tragikomedija.

Prem: 14. apr. 1973 **Drama SNG v Ljubljani**

FEDERICO GARCIA LORCE: Dom Bernarde Albe (La Casa de Bernarda Alba) Drama v 3 dej.

Prem: 19. maja 1973 **Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici**

1977

ANTONIO BUERO VALLEJO: Ko razum spi. (El sueño de la razón.) Prem: 29. apr. 1977

Drama SNG V Mariboru

1978

FEDERICO GARCIA LORCA: Donja Rosita ali Kaj pravijo rože (Doñja Rosita o El lenguaie de las flores) Prem: 25. Marca1978
Mestno gledališče Ljubljansko

CERVANTES SAAVEDRA MIGUEL: Dva Jezičneža (Los dos habadores), **Salamanška jama** (La cueva de Salamanca), **Budni stražnik** (La guarda cuidadosa) Igrano s skupnim naslovom Tri medigre. 13. jun. 1978. **Akademija za gledališče, radio, film in televizijo**

1981

FEDERICO GARCIA LORCA: Mariana Pineda (Mariana Pineda) Ljudska romanca v 3 dej.
Prem: 26. okt. 1981 **Eksperimentalno gledališče Glej v Ljubljani**

1982

FEDERICO GARCIA LORCA: Krvava svatba (Bodas de sangre) Tragedija v 3 dej. Prem: 7. maja 1982
Slovensko stalno gledališče v Trstu

1984

FERNANDO DE ROJAS: Celestina. (La Celestina.) Prem: 19. okt. 1984 **Drama SNG V Mariboru**

1988

FÉLIX LOPE DE VEGA CARPIO: Premeteno dekcle (La discreta enamorada) Prem: 18.10. 1988
Mestno gledališče Ljubljansk

FERNANDO ARRABAL: Krvnik (Guernica), Prem: 16. nov. 1988 **Drama SNG v Ljubljani**

1989

FEDERICO GARCIA LORCA: Krvava svatba (Bodas de sangre), Prem: 10.2. 1989
Slovensko ljudsko gledališče v Celju

CERVANTES SAAVEDRA MIGUEL: Medigre (entermeses), Prem: 4.okt. 1989
Drama SNG v Mariboru

1991

FEDERICO GARCIA LORCA: Donja Rosita ali Kaj pravijo rože (Doñja Rosita o El lenguaie de las flores)
Prem: 18. Januar 1991 **Slovensko stalno gledališče Trst**

1994

CERVANTES SAAVEDRA MIGUEL: Čudežno gledališče (El retablo de las maravillas). Prem: 1. julij. 1994
SNG Nova Gorica , Piran (Primorski poletni festival).

FEDERICO GARCIA LORCA: Dom Bernarde Albe (La Casa de Bernarda Alba), Prem: 12. oktober, 1994
Prešernovo gledališče Kranj

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Prikrita opolzčnost vsakdana (La secreta obscenidad de cada dia),
Prem: 15. oktober, 1994 **Slovensko ljudsko gledališče Celje**

1995

FEDERICO GARCIA LORCA: Yerma, tragična pesnitev v treh dejanjih Prem: 23. marec, 1999

Mestno gledališče Ljubljansko

1997

FEDERICO GARCIA LORCA: Praznina, stara zgodba iz moje vasi, Prem: 30. januar, 1997

Mestno gledališče Ptuj

SERGI BELBEL: Nežnosti (Carícies), Prem: 16. maj, 1997 **SNG Drama Ljubljana (mala drama)**

1998

PEDRO CALDERON DE LA BARCA: Življenje je sen (La vida es sueño) Prem: 14. marec, 1998

SNG Drama Ljubljana

FERNANDO DE ROJAS: Celestina (La Celestina), Prem: 25. junij, 1998 **SNG Nova Gorica**

1999

SERGI BELBEL: Po dežju (Después de la lluvia), Prem: 4. september, 1999 **SNG Drama Ljubljana**

FEDERICO GARCIA LORCA: Hiša Bernarde Albe (La Casa de Bernarda Alba), Prem: 04. december, 1999

Slovensko mladinsko gledališče

FEDERICO GARCIA LORCA: Oltarček doma Cristobala, Prem: 21. December, 1999

KUD France Prešeren Ljubljana

2000

FEDERICO GARCIA LORCA: Krvava svatba (Bodas de sangre), Prem: 10. november. 2000

Slovensko stalno gledališče v Trstu

2003

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA: Ay, Carmela (¡Ay Carmela!) Prem: 12. aprila, 2003 **Mestno gledališče Ptuj**

2004

FEDERICO GARCIA LORCA: Dom Bernarde Albe (La Casa de Bernarda Alba), Prem: 04. Marec 2004

Mestno gledališče Ljubljansko

PEDRO ALMODOVAR: Patty Diphusa-izpoved pornodive, Prem: 28. oktober 2004

Mestno gledališče Ljubljansko

2005

FEDERICO GARCIA LORCA: Krvava svatba (Bodas de sangre), Prem: 18. Februar 2005

Drama SNG Maribor

Vir: Repertoar Slovenskih gledališč 1867-1967 popis premier in ponovitev Slovenski gledališki muzej v Ljubljani 1967, uredniški odbor: Nevenka Gostiševa, Zora Koprivnikova, Janez Logar, Mirko Mahnič, Dušan Moravec (glavni urednik), Smilijan Samec in Dušan Škedl.