

Mojca Kreft

Celjska dramaturgija – slovenski osamosvojitvi naproti

2. del: gledališka snovanja v letih 1980/1981–1999/2000

Vse bolj, ko se poglobljamo v razmišljanje o celjski dramaturgiji v vseh šestdesetih letih delovanja gledališča, vse bolj se nam izrisuje slika o spoznanju, da je prav celjska dramaturgija – dramaturška misel vselej sledila razmišljanjem o smislu modernega teatra, o vzpostavljanjih in razbijanjih gledaliških iluzij, o izhodiščih delovanja samega gledališča, da je bila morda zaradi specifičnega, avantgardnega ter samosvojega intoniranega angažiranega poudarka v razumevanju sodobnega gledališko-scenskega izraza in v temeljnih dramaturških premislekih, v vseh letih, kar najbolj živa v svojem izpričevanju: teoretičnih in praktičnih premisah gledališkega snovanja. Z uvrstitvijo žanrsko, slogovno in literarno izpovednih besedil v repertoar je to vselej znova dokazovala. Bila je v neverjetnem harmoničnem in sozvočnem razmišljanju o vzporednih časovnicah ustvarjalnih razsežnosti z vsemi gledališkimi trendi. Morda je temu botrovala predvsem mladost gledališča, izkušnost in modrost prvega direktorja Fedorja Gradišnika, ki je za umetniške vodje in dramaturge angažiral mlade akademsko izobražene kadre, jim dajal možnost, da so razpletali gledališko pomenske in strukturalistične rešitve, ki so bili kulturno družbeno in politično angažirani. K vsemu temu je treba pridodati še igralski ansambel, ki je iz prvotnih nekaj igralcev, ki so se v začetku izobraževali v gledaliških šolah, postopoma angažiral igralce s končanimi študiji na AIU (Akademija za igralsko umetnost), ki se je kasneje preimenovala v AGRFT (Akademija za gledališče, radio, film in televizijo), ter postala z uveljavitvijo univerzitetnega študija tudi enakovredna članica Ljubljanske univerze. Nekateri sicer talentirani igralci z »ljubljsko gledališko šolo« in »šolo Milana Skrbinška« so kasneje odšli iz celjskega gledališča in se »preselili« oziroma dobili zaposlitev v drugih manjših gledališčih (med drugimi Janez Škof, Milan Brezigar v MGL), nekateri pa so tam ostali do upokojitve in še vedno igrali (Nada Božič, Pavle Jeršin, Marija Goršič, Marjan Dolinar). Vse bolj pa je igralsko družino dopolnjevalo angažiranje poklicnih igralk in igralcev, saj je bila to edina perspektiva za ohranitev visoke profesionalne ravni gledališča.

K temu moramo pripisati še druge sodelavce pri nastajanju gledaliških uprizoritev: scenografe, kostumografe, skladatelje. Če omenimo le velikega slovenskega kiparja, slikarja in pesnika Jakoba Savinška, ki je v petdesetih letih ustvaril le nekaj scenografij izključno za

celjsko gledališče, potem je v celjskem gledališču kot scenograf deloval imeniten slikar Avgust Lavrenčič, katerega gledališki opus ni prav velik, zato pa toliko pomembnejši. Njegova odlika je bila natančno filigransko delo, s čistimi scenskimi potezami, občutenje izvrstnih barvnih kompozicij in scensko uravnotežene kompozicije prostora. Na nekatere imenitne ustvarjalce smo že skoraj pozabili: veliko scenografij je ustvaril Sveta Jovanović, pa scenografinji Melita Vovk Štih in Meta Hočevar, kostumografinje Mija Jarc, Alenka Bartl, Vlasta Hegedušič, Marija Kobi, Anja Dolenc, Marija Vidau, Meta Hočevar, Cveta Mirnik z lastnimi gledališkimi rokopisi.

Zatorej je ob prvih tridesetih letih delovanja Slovenskega ljudskega gledališča Celje, ki je bilo že trdno zasidrano v delih slovenske pokrajine in na zemljevidu najpomembnejših jugoslovanskih gledališč, imelo v nadaljnjih tridesetih letih temeljno umetniško poslanstvo in je moralo to delo odgovorno nadaljevati.

Tako je po odhodu Igorja Lampreta SLG Celje ostalo spet brez umetniškega vodje; očitno je bilo, da niso imeli človeka, ki bi ga lahko takoj nadomestil, zato se je vodstvo gledališča odločilo za kolektivni umetniški organ, ki so ga vodili upravnik *Stane Potisk, sicer tudi igravec, lektorica Majda Križaj in hišni dramaturg Janez Žmavc v letih 1980–1981*. Izročilo, ki so ga zapustili njihovi predhodniki, sodobnost repertoarja, konsistentni in odločno zastavljen program dramskih besedil je določala jasno razvidna estetska usmeritev. Gledališče je ostajalo vpeto v sodobne tokove evropskega gledališča in umetniškega raziskovanja, s čimer je utrjevalo lastno navzočnost v domačem gledališkem prostoru: ob režiserju Franciju Križaju so vnovič povabili k sodelovanju režiserje Mileta Koruna, Vido Ognjenović, Janeza Pipana, vse pogosteje pa je od gostujočih režiserjev režiral tudi Dušan Mlakar. V program so uvrščali sodobna slovenska besedila: *Znamke, nakar še Emilija in Prevzgojo srca* Dušana Jovanoviča, besedilo Borivoja Wudlerja *Odprite vrata, Oskar prihaja* in Inkretovo besedilo *Play Linhrat*. Vsekakor pa se niso odpovedali uprizorjanju Cankarjevih besedil v režiji Mileta Koruna, ki je v sezoni 1979/1980 spet zelo uspešno režiral *Lepo Vido*, pred tem pa je za režijo Cankarjevega dela *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* leta 1976 že prejel na Borštnikovem srečanju v Mariboru Borštnikovo nagrado. Enake nagrade so bile podeljene za isto uprizoritev še kostumografinji Meti Hočevar in Borštnikova diploma za vlogo Jacinte Anici Kumer. Predstava je bila proglašena še kot najboljša predstava srečanja z naslednjo utemeljitvijo: *V predstavi Pohujšanje je celjsko ljudsko gledališče z izjemnim posluhom za celoto in zglednim sozvočjem vseh soustvarjalcev pokazalo predstavo, ki s sodobnim razumevanjem pisateljeve*

*misli brez dvoma pomeni nov prispevek v razvoju sodobne gledališke umetnosti. To je bila, prav tako istega leta, še zmagovita predstava na Sterijinem pozorju v Novem Sadu, ko je režiser prejel izredno nagrado Sterijinega pozorja, najvišjo srbsko nagrado Bojana Stupice, Združenje dramskih umetnikov Srbije pa ga je nagradilo za najboljšo režijo v letu 1976. V letu 1980 je za *Lepo Vido* spet dobil nagrado Sterijinega pozorja in nagrado novosadskega mestnega muzeja za najuspešnejše sodobno reševanje problemov gledališke interpretacije klasike. Za obe predstavi gledališki kritik Jernej Novak leta 2002 zapiše, da spadata v tretji sklop nove figurlike kot izhodišče uprizoritve, za katere je značilen spoj stvarnosti in fantastike, konstrukcija starih elementov v novi funkciji oziroma bližanje stvarnosti.*

Iz svetovne dramatikе so se v gledališču odločili za uprizoritev dveh Shakespearovih del, in sicer *Ljubezni trud zaman* in *Hamleta* ter Evripidove *Bakhantke*, ki so bile na slovenskih odrih le redko uprizarjane. Zdi se, da je bila prva slovenska uprizoritev na odru MGL v letu 1974/1975 kot diplomska predstava študentov AGRFT, ki jo je prav celjska uprizoritev v režiji Francija Križaja nadgrajevala, ker je poudarjala ekstatično blodnjo na vrhu Kitajrona in je kot klasična grška tragedija o tebanskih ženskah, privrženkah boga Dioniza, ki sta mu bila videc Tejrezias in starec Kadmos naklonjena, bila prepredena v dionizičnem divjanju in prikazu tragične usode kralja Penteja (prem. 1980 leta).

Polna pomenskost repertoarja se izraža tudi v neprecenljivih možnostih razmaha igralskih interpretacij, saj so vsi režiserji posvečali tako kot režijskemu konceptu tudi izjemno pozornost interpretacijam igralskih nalog – vlog. Zatorej je celjski igralski ansambel, ki je bil nekako »razvajan« v najboljšem smislu te besede, lahko spet polno ustvarjal in nadgrajeval vse tiste razsežnosti izpovedovanja v igraltvu, ki jih je zasnoval v svojem repertoarju že Lojze Filipič in so mu sledili vsi kasnejši umetniški vodje. Skrb za umetniški razvoj gledališča, umetniški razvoj igralske družine in umetniških dosežkov in presežkov tako ni nikoli usahnila. Nasprotno, taka skrb je zagotavljala, da je gledališče ostajalo v sami srčiki jugoslovanskega sodobnega gledališkega snovanja. Zato pa so bile tudi vabljive ponudbe za prve angažmaje mladih igralcev – diplomantov AGRFT.

Prepričljivost različnih gledaliških poetik, režiserskih interpretacij in estetik so zagotovo v obdobju od sedemdesetih do začetka osemdesetih let v Slovensko ljudsko gledališče Celje vpisovali režiserji Franci Križaj (spomnimo le na veličastno uprizoritev *Umora v*

katedrali T. S. Eliota), Mile Korun, Dušan Jovanović (ki je prejel za režijo Šeligovega besedila *Čarovnica iz zgornje Davče* najvišja priznanja kritike in strokovne javnosti), Vida Ognjenović s sijajno uprizoritvijo Shakespearovega *Hamleta* in Janez Pipan z režijo Jovanovićevega besedila *Znamke, nakar še Emilija*. Tako so ob sodobni dramaturški misli celjski gledališki ustvarjalci z igralsko družino spet izoblikovali nepozabno desetletje sodobnega slovenskega, jugoslovanskega in evropskega gledališča.

Goran Schmidt, dramaturg, režiser in umetniški vodja (1981–1984) in

Andrej Hieng, dramaturg, režiser, dramski avtor (1984–1988)

(Upravnika Slavko Pezdir, 1982–1986, in Borut Alujevič, 1986–2007)

Goran Schmidt je marca leta 1981 prevzel ne lahko nalogo umetniškega vodje gledališča po kontinuiranem in kar najbolj uspešnem delovanju in ustvarjanju celjskih gledališčnikov ter gledališča, ki so vsa leta od ustanovitve bili v samem vrhu gledališkega, uprizoritvenega in umetniškega izražanja.

Schmidt je hkrati avgusta istega leta postal še vršilec dolžnosti upravnika gledališča. Prevzeti tako zahtevni nalogi najverjetneje ni bilo najbolj preprosto »opravilo«, ker je moral po »kolektivnem« vodenju umetniškega dela vzpostaviti nova razmerja do programa in do novih vsebin, hkrati pa je, kot je zapisal, imel občutek, da ko je vstopil v celjsko gledališče, začutil, da je njegovo delo izjemno pomembno in da je potem, ko je *kot mnogi umetniški vodje, izstopil, sicer preživel smrtni ples, izgubil pa nesmrtnost*. Najbrž mlademu umetniškemu vodji, ki tovrstnih gledaliških vodstvenih izkušenj še ni imel, vodenje in delovanje tako pomembnega dela ni bilo niti najmanj lahko. Dvoje nalog ga opredelujeta: administrativno organizacijsko delo ter nenehna soočenja z ljudmi – ustvarjalci znotraj gledališke hiše in občinstvom. Gledališče in gledališka ustanova s svojim celovitim delovanjem, organizacijskim poslovnim in umetniškim organizmom ni preprosta institucija, nasprotno, je zapleten, dovolj natančno definiran odrski prostor, čeprav se zdi, da ko spremljamo njihovo dejavnost ali velike umetniške dosežke, vse teče po ustaljenih tirnicah, pravilih in predpisih. Kdor se s to funkcijo nikoli ni soočil, se tudi ni zavedel, da je sleherni teh segmentov (tudi finančni) ključnega pomena za uspešno delovanje. Ob tem seveda, da je veliko dela predvsem in skoraj samo z ustvarjalci: z igralskim ansamblom, režiserji, s scenografii, kostumografii,

skladatelji, pa z novimi dramskimi avtorji, nato še s tehničnim osebjem in administracijo, pomeni ukvarjanje s pravilniki in njihovo pripravo, z zakonodajo, z organi upravljanja znotraj in izven gledališča, predvsem pa je treba zagotavljati prepotrebni denar in stabilno financiranje za izvedbo vseh programov. Več kot očitno je bilo, da Goran Schmidt osebne izkušnje, ki jo je pridobil pred angažmajem v Slovenskem ljudskem gledališču kot mlad perspektiven ustvarjalec v vlogi dramaturga in umetniškega vodje Viba filma, nekako ni uspel uresničiti v Celju ali pa je moral vsaj umiriti energične in vitalistične vizije vodenja. (Danes je uspešen raziskovalec in snovalec zbranih del slovenskih književnikov s spremnimi besedili in komentarji – npr. Zbrano delo Stanka Majcna in Dominika Smoleta.) Trpko zapiše: *Gledališča treh sezon, ki sem jih soustvarjal, ni več, kajti gledališče nenehno umira, od svoje prve premiere naprej. Seveda se tudi nenehno rojeva ... Rojeva z nešteti mukami, prepiri in prepričevanji in vedno znova v hysteriji, umira pa vedno tako tiho in elegantno. /.../ Vedno bolj se mi zdi, da smrt gledališče močnejše zaznamuje kot rojstvo. /.../ Kreativen postopek je strašen mlin, v njem se ustvarjalci vsakokrat znova tako do konca stolčejo v atome in potem zgostijo v meglico, da so vsi v vsakem in vsak v njem* (Goran Schmidt, *Slovensko ljudsko gledališče Celje, 1950–1986*; op. a.: strani niso oštevilčene, pri nekaterih letnicah vodenja gledališča, ki jih navaja *Zbornik*, so napačni zapisi).

Schmidtova ambicija, ustvarjati vrhunsko podobo in slediti izročilom gledališča, je pogled izostrenega očesa intelektualca, ki v gledališko repertoarno politiko, ob preverjenih imenih, povabi k sodelovanju generacijo mlajših gledaliških ustvarjalcev: režiserje, dramatike in tiste sodelavce, ki s tem gledališčem manj sodelujejo ali pa celo prvič. To so dramatik Milan Kleč, Denis Poniž, Alenka Goljevšček, Milan Dekleva, znova Miloš Mikeln, režiserji Jurij Souček, Albert Kos, Iztok Valič, Helena Zajc, ob že stalnih sodelavcih Zvonetu Šedlbauerju, Dušanu Mlakarju, Miletu Korunu, Andreju Hiengu in predvsem hišnem režiserju Franciju Križaju. Enega izmed ključnih elementov Goranove dramaturške podobe repertoarja zagotovo pomeni zaupanje v uprizoritev novega besedila Alenke Goljevšček *Srečanje na Osojah* scenografinji in kostumografinji – režiserki Meti Hočevnar. To je bila njena prva režija, nekakšen temeljni prelom v njenem umetniškem ustvarjanju, saj je kasneje še režirala temeljna/ključna besedila evropske dramatike (npr. dramska besedila Čehova v ljubljanski Drami, Lorco v SSG Trst, Ibsena v MGL, pa v sodelovanju z Dramo in Wiener Festwochen delo Michime režira na Dunaju). Igor Lampret je sam pripovedoval, da je izkušnjo scenografinje, njen način branja dramskega besedila in dramaturško razčlenjevanje Hočevnarjeve uvidel kot pravo osnovo

videnja režijskega koncepta in uresničitve: prostorske razsežnosti in človeške/igralske odnose, ter jo kot potencialno režiserko s samosvojo režijsko poetiko uvrščal med bodoča režiserska imena. In ni se motil. Vse to je izpričevalo njeno kreativno samozavest, hkrati pa omogočalo zaupanje umetniškega vodje, da ji je zaupal režijo slovenske novitete. Schmidt je gojil simpatije do uprizarjanja slovenske dramatike, predvsem novo nastalih besedil, ki so nekatera prav na odru SLG Celje doživljala krstno uprizoritev.

Vzpostaviti ravnovesje in ravnotežje med poslovnostjo in umetniškostjo je eden izmed težjih ciljev, kako jih »pravično« porazdeliti, da ustrežeš vsem in ostaneš priljubljen. Ob vsem tem pa ne smemo pozabiti, da so to bili časi navidezne »gledališke« demokracije, kjer so še močno veljali zakoni samoupravljanja, kjer je svojo besedo imela tudi tako imenovana »sindikalna in partijska« ali ideološka mnenjska opredelitev posameznika, na »tapeti« je bila nenehna »mnogorazsežnostna« svobodna menjava dela itd., itd. Pa tudi denarnih sredstev ni bilo dovolj, zlasti ne za manjša slovenska gledališča, ki niso imela »nacionalnega pomena«. Takratne kulturne skupnosti (republiške in mestne) so bile še ena od oblik uradnih cenzorjev umetniškega snovanja. S to trditvijo marsikdo ne bi soglašal, toda, če primanjkuje ali ni osnovnih in minimalnih sredstev za ustvarjanje umetniških presežkov (ne samo s človekovo voljo in delom), potem pomeni krčenje ali siromašenje repertoarjev enega izmed hujših cenzurnih posegov, ki so se jih nekateri birokrati posluževali, kajti ideološkost (ustrezno/manj ustrezno) ni več delovala kot omejitveni »subjekt«. Bil pa je to tudi čas različnih stabilizacij, odrekanj, racionalizacij upravnih postopkov, zaradi katerih se je v marsikaterem človeku »sprožalo« tudi malodušje. Spomnimo na zapis upravnika Staneta Potiska iz leta 1986: *Dve nesrečni leti sem bil upravnik SLG. /.../ Piše, da se je ob smelem načrtovanju in razvojnih dejavnostih, ki bi omogočali nadaljevanje bogate tradicije gledališča, le-to sprevrglo in skrčilo zgolj na urejanje obrambnih načrtov, da je bilo precej preglavic z nedisciplino in brezplodnimi pogajanjmi s kulturno skupnostjo. Obnovili naj bi gledališče, razširili dejavnost na področju eksperimentalnega odra, povečali ansambel in programe. /.../ Prav nič presenetljivega za tiste čase pa ni niti dejstvo, da se je tudi Potisk srečal z neprikrito politično subverzijo v gledališču; uradni kritik beograjskega lista je že pred premiero objavil uničujočo kritiko, polno polresnic in podtikanj, in poskusil diskvalificirati avtorja, gledališče in izvajalca, še preden bi si moglo občinstvo na premieri ustvariti svojo sodbo. Šlo je za uprizoritev dramskega besedila Dušana Jovanovića *Prevzgoja srca* v režiji Mileta Koruna (prem. decembra leta 1980). A je občinstvo navkljub vsemu predstavo navdušeno sprejelo,*

premiera pa ni prav v ničemer *omajala trdne zgradbe družbeno politične skupnosti. Skrb prevnetih varuhov svobode se je pokazala preuranjena in nepotrebna.*

Ob prevzemu upravnških poslov Slavka Pezdirja, danes uveljavljenega gledališkega kritika in publicista, so bile, da bi lahko izpolnil vsaj tri osnovno zastavljene cilje, ali kot jih je poimenoval sam, tri želje: prva, da bi gledališče *izhajalo iz kontinuitete izredno bogatega umetniškega razvoja in da bi svojo znano podobo umetniško živega in družbeno aktualnega gledališča naprej razvijalo in stopnjevalo.* Druga želja oziroma cilj je bil, da bi *izboljšali položaj gledališča v svobodni menjavi dela preko republiške in občinske kulturne skupnosti ter s tem pridobili materialne osnove za ambicioznejšo kadrovske, organizacijske in prostorsko-tehnično posodobitev gledališča.* In tretjič ga je kot bivšega prosvetnega delavca še posebej obvezovala kulturnovzgojna vloga gledališča *in še posebej njegove možnosti poseganja v programe kulturne vzgoje osnovnih in srednjih šol.* To slednje Pezdirjevo prizadevanje je, priznamo ali ne, čeprav takrat šele v povojih, v kasnejših letih bistveno vplivalo na vse slovenske šolske izobraževalne programe. Dosegalo je tisti namen, ki ga usmerjeno izobraževanje, kljub vsem šolskim komisijam, dotlej ni uspelo v celoti uresničevati. Danes si brez te vzgoje skorajda nobenega šolskega programa ne predstavljamo več, celjsko gledališče pa z vso intenzivnostjo prav v novem stoletju na tem področju delovanja dosega velike uspehe. Prav tako kot upravniki gledališča pred njim Pezdir ni mogel spremeniti ustaljenega modela gledališča. Vse to kaže na globoko zasidranost nespremenljivosti organizacijskih modelov v vseh gledaliških hišah z repertoarjem, ne le Slovenskega ljudskega gledališča Celje. Z nekakšno trpkostjo Pezdir piše v zborniku *Slovensko ljudsko gledališče Celje 1950–1986* o tem poglavju svojega delovanja: *V rabi so ustaljeni modeli organizacije obiska (abonmaji, odprte vstopnice, zaključene predstave, gostovanja), napori za nove in drugačne načine animacije pa so minimalni.*

Celo upravnikovanje v SLG je doživljalo nekakšno krizno obdobje, saj so se v nekaj letih, pred prihodom Slavka Pezdirja, v kratkem času menjali kar trije upravniki: igralec Stane Potisk, dramaturg Goran Schmidt in igralec Janez Starina. Domnevamo lahko, podrobnejša analiza dogodkov iz dokumentarnega gradiva in objav pa bi lahko potrdila, da je zaradi splošne družbene klime, medčloveških odnosov, različnih videnj vodenja gledališča, materialnih možnosti vse to temeljito zarezovalo v nekakšno »umiritev« repertoarne in umetniške prodornosti. Seveda le delno samo navidezno. Percepcija vsebin dramskih besedil novih avtorjev ni več v javnosti (predvsem pa ne kritiški) dobivala najustrežnejših odzivov.

Tudi repertoar je številčno nihal med sedmimi in petimi uprizorjenimi deli, zagotovo pa mladi režiserji niso bili tako provokativni v režijskih uresničitvah dramskih besedil na vsebinski ravni kot v estetskih upodobitvah; njihovo delo je slonelo predvsem na pozornosti ustvarjanja velikih igralskih kreacij, kar je gledališču in igralskemu ansamblu dajalo povsem nov notranji umetniški razmah gledaliških ustvarjalcev, ki so v dialogih iskali sodobno družbeno aktualizacijo (npr. Terencijev *Evnuh* v režiji Maria Uršiča 1983, Hugojeva igra *Ruy Blas* v režiji Andreja Hienga 1984, Shafferjev *Amadeus* v režiji Dušana Mlakarja 1982, sodobnemu utripu sta bili posvečeni deli Milana Kundere *Jakob in njegov gospodar* 1982 in Vaclava Havla *Obvestilo* 1984, oboje v režiji Francija Križaja) z novo prepoznavno gledališko poetiko.

Slovensko ljudsko gledališče Celje je s prihodom Slavka Pezdirja kot upravnika gledališča dokončno spet ločilo funkciji poslovnega (poslovodstvenega) in umetniškega vodje gledališča za nadaljnjih skoraj petindvajset let.

Umetniški vodje pa so se »menjavali« z vsakim štiriletnim mandatnim obdobjem ali celo manj.

Sledilo je obdobje umetniškega vodenja starega znanca celjskega gledališča še iz njegovega prvega desetletnega obdobja delovanja, režiserja, dramatika in dramaturga Andreja Hienga, ko je deloval in generacijsko soustvarjal podobo slovenskega gledališča z dramaturgoma Lojzetom Filipičem in Herbertom Grünom, režiserjem Dinom Radojevičem in scenografom Sveto Jovanovičem. Dikcija njegovega razmišljujočega zapisa ob prevzemu umetniškega poslanstva v SLG Celje je z nekakšno posebno nostalgijo, z branjem iz tega oddaljenega časa novega stoletja, premišljena, preudarna, *saj gledališče živi iz svoje publike za svojo publiko*, kakor je Hieng rad poudarjal. Repertoar je bil tudi nekoliko bolj komedijsko naravnan, ustroj posameznih sezon pa le ena od možnih poti sestavljanja repertoarja, ki je bila v sebi sklenjena celota.

V gledališkem listu ob premieri dramskega besedila *Gospa ne bo zgorela* Christopherja Fryja (režija Dušan Mlakar, premiera 1985) je med drugim Andrej Hieng razmišljal takole: *Vse izkušnje iz zgodovine teatra – tudi našega – nam pritrjujejo v misli, da je resnična umetnost le izjemoma v nasprotju z interesi občinstva in da so nesporazumi med ustvarjalci in gledalci večkrat umetno ustvarjeni in napihnjeni ...* V istem zapisu nato nadaljuje: *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; pomembne stvaritve dramske književnosti to skoraj*

zmeraj omogočajo. Muzealnost, lažni historizem je neploden. Domača literature je nepogrešljiva. Celjsko gledališče je odigralo v razvoju povojne slovenske dramatike važno, včasih kar odločilno vlogo, torej je nujno, da te vloge ne zanemari, in da jo, kolikor je le mogoče, še razvije ... Zagotovo je bilo to razmišljanje Andreja Hienga ne samo povod, temveč tudi videnje možnosti, da lahko v celjskem gledališču z njegovim igralskim ansamblom kontinuirano nadaljuje bogato gledališko izročilo, hkrati pa s svežino zamisli in novimi dramskimi besedili ter angažmajem drugih umetniških sodelavcev vrne gledališče na pot velikih uspehov in usmeri v sodobnost. Ob slovenskih besedilih Milana Jesiha *Pravopisna komisija*, Miloša Mikelna *Večerja v vili P.*, Toneta Partljiča *Ščuka da te kap*, Toneta Peršaka *Peter in Pavel*, Vinka Möderndorferja *Prilika o doktorju Josefu Mengeleju*, besediloma za mlado občinstvo *Oskar in morska deklica* Dušana Dolamiča, priredbo Staneta Potiska *Razbojnik rogovilež* idr., so temeljni del repertoarja zapolnjevala dela visoke dramske literature, kot so bila besedila Ivana Cankarja *Za narodov blagor*, Shakespeara *Kar hočete*, Molièra *Zgrabite Sganarela*, Georgea Bernarda Shawa *Hudičev učenec*, Tennesseeja Williamsa *Steklena menažerija*, Avgusta Strindberga *Sonata strahov*, Friedricha Dürrenmatta *Zakon gospoda Mississippija*, A. P. Čehova *Striček Vanja*, Georges Feydoja *Bolha v ušesu* v izvrstni režijski postavitvi Vinka Möderndorferja ... S posebno pozornostjo je uvrstil v repertoar tudi dela avtorjev iz nekdanje skupne države. Omenimo le dvoje besedil: aktualnega in z družbeno kritičnostjo ter satiričnostjo naravnane hrvaškega dramatika Iva Brešana *Slavnostna večerja v pogrebnem zavodu* in Jovana Hristića *Savonarola in njegovi prijatelji*, sledil pa je tudi avtorjem sodobne evropske gledališke misli: Haroldu Pinterju in Slawomirju Mrożku.

Hiengov repertoar lahko označimo kot repertoar visoke dramske literature, prepoznane, a vendarle so z vsako novo uprizoritvijo pomenile tudi nov umetniški izziv.

Spet je nastopilo veličastno obdobje velikega igralsko interpretativnega razkošja in igralskih bravur: igralska družina je odru vrnila ob izjemnih igralskih dosežkih posameznih igralcev in igralk tudi zaupanje v neverjetno ansambelsko igro, odrska vzdušja, gracilnost in lepoto v uprizarjanju vseh gledaliških žanrov od tragedije, drame, resne igre, komedije, satire, groteske, politično naravnane igre in do nenavadnih melodramatskih tonov. Bilo je to obdobje posebne gledališkosti med resnostjo in smehom, med veseljem in solzami, med psihološkostjo in filozofičnimi odzivi, med poetičnostjo, liričnostjo in dramatičnostjo. Silovitost te dramatike je odlikovala še ena pomembna razsežnost gledališkega ustvarjanja, ki se je z leti vztrajnega

dela lektorice Majde Križaj zasidrila v sleherni interpretaciji: skrb za jezik, odrsko izreko. To je bil čas slovenskega gledališča, kjer je, če smemo tako dejstvo vsaj dovolj verodostojno poimenovati, kraljevala lektorica in prevajalka Majda Križaj. Čeprav mila dama, pretanjena poznavalka slovenskega jezika, različnih ravni odrskega govora in izreke, je igralcem posredovala ne samo svoje jezikovno znanje in jih vodila mimo vseh govornih čeri, temveč jim je v vsaki vlogi posebej ohranjala njihov individuum in barvo govora. Njeno bivanje v Celju in posvečenost delovanju v celjskem gledališču je pomenilo tudi čas najboljših dosežkov na področju odrskega govora. In bilo je prepoznano: gledališčniki in Majda Križaj so prejeli leta 1985 Borštnikovo nagrado za najboljši jezik – odrski govor v uprizoritvi Cankarjeve drame *Za narodov blagor* v režiji Vinka Möderndorferja.

To obdobje so v celjskem gledališču ob Franciju Križaju režirali še Dušan Mlakar, Zvone Šedlbauer, vse pogostejši gost je bil režiser Vinko Möderndorfer, občasno Miran Herzog, prvič je režirala Barbara Hieng, pa Iztok Valič, ki je bil sicer angažiran kot igralec, tudi Marjan Bevk, pa Mile Korun spet z eno pomembnejših režij Shakespearovega dela *Kar hočete* v letu 1986, ki je doživela številne ponovitve (41) in postala uspešnica gledališča. Kritiki so ta dosežek naslavljali z *Nova mojstrovina Mileta Koruna* (M. Zupančič), *Radoživ, slikovit, uspešen začetek sezone v Celju* (T. Peršak), *Kvaliteten vrh sezone* (A. Lah).

Hiengovo obdobje umetniškega vodenja gledališča je v celoti strokovna kritika ocenila zelo dobro in izpostavila še nekaj režijskih in igralskih presežkov: režije Dušana Mlakarja in Francija Križaja.

Blaž Lukan, dramaturg in umetniški vodja (1989–1993) in vršilci dolžnosti umetniškega vodje: režiser Franci Križaj, 1. 3. – 30. 9. 1988, dramaturg Janez Žmavc 15. 10. 1988 – 28. 2. 1989, dramaturginja Marinka Poštrak, 1. 3. 1993 – 28. 2. 1994

Primož Bebler, režiser in umetniški vodja (1994–1997) in

Matija Logar, režiser in umetniški vodja (1997–2002)

Zadnje desetletje drugega tisočletja ali stoletja so se v celjskem gledališču menjavali umetniški vodje, vendar pa gledališče ni zapadlo v vodstveno ali umetniško krizo, kot se je to

pogosto dogajalo v drugih slovenskih gledališčih, marveč je z vso intenzivnostjo delovalo naprej, s pomembnimi umetniškimi dosežki. Že samo nagrade, ki so jih prejeli igralci in igralka, gledališče, ocene strokovne kritike, številne ponovitve posameznih odrskih uprizoritev so to potrjevali. Nagrade na Borštnikovem srečanju, nagrade Prešernovega sklada, priznanja na Tednu slovenske drame, na Dnevih komedije, Severjeve nagrade, nagrade Združenja dramskih umetnikov Slovenije, nagrade, ki jih podeljuje občina Celje, in druga priznanja so zagotovo dovoljšen dokaz, da se gledališče ni nikoli upehalo. Ostajal je stalen igralski ansambel, ki se je nenehno pomlajeval ob igralkah in igralcih, ki so vse svoje umetniško ustvarjanje ostali zvesti svojemu Slovenskemu ljudskemu gledališču: Anica Kumer in Janez Bermež, Nada Božič in Miro Podjed, pa Zvone Agrež, Borut Alujevič, Jagoda, Bojan Umek, Drago Kastelic, velik del izjemno pomembnega ustvarjalnega opusa so v celjskem gledališču ustvarili njihovi dolgoletni člani Milada Kalezič, Ljerka Belak, Peter Boštjančič, Igor Sancin, Renato Jenček, Bruno Baranović, Stane Potisk, Stane Jeršin, Mija Mencej in številni drugi, ki so v gledališču ostali le nekaj sezon, potem pa odšli v druga slovenska dramska gledališča, kot so to storili Brane Grubar, Ivo Ban, Vesna Jevnikar, Darja Reichman, pomemben delež pa so na celjskih odrskih deskah ustvarili tudi igralci gostje.

Prepričljivost stabilnega delovanja gledališča so brez dvoma ob stalnem igralskem ansamblu omogočali tudi »stari teatrski mački«, če jih smemo tako poimenovati v najboljšem pomenu besede: igralec in upravnik Borut Alujevič, režiser Franci Križaj in dramaturg Janez Žmavc.

Konec osemdesetih in začetek devetdesetih let so opredeljevali tudi velike politične spremembe in napetosti, bile so spremembe v politični in družbeni ureditvi republike in osamosvojitve Slovenije v samostojno in neodvisno republiko, dokončno je bilo opravljeno z obdobjem socializma in postkomunizma, ne pa tudi pozabljeno. Prav samoupravni socializem in kasneje obdobje tranzicije in pomanjkanje denarja v nenehnih stabilizacijskih prizadevanjih, da z manj denarja in »več« dela ustvarjajo enako umetniško presežna dejanja. Toda več kot so gledališki ustvarjalci ali sploh ustvarjalci na vseh poljih umetnosti ustvarjali, skoraj ni bilo več mogoče. Zlasti še, če pomemben delež ustvarjanja pripišemo tudi novim oblikam izražanja in izpovedovanja in iskateljskim potem. Desetdnevna vojna, plebiscit in dokončna odločitev za novo državo so vsekakor vsaj neposredno vplivali (morda pogojno in manj zavestno) na uvrstitev nekaterih dramskih besedil v repertoar. Celjsko gledališče je znova zelo uspešno uprizorilo Cankarjeve *Hlapce* in tako se je režiser Mile Korun znova vrnil z novimi interpretacijami in drugačnimi aktualnimi poudarki k uprizarjanju svoje in slovenske

»cankarijade« (1990), na repertoar sta bili uvrščeni dramski besedili iz celjske herojske zgodovine grofov celjskih in njihove tragične usode *Herman Celjski* Antona Novačana (1993) in *Veronika Deseniška* Otona Župančiča (1995), obe deli v režiji Francija Križaja, k uprizoritvam slovenskih dramskih besedil pa vsekakor moramo pripisati pomemben delež nove in sodobne slovenske dramske pisave: med drugimi dramskimi deli je bila uprizorjena drama Andreja Hienga *Osvajalec*, *Medeja* Daneta Zajca, noviteta koreografa in dramatika Damirja Zlatarja Freya *Kri in košute*, Zorana Hočevarja, ki se je ob svojem prvem dramskem besedilu podpisoval Jure Obrški (leta 1975), *Smejči* in *Mož za Zofijo*, Zdenka Kodriča *Vida vidim*, *Halštat* Draga Jančarja, komedija Toneta Partljiča *Gospa poslančeva*, odrsko luč je spet doživela *Svatba* Rudija Šeliga; vse pogosteje so na repertoar uvrščena dramska besedila Vinka Möderndorferja, intenzivno pa svoj dramski opus izpisuje Matjaž Zupančič, ki je v Celju prisoten tudi kot režiser. Mladim talentiranim imenom režiserske generacije osemdesetih in devetdesetih se pridružijo Vito Taufer z eno prvih uspešnih uprizoritev Linhartove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, večkrat so angažirani Matjaž Zupančič, Jernej Lorenci, Aleš Novak, Katja Pegan, Jaša Jamnik, Samo M. Strelec, Eduard Miler, Miha Alujevič in drugi, umetniški vodje pa zagotovo cenijo še gledališko estetiko Dušana Mlakarja, ki takorekoč ob Miletu Korunu ostaja stalen gost – režiser. Režiral je še Matija Logar, ki je bil sicer umetniški vodja gledališča in si je sam »določil« režijo dramskega besedila, medtem ko je režiser Primož Bebler vnesel v repertoarne silnice nekaj svežega »vetra«: angažiral je prodornega režiserja poljskega rodu Janusza Kico in hrvaškega režiserja Ivico Kunčevića.

Značilnost repertoarja Blaža Lukana je njegova naklonjenost vsem dramskim zvrstem iz vseh obdobij evropskega dramskega snovanja, medtem ko je Matija Logar bil morda nekoliko bolj »previden«, oziroma je predvideval preverjenost ter zanesljivost znanih uprizoritvenih praks. Povabil pa je k dramaturškemu sodelovanju dr. Tarasa Kermaunerja, ki je s svojo akademsko avtoriteto zagotovo bil eden velikih in bistvenih sogovornikov celjskega repertoarja.

Temeljna razsežnost celjske dramaturgije in umetniškega vodenja gledališča prvih petdesetih let je bila, da so jo ustvarjali dramaturgi z izjemo treh režiserjev (Matija Logar je deloval v eksperimentalnem gledališču in bil umetniški vodja PG Kranj, režiser Primož Bebler pa je prihajal iz Srbije oz. Beograda, kjer je vrsto let vodil gledališče, pred tem je bil umetniški vodja v Subotici po znamenitem času maspoka, in Andrej Hieng s skušnjo eksperimentalnega gledališča v petdesetih letih), ki so s svojo naravnostjo, delovanjem in temeljitim

poznavanjem uprizoritvenih praks, predvsem pa z udejstvovanjem v neinstitucionalnih in eksperimentalnih gledališčih, zaznavali sodoben utrip gledališča. Njim se prav tako pridružuje režiser Franci Križaj, ki je svoje gledališke začetke zapisoval pri Odru 57, podobno kot dramaturg Taras Kermauner, ki se je ob koncu tisočletja znova pridružil celjskim premišljevanjem o sodobnih (re)interpretacijah slovenskih dramskih besedil in vrednostnih uprizoritvenih sodbah. A kljub temu je Blaž Lukan morda najzvesteje nadaljeval tradicijo velikih dramaturgov celjskega teatra s premišljenimi konceptualnimi in repertoarnimi potezami, v skrbi za sodobnejšo prenovu repertoarja, se posvečal iskateljstvu v njegovih aktualnih referencah in režijsko uprizoritvenih konceptualnih zasnovah dramskih besedil in želel ustvariti pogoje za pomladitev igralskega ansambla. Nasledil je nepreseženo dediščino spomina na Lojzeta Filipiča, Herberta Grūna, Bojana Štiha in Igorja Lampreta. Lukan je v svojih razmišljanjih, ki jih je objavil v *Zborniku ob 55-letnici gledališča*, obžaloval nekaj repertoarnih potez, o katerih je razmišljal, a jih ni uresničil, zato se mu je repertoarni sežetek njegovega obdobja zdel nekako skromen. A temu je že tako: znanje, drznost in gledališke sezone kot zaporedja repertoarnih in nerepertoarnih uprizoritev. Na njegove posamezne umetniške odločitve so vplivali igralci mimo ustaljenih pravil delovanja gledališča, občinstva pa je bilo le toliko, kolikor so ga običajno imeli. Sam je napisal: *Gledališče je organizem in njegove sezone so v resnici leta našega življenja, ki smo jih z njim preživeli bolj intenzivno, kakor bi jih sicer. Ko razmišljam o oznaki »svojega« obdobja v Celju, mi prihaja na misel beseda »stabilizacija«. Diši sicer po samoupravnih socialističnih časih (ki so se ravno v času moje službe v Celju, in to brez večjih posledic, dokončno prelomili), vendar je pomembnejša njena vsebina. Resda je bilo Celje stabilno že prej, vendar se mi zdi, da sem ga s premišljenim in posodobljenim programom ter delno pomladitvijo ponovno konsolidiral kot upoštevanja vredno umetniško ustanovo, v njem pa sem se na neki način »konsolidiral« tudi sam ...* (*Zbornik SLG Celje, 1986/1987–2005/2006*: 373). Kakor se navidezno razume manj pomembna, je še kako zelo pomembna Lukanova naslednja ugotovitev: *Za karkoli večjega ali izrazitejšega preprosto nisem bil pripravljen, pa tudi sicer si dramaturški profil umetniškega vodje zamišlja gledališče drugače kot režiserski ali igralski. /.../ Sklepamo lahko, da bi Blaž Lukan, če bi bil pripravljen storiti še več in gledati na celjsko gledališče kot eno vrhunskih gledališkoumetniških ustanov v Sloveniji, postoril še mnogo več. Kot da so mu uplahnili volja, pogum in tudi energija ob dejstvu, da je moral ob umetniškem vodenju gledališča načrtovati še organizacijsko delo (načrtovanje vaj, predstav, gostovanj ...), kar so morali*

delati vsi umetniški vodje pred njim, če so hoteli uspešno domisliti vsako sezono – od sestave repertoarja do premiernih uprizoritev in »življenja« predstav v postprodukciji.

Za pridobivanje občinstva so »uporabili« že preizkušeno potezo obiskov premiere iz drugih krajev Slovenije, predvsem iz Ljubljane z brezplačnimi avtobusnimi prevozi, kar je bilo v Štihovih celjskih časih povsem samoumevno. Vsekakor je bil najpomembnejši člen pridobivanje novega občinstva in »zapolnjevanje« abonmajskih predstav. Predvsem pa celjsko gledališče ni bilo nikoli tako oddaljeno od slovenske prestolnice ali drugih gledaliških krajev, da njegovih premier ne bi obiskovali gledališčniki in ljubitelji gledališča. To je bil tudi čas, ko se je generacija gledaliških kritikov, ki so pisali za tiskane in elektronske medije, počasi zamenjevala: namesto Vena Tauferja, Vasje Predana, Aleša Bergerja, Lojzeta Smaska, Andreja Inkreta, Majde Knap, in občasno še nekaterih drugih (predvsem z objavami v revijalnem tisku), so začeli pisati Simon Kardum, Metod Pevec, Tone Peršak, Primož Jesenko, Matej Bogataj, Petra Vidali in drugi.

Dogajanje v SLG Celje moramo spremljati še z enega vidika: v nekaterih slovenskih gledališčih so se zamenjala vodstva, bodisi so to bili umetniški vodje ali ravnatelji gledališč, ali samo ena oseba, če sta bili funkciji umetniškega vodje in direktorski naziv združena v eno funkcijo, in so se vzpostavila nova generacijska razmerja za doseg prodronejših umetniških ciljev. Blaž Lukan je v takem kakovostnem in provokativnem umetniškem vrenju moral zagotavljati celjskemu teatru izostritev avtonomne gledališke ideje. V Drami SNG Maribor je postal umetniški vodja Tomaž Pandur (1989–1996), v SNG Drama Ljubljana Janez Pipan (1994–2008), v SNG Nova Gorica (takrat še Primorsko dramsko gledališče) je iz SLG Celje prišel Primož Bebler leta 1998, kjer je mesto umetniškega vodje prevzel po Marku Sosiču, v Slovenskem mladinskem gledališču so po Dominiku Smoletu in Dušanu Jovanoviću začele nastajati nove raziskovalne gledališke prakse in oblike, postalo je avantgardno in prepoznavno evropsko in svetovno gledališče, ki je pod umetniškim vodstvom Eduarda Milerja, Tomaža Toporišiča, Matjaža Bergerja utemeljevalo tudi prostor bogastva raznolikosti in pri tem ostalo središče gledaliških raziskav v Sloveniji.

Te omembe so pomembne zategadelj, ker so vodstvene funkcije v nekaterih gledališčih prevzeli mlajši gledališčniki, ki so postsocialistični in nedemokratični čas, ki je »vladal« do devetdesetih let, po letu 1991 dojemali kot možnost svobodnega (ali vsaj svobodnejšega) ustvarjanja. Prav zato je bilo še kako pomembno, da je tudi celjsko gledališče angažiralo z

zgodovino neobremenjene ljudi, da bi lahko svobodneje in prepoznavneje za novi čas izoblikovali repertoarne podobe posameznih gledaliških let, pa naj so uvrstili v repertoar npr. dela Bertolta Brechta ali Aleksandra Dumasa, Samuela Becketta, Liugija Pirandella, Henrika Ibsena, ali Roberta Bolta, Heinerja Müllerja, Yukie Mishima, Toma Stopparda in drugih, ter skoraj vseh novo nastalih besedil Matjaža Zupančiča in Vinka Möderndorferja, ki so zahtevala novih in novih interpretativnih razsežnosti.

Danes, iz odmaknjenega časa, ko prebiramo zapis dramaturginje Marinke Poštrak »Plesala« *sem eno samo sezono (Zbornik ob 55-letnici SLG Celje, 1986/1987–2005/2006: 374–383)*, da je bil teater v tistem času v *nekakšni latentni krizi*, in piše o nekakšnem kroničnem nezadovoljstvu v igralskem ansamblu, ter da je eno leto bivanja in dela v gledališču pač premalo, da ga spoznaš, in da ga je skorajda preveč, da pokoplješ lastno (svoje) delo, vizijo in spremembe v umetniškem vodenju in videnju gledališča.

Repertoar sem sestavila, piše, z velikim zanosom in hotenjem. Z velikim upanjem in velikimi željami. In predvsem z veliko željo po spremembah. V sezoni 1993/94 (in tudi še kasneje) sem poskušala marsikaj spremeniti, premakniti in preizkusiti. Hotela sem, da postane SLG Celje medijsko prodorno, po tematiki vznemirljivo, igralsko zahtevno in estetsko sodobno gledališče. Želela sem, da bi postalo odmevno v slovenskem in mednarodnem prostoru. Želela sem, da bi se v gledališče vrnili »zlati časi« dobrih predstav, ki so zmeraj znova vstop v neznano, ter umetniški in osebni kreativni izziv. Iz gledališča sem želela pregnati rutino, klišeje in latergijo. /.../ Marinka Poštrak je zastavila vizijo, ki bi jo morda ob večji podpori celjskih gledališčnikov in brez vedejevstva lažje uresničila, vendarle pa je kljub temu, da je delovala na alternativni sceni in se kalila v različnih dramaturških konceptih in estetikah, morda premalo upoštevala tisto prepoznavnost umetniškega ustvarjanja, ko so devetdeseta že intenzivno ponujala nove in nove uprizoritvene estetike, ki se niso rojevale znotraj okostenelih modelov institucij, temveč so bila povezana z imeni, kot so bila Damir Zlatar Frey in Koreodrama, Dragan Živadinov z Gledališčem Scipion Nasice in gledališčem Zenit, zaživel je Bunker z Nevenko Koprivšek, oživel je Ex ponto, kasneje PTL (Plesni teater Ljubljana) s plesalko, koreografkinjo, pedagoginjo in gledališko koreografko Ksenijo Hribar, pa lastna produkcija Exodosa, gledališče Bojana Jablanovca, nova ustvarjalna prostora avtonomna cona Metelkova, pa mariborska Pekarna itd. Svoj »pohod« je začel že komercialni pogrošni teater, ki ni imel nobenega pravega pandana v profesionalnih gledališčih, je pa prevzemal s svojo lahkotno naravnostjo in cenanim komedijantstvom vlogo gledališč –

razširil se je nekako v vse mestne, podeželske in provincialne sredine, kjer so imeli dvorano, združni dom ali večjo telovadnico. Vsa resna repertoarna umetniška gledališča so se morala soočiti s tem spoznanjem.

Bilo je več kot dovolj vzporednih izzivov na polju scenske umetniške ustvarjalnosti, ki je moralo dajati gledališkim snovanjem, zlasti repertoarnim in uprizoritvenim izhodiščem, samosvojo in prodorno profilirano opredelitev. Vse več je bilo zunajinstitucionalnih projektov in nevladnih organizacij, ki so ustvarjali nova razmerja.

Delno je to prepoznal režiser Primož Bebler, ki pa v svojem kratkem obdobju vodenja ni uspel najustrežnejše ustvarjati pogojev za razvoj gledališča, četudi so bile njegove repertoarne poteze in povabila režiserjem več kot samo poživitev; bile so tudi resen umetniški in ustvarjalni izziv, hkrati pa so pomenile uravnoteženo repertoarno politiko med resnim in lahkotnejšim žanrom. Sam pravi, da se je v Celju počutil mlad, saj je prišel iz »navajenega« ali »vsega vajenega« Beograda. V Celju in njegovem gledališču je »opravljal« ter opravil nekakšen miselni izhod iz samoupravnega socializma. V gledališče samo pa se je vrnilo vsaj nekaj svetovljanstva.

Morda je režiser Matija Logar, ki je prišel na vodilno mesto umetniškega vodje po Primožu Beblerju iz Prešernovega gledališča v Kranju, kjer je opravljal funkciji poslovnega in umetniškega vodje, se leta trudil, da bi gledališče postalo poklicno, morebiti v Celje »prinesel« premalo mladostnega in svežega žara, hotel ustvariti premalo radikalno estetsko, poetično in uprizoritveno raznorodno podobo gledališča, ki bi ga vrnila na pota nove slave. To umirjenost, morda celo premalo vizionarsko delovanje, je opredelil takole: *Ob kandidaturi sem v svojem konceptu umetniškega vodenja zapisal in na »zaslišanju« z ansamblom še ponovil, da mora biti velik del programa naslonjen na »transparentna« dramska besedila s poudarkom na komedijskem žanru ter na praizvedbah. Med prioritete gledališča, ki sem ga vodil, sem vedno uvrščal uprizorjanje slovenske dramatike, ki po že zdavnaj opravljeni evropeizaciji slovenskega gledališča edina še jamči njegov smisel in obstoj /.../ Svoje razmišljanje o umetniškem vodenju SLG Celje je resignirano in vendarle tudi obtožujoče nekoliko neupravičeno zaključil: ... če bi bilo v celjskem gledališkem bazenu več razuma in manj familiarnega koluarja ter več ustvarjalnega trepeta in za delo neobhodne tolerantnosti do pameti, bi bilo tudi v mojem obdobju manj utopljenih predstav. Plavanje s tokom je ustvarjalno potapljanje in raztapljanje ...* (Zbornik ob 55-letnici SLG Celje, 1986/1987–

2005/2006: 390–391) Je to res?! Ni morda imel premalo moči za ustvaritev česa prelomnejšega, ali pa je Logar bil od dolgoletnega vodenja nekega drugega gledališča že preveč utrujen?! Malodušje, ki se mu je očitno sčasoma vztrajno in počasi zarezovalo v dušo in pod kožo, pač ni moglo roditi nadpovprečnih umetniških dejanj, četudi z najboljšimi željami.

Iz vseh zapisov, dokumentov, knjižnih esejev in objav v gledaliških listih, gledaliških kritikah lahko z vso gotovostjo in dokazljivostjo zapišemo: novo tisočletje (2000–2010) je/bo morda znova zaživel, ker je z zgodovinskega odmika že možno trditi, da brez umetniške podpore kot fenomen sodobnega gledališča ne more zaživeti. Tako se je zgodila dvojnost: Slovensko ljudsko gledališče Celje je predstavljalo slovensko umetnost, kulturo in državotvorno držo, ker je v svojih težah od ustanovitve dalje nenehno dokazovalo in govorilo o neodtujljivi pravici po ohranitvi ene izmed temeljnih slovenskih gledaliških institucij, ki se s svojo dejavnostjo predstavlja doma in v tujini ter ohranja vlogo vodilnega ustvarjalnega središča. Prav zato bomo morali v poslednjem razmišljanju o celjskem gledališču nameniti še posebno pozornost *Dnevom slovenske komedije*, temu edinstvenemu slovenskemu gledališkemu festivalu, izjemnosti raziskovalne dejavnosti in repertoarnim potezam »malega odra«, ki je bil v različnih gledaliških obdobjih šestdesetih let različno poimenovan (gledališče v krogu, oder Herberta Grüna, Oderpododrom ...), poskušali bomo opredeliti njegovo avantgardno in umetniško vlogo, zapisati nekaj misli o dolgoletnem upravljanju Boruta Alujeviča, o vlogi in pomenu režijskega opusa Francija Križaja. Predvsem pa je pomembno spoznanje, da je gledališče, kljub občasnim umetniškim umiritvam, izjemno veliko doprineslo k sodobni in mladi dramaturški misli, ki je bila skoraj vsa leta nenehno na preizkušnji, začevši z Lojzetom Filipičem, v nadaljevanju z Igorjem Lampretom, Goranom Schmidtom, Blažem Lukanom, Marinko Poštrak in končno s Tino Kosi, saj je njihova skorajda prva gledališka preizkušnja potekala ob delovanju v raznih institucionalnih in neinstitucionalnih gledališčih/ustanovah/zavodih/skupinah, kjer so se s svojim umetniškim, humanističnim in gledališkim poslanstvom morali nenehno preverjati, temeljit premislek o novem gledališču v stari gledališki stavbi.

Zagotovo moramo v nadaljevanju nameniti nekaj več misli igralski družini, ki je s svojimi številnimi nagradami in dvema visokima odličjema, z Borštnikovim prstanom za življenjsko delo, podeljenima igralki Anici Kumer in igralcu Janezu Bermežu, njuno umetniško in izpovedno delo, hkrati pa zvestobo Slovenskemu ljudskemu gledališču Celje uvrstila v sam

vrh slovenske igralske umetnosti: ko igralec igra vlogo ali uteleša dramsko osebo, kakor piše Patrice Pavis, se umešča v samo jedro gledališkega dogodka. *Je živa vez med besedilom in avtorjem, režiserjevimi napotki za igro ter pogledom in poslušanjem gledalca. Zato zlahka razumemo, da je v zgodovini gledališča ta mogočna vloga iz njega ustvarila tako oboževano in mitizirano osebo, »posvečeno« pošast, kakor tudi prezirano bitje, ki mu družba iz skoraj nagnonskega strahu ne zaupa.*

V utemeljitvi leta 1998, ko je Borštnikov prstan prejel **Janez Bermež**, so avtorji med drugim zapisali, da je *eden redkih slovenskih igralcev, ki so preigrali celoten Cankarjev opus. Strokovna kritika je v Bermeževih odrskih stvaritvah videla igralca, ki zna ustvariti zapleteno, s protislovji zaznamovano človekovo naravo, jo izraziti z igro, ki je polna odtenkov. Kritika mu priznava, da je mojster komično-tragičnega niansiranja in poudarjanja tragikomične človekove usode takrat, ko oblikuje like klasične komedije, kot tedaj, ko interpretira dramatiko absurda ... Je izjemen govorec, njegov glas je sonoren, govorica razkošno modulirana. /.../*

Za Borštnikov prstan leta 2003 **Anici Kumer** iz obširne utemeljitve izpišimo le naslednje: *Na svoji dosedanji umetniški poti je preigrala domala celoten dramski opus Ivana Cankarja in slovensko gledališče je z Anico Kumer dobilo izvrstno interpretinjo, igralko z izostrenim posluhom za zven in pomen Cankarjeve dramske besede. Naš največji dramatik je dobil – ali soustvaril – igralko izjemne občutljivosti, ki zna preplesti krhke lizime in živo, domala fizično občuteno bolečino, ki od igrive upodobitve nedolžno čistega bitja prehaja v sugestivno izpoved bivanjske tesnobe. Uveljavila se je kot igriva interpretinja duhovito niansiranih komičnih vlog in kot igralka, ki zna dramski lik razpreti, zna iskati in s sredstvi svoje specifične, krhke, subtilne, sugestivne igre izpovedati živo človeško jedro nepomirljivega, dramsko vselej intenzivnega boja z drugim, s svetom in s samim seboj. /.../*