

glec ga

› Občasnik Gledališča Koper › Letnik XXIV
› Številka 2 › Marec 2026 › Brezplačni izvod
› ISSN 1854-0449

Poštšina plačana pri pošti
6104 KOPER – CAPODISTRIA
NDP

Živeti!

Anton Pavlovič Čehov:
Medved in Tragik po sili

Marjan Nečak

**K Čehovu se je vedno
vredno vračati**

Martin Vrtačnik

**O starejših prevodih
za sodobno občinstvo**



Živeti!

Anton Pavlovič Čehov:
Medved in Tragik po sili

Prevajalca

Mile Klopčič (*Medved*)

Janko Moder (*Tragik po sili*)

Režiser, skladatelj in scenograf

Marjan Nečak

Koreografinja

Anja Möderndorfer

Kostumograf

Blagoj Micevski

Avtor videa

Marin Lukanović

Lektor

Martin Vrtačnik

Oblikovalec svetlobe

Jaka Varmuž

Oblikovalca in izdelovalca mask

Damijan Kracina

Katarina Toman Kracina

Medved

Šala v enem dejanju

Медведь: Шутка в одном действии,
1888

*Jelena Ivanovna Popova, vdova,
posestnica*

Patrizia Jurinčič Finžgar

Grigorij Stepanovič Smirnov, posestnik

Luka Cimprič

Luka, sluga pri Popovi

Rok Matek

Tragik po sili

Iz podeželskega življenja

Šala v enem dejanju.

Трагик поневоле (Из дачной жизни):
Шутка в одном действии, 1890

Ivan Ivanovič Tolkačov, družinski oče

Rok Matek

*Aleksej Aleksejevič Muraškin,
njegov prijatelj*

Luka Cimprič

Ženska

Patrizia Jurinčič Finžgar

Tonski tehnik **Martin Belac**, lučni
in videotehnik **Amar Ferizović**.

Tehnični vodja **Ivo Štokovič**. Maskerka

Blažka Šifrar. Rekviziter **Matija Šik**.

Odrski tehnik **Vasja Bradač**.

Garderoberka **Karolina Rulofs**.

Premiera

13. marca 2026 v Gledališču Koper.

Predstava nima odmora.

Uprizoritev 6

Sezona 2025/2026

K Čehovu se je vedno vredno vračati

*Pogovor s skladateljem in režiserjem Marjanom Nečakom
pred premiero enodejank Medved in Tragik po sili
Antona Pavloviča Čehova*



Foto: Zoran Cardula

Enodejanka je v primerjavi z dramo to, kar je novela v primerjavi z romanom. Ni le krajša, ima tudi nekaj omejitev glede vsebine, predvsem pa v njej ni prostora za tehten razvoj likov. V čem je privlačnost krajše dramske forme, dramoleta? Privlačnost in izziv enodejank je v njihovem strukturno odprtem prostoru, v katerem lahko kot avtor dejavno oblikujem uprizoritev. Njihove zgoščenosti ne pojmujem kot omejitev, temveč kot priložnost, da dramaturške praznine nadgradim z odrskimi sredstvi: z načinom igre, obravnavo tišine, odnosom med telesom in prostorom in seveda glasbo, ki poudarja kontraste, ironijo ali čustveno dinamiko. Kratka dramska forma prav v vsakem trenutku zahteva – naj gre za dialog ali premolk – napetost in intenzivnost, kajti le takšna ekonomija lahko ustvari večplastno odrsko izkušnjo. Bolj kot tolmačenje likov z besedilom, me navdušuje meta prostor, v katerem zvočni motivi in glasbena struktura konfliktom in odnosom dodelijo dodatne pomene. Šele kombinacija formalne zgoščenosti in odprtosti za interpretacijo iz enodejanke lahko ustvari trajno spodbudno in za glasbeno-scensko realizacijo izzivalno delo.

Z dramatikom A. P. Čehova ste se srečali že večkrat: kot avtor glasbe ste v ljubljanski Drami podpisali uprizoritev *Ivanova*, v Narodnem gledališču v Bitoli prav tako *Ivanova* in *Češnjev vrt* ... Kaj vas pri Čehovu najbolj vznemirja?

Njegova dramska besedila vzpostavljajo vsakdanje življenje kot legitimno in močno dramsko situacijo. Dramska napetost njegovih del ne izhaja iz zapleta, temveč iz subtilnih odnosov, neizrečenega in notranjih napetosti likov, kjer ima tišina pogosto enak pomen kot beseda. Takšen pristop k dramaturgiji močno sovпада z mojimi umetniškimi interesi – očaran sem nad tem, kako Čehov ustvarja slikovite prizore iz življenja, za katere se zdi »kot da bi jih opazovali skozi okno«, prizore, v katerih ritem in odnosi med liki določajo interpretacijo in način uprizorjanja. Prav ta sposobnost, da iz banalnega izlušči univerzalno in globoko človeško, Čehova dela za avtorja, h kateremu se je vedno vredno vračati, ne glede na čas, kraj ali kulturni kontekst.

Za našo uprizoritev ste izbrali dve njegovi enodejanki, ki jima težko najdemo skupni imenovalc, rdečo nit. Kaj ju po vašem mnenju povezuje v enovit gledališki večer?

Čehova ne jemljem kot muzejsko vrednost, temveč kot živega, sodobnega avtorja, ki z neverjetno natančnostjo diagnosticira človeško ranljivost. *Medved* in *Tragik po sili* nista nostalgični sliki nekega oddaljenega časa, temveč zgodbi

o čustvenem nelagodju, preobremenjenosti in nezmožnosti razumevanja lastnih občutkov. To je to, kar danes poznamo vsi, kar nas vznemirja, frustrira in na koncu nasmeje. Enodejanki nista izmišljeni drami, sta naš vsakdan – le brez mask. Ali pa morda z najbolj iskrenimi – Čehovovimi.

Enodejanki povezuje tudi naslov, pod katerim ju uprizarjate – *Živeti!*. Ni ta kar preveč optimističen, še posebej za *Tragika po sili*?

Naslova *Živeti!* ne dojemam kot optimističnega slogana, temveč kot trditev, ki v sebi nosi ironijo, napor in odpor. Pri Čehovu življenje ni prijetno niti preprosto, je pa vztrajno – dogaja se kljub absurdu, nemoči in spodrsllajem. Prav zato mi je ta naslov pomemben tudi za *Tragika po sili* – lik ne izbira svojega položaja, ampak je vanj potisnjen.

Živeti! zame pomeni vztrajati. In prav v tej vztrajnosti obe enodejanki najdeti skupno točko.

Komično je pri Čehovu izmuzljiv pojem, saj je na primer *Ivanova* označil za »komedijo«. Njegove enodejanke največkrat označimo kot šale, včasih vodvile, humoreske, groteske, komične igre. Kako izbrani enodejanki berete vi?

Zgovoren primer, ki je že ob prvih uprizoritvah izzval razpravo, je *Češnjev vrt*. Čehov je to dramsko besedilo podnaslovil kot komedijo v štirih dejanjih, medtem ko so Stanislavski in drugi režiserji omenjeno besedilo dojemali kot tragično ali melanholično, kar kaže na to, da je že prilagoditev žanra odvisna od režijske interpretacije. *Medveda* je Čehov eksplicitno zasnoval kot novo *formo vaudevilla-farse*, kar je ironično opisal kot »malo trivialno vodviljsko komedijo«, pri čemer ima »trivialnost« svojo gledališko logiko, saj pretirana resnost likov in njihovi odzivi ustvarjajo humor, ki ni »na prvo žogo«, temveč je refleksiven in napet.

Komičnega pri Čehovu torej ne berete kot žanra?

Ne, berem ga kot pogled na svet. Humor njegovih enodejank ne izhaja iz poante ali domislice, temveč iz neskladja med tem, kar liki mislijo o sebi, in tem, kar v resnici so. Komično in tragično se pri Čehovu nenehno prepletata, pogosto znotraj iste situacije, zato komike ni mogoče zreducirati na preprost vodvil ali šalo, četudi se formalno tem oblikam občasno približuje. Enodejanki, s katerima se v tem trenutku ukvarjam, berem kot natančno zgrajene situacije, v katerih se groteska rojeva iz pretirane resnosti likov in njihove nezmožnosti, da bi uzrli lastni položaj. Komični učinek, ki iz tega izhaja, ni razbremenjujoč, temveč dvo-

umen, saj hkrati razkriva absurd in ranljivost človeškega vedenja.

Sredi šestdesetih let preteklega stoletja je britanski skladatelj William Walton po Čehovovem *Medvedu* napisal opero v enem dejanju z enakim naslovom. Glede na to, da ste za uprizoritev izbrali *Medveda* tudi vi, se zdi, da enodejanka kar kliče po (delni) uglasbitvi. Kje se skriva njena »muzikalnost«?

Medvedu je muzikalnost inherentna – to je besedilo, ki zahteva zvok, da bi na odru lahko povsem »zaživel«.

Ostaniva za trenutek še pri »medvedu«, kakor vdova Popova imenuje nekoliko robatega in vzkipljivega posestnika Smirnova, ki mu vaša režija nadene medvedjo masko. Lahko živalsko simboliko v vaši režiji razumemo kot spoj dveh energij, ki se bosta združili v seksualnem aktu, ne čustvenem?

Živalska simbolika ni metafora ne spolnosti ne čustev. Maske ne razlagajo, ne ilustrirajo, temveč služijo redukciji: odnose med liki reducirajo na instinkt, impulz in družbeno vlogo. V ospredju ni simbolika, temveč trk energij na odru in napetost, ki jo ta trk proizvaja.

V glasbenem gledališču song »zaustavi« dogajanje in poudari emotivno stanje lika. O čem poje Tolkačov v *Tragiku po sili*?

Vloga Tolkačova je sama po sebi zahtevna, v glasbi pa sem igralcu Roku Matku postavil dodatne izzive in možnosti interpretacije – od čustvenih stanj do izlivov jeze, od nezaupanja do ironične resignacije, s hitrimi prehodi od psihotičnih do izčrpavajočih logoreičnih glasbenih fraz, ki jih lahko izvede le Matek; na srečo sem z njim veliko sodeloval in poznam njegove zmožnosti, pa tudi meje, ki jih želiva skupaj presegati.

Tolkačov »poje« o svoji frustraciji in občutku nemoči pred absurdnostjo vsakdanjega življenja; živi v stanju izgoznanosti – izgoreva pod pritiski, izčrpan in nenehno na robu. Njegova arija omogoča občinstvu, da vstopi v njegov notranji svet ter začuti kontrast med resnostjo lika in tragikomičnim konfliktom, ki ga obdaja.

Likovna podoba uprizoritve oz. kostumi z nekaterimi sodobnejšimi poudarki enodejanki umeščajo na konec 19. stoletja. Črpa iz tega obdobja tudi vaša partitura? Kako bi označili glasbo v posamezni enodejanki?

Glasbeni jezik predstave izhaja iz poznoromantične ekspresije, vendar se zavestno razgrajuje in širi proti sodobnejšim idiomom, vključno z elementi sodobnega *dark cabareta*. Glasba enodejank učinkuje kot nekakšen hibrid in enotna

partitura, ki ni vsiljiva, vendar je temeljna za dramaturgijo predstave.

Pri glasbeno-scenskih delih smo vajeni, da je glasba napisana vnaprej. Ste med študijem partituro kakorkoli dopolnjevali, spreminjali?

Med procesom dopisujem in razčlenjujem posamezne dele, vendar je moja glavna pozornost vedno namenjena interpretaciji – procesu, ki združuje dramski in glasbeni jezik predstave.



Foto: arhiv Gledališča Koper

Vsaka glasbeno-scenska zvrst ima svoje zakonitosti, gledalci največkrat razlikujejo le med opero, opereto, muzikalom ... Kakšne so zakonitosti glasbenega gledališča, kamor lahko največkrat uvrstimo vaše uprizoritve?

Vprašanje žanra v glasbenem gledališču ni trivialno, saj *music theatre* ne označuje strogo določene forme, kot sta opera ali muzikal, temveč širši spekter umetniških praks, v katerih – z vidika dramaturgije – glasba in gledališče enakovredno sodelujeta. V Evropi se ta izraz intenzivneje uporablja v sodobnih kontekstih – na primer na festivalih, kot je

Operadagen Rotterdam – kjer se predstavljajo produkcije, ki z različnimi estetskimi in uprizoritvenimi pristopi prelamljajo klasično operno tradicijo ter odpirajo prostor inovativnim prepletom glasbe in gledališča.

Tej širini sledijo tudi moje uprizoritve, saj glasbe ne doživljam kot ilustracije dramskega dogajanja, temveč kot sestavni del organizacije dramaturgije. Slogi se mešajo, prehajajo in prepletajo – od klasičnih idiomov prek sodobnih elektronskih tekstur do ritmičnih elementov, navdihnjenih s hip-hopom ali drugimi sodobnimi praksami. Prav ta fluidnost in odprtost do različnih glasbenih izrazov *music theatre* danes podeli »težok«, hkrati pa mi omogoča, da je vsaka izvedba edinstvena in povezana z zmoglostmi izvajalcev.

Omenili ste izzive, ki ste jih postavili Roku Matku. Kako pa sta se z vašim glasbenim izzivom spopadla Luka Cimprič in gostja iz novogoriškega gledališča Patrizia Jurinčič Finžgar?

Cimprič glasbeni lik gradi s pevsko linijo, ki se giblje med recitativom in pankom;



Foto: arhiv Gledališča Koper

ta dinamika oblikuje njegov scenski način bivanja in sovпада z značajem lika. Patrizia Jurinčič Finžgar ima širok vokalni razpon in vrsto notranjih interpretacijskih pristopov; brez zadržkov se je podajala tudi v na videz nemogoče interpretacijske načine med dramskim in glasbenim idiomom, kar nam je omogočilo ustvariti povsem nenavaden izraz lika vdove Popove.

Predstavo tokrat poleg režije in glasbenega avtorstva znova podpisujete tudi kot scenograf. Je vzrok ta, da scenografi ne bi znali materializirati vaših zamisli, zahtev, želja?

Razmišljanje o prostoru je zame temeljni umetniški postopek. Prostor razumem kot mentalno in čustveno strukturo, ki sobiva z zgodbo in izvajalci ter spodbuja občinstvo, da predstavo doživi kot celoto. Zato ga pogosto zasnujem, še preden začnem pisati glasbo, saj postane arena, na kateri gradim vse druge elemente predstave.

Del scenografije so tudi videoprojekcije, stalnica vaših uprizoritev. Gre zgolj za scenski učinek ali menjava videoprojekcij podobno kot glasba narekuje tempo in ritem uprizoritve?

Zamislil sem si, da video neprekinjeno teče ter hkrati ustvarja napetost in popuščanje med tem, kar občinstvo vidi v živo na odru, in posneto sliko. Ta kontrapunkt prevprašuje percepcijo prostora in časa, poudarja čustveni tok prizora ter odpira dodatno plast interpretacije, ki gledalcu omogoča občutiti razliko med resničnim trenutkom na odru in njegovo medijsko refleksijo.

I M. L. T.



Foto: arhiv Gledališča Koper



Foto: arhiv Gledališča Koper

I mel je navado reči, da je medicina njegova zakonita žena, književnost njegova ljubica. Občasno bi se ena umaknila drugi ali ji prostovoljno prepustila mesto. Morda medicina danes ne bi bila bistve-

dališču Korš, je bila ruska priredba francoskega izvirnika izpod peresa Čehovovega prijatelja in igralca N. N. Solovcova z naslovom *Zmagovalci so nad kritiko*. Tako izvirnik kot ruska priredba sta kon-

Čehovovi enodejanki in prelom s konvencijo

no prikrajšana, če bi jo njegov angažma obšel, literatura in gledališče pa bi bila neprimerljivo revnejša.

Anton Pavlovič Čehov (1860–1904), dramatik, pisatelj in zdravnik, najbolj znan po svojih štirih igrah (*Utva*, *Striček Vanja*, *Tri sestre*, *Češnjev vrt*), ki spadajo med temeljna dela moderne dramatike, je tudi avtor romana, osmih enodejank in stotine kratkih zgodb in humoresk. Za njegov dramski opus je značilna navidez preprosta, skoraj banalna realistična fabula o vsakdanjih težavah v življenju navadnih ljudi. Njegov cilj je bil pisati čimbolj objektivno, ne da bi bil sodnik svojim likom, kot avtor se je držal v ozadju in tako rekoč ni obsojal in razsojal o tem, da je nekaj prav ali narobe. Po njegovem mnenju je naloga pisatelja, da postavlja prava vprašanja, odgovore pa mora najti bralec/gledalec sam zase. Brez predsodkov razkriva stvarno življenje in odnose med ljudmi, dramske like pa postavi v mikrosvet salona in sobe.

Enodejanke, največkrat gre za komične prizore, ki jih starejši slovenski prevodi označujejo za »šale«, je Čehov napisal med letoma 1884 in 1892 kot odgovor na francoske vodvile, ki so v 19. stoletju zavzeli ruske gledališke odre in jih poimenoval »vodvilčki« oziroma farse. V nasprotju s »klasično« farso, pri kateri najprej pomislimo na robato, situacijsko komiko, tipizirane junake in situacije ter obscenost, ki pri gledalcih izzove le glasen krohot, Čehovovi »vodvilčki« temeljijo na živih, trirazsežnih likih. Odrsko dogajanje izvira iz značaja ter njegove interakcije z drugimi, in ne iz nizanja komičnih situacij, komičnost pa prav tako ne temelji le na fizični akciji, temveč predvsem na dialogu in verbalnem humorju. Naša uprizoritev pod skupnim naslovom *Živeti!* združuje dva takšna »vodvilčka« oziroma farse – *Medveda* (1888) in *Tragika po sili* (1890).

Za *Medveda*, doslej zagotovo največkrat uprizarjano Čehovovo enodejanko, si je dramatik izposodil francosko predlogo, komedijo v enem dejanju *Les Jurons de Cadillac*, sodobnika, igralca in dramatika Pierra Bertona. Različica, ki jo je Čehov (morda) videl v moskovskem gle-

vencionalni situacijski komediji: dama iz visoke družbe ukroti grobega, a dobrosrčnega morskega volka. Situacije so komične, liki stereotipni, »prehodi« med prizori pa neverjetni in nerealni kot v številnih vodvilih. Edina podobnost med zapletom izvirnika in *Medvedom* A. P. Čehova je ideja samega »medveda«.

Krstna uprizoritev *Medveda* v gledališču Korš je bila dobrodelna predstava igralca Svetlova, ki je igral vlogo sluga. Poleg *Medveda*, v katerem je naslovno vlogo odigral omenjeni Solovcov, sta bili tisti večer uprizorjeni še enodejanki *Zajtrk pri voditelju* Turgeneva in *Očarljivi sen* (odrska priredba satirične povesti *Stričkove sanje* Dostojevskega) Antropova. Največji uspeh je požel prav *Medved*, časopisi so predstavo pohvalili, Čehovu pa so svetovali, naj besedilo pošlje v Aleksandrinsko gledališče v Sankt Peterburgu. Čehov je nasvet upošteval in *Medved* je tam doživel senzacionalen uspeh. Kmalu je farso igrala vsa Rusija – celo zasebno – pri ministrih. Izbruhnil je tudi spor glede pravic za urizarjanje, lastil si jih je celo Solovcov, ki je vlogo Smirnova odigral skoraj 2000-krat.

Uspeh enodejanke gre pripisati Čehovovemu odmiku od konvencij farse. Če je Čehovovo občinstvo upravičeno pričakovalo konvencionalni ljubezenski vodvil – moškega, ženske in služabnika –, slednji bi lahko služil kot vir spletk, je dobilo preobrat konvencije in parodijo. Popova ni več užaloščena vdova, vzvišena nad življenjem, saj se v dialogu izkaže, da je ženska iz krvi in mesa, strastna in manipulativna; dvoboj, konvencionalno sredstvo vrhunca in vir napetosti, ki bi moral potekati med rivalskima ljubimcema, ki se bojujeta za roko ženske, pri Čehovu postane bojno polje med – ljubimcema; konvencionalni ljubezenski trikotnik je v *Medvedu* »trikotnik« med Smirnovim, Popovo in njenim pokojnim možem Nikolajem, »rivalstvo« med moškima pa le vdovin konstrukt in zato vir ironije itd. ... V igri ni ovire za dramsko dogajanje, razen samih likov, in nobenega sprožilca dogajanja razen njihovih stališč in vednja. Občinstvo tedanjega časa, vajeno stereotipnih situacij in likov, je tako na

odru uzrlo ljudi, ki so jim bili zelo podobni. To je lahko tudi neprijetno, za občinstvo v varni temi dvorane pa vedno dovolj privlačno.

Priljubljenost enodejanke je najbrž botrovala dejstvu, da smo *Medveda* na slovenskih odrih prvič uprizorili le dve desetletji po krstni uprizoritvi. V režiji Antona Verovška je *Medved* slovenski krst doživel v sezoni 1907/1908 na odru tržaškega gledališča in je do danes kot samostojna uprizoritev ali pa kot del kolaža Čehovovih enodejank doživel enajst postavitev, v sezoni 1958/59 tudi na odru tedanjega novogoriškega gledališča v režiji Staneta Lebana.

V pismu, ki ga je Čehov 4. maja 1889 napisal uredniku in lastniku enega najbolj prestižnih in popularnih ruskih časopisov *Novi čas*, Alekseju Suvorinu, je dramatik ponosno poročal, da je zaključil prvo dejanje *Gozdnega moža*, ob koncu pa dodal, da se je večer pred tem spomnil, da je prijatelju in igralcu Varlamovu obljubil, da zanj napiše komični prizor. »Danes sem ga napisal in ga že poslal«, je zapisal in dodal: »Vidiš, kako hitro spravljam stvari skupaj!« Dva dni pozneje je Čehov v pismu prijatelju, pisatelju in nekdanjemu oficirju ruske cesarske armade Ivanu L. Leontijevu prav tako omenil obljubo Varlamovu, vendar s pripombo, da je zgodba z »obrabljeno in iztrošeno temo« rodila le pusto šalo z naslovom *Tragik po sili*.

Z omembo »obrabljene in iztrošene teme« je Čehov mislil na kratko zgodbo, ki jo je napisal leta 1887 in ji dal pomenljiv naslov *Eden izmed mnogih*. V njej je opisal stisko zakonskega moža in očeta, ki se iz svoje podeželske hiše (dače), v kateri z družino preživlja poletja, vsak dan vozi na delo v mesto. Tema za Čehova ni bila nova, saj je podobno tematiko obravnaval tudi v drugih zgodbah – v *Zablodellih* (v kateri dva državna uradnika po vrnitvi iz mesta vstopita v napakno dačo, saj so si med seboj vse zelo podobne), v *Nezaželenih* (v kateri opisuje junijski večer na podeželski železniški postaji, na kateri izstopijo večinoma družinski očetje, obloženi z nakupovalnimi vrečkami, aktovkami in damskimi škatlami za klobuke; vsi so videti izčrpani, lačni in slabovoljni, kot da jim sonce in zelena trava ne pomenita prav ničesar), v *Gnezdu kulakov*, v *Kobilici* ...

V *Tragiku po sili*, ki s svojim naslovom odpira vprašanje »tragičnosti« naslovnega lika, vprašanje, ki še poudari navidezno neskladje s podnaslovom igre – *Šala v enem dejanju* –, je Čehov ohranil temeljno poanto zgodbe o družinskem očetu, preobremenjenem z zahtevami družine in prijateljev, ki izkoriščajo njegovo vsakodnevno vožnjo v mesto. Ker pa se je zavedal fizičnih omejitev igralca

in odra, je nabor bremen, pod katerimi se šibi državni svetnik Tolkačov prilagodil in med drugimi izločil morda najbolj nenavaden rekvizit – otroško krsto. Dejanski seznam Tolkačovovih rekvizitov je



Foto: arhiv Gledališča Koper

zato zasnoval tako, da nakazuje verjetne nakupe, hkrati pa vključuje predmete različnih oblik, velikosti in tekstur.

Čehovova obravnava »iztrošene« situacije je večplastna. Enodejanka je šala, komični prizor, tako zaradi Tolkačovega skrajno pretiranega odziva na vsakdanjo situacijo (sam sebe prepozna kot tragični lik v situaciji, ki jo gledalec zaznava kot komično), kot zaradi blaznosti, v katero ga peha prav banalnost te situacije. Reakcija Tolkačova je pretirana in zato komična, vendar pa v skrajnosti njegovega odziva tiči resničen obup, v njegovem »mučeništvu« vsakdanjosti pa resen protest. In prav v banalnosti te situacije je možnost za tragedijo, prav nepomembnost vsakdanjika je tista, ki Tolkačova prisili v presojo lastnega življenja in v zaključek, ki ga izreče po svojem izbruhu: »Že res, da sem živinče, a živel bi le rad! To ni burka, ampak tragedija!«

Kljub Čehovovemu omalovažujočemu odnosu do lastnega dela so ruska gledališča *Tragika po sili* pogosto uprizarjajala, manj naklonjena so enodejanki današnja gledališča in kritiki, ki delo zavračajo kot nevredno analize. Čeprav *Tragika po sili* ne sodi v vrh Čehovovega

ustvarjanja, ima enodejanka vrsto značilnosti, ključnih za razumevanje in postopke njegovega pisanja.

Enodejanko so krstno uprizorili leta 1890 v Moskvi, slovensko gledališko občinstvo pa jo je v prevodu Mileta Klopčiča spoznalo dokaj pozno: prvič so jo skupaj z enodejankami *O škodljivosti tobaka*, *Snubač*, *Jubilej* in *Medved* pod skupnim naslovom *Stare ruske šale* v režiji Jura Kislingerja v sezoni 1956/1957 uprizorili v SLG Celje. Naša je druga uprizoritev te enodejanke na slovenskih odrih. **■ M.L.T.**



Foto: arhiv Gledališča Koper



Foto: arhiv Gledališča Koper



Foto: arhiv Gledališča Koper

Vprašanje izbora ustreznega prevoda dramskega besedila, ki je temelj ustvarjalnega procesa posamezne uprizoritve, je v slovenskem dramskem gledališču eno ključnih vprašanj umetniškega vodstva. Kot gledališki lektor z večletnimi izkušnjami lahko potrdim, da se o izboru prevoda z ustvarjalno ekipo še vedno premalokrat pogovarjamo, zato je izbor v praksi predvsem naloga umetniškega vodstva, v idealnem primeru tudi režiserke oziroma režiserja ter dramaturginje ali dramaturga.

Če prevajalka ali prevajalec sodeluje pri študiju predstave, lahko aktivno soustvarja proces; kadar to ni mogoče, ima gledališče dve možnosti: poseči po obstoječem prevodu ali naročiti novega. V ospredju odločitve je vselej tudi razmislek o vlogi, ki jo ima dramsko gledališče v sodobnem prostoru.

Na tem mestu je treba spomniti na vlogo gledališkega lektorja, ki se je od varuha pravorečne norme postopoma preoblikovala v slogovnega oblikovalca odrskega govora. Prav v tem okviru se odpira vprašanje sodobne jezikovne vloge dramskega gledališča. Že v začetku devetdesetih let je gledališka

lektorica Emica Antončič v prispevku *Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stoletju* zapisala, da nam slovenska institucionalna gledališča danes »o položaju besede, izgovorjene na odru, ne morejo povedati nič drugega, kot da se v njihovih skrajnih skomercializiranih poganjkih beseda pogrezne do izgube smisla« (str. 66). Citirano misel bi lahko danes označili za preroško.

Zagotovo bi bilo treba znova premisliti vlogo dramskega gledališča kot medija, ki svoje sporočilo posreduje v jezikovno-govorni obliki, ter poudariti, da gledališče z izbiro (dramskih) besedil in z vključevanjem gledališkega lektorja v ustvarjalni proces neguje in krepi vlogo sloven-

O starejših prevodih za sodobno občinstvo

skega jezika ter pravorečja od zborne do narečne zvrsti (seveda v kontekstu stiliziranih različic odrskega govora). Gre za sistematično, več kot sto let trajajočo, zavestno in strokovno podprto skrb za odsko slovenščino. V tem smislu lahko dopolnimo misel jezikoslovca Kozme Ahačiča, ki je v kolumni *Jezik kot pop zvezda?* (Delo, 2019) poudaril vlogo RTV Slovenija za slovenski jezik in zapisal: »Britanci imajo kraljico, mi pa Radio Slovenija«. In dodamo, da podobno vlogo opravlja tudi slovensko dramsko gledališče.

S tem v mislih se vrnimo k izboru prevoda. Jezikovni čut gledaliških ustvarjalcev in ustvarjalcev je praviloma posebej izostren, zato predstavlja enega ključnih kriterijev pri odločitvi. Kadar se odločimo za prevod starejšega datuma, kot se je to zgodilo ob uprizorjanju enodejank *Medved* in *Tragik po sili* v Gledališču Koper, se spomnim prispevka gledališkega lektorja Jožeta Faganela *Cankarjev jezik v sodobni predstavi*. Resda pri Cankarjevih besedilih ne gre za prevod, vendar imamo gledališki lektorji z njim pogosto sorodne naloge pri oblikovanju odrskega govora kot pri starejših prevodih.

Faganel opozarja, da je Cankar vztrajal pri »nevtralnem jezikovnem izrazju«, hkrati pa opozarja na – z današnjega gledišča – nenavadne naglase ali kakovosti vokalov v izvirniku. Ti so bili lahko konvencija svojega časa, morda napaka ali neustaljena raba, vsekakor pa stanje, ki ni skladno s sodobno pravorečno prakso. Takšne prvine lahko sodobno občinstvo zvočno zbodejo in zmotijo pri spremljanju odrskega dogajanja. Zato se, kot ugotavlja Faganel, pri uprizorjanju Cankarjevih del uporablja sodobna pravorečna norma.

Izhodišče za tak pristop je preprosto: gledališče ustvarja uprizoritev v sedanjem času in jo posreduje sodobnemu občinstvu. Če beseda v preteklosti ni pritegovala pozornosti, ni razloga, da bi jo danes. Zato je zamenjava zaznamovanih besed z nevtralnimi ena izmed legitimnih usmeritev gledališkega lektorja tudi pri delu s starejšimi prevodi. Tega principa smo se na demokratski način lotili tudi članica in člani ustvarjalne ekipe enodejank A. P. Čehova, da bi občinstvu zagotovili kar najvišjo raven gledalskega užitka.



Foto: arhiv Gledališča Koper

Izbor starejšega prevoda za sodobno uprizoritev zato ni nujno izraz konservativnosti ali produkcijske pragmatičnosti, temveč premišljena strokovna odločitev. Starejši prevodi nosijo jezikovno, slogovno in ritmično plast, ki je nastajala v dialogu z gledališko prakso svojega časa in ponuja dragoceno izhodišče tudi današnjim ustvarjalnim ekipam.

■ **MARTIN VRTAČNIK**

Prvič v Gledališču Koper

Blagoj Micevski

Kostumograf

V Bitoli rojeni in v tamkajšnjem Narodnem gledališču zaposleni kostumograf in režiser Blagoj Micevski danes velja za enega najboljših makedonskih kostumografov doma in v tujini. Študij je zaključil leta 1990 na zagrebški univerzi in se leta 1996 kot rezidenčni umetnik izpopolnjeval v New Yorku.

Kot kostumograf je sodeloval pri več kot 100 gledaliških produkcijah pa tudi pri opernih in baletnih predstavah ter pri filmu, kot scenograf je podpisal 20 uprizoritev. Za svoje dosežke je prejel 14 priznanj za kostumografijo in enega za scenografijo ter ustvarjal v vseh državah nekdanje Jugoslavije, pa tudi v Albaniji, Turčiji, na Slovaškem, Nizozemskem, v Belgiji, Rusiji, na Kitajskem in v ZDA. Z različnimi gledališkimi skupinami je gostoval po vsej Evropi, Kanadi, Avstraliji, ZDA, Kitajski in Afriki. Po magistrskem študiju gledališke režije je režiral nekaj dramskih uprizoritev in šest sezon umetniško vodil Narodno gledališče Bitola.

Kot kostumograf je sodeloval tudi pri sedmih uprizoritvah slovenskih gledališč (SNG Drama Ljubljana, Drama SNG Maribor, SNG Opera in balet Ljubljana), največkrat z režiserjem Diegom de Breo. ■



Foto: osebni arhiv

Anja Möderndorfer

Koreografinja

Je plesalka, koreografinja in pedagoginja z veliko ustvarjalno radovednostjo, ki je leta 2010 končala študij na plesni akademiji v Amsterdamu (Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten). Po končani akademiji je še dve leti živela in ustvarjala na Nizozemskem (muzikal *Hairspray*, plesna skupina Sirin Mos, Cool Dance Collective, New Dance Company), po vrnitvi v Slovenijo pa deluje kot samozaposlena v kulturi, aktivno pleše in nastopa v predstavah doma in v tujini. Njeno delo zaznamuje sodelovanje z različnimi umetniki in gledališkimi institucijami (med drugimi Kijara Starič Wurst, Miloš Isailović, Lukas Zuschlag, Mestno gledališče ljubljansko in SNG Opera in balet Ljubljana). Svoje znanje gledališkega giba je izpopolnjevala v okviru magistrskega študija umetnosti giba na AGRFT v Ljubljani. Posveča se tudi koreografiji in poučevanju, v ustvarjanju pa jo vse bolj privlačijo tudi imerzivne in festivalne platforme, kjer lahko gib povezuje z novimi oblikami odrskega doživetja. ■



Foto: Urša Premik

Začetek leta v znamenju treh premier

Zadnji teden januarja je minil v znamenju dveh premiernih uprizoritev – prve slovenske uprizoritve bulvarne komedije ***Kje je primadona?*** ameriškega dramatika Kena Ludwiga, ki smo jo v režiji **Katje Pegan** pripravili v sodelovanju z Mestnim gledališčem Ptuj, ter krstne uprizoritve igre **Jureta Karasa** ***Minizaver in Dino: kaj, kako, zakaj?***, ki smo jo v režiji **Jake Ivanca** uprizorili v soprodukciji z Lutkovnim gledališčem Ljubljana. Če je prva občinstvo navdušila z odlično igro vseh nastopajočih,



Foto: Studio d'Or



Foto: Studio d'Or



Foto: Studio d'Or



Foto: Studio d'Or

barvitimi kostumi Alana Hranitelja in razkošno scenografijo Marca Juratovca, je druga najmlajše obiskovalce našega gledališča prevzela s prikupnimi lutkovnimi junaki in všečnimi ter hitro zapomljivimi songi; obema pa se na matičnih in gostovalnih odrih obeta še dolgo življenje.

Prvo februarso soboto smo v **dramatizaciji, priredbi in režiji Katje Pegan** in znova v soprodukciji z Mestnim gledališčem Ptuj krstno uprizorili tudi Levstikovega Martina Krpana, tokrat pod naslovom ***Martin Krpan reši Dunaj***. Uprizoritev za tri igralce, devet vlog in pianista je namenjena mladostnikom, starejšim od 12 let, kako pa je tri omenjene uprizoritve sprejela strokovna kritika, lahko preberete na straneh 10 in 11. ■

Srečanje direktoric in umetniških vodij primorskih gledališč

Čeprav razdalje med Koprom, Trstom in Novo Gorico niso velike, je priložnosti za srečanje direktoric oz. umetniških vodij primorskih gledališč – Gledališča Koper, Slovenskega stalnega gledališča in SNG Nova Gorica – malo. Prvi skupni se-



Foto: Matej Sukič

stanek v tej sezoni, ki je konec januarja potekal v našem gledališču, so zato **Katja Pegan**, **Mirjam Drnovšček**, **mag. Neda Rusjan Bric** in **Nina Ukmar** (na fotografiji skupaj z odgovorno za odnose z javnostmi v SSG, **Rossano Paliaga**, in organizatorko **Valentino**

Repini) namenile skupnim projektom, ki jih nameravajo izpeljati do konca sezone. Med drugim so se dogovorile, da bo letošnja podelitev **primorske gledališke nagrade tantadruj** zaradi poznih premier potekala junija (nagrado smo doslej tradicionalno podeljevali konec maja) v Trstu. Del pogovora pa so namenile novi vsebinski zasnovi skupne priloge Primorskih novic in Primorskega dnevnika, **Tantadruj**, v kateri odslej eno stran namenimo mesečni napovedi predstav ali gostovanj posamezne gledališke hiše. ■

Ocean morje v tekmovalnem programu 61. Festivala Borštnikovo srečanje

Po dvajsetih letih se nam je znova uspelo uvrstiti v tekmovalni program Festivala Borštnikovo srečanje, tokrat z uprizoritvijo dramatizacije romana ***Ocean Morje*** Alessandra Baricca v režiji **Ivana Lobode**. Selektorica tekmovalnega programa, dramaturginja **Kaja Novosel**, ki si je v koledarskem letu 2025 ogledala nekaj več kot sto uprizoritev, je v tekmovalni del uvrstila **dvanajst predstav**, ki si jih bo mogoče ogledati med **8. in 21. junijem**. Naše gledališče se bo na festivalu, ki bo ponudil osredotočeni pregled aktualne slovenske gledališke produkcije, dopolnjen z izbranimi tujimi gostovanji ter s spremljevalnim programom, občinstvu predstavilo deseti festivalski dan. ■

Pogovorni večeri Radia Koper vstopajo v svojo zadnjo četrtino



Foto: Radio Koper

S pogovorom z dr. Aleksandrom Zadelom cikel **Pogovorov Radia Koper**, ki ga soorganizira naše gledališče, vstopa v svojo zadnjo četrtino. Šest dosedanjih pogovorov v mali gledališki dvorani – cikel je odprl odgovorni urednik regionalnega programa Radia Koper **Janko Petrovec** v pogovoru z gostjo, novinarko Patricijo Maličev – je gostilo sedem intervjuvancev, med njimi tudi nekdanjega predsednika RS dr. **Danila Türka** (na fotografiji z novinarjem mag. Andrejem Šavkom). Do izteka cikla se bosta zvrstila še dva pogovora: že omenjeni pogovor s kliničnim psihologom dr. **Aleksandrom Zadelom** (26. marec) ter pogovor s pilotom in oblikovalcem unikatnega pohištva iz Ajdovščine, **Primožem Jovanovičem** (2. april). ■

Gostovanji v Pulju in Zadru

Februar je minil tudi v znamenju gostovanj, saj smo gostovali vsak tretji dan, med drugim v **Istrskem narodnem gledališču v Pulju**, kjer smo pred 70 gledalci, ki so se na-stopajočim zahvalili z dolgim aplavzom, uprizorili nagrajeno Horovitzovo enodejanko **Indijc hoče u Bronx**; nič manjše pa ni bilo navdušenje zadrškega občinstva ob našem gostovanju s komedijo **Kje je primadona?** v tamkajšnjem **Hrvaškem narodnem gledališču**. Z obema gledališkima hišama nas povezuje že tradicionalna izmenjava predstav – puljsko gledališče se bo z eno od svojih produkcij predstavilo na letošnjem festivalu Retrovizor, Zadrčani pa so pri nas že gostovali lani z igro **Laž** Floriana Zellerja. ■



Foto: Katja Pegan

Ustvarjalni most med Koprom, Beogradom in Malmöjem

Konec februarja se je v okviru mednarodnega projekta **Storyline Discovery / Mi povež zgodbo?** v švedskem **Malmöju** končalo petdnevno srečanje (24.–28. 2.) mentorjev gledališč, udeležencev pri projektu: **Gledališče Koper**, **Dah teatar** iz Beograda in gostitelj **Gledališče Tetron** iz Malmöja.

Srečanje je bilo namenjeno poglobljeni evalvaciji dosedanjega dela z mladimi ter snovanju skupne metodologije za naslednjo fazo projekta, ki se bo konec maja zaključila s predstavitvijo dela v nastajanju na **mednarodnem gledališkem festivalu Strange Spaces v Malmöju** ter na **festivalu Bibu v Helsingborgu**.

Obisk Švedske je bil tudi priložnost za neposredno delo z mladimi – izvedli smo delavnico za udeležence projekta iz Malmöja ter si ogledali predstavitev švedske neodvisne gledališke produkcije Expo:2026 Scenkonst v Lundu. Ogledali smo si tudi opero Come Away v Malmö Opera Musik Teater.



Foto: Željko Santrač

Mednarodno sodelovanje, izmenjava praks in skupno ustvarjanje tako ostajajo osrednji gradniki projekta, ki mladim ponuja prostor za raziskovanje lastnih zgodb z gledališkim jezikom. ■



Odprtje razstave fotografij Primoža Bizjaka v Galeriji Luke Koper

Po lanski prvi večji samostojni razstavi fotografij mednarodno uveljavljenega umetnika **Primoža Bizjaka** (1976) z naslovom **Sivi svet je moder in zelen** v Mestni galeriji Piran, se avtor od 4. marca dalje predstavlja še v Galeriji Luke Koper na obzidju nasproti potniškega terminala. Izbor fotografij (detajlov), ki si za motiviko jemljejo spremenljivo podobo naravne in urbane krajine, znotraj katere raziskujejo zapuščene in s preteklostjo zaznamovane prostore, kjer najdemo edinstvene arhitekture ali podobe iz narave, je pripravil avtor v sodelovanju z **Obalnimi galerijami Piran**. ■



Foto: Matej Sukic

Na fotografiji: direktorica Gledališča Koper Katja Pegan, direktorica Obalnih galerij Piran Mara Ambrožič Verderber, scenograf Milan Percan in svetovalka župana MO Koper za kulturo in mednarodne projekte Vesna Pajič.

Gledališče Koper in
Mestno gledališče Ptuj

Ken Ludwig **Kje je primadona?**

Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka **Tina Mahkota**, režiserka **Katja Pegan**, scenograf **Marco Juratovec**, kostumograf **Alan Hranitelj**, avtor glasbe **Mirko Vuksanović**, oblikovalec svetlobe **Jaka Varmuž**, lektor **Martin Vrtačnik**, korepetitorica **Ana Erčulj**, asistentka režije **Renata Vidič**.

Igralci: **Lara Jankovič** (*Gospa Wylie*), **Pia Skvarča** (*Jo*), **Rok Ličen** (*Jerry*), **Sara Gorše** (*Elena Firenzi*), **Blaž Popovski** (*Pasquale*), **Igor Štamulak** (*Hotelski sluga*), **Mak Tepšič** (*Leo*), **Mojca Partljič** (*Julia*).

Premiera 23. januarja 2026
v Gledališču Koper,
26. februarja 2026 v MG Ptuj



Foto: Jaka Varmuž

V prevladujoči gledališki usmeritvi in ponudbi, kjer se vrstijo priredbe, popolne revizije tekstov, brisanje avtorjev in njihovih osnovnih sporočil, krčenje govorne sočnosti, obračanje na glavo in zanikanje antičnih mitov in klasič, je najnovejša premiera (koprodukcija koprškega in ptujskega gledališča) v Kopru pravi retrogardni izziv na odru, ki je dandanašnji opustil užitek igre in sprostitve (zgleda, da je treba med predstavami trpeti in se zvijati v filozofskih in identitetnih krčih, kar naj bi bilo času primerno).

Razkošni kostumi (**Alan Hranitelj**) bleščečih barv z močno karikiranimi sestavinami, duhoviti glasbeni notni zapisi (**Mirko Vuksanović**), prizorišče, ovito v šope svetlobe (**Jaka Varmuž**), realistična razpoznavna scenografija hotelskega apartmaja (**Marco Juratovec**), ki ne pušča dvoumnosti in zarisuje natančne možnosti gibanja nastopajočim (poln kontrast



Foto: Jaka Varmuž

minimalističnim prijemom), ter poskočna dinamična režija **Katje Pegan** so ustvarili poltretjo uro kratkočasje. Na odru se je udeležila komedija Kena Ludwiga *Kje je primadona?*, slovenska praižvedba v prevodu Tine Mahkota.

[...]

Režiserka Katja Pegan se je v polno zavedala frivolnosti ponujenega in da je komedija ameriškega pisca le lahkotna sprostitev in nič več. A v tem gnezdu je bila tudi past: če bi predstava nasledla vabam površnosti in nezahtevnosti, bi se v hipu prevesila v negledljiv naivni amaterizem, tako pa smo bili očitvidci izjemno disciplinirane postavitve z natančno odmerjenim odrskim tempom in dialoškim ritmom, prizori so si sledili logično in zapleteno kot v kriminalki, čeprav gre za komedijo.

Osem protagonistov je izražalo svojstvene osebnostne značilnosti, vsak igralski delež je postregel z zelo individualno oblikovanimi potezami, tako da bi lahko vsak lik stal tudi sam na odru s karikaturu samega sebe, toda vpel se je v celoto zmešnjavnega kaosa. Vloge so bile vse po vrsti opazno oblikovane, duhovite, kot da bi se igralci in igralkle spet selili v kožo gledališke igre, si dali duška, uživali. Posebej gre podčrtati delež **Lare Jankovič** v vlogi intendantke operne hiše, a prav tako so bili učinkoviti **Pia Skvarča**, **Rok Ličen**, **Sara Gorše**, **Blaž Popovski**, **Igor Štamulak**, **Mak Tepšič** in **Mojca Partljič**.

Kje je primadona? je predstava, ki razbremeni gledalca in ga razvedri za čas svojega trajanja. Nič več, a dovolj.

MARIJ ČUK, PRIMORSKI DNEVNIK,
29. 1. 2026

Natančno izpisana igra o nezaslišanem dogajanju v opernem zakulisju je zgrajena predvsem na principih karakterne in situacijske komike. Živahno živi liki, ki se do skrajnosti podrejajo osrednjim potezam svojega karakterja, ter spretni zasuki, zamenjave in vsesplošne zmešnjave so bogat komedijski uprizoritveni material. Tovrstno besedilo zahteva veliko pozornosti pri

vzpostavitvi uprizoritvenega ritma in tempa, saj prav sosledja in sočasnost dogodkov oz. zadrege, ki iz teh izhajajo, vzdržujejo komično napetost in ustvarjajo nujno po razpletu (kar običajno pomeni celo vrsto novih zapletov pred končnim velikim razpletom). Koprskemu pričakovanju, zasledovanju in iskanju primadone to odlično uspe, saj s preciznostjo v doziranju kontrapunktnih situacij ter z vzdrževanjem visokega uprizoritvenega tempa gledalstvo posrka v oživljeni svet.

[...]

Kje je primadona? je predstava, polna lahkotnih napetosti. Dobro odmerjeni



Foto: Jaka Varmuž

zapleti, ki se kopičijo in množijo ter vključijo in prepletejo vse, ki se zaradi kakršnegakoli razloga znajdejo v primadoninem hotelskem apartmaju, učinkujejo vedro in brezskrbno. Prostdušno spremljanje ljubezenskih, erotičnih in opernih zagat ponuja številne priložnosti za smeh ob vnaprejšnji odpovedi moraliziranju, pravičniški resnobnosti in zahtevam po globljih sporočilih. Trdna struktura besedila, dobro umerjeno režijsko vodstvo, vizualni blišč in lesket igralskih kreacij nam tako ponujajo užitek v neskončni lahкости komedijskega.

ANA JERMAN OBREZA,
WWW.SIGLEDAL.ORG, 3. 2. 2026

Komedija *Kje je primadona?* ameriškega dramatika **Kena Ludwiga** v koprodukciji Gledališča Koper in Mestnega gledališča Ptuj je žanrsko čista bulvarka, zgrajena na preverjenih mehanizmih zamenjav identitet, zakasnelih prihodov, ljubosumnih izbruhov in ljubezenskih zapletov. Režiserka in ob enem direktorica koprškega gledališča **Katja Pegan** se tega več kot očitno zaveda, se materialu ne upira in ga razume smrtno resno. Ritem je hiter, igra večinoma izrazito stilizirana, skoraj burleskna, prostor pa je ves čas zapolnjen z gibanjem in akcijo. Ameriški tekst narekuje nenehno stopnjevanje, gledalec je bombardiran z informacijami in dogodki, kar ustvarja občutek nenehne napetosti, četudi brez resničnega vsebinskega tveganja. **ALJAŽ NOVAK, PRIMORSKE NOVICE, 27. JANUAR 2026**

Gledališče Koper in
Lutkovno gledališče Ljubljana

Jure Karas Minizaver in Dino: kaj, kako, zakaj?

Režiser **Jaka Ivanc**, avtor likovne
podebe **Natan Esku**, scenografi **Natan
Esku**, **Jaka Ivanc**, **Žiga Lebar**, avtor
glasbe in songov **Jure Karas**, lektorica
Maja Cerar, oblikovalec svetlobe
Kristjan Vidner, lutkovna tehnologa
Žiga Lebar, **Zala Kalan**.

Igralci: **Iztok Lužar**, **Zala Ana Štiglic**,
Brane Vižintin.

Premiera 20. novembra 2025 v LGL,
v Gledališču Koper 31. januarja 2026

[Predstava] dogajanje umesti v privzdignjen, horizontalni okvir, ki določa in zamejuje uprizoritveno sliko, znotraj katere premični scenski elementi oblikujejo različna okolja, v katerih se najdeta naslovna lika. Plišasta junaka z izpostavljenimi stiliziranimi okroglimi očmi ter v barvnem kontrastu s poudarjenimi velikimi usti, ki se na široko odpirajo v razigrani in vedri komunikativni ekspresiji, spominjata na živalske like iz prej omenjenih predstav. Nasploh te pravljичne živalske like zaznamujeta vizualna privlačnost in značajska simpatičnost, ki prispevata k temu, da jih gledalci vzamejo za svoje in se z njimi zlahka povežejo. **NIKA ARHAR**, WWW.SIGLEDAL.ORG, 4. 12. 2025

Predstava navdušuje z jasno strukturiranimi prizori, vizualno dopadljivo, drsečo scenografijo, v kratki, vendar dramaturško strnjeni, dovršeni in kom-

paktno harmonični uprizoritvi, ki z natančnim ritmom prepleta glasbo in humorno besedilo, so v koži posrečenih dobrodušnežev briljirali interpretativno

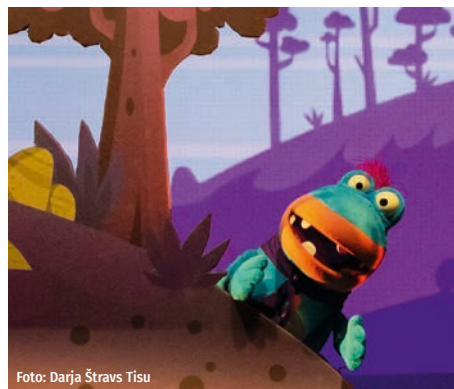


Foto: Darja Štravs Tisu

izvrstni animatorji **Iztok Lužar**, **Zala Ana Štiglic** in **Brane Vižintin**.
MAGDA TUŠAR, **RADIO SLOVENIJA 3**, 21. 11. 2025

Gledališče Koper in
Mestno gledališče Ptuj

Po Franu Levstiku Martin Krpan reši Dunaj

Krstna uprizoritev

Avtorica dramatizacije in priredbe
ter režiserka **Katja Pegan**, scenograf
in kostumograf **Andrej Vrhovnik**, avtor
glasbenega izbora **Robert Vatovec**,
lektor **Martin Vrtačnik**, asistentka
režije **Renata Vidič**.

Igralci: **Mak Tepšič** (*Martin Krpan*),
Franko Korošec (*Cesar, Pripovedovalec*,
Konj, Brdavs), **Mila Peršin** (*Kobilica*,
Cesarica, Jerica, Minister Gregor).
Pianist: **Robert Vatovec**.

Premiera: 8. septembra 2025
v Mestnem gledališču Ptuj,
7. februarja 2026 v Gledališču Koper

Jezik **Levstikovega Martina Krpana**, za avtorja simbolno orodje oblikovanja naroda, tudi v predstavi **Katje Pegan** ostaja nespremenjen. Sta pa sodobno prepoznavni tako značajska dimenzija likov kot njihova telesna govorica. Uprizoritev poganja razigrana igralska ekipa. Pragmatičnega in načelnega Martina Krpana, ki tihotapi sol in je kos zvijačam dvora na Dunaju, je



Foto: Studio d'Or

Mak Tepšič oblikoval s pravo mero ironične distance.

[...]

Vrhunec predstave je prizor zmage nad Brdavsom. Ko ga Krpan z mesarico zadane v vrat, Brdavs preprosto vzklikne: Konec igre, ne grem se več.

Ta trenutek pravzaprav postane eno od glavnih sporočil uprizoritve. Mlade gledalce prestavi v njim znano okolje igre, hkrati pa v vseh prebudi tisto, kar v današnjem svetu najbolj potrebujemo: pogum za mir in sožitje. **LEA ŠIROK**, **RADIO KOPER**, 9. 2. 2026

Režijska vizija in dramaturški postopki dramatizacije se tesno prepletajo – izvedbeno pa jih poleg načina igre posebej podpirata kostumografija in glasba. Historično osnovana kostumografija **Andreja Vrhovnika** je z rabo lasulj, pentelj, čipk in naborkov – da konjske glave in konjskih zadnjic ne omenjamo – polna humorja ter odločilno pripomore k privlačnim odrskim pojavom. Uprizoritev

namreč funkcioniра ob številnih preoblikah, ki igralcem pomagajo skakati iz vloge v vlogo. Menjave scen so podprte tudi z menjavo glasbene spremljave.

[...]

Mak Tepšič v vlogi Martina Krpana je edina krepka stalnica, medtem ko si **Franko Korošec** in **Tina Skvarča** (v alternaciji z **Milo Peršin**) nadevata več različnih vlog in obrazov – celo glav, ko gre za Krpanovo Kobilico. Postavnost visokoraslega, plečatega Tepšiča dodatno poudarjajo plašč, klobuk in čez kolena segajoči usnjeni škornji. Mak Tepšič kot Martin Krpan se občinstvu hitro priljubi, ko si že spočetka na rame zadega Kobilico (soigralko Skvarča), pa tudi sicer



Foto: Studio d'Or

v junakove škornje stopa s treznostjo, z vsemi govori neposredno, po zdravi kmečki pameti, ter samozavestno korači, kamorkoli ga vodi pot.

ANA JERMAN OBREZA,
WWW.SIGLEDAL.ORG, 3. 3. 2026

Gleda ■ Letnik XXIV, številka 2 ■ Izdajata Gledališče Koper in Obalne galerije Piran ■ Za izdajatelja Katja Pegan in Mara Ambrožič Verderber ■ Urednik Miha L. Trefalt ■ Lektorica Alenka Juvan ■ Tisk Tiskarna Vek Koper ■ Naklada 1.300 izvodov ■ Koper, marec 2026 ■ Izid so omogočili Ministrstvo za kulturo RS, MO Koper, Občina Ankaran in Občina Piran ■ Na naslovnici prizor s predstave *Živeti!* (Foto: arhiv Gledališča Koper)



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



MESTNA OBČINA KOPER
COMUNE CITTA DI CAPODISTRIA



Občina Ankaran
Comune di Ancarano



OBČINA PIRAN
COMUNE DI PIRANO

POŠASTI SO LJUDJE

POŠASTI SO LJUDJE
I MOSTRI SONO UMANI
ALL MONSTERS ARE HUMAN

skupinska razstava
mostra collettiva
group exhibition

Galerija Loža Koper
Galleria Loggia Capodistria
Loža Gallery Koper

13. 3.—7. 6. 2026

LUKA ŠIROK

NIČ OSEBNEGA
NIENTE DI PERSONALE
NOTHING PERSONAL

osebna razstava
mostra personale
solo exhibition



Galerija Meduza Koper
Galleria Medusa Capodistria
MeduzaGallery Koper

13. 3.—2. 5. 2026

