

Za živo gledališče oblikovalcev na odru

BATTELINO BARANOVIČ



foto zasebni arhiv

Pogovor z ustanoviteljico Mladinskega gledališča, režiserko Balbino Battelino Baranovič

■ Ime Balbine Battelino Baranovič je močno in dejavno zapisano v same začetke profesionalnega slovenskega gledališča po drugi svetovni vojni. Rojena na Dunaju, kjer je med vojno študirala gledališke vede in novinarstvo, se je takoj po ustanovitvi vpisala na Akademijo za igralsko umetnost v Ljubljani in diplomirala na oddelku za režijo. Od leta 1950 je kot umetniška voditeljica sodelovala pri profesionalizaciji Prešernovega gledališča v Kranju, kjer je med drugim režirala Gogoljevo *Izsiljeno ženitev* in *Damo s kamelijami* Dumasa sina. V letih 1952–1954 je bila angažirana v celjskem gledališču, kjer je postavila tudi Kreftove *Celjske grofe*, Potrčeve *Kreple*, Šestovo dramatisacijo *Cvetja v jeseni*, Priestleyjevo dramo *Od raja pa do danes*, ter leta 1953 pripravila prvo predstavo gledališča v krogu pri nas, in sicer *Atentat* Willyja Somina.

Leta 1955 je v Ljubljani ustanovila prvo eksperimentalno gledališče v Jugoslaviji in v njegovem okviru pripravila vrsto izjemno odmevnih predstav: adaptacijo Zolajevega romana *Thérèse Raquin*, Faulknerjev *Rekvijem za vlačugo*, Platonove *Poslednje dneve Sokrata* (ki so doživeli okoli petdeset ponovitev), Goethejevega *Fausta*, *Pod mlečnim gozdom* Dylana Thomasa, Beckettov *Konec igre* itd. Za ljubljansko Dramo je dramatisirala Kafkov *Proces*, režirala je tudi v tržaškem Slovenskem stalnem gledališču. Kot režiserka je sodelovala na Radiu Ljubljana, kjer je pripravila npr. radijsko igro Jovana Ćirilova *Perpetuum mobile*, potem na Televiziji Ljubljana, več let pri slovenskem Radiu Trst, kjer je med drugim režirala za radio prirejenega Shakespearovega *Koriolana*.

Po letu 1955 pa je vodila tudi ustanavljanje in organizacijo prvega poklicnega gledališča za mladino pri nas, Mladinskega gledališča. Z režijami predstav med letoma 1955 in 1963 ter s hkratno pionirsko postavitvijo organizacijskih, konceptualnih ter programskih temeljev gledališča je načrtovala tako rekoč vse bistvene smeri, v katere se je gledališče razvijalo v naslednjih letih kot živo, neklasično repertoarno, izzivalno in predvsem eksperimentalno gledališče za mlade »od 7. do 70. leta starosti«. V SMG (tedaj še Mladinskem gledališču) je podpisala številne režije, med katerimi omenimo naslednje: Kästnerjevo *Pikico in Tončka*, Dickensovega *Oliverja Twista* v dramatisaciji Muriel Brown, Grayeve *Lepoto in zver*, Lacourjev *Zrelostni izpit*, *Modro vrtnico za princesko* Kristine Brenk, *Lepo čevljarko* Federica Garcíe Lorce in recital antične poezije in proze z naslovom *Nil, Evfrat, Tigris*.

Sogovornica, ki z lahkoto obvladuje široke zgodovinske in konceptualne razpone, nas je v hladnem julijskem popoldnevu gostoljubno sprejela na svojem lovranskem domu. Nekajurni pogovor je nizal časovne in gledališke prelome ter nas vratolomno popeljal v čas profesionalizacije in novih pobud slovenskega gledališča prvih desetletij po drugi svetovni vojni, v čas oblikovanja Mladinskega gledališča in bogati čas eksperimentalnih gledališč.

□ Spoštovana gospa Baranovič, vaša vloga pri nastanku in razvoju Mladinskega gledališča, hkrati pa tudi eksperimentalnega gledališča na Slovenskem nasploh je izjemno razplastena in bogata. Začnimo pri vzpodbudah za vaš študij gledališke režije. Kaj vas je po študiju na Dunaju pripeljalo na ljubljansko igralsko akademijo?

■ Na Dunaju sem študirala na Inštitutu za gledališke vede in novinarstvo, v Ljubljani pa sem vpisala študij prava. Toda kmalu sem ugotovila, da je to zame nekaj preveč realnega. Prav v tem času sem zasledila napoved, da bodo odprli gledališko akademijo. Predavatelji so se mi zdeli zanimivi. Med študijem so me pomembno usmerjali tudi pogovori z Josipom Vidmarjem, pa tudi z drugimi, na primer z Bojanom Stupico, Francetom Koblarjem, Filipom Kumbatovičem. In pa seveda z dr. Brankom Gavello, pri katerem sem bila asistentka na akademiji in v Drami.

□ Takoj po akademiji ste dejavno sodelovali pri profesionalizaciji kranjskega in celjskega gledališča, tam režirali, leta 1955 pa ste ustanovili Eksperimentalno gledališče. Vaše delovanje je bilo v tem času izjemno raznoliko. Omejimo se najprej na tisti del, ki se je začel sredi petdesetih let s pobudo za ustanovitev Mladinskega gledališča v Ljubljani. Kakšne so bile okoliščine, v katerih je prišlo do udejanjenja te pobude?

■ Zelo dobre podpornike za ustanovitev Mladinskega gledališča sem dobila v dr. Bratku Kreftu in takratnem načelniku za kulturo mesta Ljubljana, prof. Zvonetu Miklaviču, ter gospodu Franu Vatovcu. Načelnik za kulturo Mesta Ljubljana je ugotovil, da Slovenija nima mladinskega gledališča. Predlagal mi je, naj za majsko konferenco jugoslovanskih mest leta 1956 pripravim predstavo za mladino, mesto Ljubljana pa je v zameno nabavilo reflektorje, ki jih je potrebovalo Eksperimentalno gledališče. Vidite, tako so takrat nastajala gledališča. V Pionirski knjižnici nam je stal ob strani prof. Franček Bohanec. Po naključju mi je takrat prišel v roke prevod dela *Carja Trajana kozja ušesa*. Rekla sem si, to bi mogoče šlo. Okostje lahko sestavim iz odraslih dramskih figur, saj sem vedno sodelovala s profesionalnimi igralci iz dramskega gledališča, hkrati pa je delo omogočalo, da sem lahko povezala mlado generacijo in igralce iz ljubljanske Drame. Tako je nastala prva gledališka predstava Mladinskega gledališča. Še pred tem smo sicer decembra 1955 pripravili večer pravljic in Župančičeve poezije v Pionirski knjižnici, toda prva predstava Mladinskega gledališča je bila prav *Carja Trajana kozja ušesa*.

No, šele ko se je Mladinskemu gledališču iz utesnjenih Križank uspelo preseliti v Baragovo semenišče, so nastali pogoji za normalno delovanje. Bitki za denar se je priključila bitka za prostor, za tehnične delavnice. Gledališče je bilo treba opremiti. Vsa sreča, da sem imela izkušnje iz Kranja. Namreč, preden sem začela delati v Mladinskem, so me poslali v Prešernovo gledališče. Dali so mi ključe in povedali,



Ljubiša Đokić: *Carja Trajana kozja ušesa* (1956), režija Balbina Battelino Baranovič, kostumografija Nada Souvan

foto arhiv SMG



Kristina Brenk: *Modra vrtnica za princesko* (1961), režija Balbina Battelino Baranovič, scenografija Jože Ciuha, kostumografija Alenka Bartl, na sliki Ema Starc, Brane Ivanc, Alenka Bole (foto arhiv SMG)



kdo je hišnik. Tam sem imela skupino amaterjev z ljudskega odra, ki sem jih morala zeliti s prvo generacijo z akademije. Pozneje so mi rekli: imate izkušnje iz Kranja, poskrbite za to zlitje dveh skupin, amaterske in akademske, tudi v Celju. In tako je bilo tudi v Mladinskem gledališču. Oder v Baragovem semenišču je bil luknja brez globine za filmskim platnom. Moram pa reči, da sem imela pri težkem delu dobre sodelavce, od tehničnega ansambla do igralcev in uprave, tudi ljudi na mestnem svetu in ministrstvu za kulturo. V veliko pomoč so mi bile številne umetnice in umetniki. Na primer Marta Paulin, izjemna plesalka modernega tipa, pa Marija Vogeltnik, moderna, udarna, oblikovala ni samo prostora, ampak je zajela tudi vzdušje predstave. Bila je tudi aktivna predsednica gledališkega sveta.

□ Zanimivo in za koncept Mladinskega gledališča pomembno dejstvo je, da ste tako rekoč od začetka svojega dela pri zasnovi gledališča za mladino vzporedno razvijali koncept in udejanjali prvi eksperimentalni povojni oder v Jugoslaviji, Eksperimentalno gledališče. Hkrati ste torej pripravljali repertoar in režirali v Eksperimentalnem in Mladinskem gledališču. Kakšna je bila ta močna dinamika skoraj desetletnega, na videz raznolikega dela na obeh poljih? Glede Mladinskega gledališča se iz takratnih zapisov in repertoarja da razbrati, da ste ga postavili predvsem kot gledališče za mlade, za mladino. Ga namerno niste postavili kot gledališče za otroke ali kot pionirsko gledališče?

■ Res je. Moje izhodišče je bilo: to, kar lahko gleda mlad človek, lahko gledajo vsi. Sedemdesetletnik ali sedemletnik. Če igrate predstave, ki naj bi bile primerne recimo zgolj za sedem-, osemletnike, jih podcenjujete. Saj ti otroci znajo in zmorejo veliko več, kot si mislimo. To spoznanje me je vodilo pri sestavljanju repertoarja.

Nil, Evfrat, Tigris (1963)
režija Balbina Battelino Baranovič
scenografija Janez Lenassi
na sliki Alja Tkačev, Mina Jeraj, Brane Ivanc,
Miro Veber, Božo Vovk
foto arhiv SMG



Da, sem si rekla, tudi če je to gledališče za mlade, jim dajmo recimo *Modro vrtnico*, dajmo jim nekaj, pri čemer ne bodo vsega razumeli, ampak bodo čutili. Otrok razvija svoja čustva, spoznanja in zori. Zato sem tudi vedno združevala odrasle profesionalne igralce z mladimi, recimo, bodočimi igralci. Predstave pa smo namenjali odraščajočemu občinstvu, tudi petnajstletnikom in njihovim staršem.

□ S tem ste zastavili usmeritev, ki se je ohranila desetletja, tudi v osemdeseta leta, ko se je koncept gledališča spremenil.

■ Res je. Sama po letu 1965 nisem več hodila v Mladinsko gledališče, ampak v pogovoru z Vitom Tauferjem, ki me je obiskal v začetku osemdesetih let, se mi je to dejstvo potrdilo.

□ Ob pregledovanju repertoarja za prva leta Mladinskega gledališča se zdi, da ste ga oblikovali na poseben način, ki takrat ni bil nekaj ustaljenega. To ni bil repertoar, recimo, obveznega branja, ampak veliko več kot to, če pomislimo samo na Oskarja Daviča, ki je za mladino vse prej kot enostaven avtor. Ste repertoar oblikovali sami ali s sodelavci?

■ Oblikovala sem ga sama. Glede na dela, ki sem jih imela na voljo, in glede na igralce, s katerimi sem si želela delati. Omenili ste Daviča. Lahko navedem tudi nek drug primer. Recimo *Zrelostni izpit*, nad katerim so se takrat celo škandalizirali, ker smo se ukvarjali z zorenjem mladine. Odgovorila sem, saj to niso pionirčki, pa tudi če bi bili, tudi oni zorijo. Otrokom je treba predstaviti njihove lastne probleme, ki jih čutijo ali jih bodo čutili. V tem smislu je npr. Marta Paulin zelo veliko naredila pri *Modri vrtnici*. Tudi v Eksperimentalnem gledališču sem naletela na odpore pri repertoarju, npr. ko sem postavila Goethejevega *Fausta* ali ko sem prvič postavila Platona. Takrat mi je nekdo rekel, zakaj postavljam tega idejno spornega filozofa. Toda vztrajala sem in uporabila osveženi prevod profesorja Sovreta. Veste, takrat so tudi intelektualci zelo slabo poznali zakladnico evropske literature. Na premiero Platona je prišel tedaj zelo ugleden slovenski intelektualec, ki ga ne bom imenovala, in rekel: »Vi ste dramatizirali Platona?« In jaz sem mu odgovorila: »Platon se je dramatiziral sam.«

José-André Lacour
Zrelostni izpit (1960)
režija Balbina Battelino Baranovič
scenografija Sveta Jovanovič
na sliki Metka Leskovšek, neugotavljen,
Brane Ivanc, Tone Slodnjak, Alja Tkačev,
Kristijan Muck, Bruno Vodopivec
foto arhiv SMG



Richard Strauss
Till Eulenspiegel (balet, 1960)
režija Henrik Neubauer
scenografija in kostumografija Marija Vogelnik
foto Vlastja



Erich Kästner
Pikica in Tonček (1958)
režija Balbina Battelino Baranovič
scenografija Niko Matul, kostumografija Milena Matul
na sliki Barbara Levstik (foto arhiv SMG)

36

□ Takrat je bila za cenzorstvo v slovenski kulturi nekako zadolžena Vida Tomšič.

■ Ja, seveda. Predstavo si je ogledala skupaj s sodelavci in ugotovili so, da to »lahko gre«; pravzaprav ni bilo premiere, ki si je ne bi ogledali kakšni politični veljaki. Moram pa reči, da sem bila na premieri zelo živčna in sem se bala, da ne bi demonstrativno zapustili dvorane. Podobno je bilo s *Faustom*. Ampak veste, ljudi je zanimalo to, kar se je zgodilo nekoč. Za *Valpurgino noč* sem k sodelovanju povabila Henrika Neubauerja. Videla sem, da ima posluh za besedo, ne samo za gib in glasbo, in tako se je najino sodelovanje zelo uspešno nadaljevalo tudi v Mladinskem gledališču.

□ Naj se vrnemo nekoliko nazaj, k vašemu delu s profesionalnimi in mladimi igralci. Kako ste oboje prepletali?

■ No, pri svojem delu sem poskušala dobiti kolikor toliko oblikovanega igralca, mu dodati mladega igralca, ki bi z njim delal, vendar ga ne bi kopiral. Med prvimi profesionalnimi igralci, s katerimi sem delala v Mladinskem gledališču, so bili npr. Tone Homar, Dare Ulaga, Polde Bibič, Vida Levstik, tako rekoč glavnina igralcev ljubljanske Drame pa tudi Mestnega gledališča ljubljanskega. Ti so delali skupaj z mladimi, ki so se pripravljali za akademijo ali so bili študentje nižjih letnikov akademije, recimo Kristijan Muck in moj nečak Bruno Vodopivec, Brane Ivanc, Janez Hočevnar in drugi.



Prizor z vaje
na sliki Metka Leskovšek, Balbina Battelino Baranovič,
Nataša Sirk
foto arhiv SMG

□ Igralce ste torej izbirali med mladimi in starimi, v začetku še niste imeli stalnega ansambla. Nekateri so nastopali vzporedno v Mladinskem in Eksperimentalnem gledališču.

■ Ja, nekateri. Igralce iz Drame sem izbirala za vsak projekt posebej. To je bila prednost našega nastajajočega gledališča.

□ Vaša uspešna zgodba v Mladinskem gledališču se je leta 1963 končala z nekakšnim mehkim, v bistvu političnim izgonom. Gledališki svet vam je odobril odhod v ZDA, kjer ste dobili Fordovo štipendijo, toda zalomilo se je pri takratnem tajniku gledališča in kulturnih oblasteh.

■ Tako nekako. A vse skupaj ima predzgodbo. No, ko sem končala akademijo, so me najprej poslali v Kranj. Takratna načelnica za gledališče mi je rekla: postali boste umetniška voditeljica, režiserka in dramaturginja novega kranjskega gledališča. In jaz sem ji odvrnila, toda oprostite, nisem članica partije. Ona pa mi je rekla, nič hudega, dobili boste tajnika. No, res sem ga dobila, in še dobro se je

obnesel. Ko sem v Mladinskem pošteno zaorala, sem tudi dobila nekoga, ki pa mi je naenkrat začel nagajati. Niso mi dovolili, da bi odšla v Ameriko, in rekla sem, hvala lepa. Ko sem uradno prišla iz Amerike, se nisem hotela več vrniti. Tone Pavček, ki je za menoj prevzel vodstvo gledališča, me je pregovarjal, naj se premislim, vendar se nisem.

□ Če bi lahko do konca uresničili svoje načrte v zvezi z gledališčem, ki so bili zelo širokopotezni, bi ostali?

■ Seveda. Gledališče sem, kot ste omenili, zastavila zelo ambiciozno. K delu sem povabila arhitekta, izdelali smo načrte za prostorsko in programsko razširitev gledališča, ampak politične volje očitno ni bilo.

□ Če natančneje pogledamo časovni okvir tega desetletja, ugotovimo, da se je »izgon«, ki ste ga doživeli v Mladinskem gledališču, pozneje zgodil tudi pri eksperimentalnih gledališčih, predvsem Odru 57, in pa z odtegnitvijo sredstev vašemu Eksperimentalnemu gledališču. Očitno so nekatere frakcije znotraj partije menile, da je šel liberalizem predaleč. Mladinsko gledališče se jim je tako pod vašim vodenjem očitno zdelo problematično.

■ Zelo dobra analiza splošne situacije v tistem času. Na nekem mestu se je malo popustilo, tam je šlo potem naprej, in potem se je pipico spet zaprlo.

Moja zgodba z Mladinskim gledališčem se je tako končala leta 1965, po Fordovi štipendiji, ki mi je omogočila bivanje in izpopolnjevanje v Ameriki, zgodba z

► **PROGRAM PROSTOROV, NUJNO POTREBNIH ZA SODOBNO DEJAVNOST MLADINSKEGA GLEDALIŠČA:**

Gledališče naj bi bilo situirano po možnosti v zelenem pasu – v sredi parka, ki naj bi hkrati bil tudi prostor za priložnostne likovne razstave na prostem.

KLET: Skladišča za kulise, pohištvo, zastorje, kurjavo oz. ogrevalne naprave, kopalnice s tuši za tehnično in umetniško osebje.

Dvorana – avditorij naj bi po možnosti imel amfiteatralno obliko s približno 500–600 sedeži. In naj bi imel ozko povezavo z odrom.

Oder – neobhodna je povezava odra z avditorijem, portali zabrisani, omogočiti vdor odra v avditorij. Po možnosti oskrbeti poleg krožnega – in »Shakespearevega odra« še oder na stranskih vozovih /Wagenbühne/. Nadalje je treba predvideti višino nad odrom, ki bi omogočila uporabo vlekov, in na določenih mestih nujno potrebna pogrezala. Na odru morajo biti situirane kabine za inspicienta, električarja, zvočnega tehnika in rekviziterja, tako da imata posebej prva dva pregled nad celotnim prizoriščem.

Takoj ob odru je treba predvideti čakalnice za igralce in tehnično osebje.

Ob odru ali v prvem nadstropju je treba predvideti dvorano za vaje enakih dimenzij kot oder, nato še manjšo dvorano za bralne vaje.

Odrska odprtina naj bi merila 12 do 16 metrov v širino in 8 do 10 metrov v višino. Nad odrom mora biti glede na vleke vsaj trikratna višina odrske odprtine. Globina odra mora biti vsaj 15 metrov. Stranski hodniki na odru morajo imeti vsaj 6 metrov širine.

Igralske garderobe je priporočljivo situirati v prvem nadstropju, v kolikor za to ni možnosti neposredno za odrom. Predvidenih je bilo nekaj igralskih garderob – dvojnih, trojnih in ena večja približno za deset igralcev. Skupno število igralcev naj bi bilo 15 moških in 7 žensk ter deset stativov.

Delavnice – garderoba za kostume tekočih gledaliških predstav. V delavnicah bi se izvajala le manjša dela. Krojaška delavnica /moška in ženska/, mizarska delavnica, slikarska, električarska, tapetniška, čevljarska in frizerska delavnica.

Predvideti je [treba] tudi prostor za odrsko-tehnično osebje.

Upravni prostori – pisarniški prostor za direkcijo (tehnično vodstvo, tajništvo, računovodstvo, administracijo in arhiv). Pisarna za dramaturga in knjižnica za strokovno literaturo.

Sejna dvorana.

Dvorana za pogovor s publiko.

Stalni razstavni prostor.

Avla – naj bi vsebovala prostor za zbiranje otrok. Garderobe, sanitarije, okrepevalnico, čakalnico za starše.

Predprostor za blagajne.

Umetniški vodja Mladinskega gledališča
Balbina Battelino Baranovič

Eksperimentalnim gledališčem pa je trajala še dve leti, do točke, ko so nam ukinili finančno podporo. Moja zadnja predstava v Eksperimentalnem gledališču je bila poskus novega pristopa k uprizorjanju oper. Zato sem se lotila Pergolesijeve *Služabnice – gospodarice*, v kateri sem poskušala pokazati, kako lahko pevci v operi funkcionirajo tudi popolnoma drugače. No, od mene so zahtevali nekaj, česar nisem hotela narediti, in od takrat naprej nisem več dobila finančne podpore za gledališče.

□ Sredstva za vaše razširjeno Eksperimentalno gledališče, ki bi vsebovalo tri studije – za dramsko, plesno in operno gledališče, so takrat verjetno usahnili s političnim dekretom.

■ Ja, res je, tega sicer nisem hotela tako poimenovati, ampak res je bil to politični moment. Takrat sem se usmerila drugam, predvsem v Trst, na slovenski program

italijanskega radia, v njegov dramski program.

□ Postavimo hipotezo. Čas druge polovice petdesetih in začetka šestdesetih let je bil čas politično in estetsko drznih repertoarnih potez. Dobro znana je usoda Rožančeve *Tople grede* in *Odra 57*, ko je prišlo do prekinitve in posledično do prepovedi predstave. Ste se tudi vi, verjetno predvsem v Eksperimentalnem, manj pa v Mladinskem gledališču, soočali s političnimi pritiski? V vsakem gledališču drugače?

■ Vsekakor. Nikoli pa nisem doživela neposrednih prepovedi ali zahtev po spremembah repertoarja. Res pa se mi je nekaj podobnega zgodilo, ko sem režirala v Drami. Po dveh tretjinah opravljenih vaj je vodstvo predstavo, uradno zaradi pomanjkanja denarja, bolj verjetno pa zaradi političnih pritiskov od zunaj, saj je šlo za uprizoritev, ki je obravnavala tematiko narkomanije, umaknilo z repertoarja.

□ V tem času so se pojavljale zahteve dela partije, da je treba popolnoma »podružbiti« gledališče in bi morali v njem nastopati zgolj tisti »iz dela«, amaterji delavci ali amaterji pionirji. S tem v zvezi se je vedno znova pojavljala zahteva, da bi predstave Mladinskega gledališča pripravljali izključno (ali večinoma) z otroki igralci.

■ Tem zahtevam sem se vztrajno in uspešno upirala. Z otroki sem delala takrat, ko se mi je to zdelo nujno. Npr. ko sem delala z Barbaro Levstikovo, ki je sodelovala v predstavi *Pikica in Tonček*. Kästner mi je bil vedno všeč, ker je bil moderen, a če ne bi po naključju naletela na to dekle, te predstave ne bi bilo. Tudi pozneje nisem nikoli delala z amaterji, delala pa sem z mladimi, za katere se mi je zdelo, da se bodo v prihodnosti mogoče odločili za profesionalno delo v gledališču, na primer z Metko Leskovšek, Natašo Sirk ter drugimi, ki so šli potem bodisi na ljubljansko bodisi na zagrebško akademijo.

□ Ko se je v petdesetih letih začel postavljati nov model slovenskih gledališč, je obstajal, recimo mu, avstro-ogrski sistem organizacije z intendanti in rigidnimi strukturami. Váš koncept organizacije gledališča je bil popolnoma drugačen, samosvoji. Ste pri teh svojih stremljenjih naleteli na zunanje ovire?

■ Drama je hotela v celoti prevzeti tovrstne iniciative, gledališče kot gledališče, in ministrstvo se je s tem strinjalo. Temu smo se uspešno uprli.

□ Od kod ste črpali ideje za to projektno, eksperimentalno gledališče brez stalnega ansambla?

■ Veste, kako je, gledališki organizem potrebuje za svojo ustvarjalnost razburkano vodo. Eno mojih vodil je bilo, da stoječa voda ne ustvarjalcu ne gledalcu ne prinese ničesar. S to mislijo in z razgibanim repertoarjem sem v Mladinskem gledališču skušala omogočiti dejavno iskanje podobe gledališča v prihodnosti. Po mojem odhodu iz Mladinskega so prišli drugi, ki so ga vodili, in oni so imeli seveda svojo, drugačno predstavo o tem, kaj naj bi to gledališče bilo.

□ Zdi se, da je to, kar se je zgodilo z Mladinskim in eksperimentalnimi gledališči tistega časa, neka stalnica, ki se vleče v slovenski kulturi do sredine devetdesetih let. Pobude nastajajo v t. i. neinstitucionalnih gledališčih, repertoarna pa jih nekako »kradejo« in vnašajo v svoj sistem, vendar pobude pri tem izgubijo svojo udarnost in inovativnost.

■ Ja, res je tako, in to na vseh področjih, ne samo gledališkem. In to je velikanska škoda. Ko pribiram podobne stvari, si rečem, kakšna škoda. Vse, kar ni bilo vsajeno, mora na žalost usahniti.

Z Balbino Battelino Baranovič so se pogovarjali
Barbara Skubic, Jana Pavlič in Tomaž Toporišič.

ALI JE PRIHODNOST ŽE PRIŠLA?

Slovensko mladinsko gledališče

5 x 10

