



slovensko
ljudsko gledališče
celje

kurbe

1977/78

št. 4

FEDA ŠEHOVIĆ

PREVOD

REŽIJA

SCENA in
KOSTUMI

DRAMATURG

LEKTOR

KOREOGRAFIJA

LUČNA OPREMA

GLASBENA OPREMA

ŠEFICA baletne skupine

GRETA
ADELA
PEPINA
ERŽIKA
KRISTINA
ANICA

} članice skupine

DIETLER, stotnik,
komandant trdnjave

POROČNIK

ANGLEŽ, kapitan angleške
vojske

VOJAKI

KURBE

Komedija iz prve svetovne
vojske

BRUNO HARTMAN

FRANCI KRIŽAJ

MIODRAG TABAČKI

JANEZ ŽMAVC

MAJDA KRIŽAJEVA

LOJZKA ŽERDINOVA

CHRIS JOHNSON

EDI GORŠIČ in

IVO MEŠA

MIJA MENCEJEVA

JANA ŠMIDOVA
LJERKA BELAKOVA
JADRANKA TOMAŽIČEVA
MILADA KALEZIČEVA
ANICA KUMROVA
MARJANCA KROŠLOVA

SANDI KROŠL

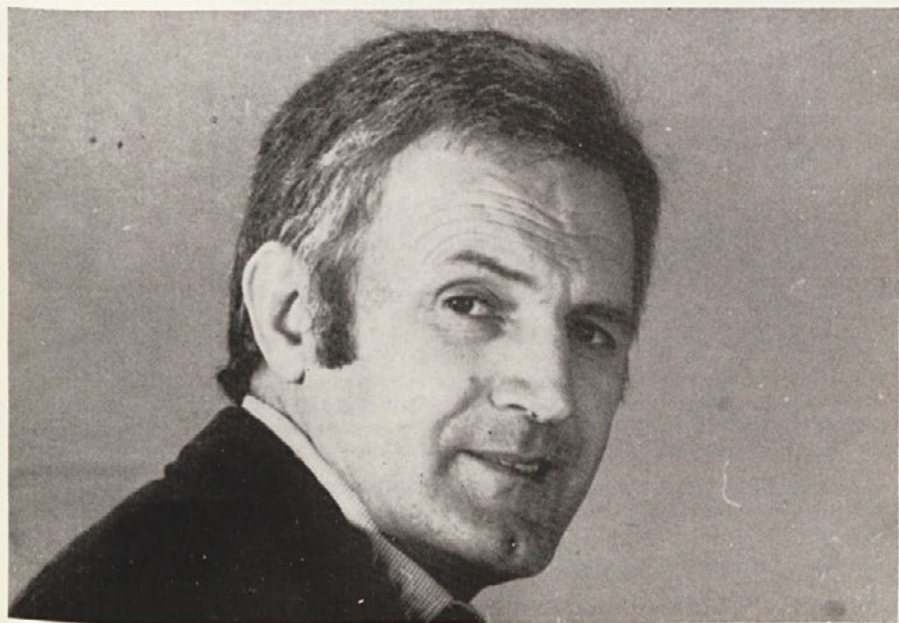
JANEZ BERMEŽ

DRAGO KASTELIC

ZVONE AGREŽ
BORUT ALUJEVIČ
MATJAŽ ARSENJUK
MIRO PODJED
JANEZ STARINA

Vodja predstave Sava Subotič, šepetalka Sonja Antloga, ton Stanko Jost, razsvetljava Bogo Les, frizerska dela Vera Pristov, slikarska dela Ivan Dečman, rekviziterska dela Maki Bukovec, krojaška dela pod vodstvom Amalijske Palirjeve in Emila Gregorna, odroski mojster Vilij Korošec, tehnično vodstvo Bogo Les in Karlo Seles

Dogaja se v avstrijski trdnjavi na golem jadranskem otočku nekaj malega pred koncem prve svetovne vojske



Daleč v starodavno preteklost segajo začetki gledališča. Njegova zgodovina je vznemirljiva, njegove metamorfoze čudovite. Skorajda ni človeškega trpljenja ali radosti, dvomov ali zanosa, ki jih ne bi bil obsijal gledališki trenutek, od antičnega do modernega odra.

Kako najti preprosto in nenavadno, vznemirljivo in nevsakdanjo besedo za gledališče, kakršno je tudi samo gledališče, človeško preprosto in nenavadno, vznemirljivo in nevsakdanje. Kako izraziti neizrekljivo, kako ne izreči stereotip.

Kako izreči pozdrav zarjam in teminam v gledališču.

Pozdrav gibanju, nemiru, večnim spremembam.

Pozdrav novi mladosti gledališča.

Pozdrav spominu desetletij in stoletij na tiste, ki so bili na odru in ki jih ni več, katerih glas, krik, smeh je odmeval v brezkončnosti duš in zamrl v vesoljstvu tišine.

Pozdrav igralcu, režiserju, dramatiku, dramaturgu, kostumografu, scenografu, komponistu — vsem umetnikom teatarske magije in skrivnosti, tej živi in čudoviti invenciji umetniškega duha, ki v človeku krepi vero, ne dopušča letargiji, da bi se zakoreninila v njegovi duši in zna povezovati življenje in gledališče v organsko harmonijo.

Pozdrav gledalcu, tisočem, milijonom gledalcev, od najmlajših do najstarejših, na vseh meridianih, kajti brez njihove udeležbe, sodelovanja, aplavza ali negodovanja bi bil gledališki dogodek prazen in pust, nesmiseln.

Pozdrav samoupravljanju v gledališču, vsem modernim novinarjem naše družbe, laboratorijem naše socialistične renesanse, širokemu in osončenemu pejsazu in ozračju preobrazbe gledališča. V tem pejsazu že lahko vidimo, želimo novo gibanje gledališča na njegovih še neraziskanih poteh.

Pozdrav neizčrpnim virom gledališča — človekovi drami, krizam in potrnostim, trpljenju in radosti, katarzam, protislovjem usode, neutrudnemu vzpenjanju po strmih stezah zaupanja in vere v človeka, v smisel njegovega bivanja in spopadanja z neizprosni zakoni narave.

Tudi pozdrav dialogu, pozdrav besedi kritike o gledališču naj bo letos poseben pozdrav z željo, da bi bila kritika še bolj plemenita, humana, bolj strokovna, razmišljajoča, vseobsegajoča, bolj poglobljena v gledališki dogodek. Da ne bi nikogar pozabila. Da ne bi zamolčala nobenega ustvarjalnega vzgiba. Da se ne bi dajala cenenim simpatijam, malenkostnemu poduku in nevrednim maščevanjem. Da bi spodbujala in hrabrila. Da bi bila dostojanstvena, pravična in širokosrčna. Balada in romanca. Da bi se znala pogovarjati s človekovo dušo in z dušo gledališča. Da bi ji verjeli in je bili veseli kot gledališkega dogodka, kot iskrenega prijatelja gledališča in nas, gledalcev.

In še nazadnje, pozdrav pomladi, katere zeleno brstenje in ptice pojejo ubrano in tiho večglasno internacionalo ljubezni do gledališča.

Naj živi pomlad, naj živi gledališče!

**Pozdrav
Mednarodnemu
dnevu
gledališča,
27. marca**

Čedo Kisić,
književnik

GLEDALIŠČE V SAMOUPRAVNI DRUŽBI

Kadar govorimo o gledališču in samoupravljanju, govorimo o zavestni aktivnosti za vzpostavitev takšnega družbenega odnosa, v kakršnem se bo lahko najpopolneje izrazila svoboda gledališkega ustvarjanja. To pomeni, da je treba v gledališču kot instituciji preseči in odpraviti stare oblike institucionalizacije, nastale še v razredni družbi, s katerimi so si oblast in lastniki kapitala zagotavljali moč nad gledališčem, njegovimi ustvarjalci, ideološko naravnostjo in svobodo gledališkega ustvarjanja; hkrati pa tudi vzpostavitev takšnih odnosov med družbo in gledališkim kolektivom, ki bodo omogočali in spodbujali njegovo svobodno delovanje in ustvarjanje. Potemtakem kritiziramo meščansko in državno gledališče zato, ker hočemo boljše, svobodnejše, samoupravne rešitve, da bi, opirajoč se na družbene prednosti socialističnega samoupravljanja, zgradili samoupravno gledališče svobodnih gledaliških delavcev, enakopravnih drugim delovnim ljudem, v katerem bodo svobodno ustvarjali, bogatili umetniške vsebine z novimi humanističnimi kvaliteta in svobodno razvijali različne gledališke šole, sisteme, stile in smeri, s pravico do svobodnega ustvarjalnega raziskovanja in iskanja novega. Takšno novo gledališče lahko ustvari gledališki delavci in umetniki, ki so tudi sami zavestno opredeljeni samoupravljalci, pripravljeni s svojim ustvarjanjem utrjevati temelje družbene svobode vseh samoupravljalcev, to pa je trajno jamstvo za osebni, gledališki in družbeni napredek. Prizadevanje za nove odnose ne pomeni, da se borimo za omejevanje gledališke aktivnosti, temveč za popolnejšo uresničitev samoupravljanja v gledališču ter za njegovo bogatejšo ustvarjalnost.

Pomembna posledica krhanja starih odnosov je osamosvajanje gledaliških kolektivov, večanje njihove vloge v upravljanju gledališča in v vodenju gledališke politike. Pri tem se še posebej krepi položaj najštevilnejše profesionalne skupine v ansamblu, ki je tudi osnovni nosilec gledališke umetnosti — igralcev. Takšna korenita sprememba v gledaliških kolektivih pa je doslej veljavne odnose v gledališču pripeljala do krize.

Vodilni osnovne organizacije združenega dela v gledališču ni več klasični direktor drame ali opere, upravnik ali intendant, nekdanji »prosvetljeni absolutist«, temveč strokovni organizator dela, z demokratično odgovornostjo samoupravnim organom in zboru delovnih ljudi. To vse spremeni: odnose med člani kolektiva in način dela, sestavljanje repertoarja, razdelitev vlog, odnose režiserja do igralcev in ansambla. Tradicionalne gledališke institucije, ki združujejo dramo, opero in balet so samo še enotna firma, pod katero delujejo in upravljajo samostojni in različni kolektivi gledaliških delavcev.

Spreminjanje igralca v enakopravnega dejavnika v gledališču je pozitivna sprememba, ki pa jo spremljajo tudi nekatere negativne posledice, značilne za naše tekoče gledališko življenje.

Krepitev položaja in vloge igralca v gledališkem kolektivu je sprožila tudi napačna pojmovanja, ki motijo procese gledališkega dela in ustvarjanja, odnose igralca do predstave, režiserja in drugih dejavnikov v gledališču. Toda v gledališču, tako kot v materialni proizvodnji, družbeni odnos samoupravljalca v upravljanju ni enak odnosu proizvajalca v »tehnologiji« strokovnega dela in ustvarjanja.

Za nekatere igralce pomeni delo v matični hiši stransko preokupacijo. Želijo delati čim manj v svojem lastnem ansamblu, čim več pa gostovati pri filmu, radiu in televiziji, na estradnih prireditvah, pa tudi v drugih gledališčih. Pri tem mnoge celo ne moti nižji osebni dohodek, ki ga ustvarjajo v stalnem delovnem razmerju, zanje je pomembno samo to, da imajo stalno delovno razmerje z zdravstvenim, pokojninskim ter drugimi socialnimi varstvi ter redni mesečni eksistenčni minimum. Zanima jih predvsem angažma zunaj matične hiše bodisi zaradi dohodkov bodisi zaradi popularnosti, zlasti pri filmu in televiziji. Napak bi bilo, če bi vzroke za te pojave iskali izključno v subjektivni sferi, v pojmovanjih in ravnanju posameznikov. Večja finančna in po svoje tudi družbena moč televizije in filma, njuna premajhna podružbljenost sta omogočili, da pri obeh deluje neformalna, vendar pa zelo učinkovita struktura, ki posreduje med ustvarjalci, medijem in publiko, lahko bi jo imenovali »kulturna tehnokracija«. Nemajhna sredstva, s katerimi razpolagajo, možnosti za nove angažmaje in zveza s kritiko, dajejo tem tehnomenažerjem veliko, čeravno ne vedno vidljivo moč nad režiserji, igralci, skladatelji, glasbeniki in drugimi delavci v kulturi. Spričo takšnih razmer so se matična gledališča znašla v podrejenem položaju v primerjavi s televizijo, filmom in drugimi oblikami scenske angažiranosti, saj so glavne umetniške ambicije, delo in ustvarjanje posvečene zunanjim projektom. Pogodbene obveznosti zunaj matične hiše se izpolnjujejo z vso zavzetostjo in disciplino, ker je to pogoj za ponovni angažma, medtem ko je v matični hiši precej ležernosti in delovne nediscipline. Rezultat je umetniška degradacija nekaterih gledališč, celo takih, ki so imela pomembno vlogo v zgodovini naše kulture, tudi družbeno in nacionalno vlogo.

Nemalokrat so se v takih gledališčih usidrale skupine in klani, ki so, ne da bi dojeli, da je gledališče neločljivi del družbe in izraz širših kulturnih potreb nekega okolja, mislili, da lahko s soglasjem večine v kolektivu privatizirajo družbena sredstva dela, dobo dejavnosti, od izbora umetniških kadrov pa vse do delitve osebnih dohodkov. Privatizacija se kaže tudi v raznih načinih zaprtosti kolektivov do družbe. V nekaterih primerih delovanje skupin in klanov kali in zaostruje odnose med gledališčem in okoljem, v katerem deluje.

Negativni pojavi v našem gledališkem življenju izhajajo deloma tudi iz vulgarnega pojmovanja samoupravljanja v kulturi kot samoupravljanja s kulturo oziroma z gledališčem. Toda nikdar si nismo prizadevali za takšen odnos, kakršnega izraža geslo: »Gledališče — gledališkim delavcem«. Naš namen je samoupravljanje človeka, človeka v združenem delu, v kulturnem življenju. To pomeni, da stremimo k sodelovanju in vzajemnosti med kulturnim delavcem in človekom, ki uživa kulturne vrednote ter zagotavlja materialno podlago za ustvarjanje le-teh. Ta odnos med človekom v samopravnem združenem delu in kulturnim ustvarjalcem se vzpostavlja na temeljih enakovrednega položaja v svobodni menjavi dela, s postopno odpravo hudih razlik in nesorazmerij med ustvarjalci kulturnih vrednot in njihovimi konzumenti ter s pogojejšim uvajanjem prejšnjega porabnika kulture v kulturno ustvarjanje. To pomeni, da si prizadevamo za odnose, ki bi jih strnjeno lahko izrazili v besedah: »Gledališče — družbi in gledališkim delavcem«.

V posameznih gledališčih so samo igralci — seveda pogojno — ohranili klasično podobo gledališča, tradicionalizem v igri in režiji (s široko amplitudo kvalitete predstave, odvisno od splošne vrednosti nekega ansambla), vsaj v nekem delu repertoarja. V drugih gledališčih se kažejo težnje k popularnemu gledališču, ki streže izključno okusu publike. Pri določenem številu takih ansamblorov opažamo tendence k improvizaciji, ki se kaže na dva načina: v teatrskega konceptu kot organizirana improvizacija in stil predstave, kot nasprotovanje teatrskega akademizmu in premissljena orientacija celotnega gledališkega kolektiva za pritegnitev široke publike, medtem ko je drugi način popolna improvizacija, od predstave do predstave, improvizacija, ki izhaja bodisi iz vnaprej pripravljenega postopka bodisi iz trenutnega navdih enega samega igralca ali več igralcev, improvizacija, ki ob igri spreminja tudi tekst. Ta način žene režiserja in upravnika v obup, saj je izraz anaroidne samovolje in premoči posameznih igralcev, ki znajo šarmirati publiko; s svojimi nepričakovanimi izleti sicer privabljajo publiko v dvorano, vendar na škodo ansambelske gledališke igre in upoštevanja dramskega avtorja. V naših zdajšnjih gledaliških razmerah se pojavljajo tudi poskusi izpeljave določenega gledališkega koncepta in reforme z raznimi reorganizacijami znotraj gledališč, v njihovih skupnostih, v organizacijski prerazporeditvi in izgrajevanju novih povezav in sodelovanja med gledališči v določeni družbenopolitični skupnosti in podobno. Ne trdim, da ti poskusi ne bodo dali rezultatov, večjih ali manjših, prehodnih ali trajnih, vendar pa nimajo veliko možnosti, da bi rešili bistvena vprašanja našega današnjega gledališča. Glede tega imamo precej izkušenj.

Ni dvoma, da bo potrebno veliko prizadevnosti, boja in truda, da bi premagali nekatere probleme pa tudi negativne pojave v našem gledališkem življenju. Osnovno vprašanje je, kako jih samoupravno reševati in premagovati, ob tem pa tudi v praksi razvijati koncept gledališča v samoupravni družbi.

Nihče ne more kar tako podati shemo prihodnjega razvoja. Povsem jasno je, da bodo poti različne in da bodo prinesle obilo novih oblik gledališkega izražanja in novih povezav med gledališčem in družbo, kakor tudi notranjih oblik odnosov, organiziranosti in načinov dela v gledališču, ki rezultirajo s predstavo. Praksa odpiranja gledališč je različna, kajti tudi gledališča, čeprav se najpogostejše imenujejo narodna, niso statutarno v enakem položaju, različna pa so tudi poimovanja in kultura gledaliških delavcev. Jasno je, da v različnih okoljih iščemo nove rešitve.

Te možnosti se dejansko ponekod že uresničujejo kot nove rešitve. Kažejo se v posameznih gledališčih, ki za svoje projekte zagotavljajo gostovanje igralcev iz drugih gledališč. Angažirajo režiserje iz drugih republik in pokrajin. V nekaterih gledališčih načrtujejo angažma večjega števila priznanih režiserjev, ki bi formalno postali njihovi člani, vendar bi ustvarjali dohodek samo takrat, kadar bi režirali. Že danes obstajajo, v prihodnje pa se bodo še okrepile nove oblike združevanja dela, talenta in iniciative gledaliških delavcev v skladu z družbenim interesom oziroma s kulturnimi potrebami posameznih okolij, industrijskih in drugih urbanih središč. Gre za tako imenovane svobodne odre, ad hoc skupine in podobne spremenljive oblike pripravljanja ene ali več predstav. Take rešitve odpirajo poti svobodni izmenjavi umetni-

kov med gledališči in afirmaciji statusa svobodnega umetnika, igralca in režiserja. Vse to izpričuje, da se med nadarjenimi igralci, režiserji pa tudi drugimi gledališkimi delavci poraja nova etična in estetska kultura, ki v praksi presega tradicionalna pojmovanja, po katerih status svobodnih umetnikov v samoupravni družbi pomeni spravljanje enega statusa v neenakopraven položaj nasproti drugim. Materialno in kulturno bogatejša samoupravna socialistična družba daje vedno več možnosti za širšo umetniško afirmacijo v svobodnih odnosih in svobodnem delu.

Zdaj je, po sili razmer, položaj odrskega umetnika dvojen: televizija, film itd. ga dobro nagrajujejo po delu, vendar ga izključujejo iz upravljanja precej dragih sredstev za delo, medtem ko ga matična hiša slabo nagrajuje, vendar omogoča redkokdaj menjajočemu se ansamblu privatizacijo sredstev za delo, nekaterim njegovim članom socialno varnost. Prvi odnos je tehnomenažerski, drugi pretežno administrativen, noben pa ni samoupraven. Največjo škodo pri tem ima matično gledališče, in sicer umetniško, družbeno, moralno ... Edina načelna rešitev je vzpostavitev enakih odnosov med svobodnimi odrskimi umetniki na eni strani ter samoupravno transformiranim gledališčem, televizijo, filmom itd. na drugi strani.

Samoupravljanje pomeni, da združeni odrski umetniki prek svojih delegatov ali neposredno upravljajo s sredstvi dela in uresničujejo pravico do dela enako na televiziji, pri filmu in v gledališču. Narava njihovega dela je, da se v različnem času ukvarjajo z različnimi sredstvi dela, vendar zaradi tega ne morejo biti odtujeni od njih. Pripomniti velja tudi to, da ima igralec pravico igrati, toda pravico do vloge dobi glede na svoje igralske zmožnosti. Kadar se pravica do dela pojmuje dobesedno kot pravica igralca, da je na odru enak svojim kolegom, da celo pred sodiščem terja dodelitev »velike« vloge, potem je to primer vulgarizacije samoupravnih pravic, ki negira samoupravljanje in pomeni zaton gledališča in gledališke umetnosti. Poleg upravljanja s sredstvi za delo imajo odrski delavci samoupravno pravico in obveznost programiranja, da prek delegatov ali neposredno sodelujejo v programskih svetih, ki načrtujejo širše repertoarne programe za vse medije in jih vključujejo. Vsi repertoarni programi morajo biti družbeno verificirani. Pri tem imajo posebno moralno, estetsko in idejno odgovornost predvsem odrski umetniki in drugi gledališki delavci. Na podlagi širših repertoarnih programov se svobodno formirane skupine opredeljujejo za določen projekt.

Z izenačevanjem pravic in obveznosti gledaliških in odrskih umetnikov zunaj organizacije združenega dela in zunaj stalnega delovnega razmerja z gledališkimi delavci v osnovni organizaciji združenega dela, se priznava umetnikovo individualno delo kot socialistično in se kot tako upošteva. To bo pripomoglo k svobodnejšemu gibanju in ustvarjanju ugodnejših pogojev za razvoj talenta umetnikov glede na potrebe družbe in glede na osebna nagnjenja, in prid plodnejšega in bolj kvalitetnega odrskega dela in ustvarjanja. Prišlo bo do naravnejše cirkulacije odrskih umetnikov na relaciji gledališče—film—radio—televizija—pedagoško delo itd. V taki svobodni cirkulaciji bo tudi posameznik sam začutil, v kolikšni meri se lahko profesionalno posveti umetniškemu delu; zdaj namreč njegov položaj v gledališču še vedno zamgljuje dejanske osebne kvalitete. Tudi vprašanje minulega dela, zlasti pri filmu in televiziji se kaže v novi luči. Končno bodo

svobodnejši odnosi mladim talentom, ki jih je iz leta v leto več, omogočili hitrejšo uveljavitev.

Spremembe v statusu dela gledaliških umetnikov, ki so v stalnem delovnem razmerju, vsekakor zadevajo v njihovo materialno eksistenco. Težave pa bodo tem večje, čim bolj je posameznik svoj status delovnega razmerja v gledališču spremenil iz umetniškega poklica v socialno varnost. Take primere monopola posameznih delov intelektualnih in umetniških poklicev je treba odpravljati v prid delovnih ljudi, v korist družbe.

Omenjene spremembe so ena od poti, da si gledališče izbojuje enakopraven položaj s televizijo, filmom itd., da bosta družbeno zagotovljena in priznana enakopravnost ter dostojanstvo dela in ustvarjanja v gledališču.

Preseganje institucionalizma je izhod iz težav, za bogatejše in popolnejše izražanje avtentične biti gledališča in umetniške ustvarjalnosti igralca, režiserja in vseh dejavnikov gledališkega ustvarjanja. Svobodno konstituiranje in združevanje gledališkega ansambla na podlagi umetniških in drugih afinitet ter njegovo samostojno delo, od izbora avtorja do odločanja o vseh drugih komponentah predstave je najboljša podlaga za dejansko in popolno svobodo gledališke ustvarjalnosti. Vendar tudi optimalne materialne, družbene in sistemske zasnove, ki si jih družba prizadeva zagotoviti, zelo težko obrodijo dobre sadove, če tudi subjektivni dejavnik ni na umetniški višini, če se zakorenini narcisoidnost, sebičnost, neobčutljivost za uspehe drugih in interese skupnosti.

Ko torej razpravljamo o položaju gledališča v samoupravni družbi, razpravljamo o vprašanjih družbenega, moralnega in umetniškega bistva gledališkega dela in ustvarjanja.

Boj za novo, zlasti v kulturi in umetniškem ustvarjanju ni lahek. Samo z lastnim trdom lahko ustvarimo svobodne družbene odnose, to pa je neposredni in dolgoročni interes kulturnih dejavnosti, umetniške ustvarjalnosti in vsakega umetnika.

Na koncu moram znova poudariti, da nisem imel namena predpisovati recepte in sheme za reševanje aktualnih gledaliških problemov, povezanih z družbenim položajem gledališča. Z osvetlitvijo nekaterih kritičnih pristopov in možnosti sem skušal spodbuditi iskanje teoretičnih in praktičnih rešitev obstoječih problemov, v korist razvoja gledališke umetnosti in ustvarjalnosti narodov in narodnosti Jugoslavije. Toda delali boste vi in tudi odločitve so v vaših rokah. Pri tem tako izjemno pomembnem delu vam želim obilo uspehov!

Dušan Popović

(Iz referata na zveznem posvetovanju o vlogi in položaju gledališča v samoupravni socialistični družbi, Sterijino Pozorje, 12.—13. IV. 1978)

Dubrovniški komediograf in prozaist Feđa Šehović se je rodil leta 1930. Doslej je objavil »Knjigo gledaliških tekstov — Drame, Dramoleti, Dubrovniške ljudske igre«, (1969). Humoristični roman-kroniko »Dubrovniška tralalalogija«. Od leta 1959 do današnjega dne je bilo na hrvaških odrih uprizorjenih osem njegovih del.

»Kurbe« so doživele svojo prvo uprizoritev v sezoni 1976-77 v dubrovniškem Gledališču Marina Držića, v katerem doživlja Šehović svoje največje uspehe, in igrajo jih še danes. Čeprav osebe tukaj ne govorijo v značilnem dubrovniškem dialektu, znanim iz avtorjevih prejšnjih tekstov, pa jih vendar odlikuje isti humorni duh. Tako pisatelj neumorno nadaljuje slavno tradicijo dubrovniških komedio- grafov.

Naj imenujemo »Kurbe« pretenciozno vodvil ali antiopere- to, bistvo njene komičnosti je mimo literarne oznake v iz- virni odprtosti teksta. Kot antiopereta anticipira vse ope- retne komponente (lahkotna, neobvezna vsebina, petje, ples, marširanje, oblačenje itd.), le da noče biti opereta. Avtor iz domiselnega kota opazuje razpad avstrooogske monarhije, dogajanje postavi na pust jadranski otočič, pri- zorišče je kombinacija kasarne in bordela, gledamo pa *gostujočo skupino* darežljivih dam, ki postanejo glede na nepredvidene okoliščine najprej brezposelne, nato pod ko- mando fanatika vojaki, nato zarotnice, ki se pravočasno udinjajo novemu gospodarju, zmagovalcu, na koncu pa brez posebnih pretresov nadaljujejo najstarejšo znano obrt, ki v kontekstu komedije niti ni tako bistveno drugač- na od politike.

Avtor ne obravnava prostitucije kot sociološki problem, marveč kot metaforo, kot možnost človeškega vedenja. Seveda kolikor sploh lahko v sklopu te komedije govorimo o obravnavanju. Ironično jo imenuje antiopereto kot direktno reminiscenco na cesarsko opereto »kot najbolj vzvišeno gledališko obliko, na lažni sijaj zvočnih valčkov, ki so ustvarjali iluzijo sladkega in udobnega življenja«.

Poleg baletne skupine, ki vsekakor predstavlja kulmina- cijo vsega komedijskega, je osrednja gonilna sila dogaja- nja lik stotnika. Ta zmes prusko vojaške nadutosti, pedant- nosti, ki iz vsake fige napravi problem in verbalno atrak- cijo, z nabuhlim pojmovanjem časti, ki paranoično zaživi v vsej svoji militaristični glorijski, brž ko ima kaj pod ko- mando, je pripravljen utioniti s trhlo monarhijo vred, kaj- pak ne sam, prej bi jih še nekaj pobesil, druge pa pognal v boj za prazen nič. Na tem svetu se mu je izpolnilo naj- več, kar se mu je moglo zgoditi, zgodi se mu pa tudi vse.

Tisočletni sen malega diktatorja. V njegovih rokah je skoncentrirana vsa moč, tukaj na tem pustem otoku se bo odločala usoda sveta. Poročnikova razpuščenost mu poganja kri v glavo, strumnost baletnih dam pa mu predstavlja garancijo in vero v prihodnost monarhije. Najsi bo ta strumnost še tako vegasta in nezanesljiva, videz obvladuje vse. Vera v baletno skupino je naravnost zavidanja vredna. Šefica sama je pripravljena verjeti vanjo, brž pa, ko se kje kaj zamaje ali ponudi priložnost za večjo materialno stabilnost skupine, stavi že na drugo karto. Verjame le toliko, kolikor sprejema življenje kot nenehno igro.

Komedija je sestavljena iz samih nasprotij, ki se med sabo vežejo v groteskno celoto. Patriotizem je treba na priliko nemudoma uniformirati, v spodnjem perilu je čista negacija domoljubja, vendar karkoli mu že nadenemo, spodnjega perila ni moč odpraviti — in tako le še bolj ironizira oblast, ki je prisiljena, da povzdigne »kurbe« v svoje izbrane branilce. Duhovito komedijsko nasprotje, ki se na vsakem koraku potrjuje kot paradokсна celota, sta stotnik in šefica, dva komandanta, oba do zadnje kaplje braneč svoji zgodovinski vlogi, oba nekaj tvegata, na koncu pa sta oba potrebna Angležu, stotnik kot dokaz popolne in dokončne zmage, šefica kot nepogrešljivo marketendarsko blago za nadaljevanje organiziranega vojaškega življenja, ki je samo na sebi nezlomljivo, kot je večna in neuničljiva ta prastara obrt.

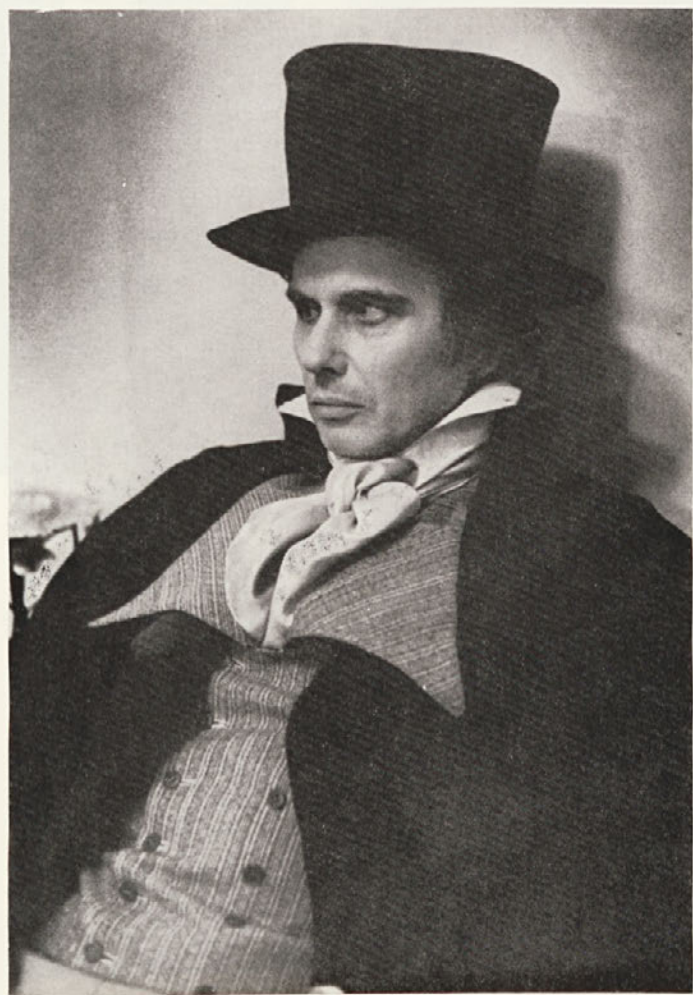
Nevarnost, da bi predstava zdrknila iz svojega razigranega in vendarle zaresnega okvira — te vesele vojske, kjer lahko vsak čas zares poka, kjer pa še nihče ni prelil krvi — ni. Za to je poskrbel avtor z mnogo šarma in z neko simpatično frivolnostjo, kjer lahko pride igralsvo do fulminantno polne ekshibicijske veljave. Igra je napisana z izvrstno vodenim zapletom in dinamičnim dialogom. Osebe so imenitno organizirane kot tipi in značaji, ki ne potrebujejo kakšne posebne motivacije. Quasi baletna skupina s svojim prostaštvom nikoli ne zdrkne pod raven, to prostaštvo ni grobo, neženirano je na nekoliko naiven, otroški način, polno je neke topline in človeškega humorja pa tudi mnogokrat tako pogrešane vitalnosti, temperamenta in življenjske energije, odprte razigranosti. Kakor pravimo: duša je ostala nedotaknjena. Med sabo prav dobro ločujejo, kdo je v resnici kurba. Tista, po duši.

Komedija se namerno ne oddaljuje od poenostavitve, (anti)operetno »pogrošno« tekoče pripovedi. Odlika je v njeni gledališkosti. Lahko bi rekli, da jo zgodba ne obremenjuje. Za konec sezone kot naročeno.

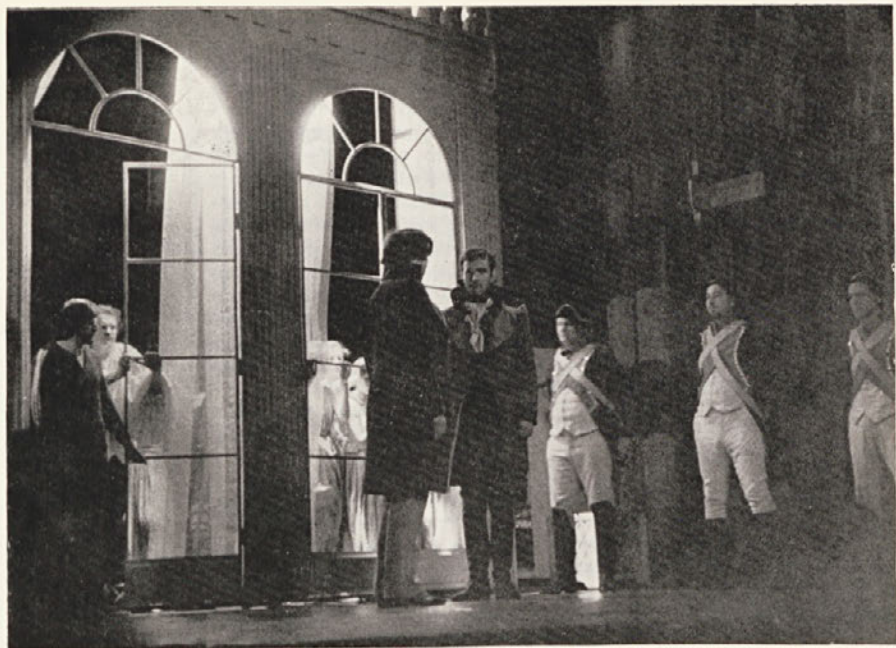












Giacomo Puccini: Tosca

Vjeran Zuppa: Prolog in Epilog

Režija: Ljubiša Ristić

Premiera 19. II. 1978

Boro DRAŠKOVIČ:

— Zdi se mi, da je s sinočnojo predstavo prišel tudi čas za obračun s Festivalom, obračun, ki obsega tako pohvale kot pomisleke, je pa vsekakor »seštevek računov«. Hkrati je to tudi priložnost, da si ustvarimo jasnejšo podobo Festivala. Prejšnja leta nam je gledališče iz Celja vselej pripravilo presenečenje, zdaj je ta izjema že kar pravilo. O eni plasti predstave »Čarovnice iz Zgornje Davče« ne morem govoriti — o tekstu — in z obžalovanjem moram povedati, da doslej nisem imel priložnosti, da bi ga prebral. Tako sem se prepustil režiserju in igralcem. Skozi predstavo sem se gibal z Darinko v izredni interpretaciji Milade Kalezičeve. Darinka je bitje, ki je zašlo v svet, ki ga ne more sprejeti, ali katerega ona ne more sprejeti. Na koncu predstave se mi je zazdelo, da to bitje ostane med gledalci in tistim, kar se je dogajalo. Vodila sta me režiserjevo oblikovanje in ogromna energija, ki jo je sproščala glavna igralka.

Velimir STOJANOVIČ:

— Če se spomin nekaterih prejšnjih predstav Duška Jovanovića, se mi zdi, da je sinočnja logično nadaljevala njegovih gledaliških raziskav. Očitno je, da ima predstava svojo strogo notranjo kontinuiteto. V sinočnji predstavi je bilo navzoče vse tisto, kar je odkril v prejšnjih, hkrati pa tudi nova sestavina — zanimiv light show, s katerim manipulirajo igralci. Duško Jovanović drvi prek številnih dramaturgij, ki jih zanesljivo pozna, toda njegov radikalizem sega na raven, ki je zunaj človeškega in nam zbujajo pomisleke. Jovanović je brez dvoma eden od vodilnih režiserjev pri nas in njegova predstava kot malokatera druga artikuliira ta Festival.

Miodrag VUČELIČ:

— V tej predstavi se je Jovanović ukvarjal z raziskavo destrukcije meščanskega sveta, postavil je spopad med erotičnim, nesprejetim v neko okolje, ki skuša zatreti avtentično možnost neke osebnosti. V prvem dejanju je jasno postavil spopad v okvire lažnega sveta in avtentičnega človeškega naboja. V drugem delu predstave je vse prestavil v neolitsko votlino, da bi čim bolj poudaril delovno etiko, ki je v temeljih meščanskega sveta. Jovanović prav s tem spodbija vrsto današnjih odnosov do dela. Pri raziskavi te možnosti ni ubral klasične poti, temveč je prikazal dostojanstvo erotičnega, čutnega, človeškega, to dostojanstvo je vrnil odru. Ustvaril je sijajno predstavo, v kateri ni nič storjeno naključno, v kateri je vse dognano in osmišljeno.

Rudi ŠELIGO:

— Načelno bi dejal, da je eno od osnovnih vprašanj, s katerimi sem se ukvarjal v tem tekstu: če je vse, kar je družbeno, relevantno, vse kar se nanaša na vprašanje življenja, kako je potem takem mogoče, da se pojavi neki svet, ki kvalitativno ne pomeni nič, pa vendar se nekaj dogaja s celim svetom, kadar se to po-

BESEDE
Z »OKROGLE
MIZE«
V SARAJEVU

javi. S tem mislim na Darinko, ki ne počne ničesar, kar je nenavadno, nasprotno, ona živi normalno in zato drugače kakor drugi ljudje.

Miro LASIČ:

— Tudi sam sem, podobno kot Boro Drašković, Slavko Šantič in drugi, pogrešal prevod teksta. To je dobra šola za naslednje festivale, kajti gledalcem je treba omogočiti, da bodo poznali tekst. Mene bolj zanima, kaj so prikazovali, kot pa to, kako so igrali. Zdi se mi, da je »Čarovnica ...« zanimiv tekst, zato bi ga bilo treba obvezno prevesti, ker smo prikrajšani za pravo, kompletno teatersko doživetje. Zaradi tega tudi ne morem govoriti o razmerju med tekstom in interpretacijo, lahko bi, relativno gledano, dejal samo toliko, da režiser Dušan Jovanović ni ustvaril predstave po mojem okusu, ker si je na nekaterih mestih dovolil vidne komercialne koncesije. Ne glede na te pripombe pa je bila predstava vsekakor zanimiva, to pa je kljub vsemu najvažnejše.

Suada KAPIČ:

— Ko sem vzela v roke tisto kratko vsebino predstave sem mislila, da mi ne bo veliko pomagala, vendar je povsem zadostovala. V zadnjih desetih letih, odkar spremljam ta festival, še nisem videla, da bi bila publika po končani predstavi tako globoko pretresena. Režiser Jovanović je ustvaril zares izredno atmosfero v prizorih, ki bi jih kdo lahko označil za seks, a je smisel in na mestu, z zborom, ki nas od časa do časa vrača v Darinkino preteklost, ter z izjemno koreografijo. Motile so me samo kresnice, ker so imele vse enako koreografijo. Jaz bi vsako čisto drugače postavila, s tem bi vse bolj zaživelo.

Ravijojla JOVANOVIČ-LEŠIČ:

— Zelo mi je žal, ker o tako čudoviti predstavi slabo govorijo. To je najboljša predstava, kar sem jih kdaj videla na MES-u. Vsak prizor v predstavi je metafora. V vseh odskih elementih je vse izredno izraženo in izvedeno. Nekaj pa ji tudi očitam: prizor posilstva v drugem dejanju. Ves čas sem upala, da režiser prav tega ne bo storil.

Meliha SALIHBEGOVIČ:

— Rada bi vzkliknila: Živio pisatelj! S tem provociram režiserja in pisatelja — koliko je režiser »zadel« pisatelja?

Boro DRAŠKOVIČ:

— Vprašanje pisatelja in režiserja je vprašanje o dovtetnosti za vse znake. Navadno si režiser ob branju teksta zaželi ustvariti predstavo, jaz pa sem si pri gledanju predstave zaželel, da bi razumel besede. Zadoščala je režija in energija mlade igralke,

pa vendar sem si želel več kot to, kajti vsaka naslednja sekunda spreminja predstavo. Režiser niti ne dela kaj drugega kot »izdaja« pisatelja, to pa je prava potreba, da ne izda samega sebe.

Dara STOJILKOVIČ:

— Izneverila bi se sama sebi, če ne bi povedala svojih vtisov. Predstava me je prevzela, ne pa tudi navdušila. Festival ni samo pregled igralskih dosežkov, temveč tudi tekstov. Mislim, da je bil v tej predstavi tekst najbolj eksperimentalen. Jovanović je v režijskih rešitvah preveč vsilil sebe in je hotel nekaj razložiti s simboli. Čeprav dognano, je preveč gradil na efekti. Največja vrednost predstave, poleg igralkine igre je ta, da je treba tekst in Šeliga podpreti pri nadaljnjem delu.

Predrag FINCI:

— ... Čudno, da režiser za glasbeno podlago ni izbral Berlioza, saj je prav tako prozaičen in prazničen. Zanima me, kaj bi dobili, kaj bi ostalo, če bi predstavi odvzel živahni dekor igre. Blišč, prenapolnjenost v predstavi je blizu definiciji kiča. Predsodek ob izrednem režiserju nam brani, da ne vidimo, da pod bliščem ni ničesar.

Boro DRAŠKOVIČ:

— Če bi odvzeli ta blišč, bi ostala — druga predstava.

Dalibor FORETIČ:

— Podobno kot v predstavi »Poroka« Komornega teatra 55 se tudi v tej Jovanovičevi omenja problem razlage nekaterih pomembnih vprašanj civilizacije. Takega spopada bistvenih problemov civilizacije doslej v naši dramaturgiji še nismo imeli, zato ta deluje toliko bolj sveže. Tekst je brez dvoma dober, Šeligo pa je v našo dramsko dediščino uvedel fantastiko. To ponuja izjemne možnosti za razvoj gledališkega izraza. Vtis pa imam, da predstava nekoliko zgubi z neprepričljivim prehodom iz hiše v neolitsko votlino. Zdi se mi, da prvi del zbuja domnevo, da se bo predstava končala realistično. Gledališče danes izumlja posebne znake, s katerimi podira okvire realnosti. V igri, ki je bila na višini, bi posebej omenil Milado Kalezićevo, njen ples je bil v resnici fascinanten.

Dušan JOVANOVIČ:

— Dolžan sem nekaj pojasniti. V Celju se predstava igra z železnim zastorom, v katerem so vrata. Ko se na koncu drugega dejanja ta zastor spusti, se vrata najprej odpro, Darinko vržejo ven, nato se vrata s treskom zaloputnejo in pride do njenega protesta. Sinoči tega ni bilo, ker tehnično ni bilo mogoče. Zato se je zdel konec neprepričljiv. Tekst je velik izziv, ne po dramaturški spretnosti, temveč po tem, kako se loteva nekaterih bistvenih vprašanj civilizacije. To je nekaj čisto novega v slovenski dramaturgiji. Jaz tekst seveda »izdajam«. To je zares eksperimentalen način pisanja.

Jernej NOVAK:

— To ni predstava, ki jo gledaš zlahka. Spremljal sem tekst pri nastajanju. Je rezultat dolgih dramaturških pogovorov, ki smo jih imeli v Sloveniji. Zagotovo je odgovor dosedanjim načinom, s kakršnimi so izražali kritiko potrošniške družbe. Menim, da je osnovni problem v tem, da gledalci niso poznali teksta. Zato tudi predstave niso razumeli.

Zorica SIMOVIĆ-DRAGIČEVIĆ:

— Prej je nekdo zastavil vprašanje, kaj bi se zgodilo, če bi predstavi odvzeli bleščeče efekte, ki jo približujejo kiču. Ostala bi briljantna igralska igra, ki je osnova gledališča, zadostovala bi za izpoved te ideje.

PROLOG — TOSCA — EPILOG

1. Milena Zupančičeva in Janez Bermež
2. Anica Kumrova
3. Stanko Potisk, Milena Zupančičeva, Janez Starina
in Miro Podjed
4. Anica Kumrova in Stanko Potisk
5. Stanko Potisk
6. Pavle Jeršin in Stanko Potisk (zaključna scena)
7. Janez Starina, Janez Bermež, Stanko Potisk in Borut Alujevič
(uvodna scena)

Ameriška plesalka Isadora Duncan je nastopila s povsem novo koncepcijo plesa. Antidogmatično, nekonformistično, prezirajoče šolski balet. Plesala je bosonoga ali v sandalih, oblečena v starogrški peplos. Njen ples je resnično doživetje, svobodni izraz umetniške volje. Gibe često navdihujejo plesne figure na starogrških vazah in reliefih. Prva je zaplesala na glasbo, ki ni bila napisana za ples: Beethoven, Wagner, Franck. Elementarna moč Isadore Duncan je dokončno obračunala s samozadovoljstvom akademsko plesne rutine in njena prezgodnja smrt je prekinila kontinuirano delo, ki bi nedvomno dalo nove in nove sadove.

Pred tremi leti je Damir Zlatar-Frey ustanovil Center za balet in ritmiko »Isadora Duncan« in ga že na samem začetku postavil na temelje sodobnega umetniškega plesa, na gibanje, ki se osvobaja okov klasične baletne tehnike, tradicionalnih kostumov in ki ob klasiki črpa iz šol Marthe Graham in sodobnega plesa Rudolfa Labana. Že v prvih mesecih se je s selektivnimi iskanji v okviru baletnega Centra oblikoval studio. V iskanju samosvojega plesnega izraza je ta studio trikrat zaporedoma menjal ime: od Baleta Celeia preko Baletnega studia je nastala osnova, iz katere se je jeseni 1977 rodilo Plesno gledališče Celje. Člani tega plesnega gledališča so danes prva generacija v razmeroma kratkem času uveljavljene šole umetniškega plesa, sugestivnega načina gibanja in specifičnega obvladovanja telesa in prostora. Našejmo nekaj njegovih plesnih plastik, ki so oživele na slovenskih odrih. Papandopulo — Zlatar-Frey: Grafika I., Mahler — Zlatar-Frey: Rojstvo ter nova, doslej še ne postavljena Bizetova Carmen, ki se v svojem konceptu naslanja na Isodoro Duncan.

Damir Zlatar-Frey, ustanovitelj celjske šole, pedagog in koreograf se je šolal v Zagrebu, kjer ga je v njegovem razvoju usmerjala cela vrsta pomembnih plesnih pedagogov: Vlasta Kaurič, Maja Bezjak, Sonja Kastl, Branka Kolar, Tihana Škrinjarić, tako da je dozorel v bogati, raznoliki sredini našega plesnega dogajanja. Mladi koreograf je prinesel s seboj vse potrebno znanje, ki ga z močjo svojega izraznega temperamenta s pridom uporablja. Postavil je temelje šoli celjskega plesa in baleta, v kateri dobivajo glasba, prostor in dinamika plesa nove komponente, drugačne od vajenih in v tradicijo zagledanih oblik plesne umetnosti. Novo, drugačno pa razumljivo vedno zbuja dvome: del publike in kritike sprejema in navdušeno pozdravlja dosežke celjskega Plesnega gledališča, drugi del pa jih popolnoma odklanja.

Kakorkoli že, mladi plesalci pod vodstvom Damira Zlatarja-Freya marljivo in zavzeto vadijo, plešejo na odru SLG Celje in njihova nenehna navzočnost in aplavzi ob nastopih pričajo, da so na pravi poti.



Iris Savernik, Milada Kalezičeva, Darja Cerjak, Gordana Stefanović, Simona Juhart v »Čarovnici iz Zgornje Davče«

Zaključni prizor iz »Čarovnice iz Zgornje Davče« z Jano Šmidovo v centru

Člani Plesnega gledališča v Carmini Burani Karla Orffa v koreografiji Damira Zlatara-Freya



NAGRADE Z DVEH FESTIVALOV

ŽIRIJA ČASOPISA POZORIŠTE je podelila nagrado za najboljše domače dramsko besedilo, uprizorjeno v uradnem programu nedavnega 19. festivala malih in eksperimentalnih scen v Sarajevu. Nagrado so soglasno prisodili slovenskemu književniku Rudiju Šeligu za »Čarovnico iz Zgornje Davče«, ki jo je na festivalu predstavilo Slovensko ljudsko gledališče Celje. Nagrado so podelili naknadno, ker si je žirija pridržala pravico, da počaka na srbohrvaški prevod drame.

ZLATA LOVOROVA VENCA

ZA »ČAROVNICO IZ ZGORNJE DAVČE«

Na 19. festivalu malih in eksperimentalnih scen v Sarajevu sta prejela zlata lovorova venca Dušan Jovanović za režijo in Milada Kalezićeva za vlogo Darinke.

NAGRADA OKROGLE MIZE KRITIKE JUGOSLOVANSKIH GLEDALIŠKIH IGER je po glasovanju akreditiranih kritikov na 23. Sterijinem pozorju (diploma — najboljša predstava v celoti) podeljena predstavi »Čarovnica iz Zgornje Davče« Rudija Šeliga v režiji Dušana Jovanovića in v uprizoritvi Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

IZREDNO STERIJINO NAGRADO ZA REŽIJO je prejel Dušan Jovanović za postavitve »Čarovnice iz Zgornje Davče« Rudija Šeliga v uprizoritvi Slovenskega ljudskega gledališča Celje. V njegovi postavitvi so poudarjeni problemi življenja sodobnega človeka v impresivni sintetski gledališki formi.

NAGRADO REDAKCIJE »GLASA OMLADINE«, novosadskega lista Zveze socialistične mladine Vojvodine — skulpturo »Partizan«, delo akademskega kiparja Milana Trkulja — je prejela Milada Kalezićeva za vlogo Darinke v drami »Čarovnica iz Zgornje Davče« Rudija Šeliga v uprizoritvi Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

NAGRADO ZVEZE ZDRUŽENJ JUGOSLOVANSKIH SKLADATELJEV za najboljšo originalno scensko glasbo je prejel Darijan Božič za pesmi v izvedbi Mladinskega pevskega zbora Gimnazije Celje v predstavi »Čarovnica iz Zgornje Davče« Rudija Šeliga, uprizoritev Slovenskega ljudskega gledališča Celje.

OKRUGLI STO KRITIKE

23. JUGOSLOVENSKIH POZORIŠNIH IGARA

PROGLAŠAVA

ZA NAJBOLJU PREDSTAVU

ČAROBNICA IZ GORNJE DAVČE

OD RUDOLFA ŠELIGA

I DODELJUJE OVU

DIPLOMU

ANSAMBLU

SLOVENSKOG LJUDSKOG GLEDALIŠČA

IZ CELJA

NOVI SAD, 23. APRILA 1978. GODINE



PREDSEDNIK ODBORA
OKRUGLOG STOLA KRITIKE TPI

Handwritten signature of the President of the Round Table of Critics.

