

5

požar

6

kralj malhus

veno tauffer
čehov utva prometej
kralj malhus
slovensko ljudsko gledališče celje
sezona 1973/1974
ski grof na žrebci
h gospodov
iaki

IGOR TORKAR

POŽAR

monodrama

REŽIJA

JURO KISLINGER

SCENA

AVGUST LAVRENČIČ

KOSTUMI

VIDA ZUPAN-BEKČIČEVA

GLASBENA OPREMA

CIRIL VRTAČNIK

SVETOVALEC ZA

ADRÉS VALDÉS

PANTOMIMO

VALENTIN, cirkuški klovn,
predčasno upokojen

SANDI KROŠL

INTERPRET RAZNIH VLOG
KOLOMBINA

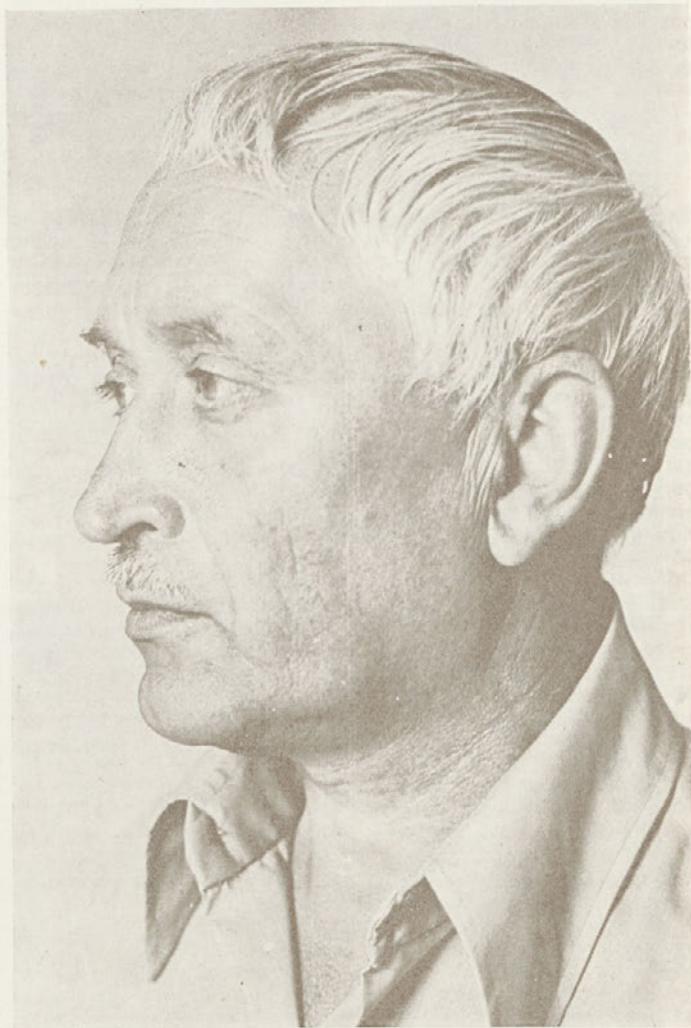
STANKO POTISK
MARJETA GREGORAČEVA

KRSTNA UPRIZORITEV
NA ODRU
HERBERTA GRÜNA

Vodja predstave: Tone Zupanc — Šepetalka: Sonja Antloga — Tehnično vodstvo: Stefan Volč — Razsvetljava: Bogo Les — Odrski mojster: Franc Klobučar — Lasuljarska dela: Vera Pristov — Slikarska dela: Ivan Dečman — Krojaška dela: Oto Cerček in Amalija Palir.

Ta monodrama je bila napisana za mojstrskega igralca Staneta Severja.

Igor
Torkar



»Umetnost Torkarju ne pomeni nekaj umetnostno avtonomnega. Globoko, nerazdruženo povezanost vidi med umetnostjo, družbo ter moralo. Umetnost, ki se ne udeležuje družbenega sveta, njegovih sporov, ne rešuje njegovih problemov in ne odgovarja na vprašanja, ki jih ta — socialno-zgodovinski — svet zastavlja, mu je larpurlartistična, »moderna«. Prava umetnost se ukvarja z družbenim bojem. Odtod tudi glavni razlog, da je Torkarjeva poezija — sonetje — satirična, se pravi direktno v službi socialnomoralnega poslanstva; dejstvo je tudi, da je Torkarjevo delo ta satirični značaj ohranilo do zadnjega, do monodrame Požar (1970). Razumljivo je, da je s satiro vred ohranilo tudi pomensko strukturo, iz katere satira neogibno izhaja.

Ta pomenska struktura pravi, da je na svetu bistvena **poštenost** nasproti **svetohlinstvu**, **svoboda** nasproti medsebojnemu oviranju, fovšariji, politikanstvu in politicizmu (se pravi spremembi družbenega v zgolj politično-strankarsko), ustvarjanja nasproti **kramarstvu** in **šušmarstvu**, dela nasproti **suženjstvu** in **hlapčestvu**.«
»Torkar je vpregel svojo umetnost v družbeni boj, Umetnost mu je ležišče Vrednot.«

(Taras Kermauner)

Smiselnost boja s pomočjo Vrednot, ki jih vsebuje Umetnost, je v Požaru postavljena na kocko. Do zamenjave orožja — recimo mu fizično obračunavanje — pride sicer le v fabulativnem okviru te monodrame, vendar je vprašanje o uspešnosti (prepričljivosti) družbenega boja zgolj z orožjem Umetnosti že zastavljeno in se mu ne moremo ogniti, pa naj še tako vztrajamo na absolutnem poslanstvu, ki ga je Požar s svojim angažiranjem že opravil.

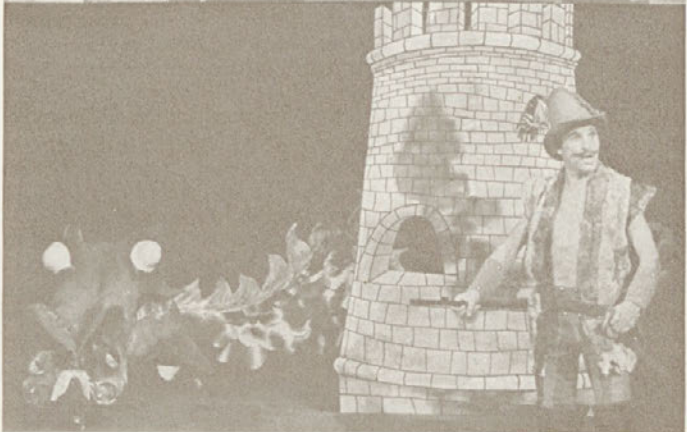
Znotraj fabulativnega razpleta nam je popolnoma jasno, da je požig le skrajni korak obupa in z avtorjem vred se niti malo ne moremo strinjati, da bi bilo to nasilje dejanje poštenosti, pošteno nasilje. Tem manj, ker vemo, da je ta cirkus v direktni korelaciji z našo predstavo o današnjem svetu, da je Požar alegoričen prikaz sodobnega sveta. Ne verjamemo, da bi lahko iz atomskega požiga vstal nov, boljši svet.

Kdo in kaj je Valentin, ki prisega na čisto umetnost in sega po skrajnem orožju?

Opazovati ga moramo z dveh ključnih strani: kot žrtev in kot (pravičnega) borca. Kot žrtev se nam prikazuje kot odtujen človek, ki so mu odtujili njegovo ustvarjalno delo. Ko pa se razgalja — to slačenje samega sebe je vselej povezano z izpovednostjo, s protestom, z napadalnostjo — se nam prikazuje v več plasteh. Ali gre tukaj za porazdelitev krivde? Ali je Valentin sploh za kaj kriv? V šibkejših trenutkih priznava svojo krivdo in takrat se umika v svoja leta, v dom za onemogle, v resignacijo, polno stvari je, ki jih skrbno in z veliko natančnostjo pripravlja, da bi nas pripravil na svoj zadnji (samo)obračun.

To intimno razgaljenje je povezano s celim nizom mask. Če je poslanstvo umetnosti Človek, prikaz njegove lažne in resnične narave, dobre in slabe, potem je v ospredju predvsem Valentin. Korak za korakom snema svoje maske — in nikoli jih ne pozabi snemati tudi drugim. Brani se in napada.

V gledališče — svet — je prišel tudi zato, ker se je človeku nevzdržno vse življenje skrivati za (ne)svojim življenjem. Postopoma nas pripravljaja na to, kako bo snel svojo zadnjo masko. Zakaj ravno v gledališču? Navsezadnje bi lahko prav tako rekli, da smo prišli v cirkuški avditorij in da predstavlja gledališki



Juro
Kislinger:
Igra
o zmaju.
Premiera
22. IX. 1973.

oder cirkuško areno. Ali pa je tukaj bolj direktna zveza: da je gledališče ista laž kot cirkus, svet, družba. In če je laž, potem je lahko kot vse drugo tudi posvečen kraj, kjer se odlagajo maske, lahko je intimen in javen prostor, lahko je tribuna, ki ji verjamemo ali pa ne.

Maske, ki jih je Valentin nosil v areni (življenja), so skrivale njegovo bistvo, hkrati pa so bile sredstvo, da je lahko glasneje povedal, kar je moral povedati, da je lahko učinkoviteje napadal laž in krivico — in tako se je po logiki stvari nazadnje tudi sam skril za to masko. Maska mu je vse bolj dajala občutek varnosti in moči. Obdaja ga funkcionalizem brezdušnega sveta, aparata, ki mu ni kos, ki ga duši in ubija kot vse drugo, kot njegovo hčer. Iz tega brezdušnega, zanj mrtvega sveta kliče priče svojega PRAV — sina, menedžerja, svoj drugi jaz — s katerimi skuša osvetliti sebe in svojo borbo. Osebe, ki jih uvaža, se nam prikazujejo, kakor jih on sam vidi, kakor nam jih **on** predstavlja. Te osebe so objektivirane zgolj skozi Valentinovo izkušnjo, sestavni del so njegovega miselnega sveta.

Ali se lahko z njim identificiramo? Ali je nujno, da ga v celoti sprejmemo? Ali so naše izkušnje iste kot njegove? Ali nas ne posiljuje s svojimi maskami, ali nam ne vsiljuje svoje dikcije, svojega pogleda na svet? ... Ali nas identifikacija z Valentinom ne bo prehitro »rešila« naših izkušenj in naše pripravljenosti za angažiranost? ... Prisiljeni smo gledati Valentina z distanco. Izbrskati iz njegovega primera našo Resnico. V njegovem ogledalu si ogledati naš lastni obraz.

V prid tej tvorni distanci govori tudi dejstvo, da je treba Valentina igrati kot vlogo. Kot vlogo, ki jo na odru prevzame in zaigra IGRALEC. Pustimo ob strani dovolj razvidno metaforo: klovn je igralec in cirkus sinonim za gledališče. Vztrajanje na IGR1 IGRALCA, ki prevzame (vstopa v) vlogo Valentina (z enako distanco, ki smo jo mi že osvojili) nam odpira gledališče in smiselnost njegove eksistence, njegove družbene vloge. Med igro se stvari pojasnijo: priče smo bili usodnemu obračunu, usodnemu konfliktu ene same osebe — IGRALCA.

Ves monolog Valentina ni drugega kot ena sama velika, »gala točka« — pripravljena za gledališče. Ko se IGRALEC »obleče« v Valentina, računa, da bomo registrirali ideje, konflikt, sporočilo, ki jih prinaša njegov nastop. Ko je točka-Valentin odigrana, se IGRALEC povrne v svoj začetek. Tu se krog zaključí. Krog, v katerega vstopimo z vsemi našimi izkušnjami, z večjo ali manjšo pripravljenostjo, pogojeno v našem miselnem in čustvenem svetu. Stopnja našega angažmaja je v preseganju Valentinove resnice. Ali pa jo bomo tudi sprejeli kot svojo resnico, kajpak ni odvisno le od nas samih. Tu se usodno srečujemo z IGRALCEM, z močjo njegove igre, z njegovo osamljenostjo in odprtostjo, z odgovornostjo, pred katero je postavljen večer za večerom, ko prevzema nase vlogo »zrcala našega časa«.

Konec je grotesken. Saj potegne v požar ves avditorij, proglasi nas za sokrivce. Vsa tragičnost Valentinovega lika v hipu splahni. To, da izziva smrt, da je pripravljen prevzeti nase kazen, je lahko katarzična razrešitev konflikta, vendar umre resignirano. Njegova smrt ničesar ne razreši, svet ostaja zanj nespremenjen, njegova smrt ostaja nesmiselna, samo potrjuje absurdnost njegovega upora in požiha. Svet ostaja še naprej »v rokah posedujočih in močnih«.



Veno
Tauer:
Prometej
ali tema
v zenici
sonca.
Premiera
27. IX. 1973.

Kako pa je z umetnostjo, z orožjem njenih (nefizičnih) duhovnih vrednot, kako je z IGRALCEM, ki se na koncu loči od Valentina? Igralčeva vloga je končana, sleče kostum, posel je opravljen, opravljeno je poslanstvo, uspešno ali neuspešno, komu gre sodba... Strel na Valentina je lahko tukaj gong, zavesa, aplavz...? Kaj ostane za IGRALCEM, ki na odru pred našimi očmi gori in zgori?...

Uprizoritev Požara odpira ob IGRALCU vprašanje njegovega poklica, njegove umetnosti. Kaj ostane za IGRALCEM? Ali lahko spreminja svet? Stvari so odprte. Ujeti smo v Valentinov in Torkarjev pesimizem in protest in v satirične obsežnosti njunega Požara. Jedkost in veselost satire?!...

V tej ujetosti pa je tudi ves smisel nastopanja pred avditorijem, ki še nikoli ni sprejel obtožbe, res pa je, da je rajši sodnik.

Janez Žmavc

Na letošnjem Borštnikovem srečanju v Mariboru je naše gledališče sodelovalo z Gombrowiczevo IVONO, PRINCESO BURGUNDIJE. Predstava je bila trikrat nagrajena.

PAVLE JERŠIN je prejel za vlogo kralja Ignaca Borštnikovo nagrado (diplomo in denarno nagrado).

DUŠAN JOVANOVIČ je prejel za režijo diplomu Borštnikovega srečanja.

METO HOČEVARJEVO je za scenografijo nagradila »Lesnina«.



Čehov:
Utva.
Premiera
5. X. 1973.



ERVIN FRITZ

rojen 1940 v Preboldu, končal učiteljske v Celju, absolviral dramaturgijo na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Zaposlen kot dramaturg na ljubljanski televiziji.

Zbirka pesmi Hvalnica življenja 1967; farsa Komisija za samomore 1969, uprizorjena na TV; farsa Karantena 1971; zbirka pesmi Dan današnji 1972, farsa Kralj Malhus 1972.

ERVIN FRITZ

KRALJ MALHUS

farsa

REŽIJA

FRANCI KRIŽAJ

SCENA

inž. VIKTOR MOLKA

KOSTUMI

VIDA ZUPAN-BEKČIČEVA

LEKTOR

MAJDA KRIŽAJEVA

KRALJ MALHUS

PAVLE JERŠIN

KOLOKOTRONIJ, stražnik

BOGOMIR VERAS

MILAN, študent

IVO BAN

MILENA, študentka

ANICA KUMROVA

PORFIRIJ, brivec

BORUT ALUJEVIČ

nj. veličanstva

bivši minister, grof MAGNIFICO

JANEZ BERMEŽ

DAVID, menih

MIRO PODJED

GILDENŠTERNOVKA

LJERKA BELAKOVA

ROSENKRAVČEVKA

JANA ŠMIDOVA

STRAH

BRUNO VODOPIVEC

SULFURIJ, minister

BRANE GRUBAR

RECITATORKA

MIJA MENCEJEVA

GERTRUDA, kraljica

MARIJA GORŠIČEVA

1. STRAŽAR

MATJAŽ ARSENJUK

2. STRAŽAR

MARKO SIMČIČ

K R S T N A U P R I Z O R I T E V

Vodja predstave: Stanko Jost — Šepetaika: Sava Subotić — Tehnično vodstvo: Štefan Volč — Razsvetljava: Bogo Les — Frizerska dela: Vera Prištov — Silkarska dela: Ivan Dečman — Sceno izdelali: F. Cesar, M. Bukovec, I. Jeram, S. Jeram, V. Korošec, B. Les in R. Posinek — Krojaška dela TOPER in gledališka krojačnica pod vodstvom A. Palirjeve in O. Čerčka, Trikoje izdelato pletilstvo Kocijančič Ljubljana.

Godi se na Danskem; nekaj malega po tistem, ko so tam z vsem gnilih enkrat za vselej razčistili.

IGRALCE V TEJ IGRI JE DELOMA OBLEKLA CELJSKA TOVARNA TOPER.

Z avtorstvom v dramatiki je malo drugače kot pri drugih literarnih zvrsteh. Človek, ki bi si iz pesmi drugega avtorja izposodil samo vrstico, bi veljal vsaj za nebojlenca, če že ne čisto za tatu, dramatik pa si lahko, po konvenciji, ki je stara domala toliko kot evropska dramatika, pri drugem dramatiku sposodi vso zgodbo, pa mu ne bo nihče nič očitil. Te konvencije sem se poslužil — najsi je že dobra ali slaba — ko sem za svojo dramo uporabil zgodbo in osebe Cankarjeve novele Kralj Malhus. Zakaj sem to storil?

Cankarjev Malhus sodi skupaj s Pohujšanjem in Belo krizantemo v tisto vrsto literature, ki mi je bila že od nekdaj posebej pri srcu. Naj na hitro naštejemo še nekaj drugih del iz istega gnezda: komedija Romanov in Julija Petra Ustinova, Dürenmattov Romulus Veliki, Kuhinja pri kraljici gosji nožici Anatola Francea, Voltaireov Candid, Aristofanova Lizistrata, Hauptmannov Bobrov kozuh ... Ne vem, kaj imajo vsa ta dela skupnega in tega tudi ne bom raziskoval. Nekaj že morajo imeti, če tako občutim. In nekaj takega, kot so ta dela, sem si že od nekdaj želel tudi sam napisati. Prvič sem pomislil, da bi napisal igro o smešnem kralju, kakršen je Cankarjev kralj Malhus, pred dobrimi desetimi leti. Zares sem jo začel pisati januarja 1970. Končal sem jo oktobra 1972. Tri leta dela, ali točneje: devet mesecev dela po tri do štiri ure na dan v treh letih.

Cankarjev Kralj Malhus je tezna pravljica. Imenitna je zlasti po tem, kako sentimentalno in malce lila zgodbico od časa do časa prekinjajo duhovita in sarkastična razmišljanja o morali, čednosti, dostojanstvu in kreposti, ki po Cankarjevem mnenju niso nič drugega kot v pisana oblačila našemljena sebičnost in grabežljivost. Cankar z Malhusom torej obračunava z vladajočimi idejami o morali.

Moj namen v tej igri pa je bil, poračunati z moralo vladajočih. Malhus, ki že pri Cankarju svoje čisto privatne interese razglasa za vsesplošne, mi je pri tem prišel kot naročen. Če ne bi že obstajal, bi si ga moral izmisliti. Ker mislim, da je absolutna literarna izvirnost smrtno škodljiv larifari, sem Cankarjevega trebušastega kralja preprosto posinovil in napisal o njem komedijo. Cankarjevo zgodbo sem moral za svoje namene seveda prekriti, jo razširiti, dodati nekaj novih oseb, prikrojiti posamezne dogodke, ustvariti novo hierarhijo likov, novo psihologijo oseb itd., tako da lahko o svojem delu trdim, da je čisto moje, čeprav mi na pamet ne pade, da ne bi pošteno priznal vsega, kar sem prevzel od Cankarja.

Prva verzija drame je bila končana v juniju 1971. Moj splošni kompozicijski načrt je bil tale: da si izposodim pri Cankarju meh in vanj natočim svoje vino; da v tok pravljičice brez posebnega sramu (kot je naredil že Cankar sam) preprosto nalepim težne vložke. Mislim sem, da delam, po Brechtovem zgledu, neke sorte epski teater: osebe pridejo skupaj in se, preden se pomenijo o stvareh, ki se tičejo osnovnega dramskega problema, še ležerno pogovorijo o tem in onem. »To in ono« pa je ravno tisto, kar hočem mimogrede, »neprisiljeno« sporočiti ljudem.

Kako sem zijał, ko sem dal igro prebrati prijateljem. Vsi po vrsti so odkimavali z glavo, tudi najbolj dobronamerni. Pripombe so bile seveda različne, vsi pa so si bili edini v tem, da je dejanje preobloženo z raznim »filozofiranjem«, da to neskončno čvakanje samo zadržuje dejanje, namesto da bi ga vsaka replika poganjala

naprej. Ko sem jih prosil, naj mi črtajo iz dela odvečne pasaže, so mi seveda črtali prav tiste stvari, zaradi katerih sem igro sploh napisal.

Dolgo je trajalo, preden sem si opomogel.

Popustil pa nisem. Ko sem se dokončno prepričal, da je neuspeha prve verzije kriva epska razrahljanost dejanja, neobveznost detajlov do glavnega toka dogajanja, sem začel vse znova. Po novem konceptu sem od prve verzije lahko uporabil le začetek teksta (to je zdajšnja druga slika: dogajanje v kraljevi spalnici) in zaključni prizor. Vse drugo sem napisal skoraj čisto na novo. Od »epskega teatra« ni ostalo nič več. Nastala je trdna in dobro povezana dramska forma, kjer ni nobenega prosto lebdečega ali ohlapno vpletenega detajla več; vse, kar je v igri, je podrejeno osnovnemu toku dogajanja. Na »epski teater« spominjajo le še odtujevalni efekti.

Dokončna verzija Malhusa se je zdaj že toliko oddaljila od Cankarjeve sižejske podlage, da bi lahko, če bi hotel, s spreminjanjem imen likov v veliki meri zabrisal zunanje znake sorodnosti. Vendar mi to, kot sem že rekel, niti na misel ne pride. Moram pa opozoriti na sorodstvo moje igre, ki se mi zdi za njeno razumevanje mnogo pomembnejše, kot pa je njena sižejska navezanost na Cankarjevo novelo: to je sorodnost s Smoletovo Antigono.

Smoletova Antigona in moj Kralj Malhus sta igri o moralni podobi iste moderne oblasti: Kreon in Malhus sta tako rekoč ista oseba. Kreon je, po lastnih besedah, »mlad vladar«; čeprav so na njem jasno razvidne že vse odvrtné poteze oblasti, ki nima za svoj obstoj nobene objektivne upravičenosti več, mu še zmeraj deloma gre za objektivni princip, še zmeraj ima deloma prav. Malhus pa je isti vladar v malce kasnejših letih, ko so se razmere spremenile toliko, da nima ne on sam ne kdo drug nobene iluzije več o njegovi potrebnosti za skupnost. Malhus je samo še parazit in samosilnik, mesto kamor sodi, je muzej za starine, zraven kolovrata in bronaste sekire, kot bi rekel Engels.

Zaradi zgodovinske situacije, ki jo izraža Smoletova drama, je Smoletov Kreon še sposoben izražati patetična stališča, ne da bi bil pri tem smešen. Kreon ni komična figura, torej je moralno neoporečna Antigona še njegova prava dramska antagonistka, čeprav zelo šibka. (Da se Antigona nikdar ne prikaže živa pred gledalci in se nikoli neposredno ne sooči s Kreonom, ni Smoletova zgolj kompozicijska domislica.) Malhus pa ni sposoben imeti »prave« protigr. Malhus je skozinskoz nepatetičen. Smešen je in strašen. Zato je Smoletov Kreon lahko oseba iz tragedije, Malhus pa po pravici ne sodi drugam kot v farso. Vladajoča moderna politična nemorala, ki je v Smoletovi igri v velikem stilu padla pod udarci humanistične etike in človeške poštenosti, naj bi, tak je bil moj namen, v Kralju Malhusu umrla še enkrat, da bi se tudi na njej izpolnila Heglova ugotovitev, da se nekateri zgodovinski pojavi zgodijo tako rekoč dvakrat: prvič kot tragedija, drugič kot farsa.

Če se mi je to posrečilo, bodo seveda presodili drugi.

Ervin Fritz

Kadar se po volji avtorja zgodi, da ena izmed oseb na koncu igre odredi zapor zanj, druga pa gre izvrševat odredbo, češ »... se mi je zdelo, da je nekdo ves ta čas rovaril zoper oblast«, takrat si bralec oziroma gledalec sme zastaviti nekaj vprašanj o smislu avtorjevega početja. Nekaj takih skorajda nujnih vprašanj bi se utegnili glasiti: mar avtor res verjame v tako imenovano politično poslanstvo gledališča? Je zanj »obracati oblast« — čeprav le v gledališču — tisti namen, v katerega imenu sme — denimo — avditoriju jemati čas in gledališču ljudski, to je naš denar? Ali ni nekoliko narcisoidno, če pusti, da nam tako imenovani pozitivni junak tveže, kako da je — zgodovinsko dejanje — »brnil kralja v rit« in kako da se je to zgodilo prvič, namreč, da je »nekdo iz predmestja obrcal oblast, čeprav ponevedoma prvič, odkar je ta dežela postala najboljša — tako v primerjavi z levimi kot tudi v primerjavi z desnimi deželami«? Je tolikšna avtorjeva naivnost sploh dopustna in opravičljiva? Mar ni nikoli slišal slovitega monologa, po katerem je že od nekdaj bil, je in ostane **namen** gledališke igre, »da drži tako rekoč življenju zrcalo; da kaže čednosti njene poteze, pregrehi njeno podobo, svojemu času in družbi njeno obliko in odtisk«. Ali nemara avtor misli, da nas bo potegnil z aluzijami na »vic«, v katerem poklicani »že ve, katera dežela je smešna dežela«? In mi se bomo bedasto režali toliko bolj, kolikor bolj bo to režanje brez tveganja in neodgovorno. Saj to — povedano med nami ni strogo zaupno — pogostokrat počnemo, čeprav ne v gledališču. Naj torej Fritz u pripišemo zaslugi, da je to naše početje tako rekoč povzdignil na umetniško raven?

Dovolj vprašanj, na katera lahko odgovorimo pritrdilno in sploh tako, da se bo za avtorja izteklo kar najbolj neugodno.

Vendar pa, premišljevali kakorkoli, na koncu se vendarle izkaže, da gre v njegovi igri zlasti in predvsem za »oblast«.

In kaj je to?

Sprašujemo se po pomenu besede, po tistem, kar označuje v danem socialnem kontekstu, in po tistem, kar je označeno, po pojmu torej in po »predmetu pojma«. In, seveda, se takoj znajdemo v težavah, ker je pač tako prvo kakor drugo podvrženo spremembam v času in prostoru. Ne preostane nam torej nič drugega, kot da premislek omejimo na tisto, kar nam ponuja tekst.

Kar zadeva pomen besede v Malhusovi kraljevini, lahko brez težav ugotovimo, da označuje nekaj, kar je večini podložnikov bolj ali manj indiferentno. Milan, na primer, pravi: »Vrag naj me vzame, če sem do danes vedel, da imamo kralja ...« Fužinarji sicer res stavkajo, a le zaradi plač, študentje razgrajajo, ker hočejo »pravico, resnico, naprednost, svobodo in tako dalje«, to se pravi — kot bistro ugotovi minister Sulfurij — »še zmeraj ne vedo, kaj hočejo«. Na splošno vzeto ima notranji minister prav, ko ocenjuje položaj v deželi, izražajoč svoj dvom v resničnost možnosti kakega zaresnega upora. »Ne morem verjeti«, pravi. »Veličanstvo sicer ima nekaj političnih nasprotnikov, te skoraj načrtno gojimo, ne vem pa, da bi imelo kakega osebnega sovražnika. Veličanstvo je vendar ljubljenec vsega ljudstva, vsa domovina mu je ne samo idejno, temveč tudi osebno vdana, vse plasti prebivalstva brez izjeme ...« Brez protokolarnih ceremonij bi se temu reklo, da jih prav briga. Vsak se, kakor pač ve in zna, ukvarja s svojim poslom, in prav nihče niti za hip ne dvomi, da bi izid boja za oblast lahko kaj bistvenega spremenil. Ne nazadnje je voljnost ljudstva, da sprejme usmrtilcev »zarotnikov«, ki jih je »sfabricirala« tajna služ-



Za
staro
pravdo.
Premiera
16. X. 1973.

ba, kot nekakšen autodafé s plesom in požrtijo, dokaz, kaj si mislijo o »žrtvah« boja za oblast.

Z druge strani pa tudi oblastniki s pojmom oblast mislijo isto. Konec koncev delajo to tudi z isto pravico kot vsi drugi, le da je zanje »oblast« tisti posel, ki ga opravljajo, kakor najbolje vedo in znajo. Kot vsi drugi, so tudi oni ozko »specializirani« in njihov »cinizem« je zgolj izgovarjanje zeva med »oblastnistvom« in drugimi »panogami« dejavnosti v »družbeni delitvi dela«. Tako, na primer, oba agenta tajne službe iskreno ne verjameta v spontan upor in — prav tako iskreno razpoložljiva, pripravljena podrediti se pravilom igre — zahtevata, naj jima kralj razkrije spletko, da bosta vedela, za kaj mu gre. Pri tem je malo pomembno, da sta policaja — skupaj s Sulfurijem — tudi »zarotnika«. V bistvu gre vendarle za to, da je kriterij resnice zamenjan z oblastniškim pragmatizmom. Resnica se gradi in razgrajuje glede na to, koliko ti koristi v igri.

In če na koncu — »brez jeze in zavzemanja« — premislimo, kaj je spiritus movens njihove igre, pridemo do dokaj pičlih rezultatov: razen razpite in prav toliko abstraktne »volje do moči kot take«, bomo našli komaj kaj več kot nekaj bonitet v naturi, nekaj takega kot grad prisilno upokojenega ministra golobje pošte. Malone simpatični Magnifico se gre tu igre s profesionalno rutino ali — še bolje — s hladnokrvnostjo kalkulatorja, ki lahko vsak hip izračuna prednosti in slabosti nekega položaja; ta pa načelno ni nikoli docela slab ne docela imeniten.

Skratka: v sistemu Malhusove kraljevine mu komaj lahko zameriš željo po boljšem položaju in »boljši plači«. V Malhusovi kraljevini se temu reče, da ve, kaj hoče, v nasprotju s študenti, na primer, ki tega ne vedo. Do neke mere — a še to bolj navidez — so izjema tudi intelektualci; nje pač, podobno kot pederaste, ženejo svojevrstni užitki in jim, podobno kot onim, ni pomoči.

Pomen »označujočega« je torej v besedilu igre enoznačen zlasti zato, ker sta za veliko večino prebivalstva — marginalni grupi sta izjemi — oblast in denar skoraj docela zamenljiva, konvertibilna. In prav iz te zamenljivosti izvira tudi odnos do oblasti, ki smo ga prej označili kot indiferentnost. Ob kolikor toliko »pametni« razdelitvi je namreč v Malhusovi kraljevini zaresen konflikt skorajda nemogoč in docela v skladu s tem je dejstvo, da je »zarota« v igri nasledek bedastega nesporazuma na povsem drugi ravni.

Razmislek o »predmetu pojma« je bolj zahteven, ker mora nujno prestopiti meje teksta. »Označeno« namreč po najbolj preprosti in zato najbolj splošni predstavi biva neodvisno od pojma, torej neodvisno od »vsebine zavesti« o njem. Ta sveta preproščina je povzročila že toliko nesporazumov in kratkih stikov, da bi jo bilo vredno spraviti pod nekaj vprašajev. Na primer:

Kako to — biva neodvisno? Neodvisno od katere zavesti? Kaj od nje ostane zunaj »označujočega«, kdaj ostane, zakaj ostane in tako naprej?

Konec koncev je vsa ta vprašanja mogoče skržiti v vprašanje o resničnosti sodbe o tem, koliko je resničnost res le »adequatio intellectus et rei«. Gotovo drži, da je »označeno«, predmet pojma, spremenljivo in da njegovega gibanja ne moremo zajeti v pojem, da pa hkrati ne moremo govoriti logično brez »mirujočega« pojma. Iz tega sledi, da je »označujoče« le časovni presek »označenega« in — nujno — tudi njegova redukcija. Lahko se torej vprašamo samo po avtorjevem pojmu predmeta, to je »oblasti«.

Naslov literarne predloge za igro, o kateri je govor, in avtorjevo izrecno opozorilo, da je »Kralj Malhus Ivana Cankarja našemu Kralju Malhusu vsaj boter če že ne stric«, nam utegne biti koristno napotilo pri premišljevanju, za kakšen presek označenega in za kakšno redukcijo gre v našem primeru. Cankarjevo priljubljeno opravilo je bilo v tem, da je Ideje in Vrednote, s katerimi se je legitimirala »oblast«, presajal s platonskega neba na trdo njivo socialne prakse in jih potem poimenoval z ustreznimi imeni. Vprašanje »označenega« je torej skrčil na vprašanje legitimnosti oblasti in s tem napisal »podtekst«, na katerega so — že pred Fritsom — slovenski dramatikali pisali palimpsest. Strokovnjak bi se poleg Dominika Smoleta in Primoža Kozaka najbrž spomnil še koga, nam pa gre zgolj za ugotovitev, da je »legitimnost oblasti« v slovenski dramatikali že »dana«, da je v tem smislu »realni predmet« literarne obdelave. Zanima nas torej predvsem to, kaj se je v naši igri z njim zgodilo. Tu pa nam že božna primerjava pokaže temeljno spremembo: vse doslej se je vprašanje legitimnosti pojavljalo pretežno kot vprašanje meje oblasti in oblastništva, medtem ko se v Malhusovi kraljevini to vprašanje razblini v meglo in d'ım. Nikakršne meje ni več pa tudi nobene legitimacije za oblastništvo, razen seveda oblasti same. Zdi se torej, da je to nekakšen konec igre na dano témo.

Téma v prejšnjem smislu preprosto ne obstaja več, kajti v igri ni več nikogar, ki bi od oblasti zares zahteval, naj izkaže svojo legitimnost. Slovita brca v kraljevsko zadnjo plat — to pravi »pozitivni junak« izrecno — se je zgodila brez namena in na terenu, ki že po bistvu ni domena oblastništva. To je pomembno, ker tako ali drugače velja za vse, kar se v igri zgodi zoper oblast. Tako se vse tisto »ropotanje« z brco oblasti izkaže za prazen nič, kvečjemu za nesporazum, kakršna so tudi tista vprašanja iz našega uvoda. Če bi morali na kratko in počez imenovati pravo temo igre, bi se odločili za **indiferentnost**.

Toliko z vidika téme. Povsem nekaj drugega je seveda »stvar sama«, dejanski temelj oblasti in oblastništva ne glede na legitimacijo, na katero se sklicuje ali ne sklicuje. Da je to »povsem nekaj drugega«, pomeni preprosto to, da igra ni ne sociološka ne ekonomska ne politološka študija. Kriterij resničnosti zanjo ni soočenje s stvarjo samo v smislu skladnosti misli in reči. Če naj verjamemo Hamletovim besedam, je njena resnica celota, ki se zgodi v trenutku igre, v soočenju s publiko, z gledalci. Zanj je potreben mož, »ki ni usužnjen strasti«, Horatio, ki bi mu naročili:

... kadar dejanje steče, prosimo te, s prav vso bistrino svojega duha mi strica opazuj: če njegov skriti greh pri nekem mestu ne privre na dan, prikazal se nam je zavržen duh in moja sumnja črna je kot naklo Vulkanovo...

Ta »črna sumnja« pa v našem primeru ne zadeva samo legitimnost oblasti in oblastništva. Če smo se kdaj prej lahko rešili v istost s protigrlo, z mejo, pa naj je šlo za pripadnost rodu in za rodovno pravo ali pa za pravico do »avtentičnega bivanja«, te možnosti v Malhusovem kraljestvu preprosto ni. Če se torej avtorju Malhusa ni prikazal »zavržen duh«, se pravi duh, ki laže in dela zmedo, se moramo pripraviti na to, da je naš »skriti greh« bistvena sestavina resnice igre in da bo v tem primeru naš smeh, namenjen obrčani oblasti — blago rečeno — vsaj dvoumen.



**Franjo
Cesar**

Na fotografiji je Franjo Cesar v vlogi Sime v Nušičevi Gospe ministrici leta 1961. Lahko bi jih še naštevati, te majhne in večje vloge, govorne in neme, zapisane in nenapisane, vendar ... Ko je Franjo Cesar ob koncu prejšnje sezone odhajal v pokoj, se nismo poslovili od njega. Še naprej bo prihajal v gledališče, igral in pomagal pri odorskem opremljanju predstav.

Franjo Cesar se je rodil v Mozirju 2. oktobra 1912. Pred vojno in po njej je bil glavni organizator, režiser in igralec domače gledališke družine. V partizane je odšel junija 1944 in ostal borec vse do osvoboditve. Ob ustanovitvi poklicnega gledališča v Celju se je prijavil leta 1950 najprej za odrskega mojstra, leta 1956 pa je prevzel dolžnosti tehničnega vodje.

Gledališče je s Franjom Cesarjem dobilo izjemno dragocenega človeka, požrtvovalnega, nesebičnega delavca, ki ni štel ne ure ne noči, kadar je bilo treba poprijeti za delo in premagovati včasih že kar gorostasne težave. S svojim zgledom je vzorno vodil tehnično ekipo, bil ji je dober tovariš, ki je znal tovarštvo in slogo pričarati že s svojo tiho navzočnostjo. Na svojem delovnem mestu je vztrajal kljub daljavi, ki ga je ločila od družinskega življenja v Mozirju. Da smo lahko izpolnjevali delovne načrte in premagovali premnogokrat skoraj nepremagljive ovire na tehnično pomanjkljivem odru, da smo tako rekoč gradili iz nič, brez ustreznih delovnih prostorov, gre zasluga prav Franju Cesarju, njegovi izredni volji in ljubezni do dela v gledališču.

Red dela s srebrnim vencem

je zaslužno, veliko in dragoceno priznanje njegovemu delu in življenju, ki ga je v celoti posvetil slovenskemu gledališču. Odlikovanje je prejel iz rok predsednika skupščine Kulturne skupnosti Celje prof. Antona Aškerc na svečanosti ob otvoritvi razstave našega partizanskega gledališča, ki je bila 22. novembra v gledališkem foyerju.

Iskrene, prisrčne čestitke, Franjo, in še mnogo let med nami!

Že na začetku naj opozorim na 3 pojme, tesno povezane z gledališko sceno:

1 FUNKCIONALNOST, 2 DEKORATIVNOST, 3 SIMBOLIKA.

Scenografska naloga za pesniško dramo Vena Taufera »Prometej« je bila morda zahtevnejša od običajnih rešitev raznih odrskih uprizoritev, ki so dramatične v običajnem smislu. Pri tem delu se mi zdi, da je najmočnejši poudarek na pesniški besedi, v lepoti njenih metafor. Naj povem nekaj o scenografskem delu nasploh.

Za scenografovo ustvarjanje se mi zdi pomembno, da se skuša čimbolj približati značaju dela, prav tako pa konceptu režiserja. Scenografija kot spomenik, ki ga postavi oblikovalec sam sebi. Je lahko lepa in originalna sama zase, ni pa del predstave, ki gledalcu pomaga podoživljati odsko uprizoritev v celoti. Mislim, da mora scena uprizoritev podpirati, se ji torej v nekem smislu podrežati in se z njo dopolnjevati v celoto. Samo po sebi se razume, da mora biti scena tudi **funkcionalna**, kar z drugimi besedami pomeni, da ne sme ovirati igralcev pri njihovi fizični moččnosti. Zato npr. vzpetine, stopnice, poševne ravnine, vogali i.p. na odru nikoli ne smejo biti brez določenega namena in zgolj kot okras, temveč naj služijo gibanju, naj igralcu nudijo možnost razgibavanja v razne smeri. Vse to ima lahko pri mizansceni povsem različne učinke, odvisno od gledališkega komada — če grem v skrajnosti, taki učinki lahko obsegajo vse patetične monumentalnosti do situacijske komike.

Potem so na odru pri sceni navadno več ali manj **dekorativni** elementi, ki pa nikakor niso nujni. Pod dekorativnostjo ne razumem le nekega lepotnega okraševanja, temveč običajno več ali manj stilizirane rešitve, ki samo vsebino gledališkega dela na svojstven način razlagajo, opisujejo in ji dajejo večjo razumljivost.

Če so taki elementi posrečeno izbrani, se nujno približajo značaju dela, pa najsi bodo funkcionalni, dekorativni ali celo oboje hkrati.

Postanejo nekaj več — temu bi lahko rekli **likovna interpretacija** dramskega teksta.

To ni samo ustrezno okolje, v katerem se neka akcija dogaja, ampak že bliže neki **simbolni** razlagi vsebine. Taka rešitev je najbrž docela neprikladna za kako povsem realistično igro, simbolika se kaj kmalu lahko sprevrže v banalnost.

A da se povrnem k naši igri: pesniško delo na odru včasih prenese nekaj take simbolike, jo celo risarju sugerira.

Takole bi po domače razložila Prometejevo sceno: rdeči oder na sredi je **funkcionalen** element, ki služi gibanju igralcev, je pa obenem **simbolika** obzidja, zaprtega prostora, amfiteatra, sedežev neke skupščine, torej vzbuja asociacije na neko samo v sebi zaključeno OBLAST. Rdeča barva je lahko čisto **dekorativna**, **simbolično** vzeto pa lahko asociira ogenj ali kri, uporništvu ali nasilje.

Električno oživiljena, v barvah utripajoča maketa mesta v ospredju je maketa le **funkcionalna**, sama po sebi učinkuje kot **dekorativna** fantazijska armaturna plošča, ki pa po svoji **simboliki** posreduje

Še o
Prometeju

vtis nekega tujega, nečloveškega, računalniškega, če hočete — tehnokratskega sveta, ki se zmagovito polašča vsega človeško individualnega.

Figura, ki dominira v ozadju, nima nobene **funkcionalne** vloge. Določene **dekorativnosti** ji ne moremo odreči, ker zasije ob menjavi luči v številnih barvnih odtenkih. Sestavljena je zgolj iz mehkih materialov, iz pustovisečih in mrežasto prepletenih vrvic in iz raznobarnih cunj, ki so po teksturi zelo različne (raševina, svetleče plastične vreče, črn klot, gaza in podobno). Kakor se smešno sliši, a ravno ta cunjarska obdelava daje temu objektu neko določeno draž. Tu smo spet pri **simboliki**: vsa ta simfonija ničvrednih cunj asociira neko trhlost, neko lirično mehkobo, ki je **ostro nasprotje** plošči v ospredju. To je premagani Prometej, večno razpet na horizontu človeškega bivanja, v katero je nekoč prinesel ognjeni žar upanja.

Melita Vovk-Štih
10. oktobra 1973

P. S.

Pozdravljam tovariše, zbrane na tem posvetovanju in se opravičujem, ker ne morem biti zraven pri pogovoru zaradi drugih družbenih obveznosti.

(Op. ured.: Pismo je bilo poslano kot prispevek k pogovoru z gledalci po predstavi za abonma Gledališki amaterji, ki sta se ga udeležila tudi avtor Veno Taufer in režiser Dušan Mlakar.)

Z novo sezono je prevzel dolžnosti tehničnega vodje **Štefan Volf**, ki smo ga doslej poznali le kot dramskega igralca. Prav je, da to spremembo zabeležimo v našem listu in predstavimo Štefana Volfa z vso potrebno biografsko opremo. Rodil se je 26. oktobra 1938 v Višnjici. Po vojni se je s starši preselil na Ravne na Koroškem, kjer se je izšolal v tamkajšnji gimnaziji. Nato se je vpisal na ljubljansko igralsko akademijo in 1964. leta ga že najdemo v stalnem angažmaju v našem gledališču. Povsem razumljivo je, da se je njegova gledališka pot začela že v rani mladosti, nam pa ostaja v spominu kot Zamjotov v Zločinu in kazni, delavec v Hlapcih, Friderik v Novačanovem Hermanu II., Avstralec v Smoletovem Cvetju zla, Sel v Sofoklovem Kralju Oidipu, Friderik v Kreftovih Celjskih grofi, zlasti pa kot Leonce v Büchnerjevem Leoncu in Leni pa sel v Eliotovem Umoru v katedrali, v letošnji sezoni imeniten učitelj Medvedenko iz Utve. Vse te vloge smo našli še prav posebej zato, ker Štefan Volf kot tehnični vodja kajpada ne izključuje Štefana Volfa igralca. Obema želimo še veliko uspehov!

Pregled predstav in obiska v sezonah 1971-72 in 1972-73

	1971-72	1972-73
SKUPAJ PREDSTAV	225	241
V CELJU	160	171
NA GOSTOVANJIH	65	70
SKUPAJ OBISK	69.257	69.056
V CELJU	48.620	49.585
NA GOSTOVANJIH	20.637	19.471

Število predstav in obisk posameznih predstav v sezoni 1972-73 je bil naslednj:

Predstava — delo	V Celju		Gostovanja		Skupaj	
	predstav	obisk	predstav	obisk	predstav	obisk
Miloš Mikeln:						
STALINOV ZDRAVNIKI	17	4.333	18	4.944	35	9.277
Marlowe: TRAGEDIJA						
O DOKTORJU FAUSTU	19	5.058	1	261	20	5.319
Ayckbourn: LJUBEZEN						
DRUGE POLOVICE	18	4.920			18	4.920
Ivan Cankar:						
ROMANTICNE DUSE	27	7.320	17	5.029	44	12.349
Leopold Suhodolčan:						
FIGOLE FAGOLE	36	13.562	11	3.738	47	17.300
Smiljan Rozman:						
ZVONovi	17	4.620	1	124	18	4.744
Gombrowicz: IVONA,						
PRINCESA						
BURGUNDIJE	15	3.675	5	1.376	20	5.251
Sofokles: ANTIGONA	20	5.497	7	1.520	27	7.017
Ponovilve						
T. S. Eliot: UMR						
V KATEDRALI			8	2.069	8	2.069
Oton Zupančič:						
VERONIKA DESENIŠKA	2	400	1	350	3	750
Premiere v novi sezoni:						
Cehov: UTVA			1	60	1	60

V sezoni 1972-73 je bilo 636 več abonementov kot v lanskoli sezoni. Skupno število abonementov 4.476, odraslih 1.785, mladinski abonmaji 1.936, šolski abonmaji 755.

Vsem obiskovalcem se vljudno opraščamo, ker nam je zavoljo redukcij v elektroenergetski mreži v decembru odpadlo kar deset predstav. Tako smo bili primorani spremeniti tudi študijski program in premakniti premieri Požara in Kralja Malhusa na kasnejši datum. Malhus bo 28. decembra. Gledališče bo kljub objektivnim težavam skušalo dohiteti, kar je bilo zamujenega.



VELEBLAGOVNICA
TISKARNA
CELJE

PRAVILNI NASLOV ZA DENARNE ZADEVE

Ljubljanska banka

PODRUŽNICA CELJE

Veleblagovnice



Ljubljana
Kočevje
Škofja Loka
Velenje

aero 

aero 

aero 

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1973—74, št. 5—6. Premiera Požara 18. decembra in Kralja Malhusa 28. decembra 1973 — Predstavnik: upravnik in umetniški vodja Bojan Štih — Urednik Janez Zmavc — Fotografije celjskih predstav: Viktor Berk — Naklada 1500 izvodov — Cena 2 dinarja. Tisk AERO, kemična in grafična industrija Celje.

Po mnenju republiškega sekretariata za prosveto in kulturo št. 421-1/73 z dne 28. 5. 1973 oproščeno plačevanja temeljnega davka od prometa proizvodov.

