

Ray Cooney
John Chapman

SPUSTITE ME
pod
KOVTER,
gospa
MARKHAM



SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE
Gledališki trg 5
3000 Celje

Borut Alujevič, upravnik
Tina Kosi, umetniški vodja
Tatjana Doma, dramaturginja
Kim Komljanec, lektorica
Miran Pilko, tehnični vodja

Jerneja Volfand, vodja programa in
propagande
Telefon +386 (0)3 426 42 14
Telefaks +386 (0)3 426 42 20

Barbara Klemenčič, blagajničarka
Telefon +386 (0)3 426 42 08
(Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9.00 do 12.00 in uro pred predstavo.)

Tajništvo
Telefon +386 (0)3 426 42 02
Telefaks +386 (0)3 426 42 20
Centrala +386 (0)3 426 42 00
E-naslov: tajnistvo@slg-cc.si
Spletna stran: <http://www2.arnes.si/slg-cc/>

Ustanovitelj SLG Celje je
Mestna občina Celje.

Program gledališča finančno omogoča
Ministrstvo za kulturo.

SVET SLG CELJE
Miran Gracer, Drago Kastelic
(predsednik), Zdenko Podlesnik, Miroslav
Terbovc, Aleš Vrečko

ČLANI STROKOVNEGA SVETA SLG CELJE
David Čeh, Slavko Deržek, Marijana
Kolenko, Tomaž Krajnc, Rastko Krošl
(predsednik), Robert Vodušek



Ray Cooney, John Chapman

SPUSTITE ME
pod
KOVTER,
gospa
MARKHAM

(Move Over Mrs Markham)

Prva slovenska uprizoritev

PREVAJALEC	Zdravko Duša
REŽISER	Vinko Möderndorfer
SCENOGRAF	Jože Logar
KOSTUMOGRAFINJA	Alenka Bartl
IZBOR GLASBE	Vinko Möderndorfer
LEKTORICA	Kim Komljanec
ASISTENTKA KOSTUMOGRAFINJE	Tina Kolenik

IGRALCI

JOANNA MARKHAM	Lučka Počkaj
ALISTAIR SPENLOW	Kristijan Guček
SYLVIE	Tjaša Železnik
LINDA LODGE	Tanja Potočnik
PHILIP MARKHAM	Bojan Umek
HENRY LODGE	Mario Šelih
WALTER PANGBOURNE	Zvone Agrež / Igor Žužek
OLIVE HARRIET SMYTHE	Anica Kumer
GOSPODIČNA WILKINSON	Minca Lorenci

Premiera 3. februarja 2006

VODJA PREDSTAVE Zvezdana Štrakl Kroflič · ŠEPETALKA Breda
Dekleva · TONSKI MOJSTER Uroš Zimšek · LUČNI MOJSTER
Mitja Ščuka · REKVIZITER Emil Panič · DEŽURNI TEHNIKE
Vojko Koštomaj · ŠIVILJE Zdenka Anderlič, Janja Sivka, Dragica
Gorišek, Marija Žibert · FRIZERKI Maja Zavec, Marjana Sumrak ·
ODRSKI MOJSTER Branko Pilko · GARDEROBERKI Melita Trojar,
Mojca Panič · TEHNIČNI VODJA Miran Pilko · UMETNIŠKI
VODJA Tina Kosi



Lučka Počkaj,
Tanja Potočnik

NA KRATKO O RAYU COONEYJU IN JOHNU CHAPMANU

RAY COONEY je angleški komediograf, režiser, igralec in lastnik gledališča. Rojen je bil leta 1932, že pri petnajstih pa je prvič stopil na odrske deske. Več let je igral v provincialnih gledališčih, nato pa so ga angažirali v londonskem White Hall Theatreu leta 1956. S komedijo *One for the Pot* je dosegel velik uspeh, zato se je intenzivno posvečal pisanju komedij in režiranju. Skupaj z Johnom Chapmanom, ki je prav tako dolga leta delal v gledališču kot igralec, sta napisala več komedij. To so: *Not Now Darling*, *Move Over Mrs Markham*, *There Goes The Bride*, *My Giddy Aunt*. Na West Endu so uprizorili 17 Cooneyjevih komedij, kot režiser ali producent pa je podpisan pod več kot trideset uprizoritev na West Endu. Leta 1983 je osnoval Theatre of Comedy in postal njegov prvi umetniški vodja.

Ray Cooney je mojster farse in bulvarne komedije, njegova dela so prevedena v več kot štirideset jezikov.



Lučka Počkaj,
Kristijan Guček

SPUSTITE ME POD KOVTER, GOSPA KOMEDIJA✿

ZGODOVINA

ROJSTVO SITUACIJSKE KOMEDIJE je hkrati rojstvo komedije. Takoj, ko govorimo o komediji, govorimo hkrati tudi o situacijski komediji. Kar pomeni, da sta situacija oz. humor, ki nastane zaradi situacije, vtkana v samo bistvo komedije.

In kaj pravzaprav pomeni pojem situacija. Slovar slovenskega knjižnega jezika pravi: *situacija -e ž (a) položaj, stanje: konfliktna, zapletena situacija; situacija na bojišču / priti v nenavadno, težko situacijo / obvladovati situacijo; njegov prihod je rešil situacijo / finančna, gospodarska, politična situacija; gradbena, prometna situacija • publ. na sestanku so razčistili situacijo, naredili, da so postala določena dejstva in odnosi med njimi jasna, urejena.*

Slovar pa seveda ne omenja odrske situacije, ki je izvor komedijskih zapletov. Situacija v komediji pomeni, da je prostorsko razmerje nastopajočih v določenem trenutku takšno, da omogoča

zaplet, konflikt, usodno zamenjavo ..., kar pa služi proizvajanju smeha.

Situacija ni nujno nekaj *vsebinskega*, situacija je v komediji vedno zgolj nekaj fizičnega. Nekdo se znajde v prostoru, kjer ne bi smel biti. Nekdo nekaj sliši, česar ne bi smel slišati, nekdo nekoga čaka, vendar dočaka nekoga drugega, ki misli, da je tisti, ki ga je čakal, nekdo drug. Situacija, ki zaplete razmerje med nastopajočimi osebami, je lahko dvakrat, trikrat in večkrat *zamešana* in zapletena. V njej lahko pomembno komedijsko vlogo igrajo predmeti: zamenjan kovček, ljubezensko pismo, robček, skrinjica ali lonec iz prastare rimske komedije Titusa Macciusa Plautusa. Največkrat pa je bil v zgodovini komedije uporabljen prav motiv dvojčkov, ki skozi dogajanje iščeta drug drugega. Včasih ne vesta drug za drugega, včasih je eden reven, drugi bogat, včasih je eden dvojček, drugi dvojčica, včasih eden hudoben, drugi blag ... In tako se vse od grških časov do sodobne komedije današnjega časa dvojčki lovijo po gledaliških deskah, ne

da bi vedeli zasledujejo drug drugega, ljudje okoli njih jih zamenjujejo, se poročajo z napačnim dvojčkom ali pa so presenečeni, ko srečajo hudobnega, morali pa bi dobrega ... Lahko rečemo, da je prav *situacija* dvojčkov, ki so jo komediografi vse od grških časov tako pogosto uporabljali, če ne prvi, pa vsaj najbolj pogost komedijski zaplet *situacijske komedije*.

Situacijska komedija je tista komedija, ki svoj humor gradi na situaciji, kar pomeni: na fizični prisotnosti oseb v istem času in prostoru, ki po logiki dogajanja ne bi smele biti tam. To pa sproži plaz dogodkov, zamenjav, nesporazumov, ki zavrtijo komedijsko kolesje z največjo hitrostjo.

Seveda je takšnih situacij v grški ali rimski komediji malo. Situacija kot komedijski element je v antični komediji prisotna vedno v kombinaciji s komičnimi značaji in nikakor ni v prvem planu. Prava situacijska komedija (kot jo poznamo danes) se v resnici razvije šele s pojavom meščanstva, čeprav niti Shakespeare v svojih komedijah ne more mimo komičnih situacij, ki pa so

povečini zreducirane na srečanja oseb, ki se ne smejo srečati, ali pa na komične zamenjave pisem. Molière v svojih komedijah že bolj pogosto uporablja elemente prave situacijske komedije. Gérontovo prisluškovanje pod mizo v Tartuffu je krasna komedijska situacija! In tudi za ulično, karnevalsko gledališče srednjega veka bi lahko rekli, da je svoj smeh gradilo na situacijski komediji.

Komedija, v kateri je celotna *dramaturgija smeha zgrajena iz situacij*, pa je nastala pravzaprav šele v devetnajstem stoletju. Največji avtor takšne komedije je prav gotovo Feydeau. Šele s pojavom meščanstva in urbanega načina življenja se lahko razvije komedija, ki temelji izključno na situaciji. Devetnajsto stoletje, v katerem je kraljeval tako imenovani *bulvar, bulvarna zabava, bulvarna komedija*, si je lahko izmislilo tisoče novih situacij, ki so, nagrmadene druga na drugo, sprožale salve smeha.

Situacijska komedija gradi svojo zgodbo izključno na zapleteni mreži naključnih srečanj. Gledališki avtorji devetnajstega stoletja so svoje junake, ki

so povečini bili zakonolomci, pošiljali skoz labirint hotelskih soban, kjer so se znašli na napačnem kraju in z napačnimi osebami. Georges Feydeau je iznašel prav posebno dramaturgijo, ki je znana kot *stroj za smeh*. Izmišljeval si je nemogoče, včasih že prav neverjetne situacije, zaradi katerih so postale njegove komedije *fantastične*. In so kot takšne tudi preživele svoj vek. Z virtuoznostjo gledališkega mojstra je Feydeau oblikoval dramaturgijo situacijske komedije, ki se je sicer začela v popolnoma realnem prostoru, s popolnoma realnimi relacijami med protagonisti, potem pa se je (ponavadi skozi tri dejanja) tako zapletla, da je postala nekakšna karcinomna tvorba, ki v svojem komedijskem divjanju samo še raste in raste.

S svojimi komedijami je bil Feydeau pravi vizionar, napovedal je dramatiko absurda, Ionesca in celo Becketta, saj je Beckettova famozna igra *Komedija v resnici* samo v transcendenco porinjena bulvarska, situacijska komedija. Za Ionesca pa je tako znano, da je v svoji knjigi o gledališču *Note et contra*

note zapisal, da je bilo zanj odkritje Feydeaujeve komedije pravzaprav odkritje samega sebe.

Pravi razmah pa je situacijska komedija doživela v dvajsetem stoletju. Seveda se je razvila predvsem v komercialnem gledališču, ki si je, v želji čim bolj napolniti gledališke dvorane (čim več zaslužiti), izmišljevalo vedno nove in nove oblike komedije. Avtorjev, ki so pisali, ki še pišejo situacijske komedije, je veliko, vendar le redki so tisti, ki so presegli zabavljaštvo in ustvarili (kot nekoč davno Feydeau) pravo gledališče situacijske komedije. Takšen avtor je brez dvoma Ray Cooney, ki ga slovensko občinstvo dobro pozna. Še vedno je živa njegova komedija (nagrajenka občinstva na Dnevih komedije) *Funny Money*, velika uspešnica SLG Celja je bila komedija *Minister v škripcih* in prepričan sem, da bo tudi *Gospa Markham* opravila svoje gledališko poslanstvo in dolgo razveseljevala publiko vsepovsod po Sloveniji.

NEKAJ ZNAČILNOSTI SITUACIJSKE KOMEDIJE

SITUACIJSKO KOMEDIJO sicer obvladuje *dramaturgija situacij*, iz situacij vse izhaja in vse se vanje vrača, vendar ima dobra situacijska komedija v sebi še druge plasti komike.

Najbolj pogosto mesto zavzema prav gotovo situacijska komika; nepredvidljiva srečanja, matematična mizanscena, dvojniki itd. Situacijska komika pa ima seveda več *oblik*, in sicer: *grobi*, *skoraj vulgarni gagi* (brcanje, pretepanje, gag s kozarcem, v katerem je "popolnoma nepitna" tekočina, ki jo "nekdo" z veseljem in užitkom popije, sedanje mimo stola, klofutanje nedolžnih, polivanje z vodo, prav nič sramežljivo namigovanje na seks in genitalije itd. itd.). Ta vrst komike je zelo groba in zelo *ljudsko* koketira s smehom iz publike, saj izvira iz ljudskih, karnevalskih burk, iz ljudskega, malce vulgarnega, vendar žlahtnega teatra. Vsi ti grobi gagi so direktni, "freh",

včasih spominjajo na cirkus, na primer brcanje Pocha (*Bolha v ušesu*), ki je že prava koreografija brcanja, zapisana v didaskalijah in je pravzaprav citat najbolj znane klovnovske točke, ki jo srečamo skoraj v vseh cirkusih s klasičnim programom. Ta vrst situacijske komike *draži* gledalca v direkten in neposreden smeh in se mojstrsko prepleta še z drugimi vrstni situacijske komike, na primer z običajnimi zamenjavami, pomotami, trkanjem na napačna vrata ipd.

Drugi element komičnosti, ki ga vsebuje skoraj vsaka dobra situacijska komika, pa so raznorazni gledališki, scenografski mehanizmi in domisljice. Vrtljiva postelja, tajni prehodi, čudežni zemljevid vrat, različni "stroji" za hipnozo – vse to v Feydeaujevih situacijskih komedijah, pa kovček z denarjem v Cooneyjevi komediji *Funny Money*, interfon, ki povezuje dve nadstropji in pa vpogled v spalnico z okroglo, prešušno posteljo prav tako v Cooneyjevi komediji *Spustite*



Lučka Počkaj,
Tanja Potočnik,
Zvone Agrež

me pod kovter, gospa Markham ali pa neznani mrlič, ki ga je ubilo drsno okno v komediji *Minister v škripcih ...* Vsi ti mehanizmi in vse te domislice v začetku še služijo logiki dogajanja in to samo zato, da bi kasneje, v finalnem ritmu zapleta, dogajanje povzdignili v fantastičnost ... Kadar beremo situacijske komedije (v knjigah, ki jih izdajajo predvsem založbe v Veliki Britaniji in Ameriki), na koncu besedila vedno zagledamo tudi priložen tloris prizorišča. Tloris prostora (dnevne sobe, hotela, stanovanja ...) je pomemben element dramskega pisanja. Za marsikatero situacijsko komedijo bi lahko rekli, da si je dramatik pred

pisanjem dialogov najprej zamislil prostor, tloris prostora. Prostor je v situacijski komediji najbolj pomemben, saj se situacija dogaja v prostoru. Situacija mora *izrabiti* prostor. Če hoče Cooney po stanovanju uspešno skrivati kar nekaj oseb, ki se nikakor ne smejo srečati, mora to stanovanje imeti določen tloris, dovolj vrat, dovolj prostorov, dovolj stopnic ..., da lahko izpelje svojo situacijsko fresko prepričljivo in kar se da logično. Včasih imam občutek, da so avtorji situacijske komedije pisali tekst na prostor in ne obratno. Prepričan sem, da je tako.

Tretja vrsta komike, ki je še najmanj direktno smeh vzbujajoča, je situacijska

izpeljava čisto človeških, lahko bi rekli *psiholoških* posebnosti posameznih oseb (jecljanje, pijanost, lahkoživost, razni "tiki", kot na primer umetno nebo v ustih, govorne posebnosti, skrite želje junakov, ki nenadoma "bruhnejo" na dan, pozabljenost, verska fanatičnost, neobvladovanje jezika pri junakih, ki so tujci v deželi ...). Vse te *značajske*, pa tudi jezikovne posebnosti pisci komedij mojstrsko prevajajo v situacije in gradijo gledališko dogajanje, ki je *neverjetno verjetno*.

Vsi elementi situacijske komedije pa se med seboj prepletajo in dopolnjujejo, tvorijo mrežo situacij, prav posebno dramaturgijo, ki se »finalizira« šele takrat, ko dramatik vse zastavljene situacije do konca preplete, zaplete in konča v na videz srečnem koncu, ki je pomirjen in neproblematičen, kot da se vmes ni nič zgodilo ...

Za razliko od drugih piscev situacijskih komedij pa je morda Cooney poseben še v nečem. Vse njegove zgodbe so v resnici dramatične, v drugačni pisavi bi bile lahko tudi

tragedije ali pa vsaj melodrame. Cooney nikoli ne fabulira na pamet, ne išče zgodbe zaradi komedijskega učinka, temveč dobro zgodbo napiše tako, da je komična. Hočem reči, da so Cooneyjeve zgodbe zaresne, v resnici imajo vsaj melodramski naboj. Na koncu vsake igre lahko rečemo, da smo bili priče velikim zapletom, velikim besedam (čeprav v komičnem kontekstu), priče smo bili grobim obračunom, situacijam, ki jim ni dosti manjkalo, da bi postale dramatične in tragične: morda samo ena prezgodaj odprta vrata in zadeva bi bila lahko prava drama, zakon bi šel po vodi, ločitev med dvema sicer srečnima zakoncema (med Joanno in Philipom v komediji *Spustite me pod kovter, gospa Markham*) bi bila neizbežna ...

Pisci situacijskih komedij iz življenja jemljejo zaresne zgodbe in nam jih povejo na komičen način. Vse Cooneyjeve komedije se zaključijo popolnoma neobvezno, srečno; vsi se smejejo svojim zmotam, vendar ... nekaj se je zgodilo, vmes se je nekaj zgodilo ... ljudje ne morejo biti več

enaki ... Seveda uprizoritev ne sme te "rahlo" žalostne misli potencirati ali celo »uprizoriti«, bilo bi naivno in preveč enostavno, nevredno žanra komedije. Skrivnost je namreč drugje. V tistem drobnem trenutku izpraznjenja, ki ga začutiš po divjem galopu, ko obstaneš in si za hip popolnoma sam ... Glede na to, da se glavni dramaturški zapleti in vozli v situacijski dramatik vrtijo okrog ljubezni, erosa, seksa, lahko brez zadrege trdimo, da nastopi po vrtoglavem tempu zapletov in zagat (Kam skriti ljubimca? Kako prevarati moža? Kako lagati? Kako biti na samem z ljubčkom? Koga vse položiti in kako?) vedno trenutek olajšanja, pa ne samo trenutek olajšanja, tudi tiste postorgazmične praznine, tiste postkoitalne žalosti, ko se ves svet za hip ustavi in postane neskončno smrten in nostalgичen ... (Nekaj podobnega se pojavlja tudi v Schnitzlerjevi dramatik, samo da v resnejši in zato bolj očitni obliki.) No ja, vse to so morda prevelike besede (preveč *kvazi* filozofije) za tako zabavna komedijska besedila, kot jih ustvarjajo Cooney in ostali avtorji

sodobne situacijske komedije ... Vendar samo *morda*. *Resnica* je v glasbi in hitrosti situacij, ki nam jih situacijska komedija ponuja, resnica je v norem tempu »rajcanja«, v norem tempu ljubezenske predigre, ki postaja mehanična in se sčasoma dvigne nad ljudi ter jih kot stroj zasušnji in obveže, da divjajo za njo (ljubeznijo) kot deli v drobovju velike mehanične lutke, ki je namenjena največjim užitek svetla in telesa ...

ZNAČAJI

Kako situacijska komedija gradi značaje?

TUDI V SODOBNI situacijski komediji so nastopajoče osebe (bolje bi bilo, da bi rekli: vpletene osebe) psihološko profilirane. Osebe so, tako kot dogajanje, v izhodišču zastavljene realistično. Skoraj vedno imamo pred sabo popolnoma realno izhodišče: zakonski par, ministra in njegovo ljubico, zakonolomca, zakonolomko, mlado ambiciozno tajnico, zdolgočasen par, ki hrepeni po sanjskih počitnicah itd. itd. Osebe in značaji, ki jih srečamo

Tjaša Železnik,
Bojan Umek,
Kristijan Guček



v Cooneyjevih komedijah so *običajneži* (tudi ministri, ki se pojavljajo, so običajni in prepoznavni). Pravzaprav imamo opravka s *slehniki*, ki so takšni kot mi, zato se s Cooneyjevimi osebami lahko sodobna publika maksimalno poistoveti, mnogo bolj kot s komičnimi junaki npr. Gogoljevih ali Molièrovih komedij (pa ne samo zaradi časovne in kulturne razlike). Vendar kljub vsemu v situacijski komediji nikakor ne moremo govoriti o psihološkem gledališču. Osebe so sicer slehniki, vendar so *pahnjeni* v situacije, ki nikakor niso povsem običajne. Še več: popolnoma neobičajne so. Vedno bolj. Iz minute v minuto

bolj. Ritem reakcij je divji, stiliziran, psihološki motivi so krajši, vse bolj zgoščeni. Situacije, v katerih se znajdejo osebe, so velikokrat ekstremne, zato so tudi reakcije oseb ekstremne. Strah je večji, laž absurdnejša, presenečenje glasno, jeza silovita ... Lahko rečemo, da situacije, v kateri se znajdejo osebe, določa tudi njihov psihološki profil. Podoba osebe se pred gledalcem gradi iz situacije v situacijo. Seveda se to dogaja tudi v običajnih komedijah in običajnih dramah, vendar vseeno malce drugače. V drami lahko natančno opišemo psihološki profil junaka že po prvih minutah, potem pa po večini samo

spremljamo, kako lahko npr. stabilen, zbran človek, z visokimi moralnimi načeli reagira na določen problem, ki mu ga dramsko življenje postavi na pot ... V situacijski komediji pa so osebe na začetku enostavne, hitro in stereotipno določljive, kasneje pa nas presenečajo s svojimi reakcijami, ki jim jih vedno določa situacija. Psihološki profil protagonistov v situacijski komediji je neulovljiv. Oseba, ki se izdaja za pošteno, postane v določeni situaciji največji lopov. Stalnih moralnih vrednot ni, so samo reakcije na situacijo in skupek le-teh na koncu igre pomeni psihološki profil junaka. Nič ni dano vnaprej, samo status osebe: poročen, minister, ljubimec, ljubinka ... Vse ostalo sproti nastaja zaradi situacije, v katero so osebe pahnjene. Zato je situacijska komedija, čeprav se dogaja v realističnih prostorih in z realističnim, verjetnim dogajanjem, vedno stilizirana. Situacijska komedija je komedija stila.

KAJ PA SLOVENSKA KOMEDIJA?

Slovenci prave situacijske komedije pravzaprav ne poznamo.

KOMEDIJA JE NAJVERJETNEJE NAJBOLJ PRILJUBLJENA in hkrati tudi najbolj zaničevana literarna in gledališka zvrst. Kadar jo obožuje publika, jo ponavadi sovraži *tako imenovana* kritika. In tiste komedije, ki jih čislajo akademiki, se zdijo povprečnemu občinstvu dolgočasne in kaj malo smešne igre. Tudi tako veliki komediografi, kot je Molière, imajo v svojem gledališkem opusu vrsto takih iger, ki jih literarni teoretiki ne prištevajo med *umetnine*, čeprav so bile vseskozi (in so še danes) najbolj priljubljene in najbolj igrane.

Komedija je velikokrat nekakšna čudna desetnica dramske literature in družbe. Kadar se zdi *času* primerno, jo čisla, kadar pa ne, jo graja kot ceneno zabavo. V resnici pa komedija gledalcu nudi sprostitev, možnost takojšnje reakcije in s tem na neki način tudi *katarze* ... Smeh je sproščujoč, hkrati

Lučka Počkaj,
Anica Kumer,
Kristijan Guček



pa nudi tudi določeno mero olajšanja. Veliki komediograf Feydeau je zapisal: *»Smeh troši med ljudmi zlata zrna sreče.«* In ni se motil. Ljudje imajo komedijo radi, zabava jih, hkrati pa jih lahko

sprosti tudi v družbenem, moralnem, psihološkem smislu.

Najbistvenejša komponenta sprostitev je gotovo tudi *smeh na račun človeških slabosti. Na račun samih sebe.*

Na račun države, oblastnikov. Zaradi tega oblast ni bila nikoli naklonjena komediji. Oblastniki nimajo radi, da se jih smeši. Kajti tisti, ki se smeji, je vedno močnejši, pa tudi svobodnejši. *Smeh je svoboda.*

Ni naključje, da so totalitarni sistemi, in katoliška cerkev je eden izmed največjih totalitarnih sistemov, preganjali smeh. Smeh in spolnost. V imenu svetih reči je smeh mnogokrat gorel na grmadah.

Smeh je lahko tudi nevaren. Vprašanje je, če bi Molièrov *Tartuffe* imel tako razkrinkujoč efekt, če ne bi bil zapisan kot komedija. Oblastniki prenesejo, če jih pisatelj *kritično* obravnava v resni drami, ošpice pa dobijo, če slišijo salve smeha na svoj račun.

Skozi smeh se zgodi v gledališču prav poseben čudež. Oder in avditorij se poistovetita, zadihata hkrati. Skozi smeh je resnica jasnejša in najbrž tudi prodornejša, pa tudi jeza zgubi jezavost in občutek vedrine preplavi še tako resne in boleče teme. Smeh publiki omogoči, da zmaga brez boja. Zato sem prepričan, da

je smeh spravljen že a priori. Ne samo da je zdrav, tudi *pozitiven* je, sploh če smo se sposobni smejeti na lasten račun.

Bistvo inteligentnega, civilizacijskega smeha je prav sposobnost smejeti se na svoj račun. In prav tega nam, Slovencem manjka. Zelo hitro smo užaljeni in potem užaljenost pestujemo še dolgo dolgo časa. To nas blokira. In ta nesposobnost samoironije se nam pozna tudi na drugih nivojih življenja, predvsem na političnem. Odsotnost samoironije je pri Slovencih boleča točka nacionalnega značaja, ki je bil v stoletni zgodovini naroda vzgajan v spovednicah in na prižnicah, in prav zato nam je kar naprej primanjkovalo samozavesti. Na svoj račun pa se lahko smejejo samo samozavestni narodi. Za dobro komedijo namreč potrebuješ državo. Lastno državo, ki ji lahko kažeš komedijsko zrcalo. Ni naključje, da pred Tonetom Partljičem, našim edinim zares dobrim in profesionalnim komediografom, skoraj nismo imeli piscev aktualnih in sodobnih komedij. Ivan Cankar si je



želel napisati komedijo, igro *Za narodov blagor* je celo poimenoval *komedija*, pa ga je kljub vsemu zaneslo, da je zdrsnil iz komedijskega v dramsko ... Vseskozi so se (do Partljiča) slovenski dramatik borili s komedijo, ki se ni in ni hotela roditi. Pri tem mislim tisto pravo komedijo, ki ima ostrino, malce zlobe, jasno zgodbo, komedijske značaje ...

Morda se v zadnjem času nekateri bolj namensko spopadamo s komedijo, s *slovensko komedijo*, pa najbrž ne samo zaradi veselja, predvsem morda

zaradi časa, novega – starega časa strankarskih razprtij, hinavstva, nesposobnosti, neumnosti, laži v imenu ljudstva, demagogije, brezobzirnosti, skorpumpiranosti – vse to pa na majhnem koščku predalpske sence, kjer smo drug drugemu skoraj vedno prisiljeni kukati pod kovter ...

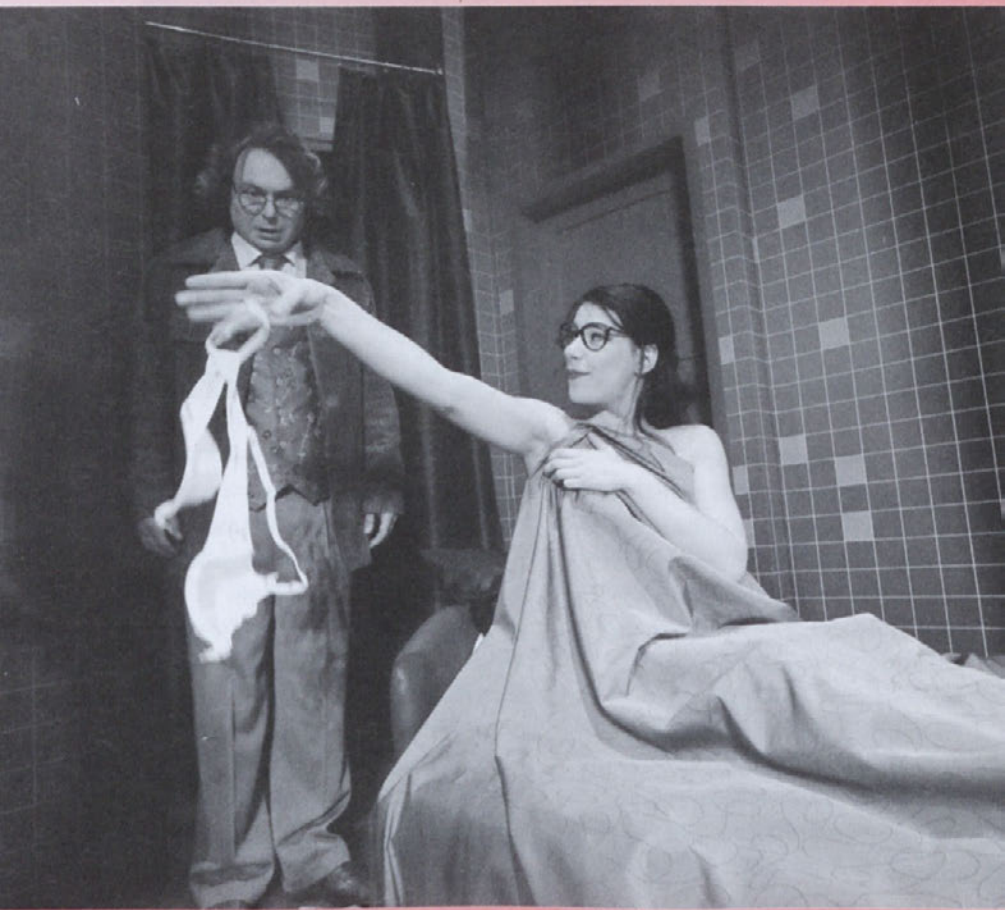
Čas, ki ga živimo, kljub kapitalistični brutalnosti, je več kot primeren, da ga komediografi razkrinkavajo. Še več, mislim, da je celo nujno, da ga! Saj je to v družbi, kjer vlada boj za oblast,

brutalnost novopečenih kapitalistov, smrtonosno resnih parlamentarnih klovnov in v vladavini negativne selekcije in nesposobnosti, tako rekoč komediografova dolžnost! Res pa je tudi, da so slovenska gledališča precej nenaklonjena gojenju slovenske komedije. Izjema so Dnevi komedije v Celju. Sicer pa slovenski gledališki voditelji veliko rajši zaupajo angleškimi, francoskim, ameriškim (*katerimkoli, samo da niso domači*) komediografom,

kot pa da bi vzgajali in na oder postavljali slovenske avtorje.

Slovenska komedija je v čudnem položaju, publika jo ima rada, gledališki direktorji in t.i. kritika je do nje spakljiva ... Kot nekakšen nezakonski otrok je, ki je sicer trdovratno tu, ampak se vsi delajo, da ga ni, in veliko raje pestujejo tuje otroke. Slovenska navada pač. Za komedijo pa je značilno, da lahko živi in zaživi zgolj na odru. In najbrž se tega premalo zavedamo.

Bojan Umek,
Minca Lorenci



INTERVJU Z VINKOM MÖDERNDORFERJEM

Vinko, si režiser, dramatik, pisatelj in pesnik, esejist, pišeš tudi za otroke. Kaj je zate na prvem mestu?

Brez dvoma gledališče. Čeprav se zelo dobro počutim, ko kaj napišem. Ampak od pisanja se žal ne da živeti, od gledališča pa zaenkrat še. Hkrati pa gledališče ni nikoli daleč od literature, vsaj takšno, kot ga poskušam delati jaz. Tako da ljubim literaturo, brez gledališča pa ne bi mogel živeti.

Si eden redkih slovenskih ustvarjalcev, ki se intenzivno ukvarja s komedijo kot režiser in kot avtor. Sprva si se v svojih dramskih delih loteval resnejših žanrov, npr. v Priliki o doktorju Josefu Mengeleju ... Kdaj se je pojavila želja po pisanju komedije?

S komedijo sem se najprej začel ukvarjati kot režiser. In to prav v celjskem gledališču. Čeprav so moje *tako imenovane resne režije* vedno vsebovale veliko smešnega in zabavnega. Prepričan sem, da v resnici ni dobre drame, če v njej ni tudi nekaj humorja. To je vedel že Shakespeare, ki ima v svojih najbolj krvavih tragedijah vedno tudi

zelo duhovite, z ljudskim humorjem nabite prizore, ki še kako pripomorejo k večjemu tragičnemu učinku drame. Danes, med pisci sodobnih dram, pa sploh velja, da mora biti dramska zgodba na pravih mestih vedno tudi malce duhovita. Ljudje velikokrat premagujemo svoj obup s humorjem.

S situacijsko komedijo sem se srečal prav na deskah Slovenskega ljudskega gledališča v Celju, ko sem režiral Feydeaujevo komedijo *Bolha v ušesu*. To je bil resnično velik gledališki uspeh. Moramo vedeti, da je bila v tistem času komedija bolj redek gost na slovenskih odrih, komercialnih gledališč, ki bi se ukvarjala izključno s komedijo, tako kot danes, pa praktično ni bilo. Tako jo po *Bolhi v ušesu* me je začela zanimati komedija tudi kot *igra*, kot literarni izdelek. Svojo prvo komedijo pa sem napisal za natečaj Borštnikovega srečanja ob 200-letnici Linhartove smrti. Moja komedija *Štirje letni časi* je takrat prejela prvo nagrado. Kasneje so se pojavili *Dnevi komedije v Celju* in anonimni natečaj za *zlahtno komedijsko pero*, ki

Bojan Umek,
Lučka Počkaj



ga je uvedel takratni umetniški vodja Matija Logar, in tako sem za natečaj začel pisati in se resneje ukvarjati s komedijo. Mislim, da komedij sploh ne bi pisal, če ne bi bilo natečajev. Pisanje komedij je preveč težko in zahtevno delo. Poleg tega pa, če komedija zmaga na natečaju, ima možnost, da bo uprizorjena (ni pa nujno) in to je za dramatika zelo pomembno. Najhujše *bolijo in tiščijo igre*, ki se valjajo po predalih in ostanejo neuprizorjene. Prepričan sem, da ne bi nikoli uprizorili nobene moje komedije, če bi jih kar tako ponujal po gledališčih (najbrž jih umetniški *voditelji* ne bi niti resno

prebrali). Ne glede na to, da so bile moje komedije zelo uspešno igrane (moja komedija *Mama je umrla dvakrat* je velika gledališka uspešnica na Slovaškem, doma pa še ni bila uprizorjena) mi do zdaj še nobeno slovensko gledališče ni *naročilo* komedije za svoj oder. Tako je to.

V proznih delih se velikokrat naslanjaš na osebne izkušnje. Medtem ko v dramskem pisanju krcaš družbo, posledice političnih odločitev na življenja navadnih ljudi ... Sta komedija in gledališče prej prostor javnega kot zasebnega?

Pisatelj nikoli ne more dobro pisati mimo svoj osebnih, najintimnejših izkušenj. Isto velja tudi za dramatika. Seveda pa to ne pomeni, da pisatelj izpisuje zgolj strogo osebne izkušnje. Takšno pisanje bi bilo preveč osebno in zelo hitro tudi nezanimivo. Dnevniško. Pisanje je vedno kombinacija osebnih izkušenj, javnega dogajanja, literature, ki je bila že napisana, zgodb, ki so jih povedali drugi in pa seveda popolne avtorjeve domišljije. Na tej relaciji nastane literatura, tudi drama in tudi komedija.

Dramatik mora spremljati svet, v katerem živi, kot da se neprestano dogaja njemu (v resnici tudi se), hkrati pa mora, še posebej komediograf, imeti do dogajanja v svetu, pri tem ne mislim samo na politično dogajanje, posebno *zdravorazumsko* distanco, iz katere potem nastane literarni, dramski, komedijski izdelek. Res pa je, da ima gledališče, v katerem se dogodki pred gledalcem odvijajo takoj, ta hip, v realnem in živem času, drugačno moč, kot na primer

roman ali pesem. Gledališče je živo in trenutno, zato je včasih lahko tudi zgolj aktualno, satirično, saj vedno, tudi v shakespearejanski preobleki, nagovarja sedanji čas.

Ja, gledališče je *prostor javnega*, vendar avtorji zanj pišemo iz osebnih izkušenj.

Kaj naj bi sodobna komedija izžarevala?
Čas, v katerem živimo.

Kot režiser se ukvarjaš z uprizoritvami dramskih in opernih del. Kaj je za režiserja največja razlika med delom v operi in delom v dramskem gledališču?

Operna režija je nekaj posebnega. Opera je največji gledališki organizem. Težko ga je obvladati. Po *velikosti* dela in po organizaciji je opera zelo podobna filmu. Za režiserja je opera vedno velik izziv in prav v operi lahko naredimo *gledališki spektakel*, ki ga sicer v gledališču ne moremo vedno.

Opera je stilizirana umetnost, saj v njej ljudje pojejo. Na neki način je že a priori privzdignjena, zato

režiserjem omogoča več. Zgodbe, ki bi bile v gledališču patetične, so v operi lahko fantastične. Opera je emocija. Poezija. Ponavadi sem po operni režiji popolnoma izžet, izmučen *za umret*.

V dramskem gledališču si režiral klasiko, sodobne slovenske in tuje tekste, svoje lastne tekste, igre za otroke. Kaj te v dramski predlogi posebej vznemiri?

Če me dramski tekst pretrese ali iskreno nasmeji, vem, da je pisanje dobro. Šele potem se začnem ukvarjati z dramaturško zgradbo. Poznamo besedila, ki imajo slabšo zgradbo, pa so vseeno dobre drame, zato, ker prizadeto pripovedujejo o nekem problemu, odnosu ... Važna je avtorjeva iskrenost, pristnost in seveda drznost. To je tisto, kar me vedno prevzame.

Nisem tiste vrste režiser, ki iz nekakšne objestne narcisoidnosti verjame, da lahko zrežira tudi telefonski imenik. Verjamem pa, da lahko režiser iz pristno doživetega motiva, iz dobre zgodbe, kljub dramaturškim pomanjkljivostim, naredi odlično

predstavo. Režiser je na neki način tudi dramski avtor, kar ne pomeni, da mora znati napisati dobro igro, lahko pa jo prepozna in jo z gledališkimi sredstvi izboljša ter naredi iz nje popoln gledališki dogodek. Dramaturgija v dramskem besedilu je namreč nekaj drugega kot dramaturgija v predstavi.

Tokrat v SLG Celje režiraš komedijo Raya Cooneyja in Johna Chapmana Spustite me pod kovter, gospa Markham, pred kratkim si režiral Cooneyja tudi v Špas teatru. V čem je težavnost postavitve takšnih situacijskih komedij za režiserja?

Režirati komedijo je poseben užitek in seveda poseben gledališki napor. Sploh zrežirati situacijsko komedijo, ki je, če je dobra, vedno malce podobna matematični formuli. Včasih si je lažje na novo izmišljevati prizore, kot pa prodreti v bistvo napisanega. In pri komediji je potrebno prav to. Natančna analiza. Ne samo značajev in zgodbe, temveč tudi situacij. Vse se mora iziti, ljudje morajo stati na pravi strani, če hočemo, da bo povedana replika

zazvenela polno, zabavno in smešno. Ne zna vsak dobro povedati *vica*. Situacijska komedija pa je sestavljena iz neskončnega števila dovtipov, situacij, gagov, dvoumnih namigovanj itd. itd. Vse to je treba splesti v pregledno mrežo, zavozlati vozle in jih tudi uspešno razvozlati ... Na koncu pa celo vse skupaj ritmično, skoraj glasbeno urediti, saj je dobra komedija vedno skoraj tudi nekakšno glasbeno delo. Kadar nam to uspe, smo naredili nekaj več. Nismo bili samo zabavljači, naredili smo *pravo komedijo*.

In v čem je veselje?

Veselje? V tem, da razveseljuješ druge.

Na katerem področju bi se še rad preizkusil?

Predvsem bi rad dobro delal v gledališču. Imam pa načrte tudi s filmom. Film je posebna čarovnija. Na vsak način bom posnel še nekaj filmov.



Tanja Potočnik,
Zvone Agrež,
Lučka Počkaj,
Kristijan Guček.



TINA KOLENIK

Rojena je bila leta 1975 v Celju. Študirala je na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer je diplomirala na oddelku za oblikovanje s temo vizualne komunikacije. Kasneje je tam magistrirala iz novih medijev. Tina Kolenik se zadnjih šest let posveča umetnosti, predvsem razstavam in performansom. S kostumografijo se je prvič spopadla v SNG Drami Maribor, kjer je bila asistentka Alenke Bartl pri predstavi Bertolta Brechta *Opera za tri groše*.

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje

Letnik 61, sezona 2005/2006, številka 4

Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.

Vse pravice pridržane.

Za izdajatelja Tina Kosi

To številko uredila Tina Kosi

Lektorica Kim Komljanec

Fotograf Damjan Švarc

Oblikovalec Matjaž Tomažič

Tisk Grafika Gracer

Naklada 3000 izvodov

Celje, Slovenija, januar 2006

SLG Celje si pridržuje pravico do
spremembe programa.

Celje - skladišče
D-Per

97/2005/2006



5000025248,4

COBISS •