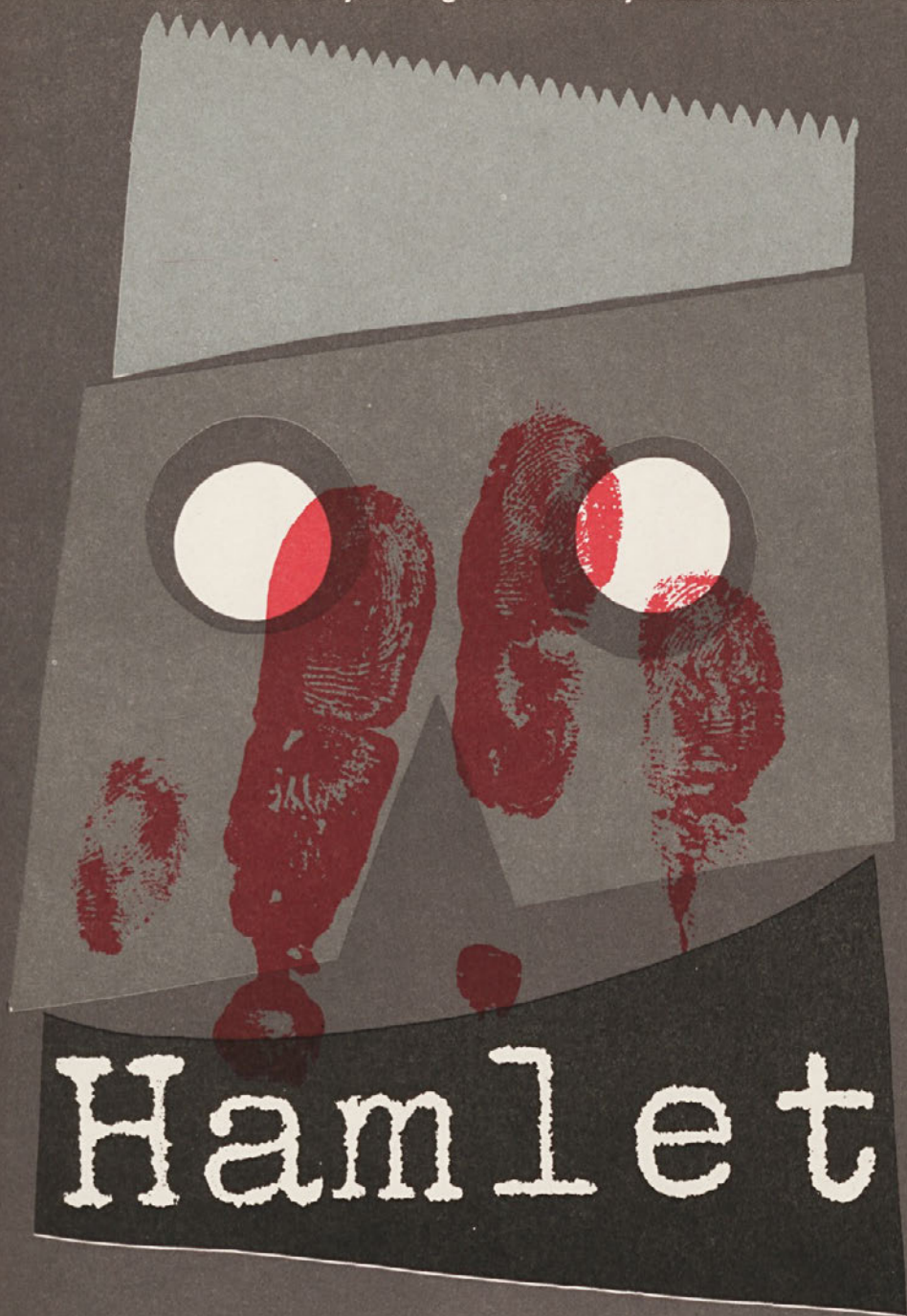


☞ slovensko ljudsko gledališče celje sezona 1980-81



Namesto obolele **Ljerke Belakove**
nastopa v vlogi KRALJICE V IGRI
ANICA KUMROVA

V vlogi četrtega vojaka
nastopa **MARJAN TURNŠEK**

William Shakespeare

Hamlet

Poslovenil Oton Župančič Kostumi Biljana Dragović

Režija Vida Ognjenović

Scena Miodrag Tabacki

Kostumi Biljana Dragović

Dramaturgija Slavko Pezdir

Janez Žmavc

Lektor Majda Križaj

Glasbena oprema Edvard Goršič

Koreografija Iko Otrin

Borilni prizori Andrej Zajec

KLAVDIJ, kralj danski

HAMLET, sin prejšnjega in nečak
sedanjega kralja

POLONIJ, véliki komornik

HORATIO, Hamletov prijatelj

LAERT, Polonijev sin

ROZENKRANC, dvorjan

GILDENSTERN, dvorjan

PRVI IGRALEC, DUH, STOTNIK

MARCEL, častnik, dvorjan

BERNARDO, častnik, dvorjan

BURKEŽ, grobar

DRUGI IGRALEC

OSRIK, dvorjan

DUHOVNIK

GERTRUDA, danska kraljica in
Hamletova mati

OFELIJA, Polonijeva hči

KRALJICA V IGRI

IGRALCI

OTROCI

VOJAKI, PAŽI

STANE POTISK

PETER BOŠTJANČIČ

SANDI KROŠL

ZVONE AGREŽ

JANEZ STARINA

BORUT ALUJEVIČ

BOGOMIR VERAS

JANEZ BERMEŽ

MATJAŽ ARSENJUK

DRAGO KASTELIC

PAVLE JERŠIN

BRUNO BARANOVIČ

IGOR SANCIN

JOŽE PRISTOV

JANA ŠMIDOVA

MILADA KALEZIČEVA

LJERKA BELAKOVA

ALENKA GORŠIČ, ANDREJ VILČ,

DEJAN PODGORŠEK

ALJOŠA JESENOVEC, DARJA POLAK,

MATEVŽ BOŽINOVIČ

VLADO LUŽAR, PAVEL MUHOVEC,

DAVORIN PODPEČAN, VLADO LUŽAR

Vodja predstave Sava Subotić — Šepetalka Ernestina Popović — Ton Stanko Jost —
Razsvetljava in tehnično vodstvo Bogo Les — Frizerska dela Vera Pristov — Krojaška
dela pod vodstvom Jožice Hrenove in Adija Založnika — Odrski mojster Vili Korošec
TEKO pokrovitelj predstave TEKO kostumska oprema

»Veliko generacij je v Hamletu odkrivalo svoje poteze« je zapisal Jan Kott. Moja je v njem odkrivala predvsem retorične dokaze za svojo nemoč. Nasršeni, strastni slabiči smo kar naprej na nekaj prisegali, razgrajali, obljubljali, nazadnje pa smo se zadovoljili z glasno glasbo kot največjo pridobitvijo našega upora. Izbojevali nismo niti ene zmage. Dana nam je bila kot dediščina. O njej smo se učili v šoli, izostanke in slabo naučene lekcije pa smo opravičevali s Hamletovo ugotovitvijo, da človek ni kriv za svoje rojstvo. Priznali smo, da smo se sestajali z duhom upora, vendar smo takoj nato prisegli, da nas ni sprovociral. Moji generaciji je vse to duh upora zapel. V resnici si se upiral samo ti, Horatio, toda lahko je tistemu, ki ni usuznjen strasti. Znali smo, podobno kot Hamlet, brati besede, besede, besede, toda brali smo s hlinjenim razumevanjem. Verbalno smo bili nad Polonijem, a potem smo šli k njemu v službo kot njegovi asistenti. Rozenkranca in Gildensterna smo imeli za ovaduha, nato pa smo potovali z njima v London na shopping. Pri vsem tem smo v svojih spisih zagnano citirali Hamletove misli, da bi vsaj sebe lažje prepričali, da gre za melanholijo in strah pred zločinom. Daleč smo prišli v surovosti do mater in svojih ljubljanih. Tu smo zlahka zavrgli obzirnost, kajti prav tu nismo naleteli na odpor. Norčevali smo se Osriku zaradi pretirane nališpanosti in poze, nato pa skrivaj kupovali v njegovi komisiji štacuni. Sklicevali smo se na laertovsko vitalnost, potem pa se opijali, mešali pijače kot prvi grobar in do nezvesti razpravljali o pomembnih temah, kot je denimo ta, ali samomorilec ima pravico ali ne do rednega pokopa s cerkvenim pogrebom. Povzdigovali smo glas zoper krivico zaradi privilegija posameznih samomorilcev, ki jim je to dovoljeno.

Hamlet je vsaj dospel do vrhunca svoje strasti. Mi smo ostali na podplatih njenih čevljev ali pa smo se naselili nekje pod njenim popkom. On je svojo norost uspešno igral, nas pa je naša norost izigrala. Ostal je molk.

V tej predstavi, kot v vsem, kar delam, soglašam s trditvijo Margaret Jursenar: »Vsako bitje, ki je preživelo človeško pustolovščino, sem jaz.«

Vida Ognjenović

Še nekaj o Hamletu

Shakespeareov Hamlet je gotovo tiste vrste odrska in literarna umetnina, ki že od svojega nastanka izziva nove in nove interpretacije. Vsaka uprizoritev pomeni veliko preizkušnjo za izvajalce in občinstvo, vedno znova lahko ugotavljamo, da mu z nobeno posamezno interpretacijo ne moremo do dna. Shakespeare ni bil politik niti filozof, pa je kljub temu odstrl bralcu in gledalcu v svoji veleigri toliko spoznanj, kot jih zmore le genialni umetnik. Izhajal je iz življenja samega in pisal za ljudstvo v najširšem pomenu besede. Pri tem je zanemarjal renesančne dramske norme in jih ustvarjalno kršil z naravnost modernim (filmskim) pojmovanjem dramskega časa in prostora, prepletanjem tragičnega in komičnega ter združevanjem visokega umetelnega izražanja z nizko vsakdanjo govorico. Prav iz izjemnega poznavanja notranjega bogastva in raznovrstnosti slehernega človeškega značaja raste najmogočnejše deblo njegove univerzalnosti. Nič mu ni bilo tuje, kar je človeškega, od tod izhaja življenjska prepričljivost njegovih dramskih značajev in dejanj, od tod temeljni pogoj gledališke pristnosti in sporočilne večplastnosti, ki utira pot v sleherno sodobnost.

»Hamleta ni mogoče igrati celega, ker bi trajal skoraj šest ur. Treba je izbirati, krajšati in črtati. Samo enega od Hamletov, ki so v tej veleigri, je mogoče igrati. In ta, ki ga bomo igrali, bo zmeraj revnejši od Shakespearovega, lahko pa je tudi od Shakespearovega bogatejši, in to bogatejši za našo sodobnost. Rekel sem **lahko**, rajši bi rekel bolje: **mora** biti za našo sodobnost bogatejši.« (Jan Kott: Hamlet sredi našega stoletja)

Niz vsiljenih situacij, katerih žrtve so dramske osebe v Hamletu, gotovo omogoča sporočilni stik s sodobnostjo. Kraljevič Hamlet mora maščevati očeta, ki ga je moral umoriti brat Klavdij, da bi rešil Dansko pred Fortinbrasovim maščevanjem in vojaško zasedbo. Laert mora v spletkarski dvoboj s Hamletom, da bi maščeval naključno umorjenega očeta. Hamlet mora pognati s podlo zvijačo v smrt Rozenkranca in Gildensterna, da bi si rešil glavo in se približal osnovnemu cilju — umoru Klavdija in maščevanju očeta. Polonij mora nizkotno umreti med prisluškovanjem v kraljicini spalnici, ker kralj Klavdij ne zaupa niti lastni ženi. Fortinbras mora zasesti Dansko, da bo končno uresničil »pravice stare na to kraljestvo« in poravnal dolg, ki ga je sprožil Hamletov oče. Vsi akterji vedo, **kaj** morajo storiti, odprto ostaja le vprašanje — **kako**. Ali se ne čutimo ob vsakdanjih manifestacijah svetovne gospodarske, ekološke, politične in moralne krize z njenimi lokalnimi inačicami tudi sami sredi vsiljenih situacij? Ali si ne zastavljamo vprašanja — **kako** — sleherni dan? »Svet je iz tira: . . .«

Nasprotje med samovšečo, utrjeno oblastjo in uporno kritično zavestjo, ki se vedno znova poraja in spodbuja dialektični razvoj, je drugi stik s sodobnostjo. Shakespear prikazuje v Hamletu pot do spoznanja o možni metodi družbenih sprememb.¹⁴ Ko Hamlet spozna, da je edina pot umor, zločin, dozori za zaključni dvoboj z Laertom, v katerega gre sprijaznjen s smrtjo — »pripravljen biti, to je vse«. Hamlet sicer v začetku upa, da bo mogoče maščevati očeta in hkrati ostati čist, toda naključni umor Polonija in zvijačni umor Rozenkranca in Gildensterna ga prepričajo, da ni akcije brez odgovornosti, da ni umora brez krivde in krivca. Šele po tem spoznanju je sposoben zasadi meč v srce oblasti in prevzeti nase odgovornost za rušenje države. Fortinbras, ki ostaja skozi vse dramsko dogajanje stalna zunanja nevarnost, na koncu pa po poboji na danskem dvoru mirno prevzame oblast, ne prinaša nobenega drugečnega reda, nobene nove, drugačne, pravičnejše rešitve. Tudi on bi umoril očetovega morilca, danskega kralja Hamleta starejšega, če tega ne bi pred njim storil očetov brat Klavdij. Tudi on mirno žrtvuje tisoče norveških vojakov za krpo poljskega ozemlja in se ne brani zahtevati starih pravic do danskega kraljestva, ko dočaka ugoden trenutek. Dejstvo, da se znajde Fortinbras s svojo vojsko na danskem dvoru neposredno po tragičnem finalu, omogoča slutnjo, da je prav Fortinbras resnični »režiser« celotnega dogajanja in največji spletkar, od katerega nikakor ne moremo pričakovati zmage reda, pravičnosti in povratka v harmonijo. Fortinbras ne odpira nobene rešitve, ne omogoča nobenega upanja. Svet ostaja iz tira tudi po njegovi zasedbi Danske. Primerjave s političnimi razmerami v preteklosti in danes omogočajo veliko vznemirljivih analogij.

Ključna vloga gledališke igre kot prispodoba vloge umetnosti v družbi je prikazana z Mišnico. Ni naključje, da je Shakespear v sam vrh tragedije kot najučinkovitejše Hamletovo orožje pri razkrivanju danske gnilobe postavil Mišnico, znamenito igro v igri, s katero Hamlet preveri resničnost sporočil duha svojega očeta in vsej javnosti skozi komedijantski nastop brezkompromisno razkrije zločin, na katerem temelji nova oblast na Danskem. Z Mišnico sproži Shakespear pravo lavino spletk, umorov in samomorov, družinski obračun med očetovim morilcem in materinim možem hkrati ter Hamletom se tu razširi v odprt spopad s sistemom oblasti. Umetnost postane sredstvo za razkrivanje globlje resnice, igra lažnega videza učinkuje na resničnost kot detonator nadaljnega razpleta, ne da bi se ji racionalna in pragmatična oblast mogla upreti. Skupaj z umet-

nostjo ima odločilno vlogo v Hamletu tudi blaznost, norost, prava ali igrana, ki prav tako odpira pogled v globlje plasti življenjske resničnosti. V tragediji se spopadata samozavesten, v moč razuma verujoči svet Klavdija in Polonija ter notranje krhek, negotov, za metafiziko (očetov duh) in umetnost odprt svet Hamleta in Horatia. Brez te odprtosti za metafiziko in umetnost ne bi bilo Hamletove kritične distance do sveta in samega sebe, ne bi bilo temeljnega dramskega nasprotja. Vse pojavne oblike sodobnega nezaupanja v umetnost in nestrpnosti pričajo, da je tudi v tej plasti tragedije dovolj stičišč s sodobnostjo.

Zaključni spopad med Laertom in Hamletom je druga velika past — mišnica v tragediji. Režiser prejšnje in njen zmagovalec je Hamlet, režiser slednje pa je Klavdij, ki sicer ujame žrtev, a hkrati z njo pade tudi sam. Klavdij izida spletke ne želi prepustiti naključju (poleg zastrupljenega rapirja pripravi še kelih s strupom), pa vendar spregleda možnost, da izpije pripravljeni strup kraljica in ga pred smrtjo izda Laert. Ceremonialni dvoboj med Laertom in Hamletom je le videz, za katerim se skriva skrbno pripravljena smrt, umor Hamleta. Prav v tem prizoru princip zla povsem prevlada in požene v smrt tudi samega režiserja spletke, Klavdija.

Duh Hamletovega očeta je za razvoj dejanja bistven, saj prav sporazumevanje s skrivnostnimi silami, ki jih vase zaverovani razum ne priznava, omogoča Hamletu ustvarjanje kritične distance do sistema, do navideznega reda. Še več, duh deluje na Hamleta kot nujni spodbujevalec in usmerjevalec upora, maščevalne akcije. Sporazumevanje z duhom odpira Hamleta metafiziki, čeprav je mogoče duha razumevati na več načinov: utelešenje je Hamletove podzvesti, iskra dvoma, upora, Fortinbrasova spletkarstva...

Shakespeareovega Hamleta pozna večina gledalcev vsaj po osnovni zgodbi, zato je odgovornost uprizoriteljev toliko večja. Občinstvu je treba odstreti novo, sodobno upodobitev velike tragedije, ki mora biti v skladu z besedilom in občutljivostjo časa, v katerem živimo. Želimo si, da bi se uprizoritev čimbolj približala kompleksnosti življenja samega, tistega življenja, ki mu je veliki renesančni dramatik znal tako spretno postaviti pred obraz svoj sistem zrcal, s katerih mu ni ušlo ničesar človeškega.

Slavko Pezdirc

Goran Schmidt

S prvim marcem letošnjega leta je prevzel umetniško vodstvo naše ustanove Goran Schmidt. Rodil se je 1950. leta v Ljubljani, kjer je 1973. diplomiral iz dramaturgije in režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Kot izredni študent je absolviral v študijskem letu 1976/77 na oddelku za filozofijo na Filozofski fakulteti. Ves čas študija je bil njegov interes v glavnem usmerjen k problemom estetike.

Delal je kot dramaturg na RTV Ljubljana v uredništvu radijskih iger, nato pri Viba filmu najprej kot dramaturg, od julija 1978 pa kot vodja umetniškega programa.

Na novem delovnem mestu mu želimo veliko zadovoljstva in kar največ delovnih uspehov.



Nada je bila sprejeta na Akademijo za igralsko umetnost že na samem začetku njenega delovanja, vendar je zavoljo težkih gmotnih razmer 1948. leta prosila takratno Ministrstvo za kulturo za takojšnjo nastavitve. Zavoljo velike potrebe po kadrih je bila kot poklicna igralka sprejeta v ptujsko polpoklicno gledališče. Kot Celjanko jo je nenehno vabilo nazaj v Celje in ko se je celjsko gledališče profesionaliziralo, se je takoj vrnila in nastopila v otvoritveni predstavi (Operacija Mire Miheličeve) v vlogi dr. Romihove. Na to celjsko pionirsko obdobje jo vežejo najlepši spomini. To je bil resnični komedijantski čas, kjer je manjkalo samo še lojtrski voz, simbol potujočega teatra. Za nastop v Mozirju je po vožnji z vlakom bilo treba vzeti kar pot pod noge, pa nočno čakanje na postaji na jutranji vlak, pa v Radeče peš iz Zidanega mosta, nočni marš nazaj in na čelu prvi upravnik Fedor Gradišnik, v mrzli zimski noči, vlak pa šele ob pol štirih zjutraj. S kamionom na Koroško. In tako po širni Sloveniji. In ko so končno dobili lastni avtobus, je bil že tako star in razmazan, da ga je »držal skupaj« samo njihov entuziazem. Motor je tako grel, da ga je bilo treba spotoma polivati z vodo. Pa ko so udarniško urejali in čistili napol porušen oder, vlačili zaprašene kulise, je nekje Janez Škof staknil petrolej in bruhal ogenj, medtem ko so drugi delali, pa mu niso nič zamerili, saj je bil to že trening za »nekje bo že prišlo prav«. (Kasneje je to večino spretno izkoristil v znameniti igri Drevesa umirajo stoji.)

In nato končno dograjena, prenovljena gledališka hiša v letu 1953, ko je Nada nastopila v otvoritveni predstavi Kreftovih »Celjskih grofov«. Igrala je Barbaro. In kraljico Elizabeto v Schillerjevi »Mariji Stuart«. Pa nepozabna babica Eugenija v drami »Drevesa umirajo stoji« Alejandra Casona, vloga, ki jo je zmogla kljub svojim mladostnim letom. Diapozon njenega igranja je bil že v tem obdobju domala neomejen. Karakterne vloge ji še posebej ležijo. Dramski liki so ji bližji, vendar to sodbo takoj razširi ugotovitev, en sam pogled v Nadine izjemno uspešne, enkratne like s področja komedije. Gospa Delville v Stevenso-novem »Zakonskem vrtljaku« (1962/63), bankirjeva žena v Achardovi »Odkritosrčni laž-nivki« (1964/65), gospa Boyle v »Mišelovki« Agathe Christie, Lady Fitz Buttuss v Ustinovi »Komaj do srednjih vej« in pravi triumf njenega komedijantstva z gospo Banksovo v »Bosa v parku« Neila Simona, kjer je tako v Celju kot v Ljubljani na odprti sceni, od prizora do prizora žela navdušena priznanja in aplavz. Če je v »Snahi« D. H. Lawrence odigrala povsem drugačno mater, kakor smo jih sicer vajeni, potem velja vzeti v misel, da Nada v zasedbeni politiki le ni vedno predestinirana le za standardne matere. Njena gospa Gascoigne v Snahi ima kljub tragičnim vsebinam presenetljive poteze prave ljudske komedijantke. Taka je tudi Janezova Mica v Lužanovih »Zlatih časih«. Eden njenih zadnjih komedijskih viškov pa je bila vsekakor nenadkriljiva ženitna posredovalka Fjokla v Gogoljevi »Ženitvi«. Pa mama v še živi Wudlerjevi farsični komediji »Odprite vrata, Oskar prihaja«.

Nado bomo našli kot nepogrešljivo igralko tudi v tragediji. Lokasta v Sofoklovem »Kralju Oidipu«, kraljica Margaret v Gombrowiczovi »Ivoni«, Rebecca v »Salemških čarovni-cah« Arthurja Millerja. Seznam njenih vlog je dolg. Zdaj se nam iz spomina utrne ta podoba, drugač druga, vse te odrske prikazni nas spremljajo in govorijo o Nadini zvestobi celjskemu gledališču in njegovi publiki. Pripovedujejo pa tudi, da je njena ustvarjalna pot odprta za nova iskanja in doživetja in želeli bi le, da bi jo zdrava prehodila z nami in mi z njo še mnogo let. Ali z Nadinimi besedami: da bi jo znova ne napadla zahrbtna bolezen kot tedaj, ko je morala za dve leti v Topolščico, pa da bi spet učakala dolge vrste v repu vse tja do knjižnice, tako kot v času, ko je igrala Dobrega duha v Ustinovi komediji.

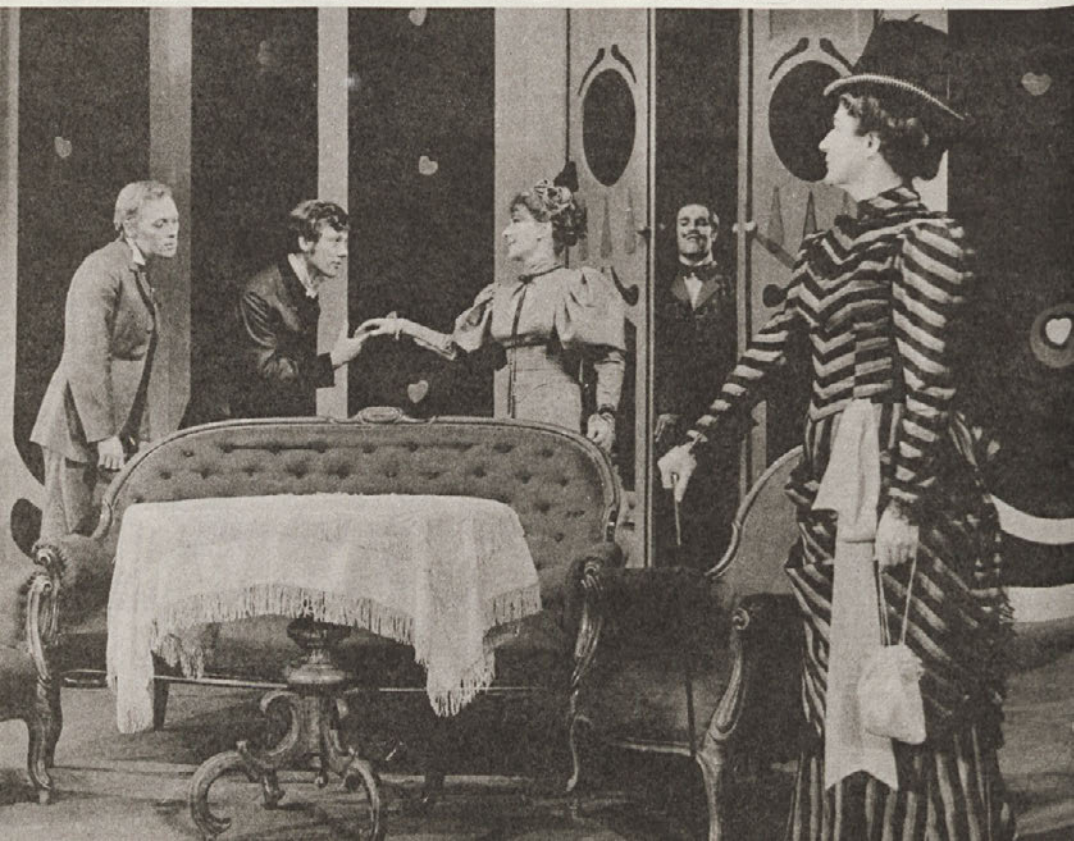
Naše čestitke ob njenem jubileju in za priznanje, ki ga je prejela, veljajo tako za nazaj kot za naprej. Da bi nam pripravila še veliko umetniškega zadovoljstva in radostnih večerov s svojo prirodno nadarjenostjo za komedijo.

1. Nada Božičeva (dr. Romihova) z Janezom Škofom v Operaciji Mire Miheličeve
2. Nada Božičeva kot babica Eugenija v Drevesa umirajo stoje A. Casona
3. Nada Božičeva (gospa Boyle) v Mišelovki A. Christie
4. Nada Božičeva v komediji Petra Ustinova Komaj do srednjih vej (v vlogi Lady Fitz Buttuss) na sredini, ob njej Jože Pristov, Marjanca Krošlova in Franci Gabrovšek Vesele Windsorčanke
5. Nada Božičeva kot Lady Bracknell, na skrajni desni, v Wildovi komediji Glavno je, da si ljubček. Od leve proti desni so Bogomir Veras, Marko Simčič, Marjanca Krošlova in Miro Podjed
6. Nada Božičeva kot Pagevka, spredaj Marija Goršičeva, v Shakespearovi komediji
7. Nada Božičeva kot gospa Banksova v Bosa v parku Neila Simona
8. Nada Božičeva kot žena Mica v Lužanovih Zlatih časih, lepih krasih. Ob njej Anica Kumrova in Jože Pristov
9. Nada Božičeva — Fjokla v Gogoljevi Ženitvi

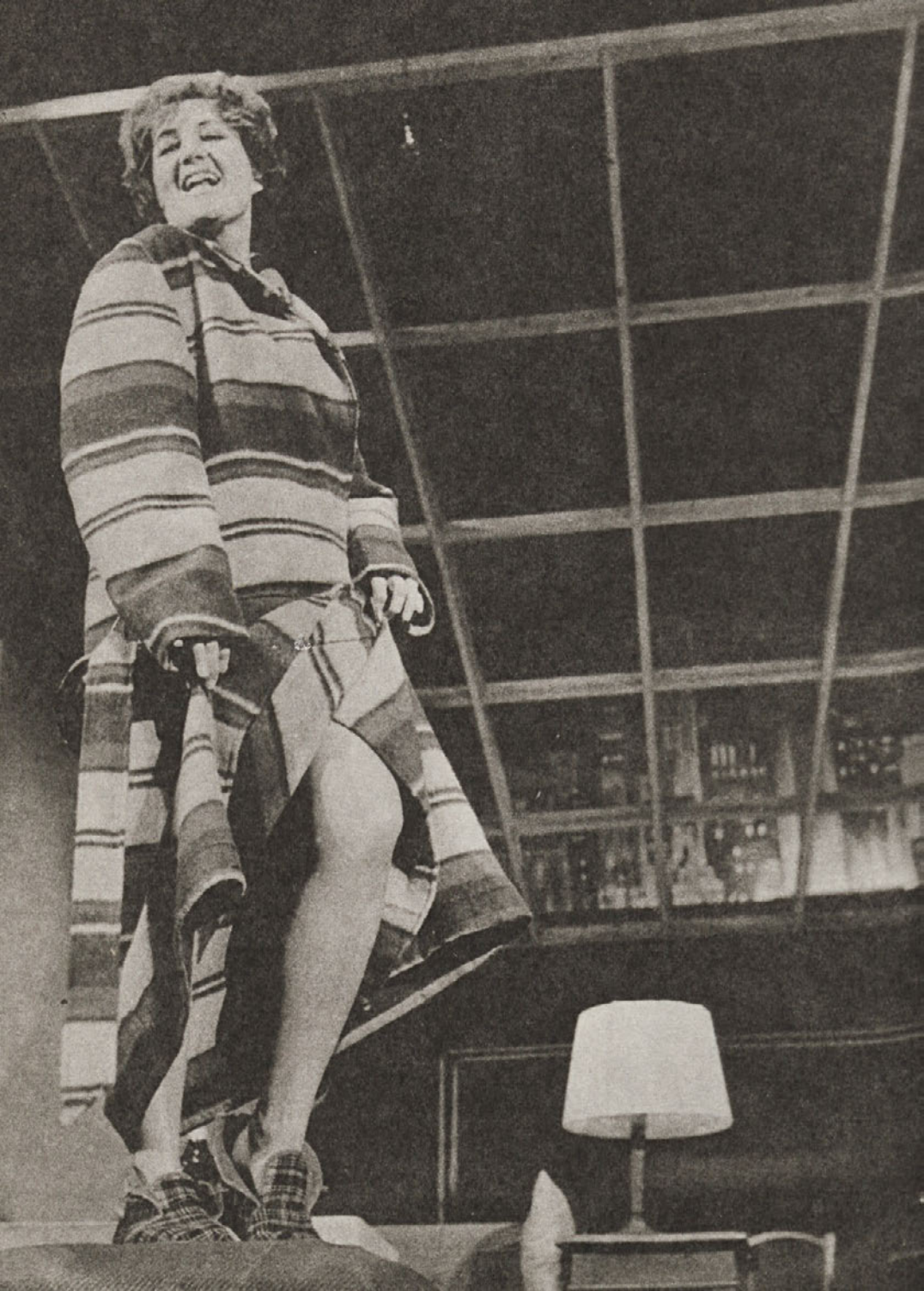


















KULTURNA SKUPNOST
OBČINE CELJE
PODELIJE
OB DNEVU KULTURNEGA PRAZNIKA
SLOVENSKEGA NARODA

PRIZNANJE

- NAŠI BOŽIČEVI -

ZA ŽIVLJENJSKO DELO
OB 30. LETNEM UMETNIŠKEM
DELOVANJU V ANSAMBLU SLA CELJE.

CELJE, 6.2.1981

PREDSEDNIK
R S O C
Ilia Mihelič



PREDSEDNIK
SKUPŠČ. KS OC
Ilia Mihelič

Ljerka Belakova

(Iz utemeljitve v predlogu komisije za gledališče pri upravnem odboru Prešernovega sklada.)

»Ljerka Belakova se je s tremi vidnimi vlogami v zadnjih treh sezonah uvrstila v sam vrh slovenskega igraltva. Tri vloge, ki vsaka zase in v celoti pričajo o lepem igralskem vzponu igralka. Lik AGAFJE v Gogoljevi ŽENITVI (sezona 1978-79) je zgradila z izrednim temperamentom, s katerim ga je prežela do zadnjih tančin: preko ganljivo humornega napletanja dekleta, godnega za možitev, preko simpatične vitalnosti, preračunljivosti in omahovanja, se odpre v nenadno komponento tragičnega. AGAFJA Ljerke Belakove tako ne ostaja samo sredstvo za komike poln gledališki večer. S svojo umetnostjo hkrati razgalja sebe in značaje krog sebe, njihove ujetosti v brezdušen sistem, kjer se človeške vrednote na borzi družbenega vrednotenja totalno razničijo. — Z vlogo MAŠE v TREH SESTRAH A. P. Čehova (v isti sezoni) je uresničila nasprotni pol svojega igraltva. Z zadržano igro, decentno v izrazu, besedi in kretnji, dozirano do najmanjše opazne podrobnosti, do igre molka, muzikalne tonalitete posameznih sekvenc, v času votlega, neizprosne, plehkega vsakdana slišimo krik iz potrebe po begu, zavetje je patos, govorica tragedije. Njena MAŠA je toliko bolj dragocena, kolikor bolj želi ostati le sestavni, a toliko bolj dragoceni del predstave. Celjske TRI SESTRE so v ključnih prizorih označene kot antologijske. — In MILENA v Cankarjevi LEPI VIDI. Sproščena, naravna, polna življenjske radosti, vitalnosti in pollaščevanja vsega, kar ji prinaša življenje, globoko zakoreninjena v stvarnosti. Znotraj polifonosti te predstave nelahka naloga, ki jo je BELAKOVA rešila kot kontrapunktno zgrajen recitativ na določeno temo.«

Veseli Ljerkine nagrade, ji iskreno čestitamo in želimo še mnogo uspehov!

Nagrada Petru Boštjančiču

Priznanje Združenja dramskih umetnikov Slovenije igralcem za leto 1980 je dobil Peter Boštjančič za vlogo Branka v Jovanovičevi drami Prevzgoja srca (Karamazovi).

Nagrada je bila svečano podeljena 13. aprila v Mestnem gledališču ljubljanskem, na Dan jugoslovanske drame.

Čestitamo!



UPRAVNI ODBOR
PREŠERNOVEGA SKLADA
JE SKLENIL, DA DOBI

NAGRADO PREŠERNOVEGA SKLADA

ZA LETO 1980

LJERKA BELAK
ZA VLOGE V ZADNJIH SEZONAH
V SLOVENSKEM LJUDSKEM GLEDALIŠČU CELJE

V LJUBLJANI
NA OBLETNICO PREŠERNOVE SMRTI
8. FEBRUARJA 1981

PREŠERNOV SKLAD

PREDSEDNIK UPRAVNEGA ODBORA

Bogdan Osolnik



Kaj je režija?

Prostor sam je zame nekaj — magičnega. Občutim in doživljam ga pristneje in bolj boleče kot pa na primer misel ali čustvo ali besedo. Moram reči, da ga smatram za PRAPOČELO, IZVOR in TEMELJ vsega, kar se v gledališču sploh dogaja. Besede ali čustva ali misli se rodijo, živijo in umrejo samo v prostoru. Zunaj njega jih ni. Zunaj prostora ni nič.

Vem, da je pričujoča ugotovitev skrajno preprosta in da ni v njej ničesar novega, pa me vendar stalno vznemirja. Zame je vsaka igralčeva IZGOVORJENA beseda, ki skozi prostor privrši ali se pritihtopi do mene, v določenem smislu, pretresljiva. Čudežna. V aktu govora, v žuborenju glasov skozi prostor, čutim vsakokratno stvarjenje novega sveta, nove stvarnosti.

Isto velja za dih, pogled oči, kretnjo roke . . .

Morda je v tej moji zaverovanosti v prostor že nekaj poklicne psihične deformacije. Morda res. Ampak če pomislim, kakšno pobožno fetišizacijo počnejo pesniki in filozofi z LOGOSOM, se kar hitro potolažim.

Tako zame v ZAČETKU ni bila BESEDA, marveč PROSTOR. Pa ne prazen, temveč poln GIBANJA. Bržkone je potemtakem najbolj primerno reči tako: v začetku ni bila beseda, temveč GIB.

In pri tem mi je prišlo na misel Michelangelovo STVARJENJE ADAMA.

Vse je torej v KRETNJI, GIBU.

Izognil se bom definiciji pojma MIZANSCENA. Bojim se namreč, da tile odgovori že tako zvenijo preveč šolsko. Preveč abstraktno. Povrh pa tudi nimam pravega zaupanja v definicije, zlasti ne, če so pojmi tako široki, kakor je tale. Sploh pa sem prepričan, da beseda MIZANSCENA vendarle vsem predstavlja, več kot le približno, isto.

Priznam, da v sklopu vaj za predstavo ne znam določiti trenutka, ki bi ga lahko označil kot začetek mizanscene. Prva aranžirka to gotovo ni.

MIZANSCENA se začne že prej. Za mizo, na bralnih vajah. Navajen sem skrbno opazovati igralce pri poskusih govorne interpretacije. Tu in tam se jim v govor nehote prikrade ta ali ona kretnja, pogled, nagib glave, obrat telesa . . . Vse te spontane gibe si zapomnim in jih, če je le mogoče, upoštevam pri oblikovanju mizanscene. Uporabim jih seveda prirejene, prenesene na celotni plan njihovega odrskega gibanja.

Prvi zametki MIZANSCENE IGRALČEVEGA GIBANJA, pravzaprav samo njen psihološki sloj, so torej v igralčevem procesu samem. V doživljanju lika, ki ga je začel oblikovati za mizo in ga zdaj samo nadaljuje in razvija še na odru, v prostoru. Želim, da bi bil ta prehod čim manj boleč. Videti naj bi bil kot naravna posledica dela, ki se je začelo na bralnih vajah.

Eno — ne pa tudi prvo in najpomembnejše — izhodišče za MIZANSCENO je torej igralec, oziroma njegov LIK, z vsemi njegovimi doživljaji, lastnostmi in posebnostmi.

Drugo izhodišče — pomembnejše in usodnejše za predstavo — je režiserjeva generalna zamisel PROSTORSKEGA IZRAZA.

Nobenih pravih pravil ne morem zaslediti pri sebi v tem, kako nastaja ZAMISEL. Včasih se mi porodi, pojavi, zablisne že ob prvem branju, drugič spet je plod dolgotrajnega vživanja, raziskovanja, iskanja. Zgodilo se mi je že nešteto krat, da sem potrpežljivo dan za dnem sedel in risal v skicirko posamezne ideje, jih razvijal, spreminjal in — zavračal. Pa tudi to se mi je pripetilo, da sem vse skupaj prepustil scenografu in sem mu samo pripovedoval o nekakšnem občutku prostora, o likovnih asociacijah, vzdusjih, referenčnem prostoru, slikah . . .

Res pa je tudi, da sploh ne morem prav režirati, hočem reči, da ne morem zares ustvarjalno in definitivno posegati v proces nastajanja predstave, če nimam nekje v glavi ali

duhu dovolj jasne predstave o prostoru, v katerem se igra dogaja. Enostavno mi ne gre. Vsem odločitvam se izogibam, odlagam jih in terjam od sebe in od igralcev še več iskanja, več variant, več prepuščanja trenutnim, brezsmiselnim nagibom. Stvari poskušam obrniti na glavo . . . In sploh dajem vtis izgubljenega sina, hočem reči režiserja.

Dokler nekje v sebi ali v igri igralcev ali v scenografski skici ali nekje drugje, ne ujamem nekakšno meglino, zabrisano podobo nečesa zaprtega, tesnega ali nečesa pokončnega, vitkega ali nečesa natrpanega, nastlanega ali nečesa polnega ali praznega ali izginjajočega . . . Vendar nečesa, kar mi podeli takšno gotovost in mir in mi odpre pogled na gibanje MIZANSCENE, da lahko v enem hipu zaranžiram vse. V grobem.

Upam si trditi, da imam precej razvito sposobnost prostorskega predstavljanja. Morda vpliv arhitekture. Pa me vendar odrska konkretnost zmeraj vnovič preseneti. Neredko predstavi stvari v povsem novi luči, v novih odnosih, z drugačnimi pomeni . . .

Zato strašno rad poskušam, preskušam in kontroliram zamisel mizanscene na odru. Neštetokrat sem določene ključne situacije sam odigral na odru — popoldne ali ponoči, po vajah z igralci. Prestavljal sem kulise, praktikable in iskal primerne rešitve. Gledal sem iz dvorane pa spet z odra, zapisoval, kombiniral in trl orehe najbolj zapletenih vozlov gibanja po odru, prehodov, zasukov . . .

Dobra mizanscena je kakor dobra glasba. Ima glavno temo, stransko temo, kontratemo, kadence, prehode iz dura v mol, intervale, akorde. . .

Dobra mizanscena je pa tudi kakor dobra slika.

ln kakor dober film. Ima različne plane, zasuke, prelive. . .

Bila so leta v mojem režiserskem življenju, ko sem verjel, da z mizansceno lahko rešiš vse. Poveš vse, kar se v gledališču sploh povedati da. Izčrpaval sem svoje mladeniške ustvarjalne energije v izmišljanju čimbolj nenavadnih, udarnih odrskih situacij. Tudi s presenetljivo, nadrealistično obarvano mizansceno sem želel razbijati konvencionalno psihološko gledališče, ki je bilo tako neusmiljeno pohlevno in brez fantazije podvrženo MIMEZISU.

Zdaj sem se nekoliko unesel. Moj cilj je zdaj manj blizu. Stremim k ubranosti, zreli skladnosti vseh elementov gledališča. To pa je precej težko in se ne posreči kar tako. Običajno si pripravim dovolj trden načrt mizanscene, s florisom in vrtanim razporedom pozicij likov in s premiki.

Pa se ga ne držim zmeraj. Pripravljen sem vsak trenutek prisluhniti igralčevim pobudam in načrt prilagoditi in spremeniti, če se izkaže, da igralčeva ideja bolj izrazito odslikava temeljno sporočilo prizora ali situacije. Kombiniram dovolj čvrsto SHEMA dogajanja na odru, ki jo nosim v glavi — pogosto pa sem jo tudi zapisal in narisal v režijski knjigi — s sprotnim, več ali manj premišljenim prilagajanjem okoliščinam, ki nastanejo nenadoma in nepričakovano na odru, kadar se igralci z režiserjem prepuščajo ustvarjalni improvizaciji.

Poznam grobo in fino mizansceno.

Prva se kaže v širokih zamahih, ki razčlenjujejo kompletno MASO DOGAJANJA na posamezne dele, napravijo generalne zareze v tok gibanja in ustvarijo ritmično podlago za dinamični razpored posameznih PROSTORSKO-ČASOVNIH LIKOV. To je faza velike KOMPOZICIJE.

Ko srečno prebrodim to fazo, se običajno pošteno oddahnem. Težaško delo je opravljeno. Težko pregledno, saj je treba obdržati v predstavi celoto, celo goro različnih podatkov, misli, prizorov.

Naslednja faza, ki sem jo imenoval fina mizanscena, je bolj radostne narave. Ustvarjanje miniaturne je čisto veselje. Uživanje. Prepričan sem v svoji domišljavi ambicioznosti, da

igralci prav radi delajo z menoj, ko končno enkrat le pridemo do tega. Tu se zdaj odpira prostor finim detajlom. Prihajajo kakor razodetja. Eden bolj iskriv od drugega, domiselni in duhoviti. Zdaj se šele zares poveže in kompletira, poenoti in uskladi notrajni in zunanji plan igralčeve igre. Vse, kar je bilo v igralcu, mora na dan, v gesto, mimiko, glas, gib. . . v ZNAK.

In vse dobi svoje RAVNOTEŽJE, SMISEL in POMEN.

Skozi to fazo dobi šele MIZANSCENA svojo pravo funkcijo, namreč na VIDNEM PLANU sporočati vse tisto, kar je bilo spočeto v literarni predlogi in v igralčevem doživljanju. Vse to v različnih slojih, psihološkem, estetskem, moralnem, sociološkem, političnem, filozofskem.

Na žalost me ves čas, ko govorim o MIZANSCENI, preganja misel, da sem nekaj pozabil, nekaj zelo važnega. Ne morem se spomniti, kaj bi to bilo.

Bržkone tistega važnega, glavnega sploh ne znam povedati. Ali se sploh da?

Morali bi pogledati kakšno mojo dobro MIZANSCENO, pa bi bilo vse jasno. Tudi tisto, kar sem pozabil.

XXVII

Začne se s PROSTOROM. Prostor je osnova, okvir in medij gledališkega doživljanja. To je prva os koordinatnega sistema KOMPOZICIJE.

Druga os je ČAS, ki je prav tako osnova, okvir in medij.

Znake gledališkega dogodka — besede, geste, premike, situacije, razpoloženska vzdušja . . . kostume, rekvizite, luči, efekte — razporejam v sistemu obeh osi — prostora in časa — po občutku in zamisli, ki jo narekuje vživetje v postopek, s katerim igralčev osebni doživljaj gledališkega dogodka objektiviziram in prezentiram v prostorski in časovni razsežnosti odra.

Vživetje v postopek objektivizacije in prezentacije je torej vživetje v KOMPOZICIJO. Kompozicija pa je funkcija KOMUNIKACIJE med igralcem in gledalcem. Potemtakem je kompozicija vživetje v gledalca. KOMPOZICIJA je ISKANJE POTI DO DRUGEGA.

Kako to počnem?

Ali mislite, da zares vem?

V glavnem se sicer svojega »komponiranja« predstave prekleto dobro zavedam in večino stvari storim premišljeno, rutinsko, iz izkušnje, ki mi jo je pripravila dolgoletna praksa. Vendar takih obdobjih komponiranja ne cenim preveč.

Rajši imam tiste bežne trenutke ustvarjanja, ko se odločim za nekaj brez razmišljanja, vrag vedi zaradi česa. Kar tako. Na lepem. Iz čistega in golega navdih. Ko se stvari pravzaprav porajajo kar same od sebe.

Seveda trenutki navdih niso nikakršen dar. Ne padejo kar tako z neba. Praviloma so rezultat dolgotrajnega tuhtanja, vživljanja, iskanja. . .

Pri vsem tem pa se režijsko oblikovanje predstave ne more pohvaliti s pretirano svobodo. KOMPOZICIJA ni nekaj poljubnega. Ves čas jo omejujejo različni vidiki literarne predloge — psihološki, sociološki, moralni, politični . . . fabulativni, stilni, žanrski . . . KOMPOZICIJA je skrajno zapleten posel, ki ga je težko ves čas obvladati in usmerjati.

Tako se mi zaradi tega velikokrat zgodi, da en sam prizor — običajno je to nekje na začetku igre — ponavljam, popravljam in izdelujem — na jezo in začudenje igralcev — toliko časa, da v njem odkrijem, spoznam in preskusim kompozicijski zametek za predstavo v celoti. Potem pa seveda navadno zmanjka časa za druge prizore, pa je treba hiteti in preskakovati. Vendar igralci prav tako potrebujejo nekakšno zagotovilo in vodilo, ki na svoj način določa formalne okvire njihovega lika.

V čem je ta zametek — morda bi mu lahko rekli tudi stil ali način interpretacije ali oblika odrskega videnja — je odvisno od različnih pogojev. Menja se od primera do primera.

Včasih se pokaže kot poseben način igralske igre — ostra, pikra in samoironična ali pa mehka, globokočustvena in predana — včasih posebnost igralskega gibanja, včasih značilna organizacija odrske slike, včasih poseben ritem. Največkrat pa vse skupaj in še kaj zraven.

Čeprav želim čim več stvari »videti v duhu« že pred vajami na odru in si veliko stvari tudi zapišem in narišem, pa vendar ne morem trditi zase, da »komponiram« predstavo samo v režijski knjigi. Ne. Potrebujem oder. Domišljam si sicer, da imam zelo razvito sposobnost predstavljanja v prostoru, pa mi vendar brez konkretnega odra in brez konkretnega igralca na odru ne gre. Veliko stvari spremenim, predružačim in prilagodim v trenutku, na odru, sredi skupnega ustvarjanja z igralcem, ki me, če je zagnan v svoje početje, neprestano navdihuje. Vzbuja mi nove, dodatne in izpopolnjene slike gledališke situacije, ki jo imamo v delu. Oblikujeva z igralcem skupaj, sproti in vsak iz svojega izhodišča. On iz globine svoje TRANSFORMACIJE rodi detajl, jaz pa ga takega ali spremenjenega vstavim v mozaik, v prostorsko in časovno CELOTO vseh detajlov predstave.

Kdaj pa kdaj pa vlogi zamenjava in si potem jaz »izmislim« detajl, igralec pa poseže s svojo idejo v dopolnitev ali spremembo kompozicije.

Na srečo ni vse tako enostavno in banalno kakor se bere tukaj. Nasprotno. Polno je tenkočutnosti, nepričakovanih obratov, odkritij . . . polno ovinkov in zmot.

Popolnejši odgovor na to vprašanje bi zahteval več konkretnega. Moral bi opisati določeno predstavo. Več predstav.

To pa počnejo drugi.

Kritiki.

XXVIII

Posebnega režiserjevega sporočila v predstavi ni. Ne sme ga biti. Predstava sporoča kot ubrana celota. Ne moremo ločiti režiserjevega sporočila od igralskega in obeh, recimo, od sporočila, ki ga v svojem duhovnem ozadju prinaša dramsko besedilo. Tako »sporočanje« — zadnje čase ga sicer širokogrudno toleriramo — bi vendarle obveljalo kot napačno, zgrešeno in neumetniško.

Ali sta torej sporočilo predstave in sporočilo režiserja identična?

Običajno že.

Zgodilo pa se mi je tudi že, da je predstava, zaradi posebno sugestivne igralske osebne prizadetosti in njegove presunljive izpovednosti, krenila po svoji poti, drugam kakor pa sem jo usmerjal jaz, in sem nenadoma začuden opazil, da to, kar igramo, nima takšnih idejnih premis, kakor sem si jih zamislil sam — da pa je kljub temu videti dobro, morda celo boljše, bolj prepričljivo, efektno. . . . Tedaj sem se zmeraj uklonil materialu . . . ali avtorjevi misli, izraženi v dramski besedi, ali igralskemu čustvu, če je izviralo iz resničnosti njegovega doživljanja.

Nikoli nisem želel skozi predstavo izraziti le svojega prepričanja, svoje občutljivosti, svoja gledanja. . . .

Gledališka predstava je — čeprav skrajno osebno intonirana izpoved — vendar v določenem smislu tudi objektivna duhovna slika stvarnosti, kar pomeni, da je v nekakšnem, četudi samo trenutnem in zelo labilnem, SKLADJU s SVETOM, v katerem se je pojavila. Z družbo, ljudmi. . . . V tem vidim spet enega izmed mnogih paradoksov, ki jih poraja dialektično gledanje na stvari in postopke gledališča.

Zaradi tega tudi najbrž ne bi mogel isti tekst režirati dvakrat enako. Spremenjeno okolje, drugačna dojemljivost in miselnost ansambla igralcev bi gotovo odločilno vplivala na mojo režijsko senzibilnost in izpovednost.

Kaj želim sporočati, v čem je moja režijska izpovednost? Še prej pa: ali je sploh smiselno

vpraševati se po takih rečeh, ali ni dovolj pošteno in strokovno delati. Ali niso taka vprašanja že nekoliko zastarela?

Če sem prej zapisal, da mora predstava biti v SKLADJU s svetom, s tem nisem mislil, da mora stvari iz tega sveta prikazovati statično in brez KONFLIKTA. Predstava je zame v skladu s svetom zlasti takrat, ko pokaže njegove NESKLADNOSTI, njegova protislovja kakor jih dojemamo, spoznavamo, doživljamo. Ne gre torej za ustoličevanje stvarnosti, temveč za njeno perspektivo, za gibanje, za smer . . . torej vendarle za VREDNOTENJE skozi prikazovanje.

Upirajmo se temu ali ne — brez tega ni nič. Je le pohlevno vegetiranje. Prava umetnost v gledališču pa je zmeraj tudi borbena, napadalna. Tako ali drugače: vse v gledališču se dogaja v imenu vrednot.

Moj svet vrednot — če lahko zapišem tako posplošeno — navadno ni v nasprotju z avtorjevimi. Še več. Zlasti pri prvih izvedbah se spoštljivo pokorim avtorjevi misli, čustvu, izpovedi. Prepričan sem, da je tako edino prav.

Pač pa pri starejših, znanih tekstih z užitkom poiščem nekaj novega, nekaj takega, kar morda še niso odkrili, pokazali, spoznali. Rad preinterpretiram, prevrednotim. Tudi v negativnem smislu.

Čeprav me skušnja in prirojeni dvom poučujeta, da je v tem našem svetu vse precej relativno, nestalno, podvrženo le stalni spremembi in, da isto velja tudi za resnico in resničnost, mi je prav resničnost, ki jo premore moja gledališka duhovna slika sveta, eno od osnovnih vodil. In vrednot.

Resnica pa ni nikoli prijazna. In božajoča. Kruta je. In spreminja se.

Nekdaj sem se močno ogreval za gledališče, ki naj bi govorilo o vseh aktualnih problemih sveta tukaj in zdaj, ažurno, aktualno, angažirano. In takoj sem želel videti in občutiti odmeve in sadove svoje iskrene zavzetosti. Nemara sem pričakoval, da se bo svet spremenil po moji podobi, tako kakor mi je narekovala naivna vizija zanesenjaške mladosti.

Ampak ideologije se v gledališču tako hitro menjajo. Kakor moda. In zelo hitro se izčrpajo. Potem pa je treba seči po čem drugem. To počnemo zadnje čase: hlastamo.

Morda je ta občutek vzrok, da sem se iz takega »površnega«¹ gledališča umaknil. Videti je, da so moje želje bolj ambiciozne: skušam vrtati v globino, do temeljev bivanja. Morda pa sem postal le bolj izbirčen. Ne vem. Čakam.

Čutim, da v gledališču vlada nekakšno zatišje. Pričakovanje nečesa novega. Kakor da so se vse oblike teatra že preživele in da je tisto, kar nas zdaj navdušuje in preseneča, v glavnem le učinkovito in nadarjeno obnavljanje starega, že skoraj pozabljenega.

Prej ali slej se bo nekaj preobrnilo, pognalo gledališče v nov tek, nov razvojni lok. Do tega časa pa je najbrž potrebno tenko prisluhniti srcu, ki bije znotraj gledališča. Raziskovati je treba pojave v samem temelju odrskega čudeža. Novo se skriva tam. Znotraj. Ne zunaj.

XXIX

Nekoč — bilo je leta 1964, ko sem režiral v Ljubljanski drami KRALJA LEARA — se mi je v sanjah razkrila imenitna rešitev težkega mizanscenskega problema.

Bitko v tragediji sem koncipiral kot zverinski in neusmiljen boj desetih vojakov do zadnjega moža. Presunljiva scena. Krasno. Oder poln mrličev. Pretresljivo . . .

Ampak zdaj je šele nastal pravi problem. Kako spraviti mrtve z odra, ne da bi ugasnili luč ali spustili zaveso, kajti oboje bi namreč prehudo in preostro zarezalo v tok dogajanja. Tega pa nisem hotel. Kaj tedaj storiti? Če mrlič na odru, pred gledalci, nenadoma oživi, deluje smešno. Drugače tudi ne more biti.

Več dni sem se ukvarjal in mučil s tem. Brez uspeha.

Potem pa sem neko popoldne za hip legel in napol zaspal. In nenadoma mi je v polnsu

šnilo v glavo. Kompletно sliko sem imel v trenutku pred očmi. Videl sem . . .

Na oder, ki je še pokrit z mrtvimi, se po dolgi pavzi pritihtopita kralj in Kordelija. Oprezata na vse strani. Očitno bežita, poražena in izgubljena . . . Tedaj se eden od mrličev na nasprotni strani odra dvigne. Lear in hčerka ga opazita in kreneta drugam. Tu pa se dvigne drugi in jima prepreči pot. Potem vstane tretji, četrti, peti . . . Obkolijo ju, ujamejo v sredini. In prizor se nadaljuje z Edmundom.

Mrliči so tako, pred mojimi zaprtimi očmi, postali vojaki v zasedi, ki so se dvignili, ko so uzrli svoj plen . . .

Menda nihče v gledališču ni verjel v uspeh domislice. Prepričani so bili, da bo občinstvo »vstajenje mrtvih« sprejelo s huronskim krohotom. Pa ni bilo tako. V Varšavi smo celo doživeli prav po tem prizoru — aplavz na odprti sceni.

Ta sanjska zgodnica dovolj jasno priča o mojem spoštljivem upoštevanju sanj. Tudi takrat, ko je njihov vpliv na ustvarjanje manj opazen, manj otipljiv pa zato nič manj pomemben.

XXX

Bistvo svojega dojemanja ustvarjalnih procesov v igralcu in režiserju sem razgrnil — upam v dovolj razumljivi obliki. Iz teh osnovnih spoznanj — seveda primerno prilagojenih in prirejenih za šolo — črpa tudi moja pedagoška metodologija.

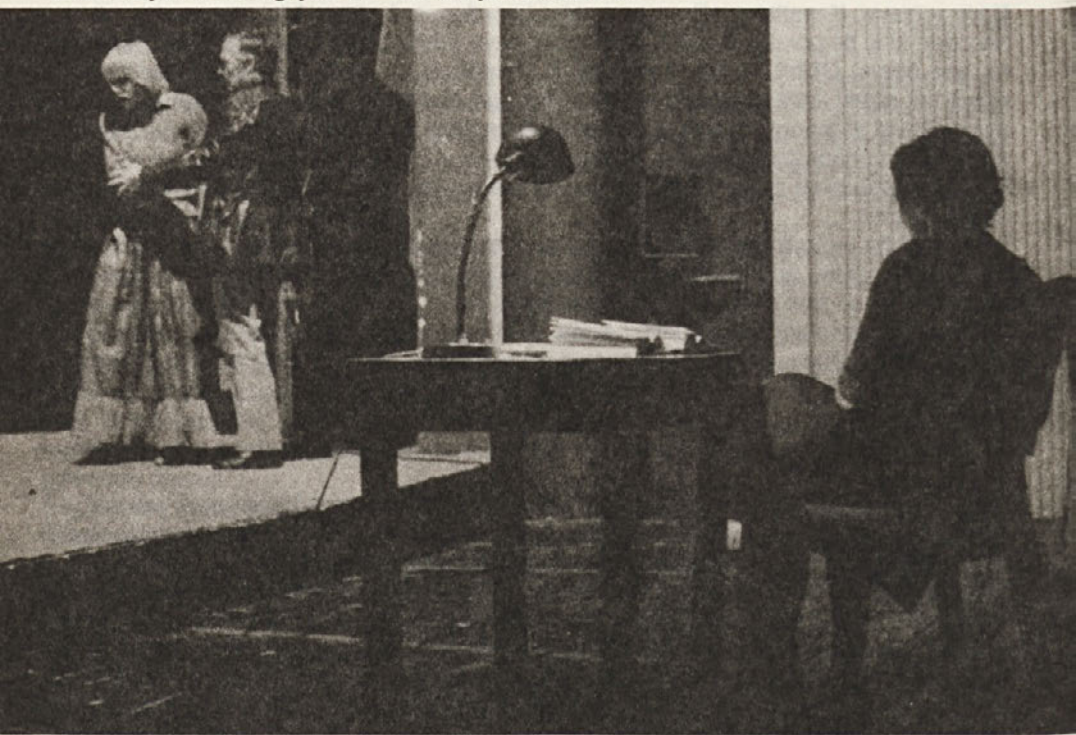
Omeniti moram samo še to — kar pa se mi sicer zdi najvažnejši faktor poučevanja sploh — da nikdar ne poskušam vzgajati mladega režiserja po svoji podobi, tako, kakor je, kot pravijo, bog ustvaril svojega Adama. Želim, da študent ostane samosvoj, da zadrži svojo izvirnost, svojo lastno identiteto. Mladi bodoči umetnik mora ostati zvest samemu sebi, svojemu gledanju, svojemu občutku in svoji zamisli. Pa če je še tako nora, zgrešena in smešna. Za nas. Učitelji niso bogovi.

Ljubljana, od oktobra 1978 do februarja 1979

Mile Korun

(konec)

Z režiserjem Vido Ognjenović na skušnjah za Hamleta





Obnovitev samoupravnega sporazuma

SLG Celje je letos obnovilo samoupravni sporazum s trgovsko delovno organizacijo TEKO, ki je bil sklenjen že pred petimi leti. S tem medsebojnim sodelovanjem bosta oba podpisnika prispevala k uresničevanju načela svobodne menjave dela in podružbljanju kulturnih dobrin.

TEKO je prevzelo pokroviteljstvo nad Shakespearovim HAMLETOM in omogočilo kostumsko opremo predstave.

Dušan Jovanović

ZNAMKE, NAKAR ŠE EMILIJA

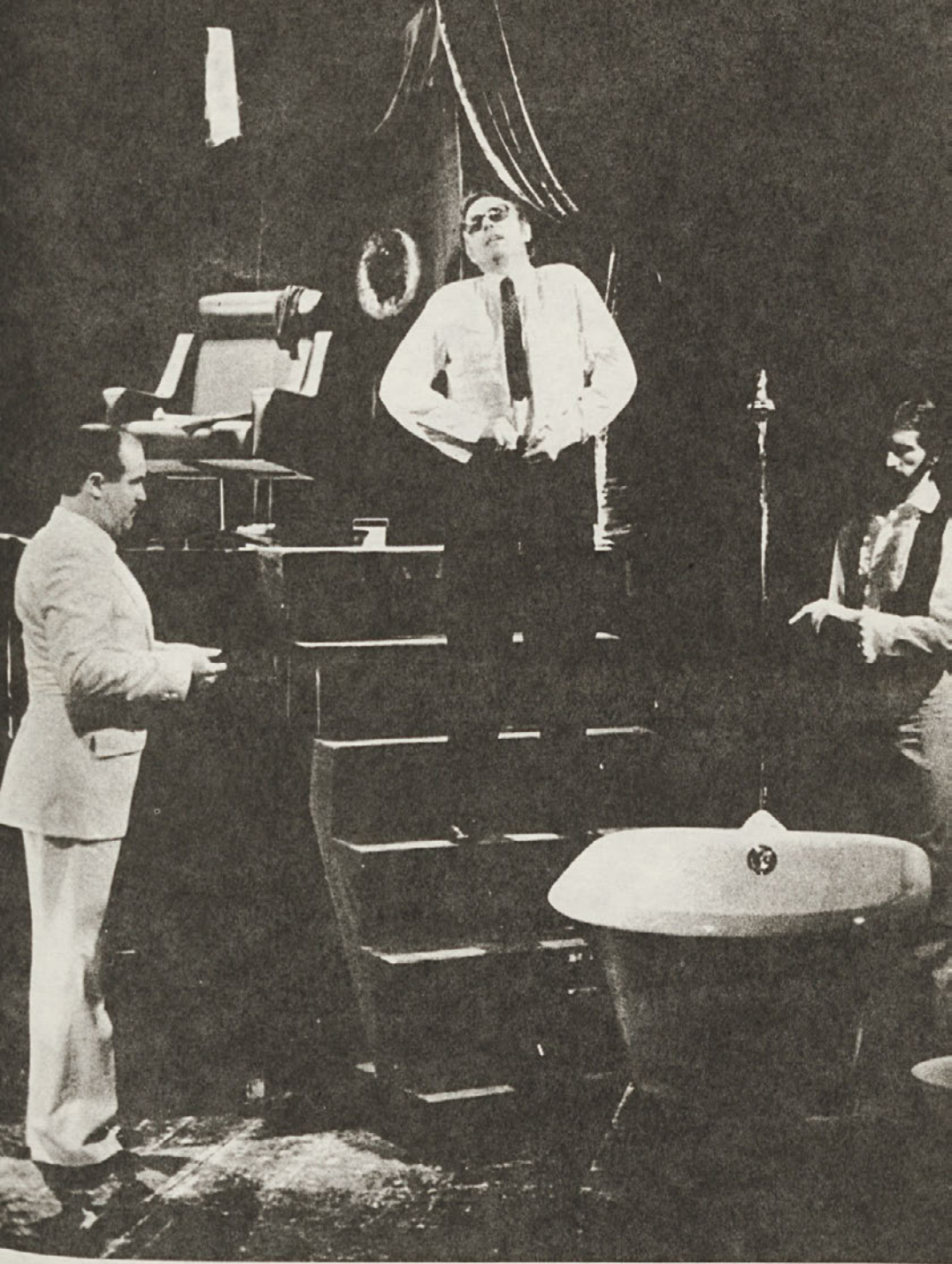
Režija Janez Pipan

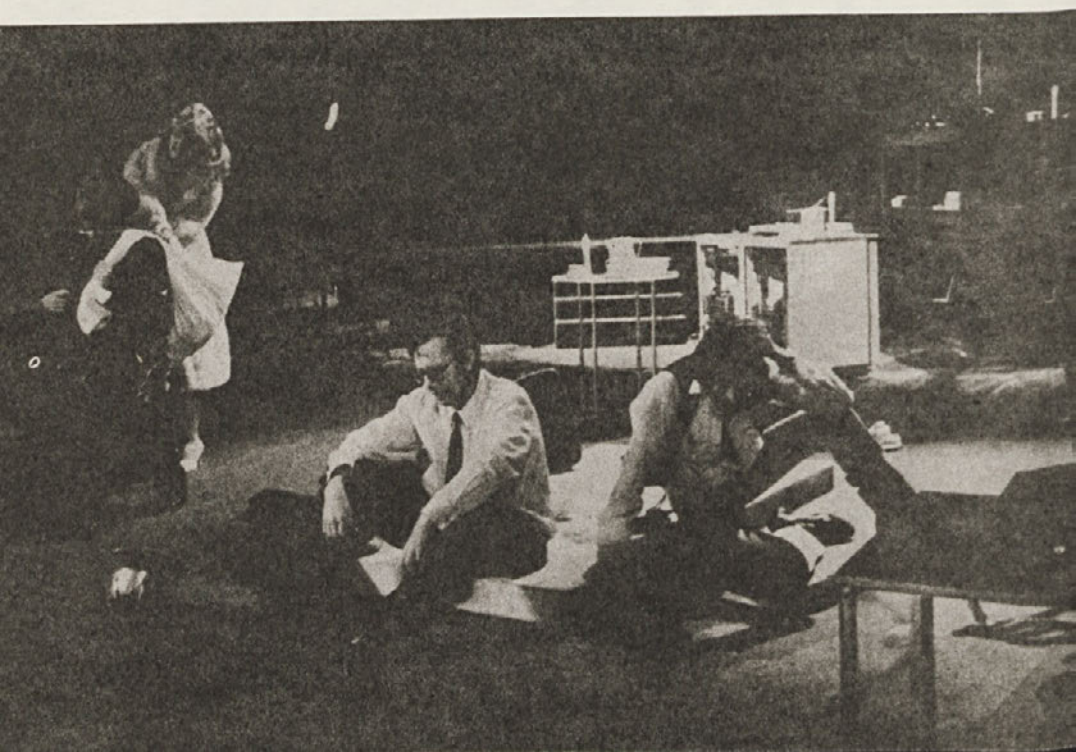
Premiera 6. II. 1981

1. Stane Potisk, Miro Podjed
2. Miro Podjed, Stane Potisk
3. Miro Podjed, Stane Potisk, Igor Sancin
4. Stane Potisk, Igor Sancin
5. Miro Podjed, Jadranka Tomažičeva, Stane Potisk, Igor Sancin



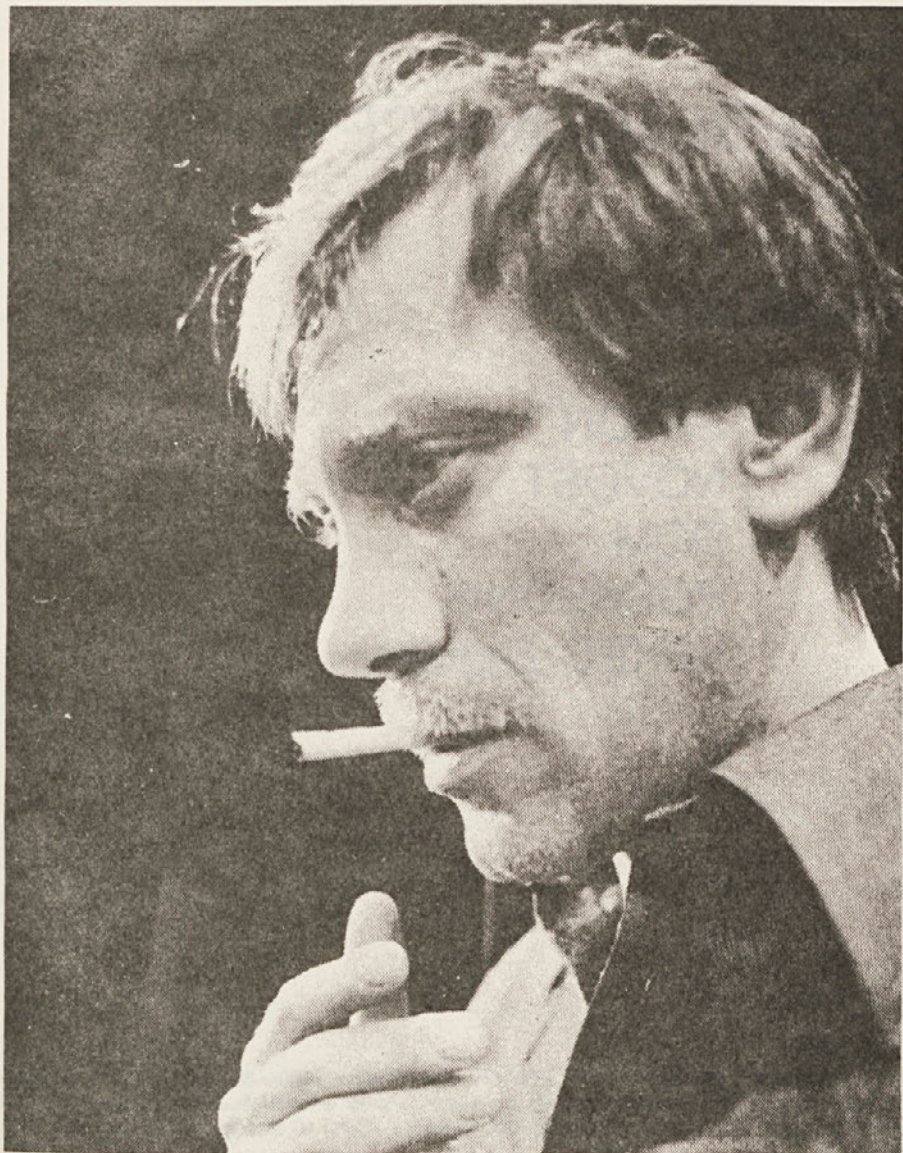






Vražji fant zahodne strani

Sredi meseca maja, med 15. in 22., bomo imeli v gosteh Stalno slovensko gledališče iz Trsta. Za abonmajski cikel nam bodo uprizorjali komedijo v treh dejanjih irskega dramatika Johna M. Synga »Vražji fant zahodne strani« (The Playboy of the Western World) v režiji Zvoneta Šedlbauerja in z Markom Simčičem v naslovni vlogi. S tem bomo, kot je praksa že nekaj let, popestrili repertoar in ohranili žive stike z gledališčem, s katerim tudi sicer stalno izmenjavamo gostovanja.



TRGOVSKA DELOVNA ORGANIZACIJA



TEKO p. o.

63000 CELJE, Gubčeva 2

VELEBLAGOVNICE T

Celje

in prodajalne

**SALON T
NOVOST
DOM
POSREDNIK
KEKEC Zagreb**

Slovensko ljudsko gledališče Celje. Gledaliki list. Sezona 1980—81, šte. 5. Šesta premiera.
Shakespeare: Hamlet. — Predstavniki upravniki Stane Potisk — Urednik Janez Žmavc — Fotografije
celjskih predstav Viktor Berk — Naklada 1000 izvodov — Cena 10 dinarjev — Tisk Cinkarna Celje —
Oblikovanje Domjan

