

DAVID MAMET **EDMOND**



Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

SEZONA 1989/90
Gledališki list štev. 5

DAVID MAMET

REŽISER
JOVICA PAVIČ

DRAMATURG IN LEKTOR
BLAŽ LUKAN

PREVAJALEC
ZDRAVKO DUŠA

SCENOGRAF
JOVICA PAVIČ

Vodja predstave Sava Subotič - Šepetalka Ernestina Popovič - Ton Stanko Jost - Razsvetljava Rudi Posinek - Krojaška dela pod vodstvom Adija Založnika in Marjane Podlunšek - Frizerska dela Maja Dušej - Slikarska dela Adolf Aškerc - Odrski mojster Jože Klanšek - Rekviziter Franc Lukač - Garderoba Kalina Jenič in Melita trojar. Tehnično vodstvo Vili Korošec.



Režiser Jovica Pavič na skušnji z igralci.

 Slovensko ljudsko Gledališče Celje

63000 Celje, Šlandroy trg 5

Upravnik Borut Alujevič
Umetniški vodja Blaž Lukan
Režiser Franci Križaj
Dramaturg Janez Žmavc

Igralski ansambel: Zvone Agrež, Marjan Bačko, Bruno Baranovič, Ljerka Belak, Janez Bermež, Marko Bohan, Peter Boštjančič, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Mija Mencej, Miro Podjed, Stane Potisk, Igor Sancin, Jana Šmid, Iztok Valič, Bogomir Veras, Bojan Umek

Vodja programa: Anica Milanović, tel. 24-637, tajništvo: tel. 24-102, blagajna: tel. 25-332 (int. 8)

EDMOND

KOSTUMOGRAFINJA
SLAVICA RADOVIČ

KOREOGRAFINJA
GORDANA STEFANOVIČ – ERJAVEC

GLASBENI OPREMLJEVALEC
IGOR VIDMAR

AVTOR BORILNIH PRIZOROV
ALEŠ VEST

O S E B E

Vedeževalka, lastnica kupleraja	MIJA MENCEJ
Edmond	PETER BOŠTJANČIČ
Njegova žena	STANISLAVA BONISEGNA k. g.
Moški v baru, finter, prevzemnik, zasliševalec	IZTOK VALIČ
Animirka, dekle iz peep-showa, cipa	IRENA MIHELIČ k. g.
Natakar, finter, jetnik	ZORAN MORE k. g.
Šef lokala, policaj, paznik	BORUT ALUJEVIČ
Rokohitrec, zvodnik	IGOR SANCIN
Kibic, lastnik zastavljalnice, pridigar v misijonu	STANE POTISK
Delilec letakov, hotelski receptor, stranka, jetniški kaplan	BOGOMIR VERAS
Ženska na podzemski	NADA BOŽIČ
Glenna	MILADA KALEZIČ
Gostje, ljudje	MAJA DUŠEJ, HANA KOMAR, RADOVAN LES, FRANC LUKAČ, MILAN OREHOV EMIL PANIČ, MELITA TROJAR
Otroci	BOŠTJAN ČAS, BRINA ČRNKO, MATEJA DOŠLER LUKA FERIČ, MILKA GUBO, ČEDO JOSIPOVIČ KATARINA RAK, DAVID VITEZ, BARBARA VRENKO

Premiera v petek, 13. aprila 1990, ob 19.30

To uprizoritev in celo sezono posvečamo 200-letnici prve slovenske igre, Linhartove Županove Micke

DAVID MAMET

je bil rojen v Chicagu l. 1947. Študiral je na Goddard College v Vermontu, kjer je kasneje tudi poučeval dramo (tam nastane njegova prva igra **Camel**), in na Neighbourhood Playhouse School of Theatre v New Yorku. Po vrnitvi v Chicago je nekaj časa delal kot taksist, kuhar in agresiven prodajalec "ničvredne" zemlje v Arizoni in na Floridi. Njegove prve in mnoge kasnejše igre je najprej uprizarjala St. Nicholas Theatre Company v Chicagu, kjer je bil Mamet ustanovni član in umetniški direktor. Leta 1978 je postal pomočnik umetniškega direktorja v Goodman Theatre v Chicagu, kjer so l. 1975 prvič uprizorili igro **American Buffalo**, ki je kasneje dobila nagrado Obie Award in bila l. 1977 uprizorjena na Broadwayu, l. 1978 pa v National Theatre v Londonu. Za igro **Glengarry Glen Ross** je leta 1984 dobil Pulitzerjevo nagrado, nagrado Tony in nagrado newyorških gledaliških kritikov za najboljšo ameriško igro leta. Piše tudi literaturo za otroke, eseje (zbrani so v knjigah **Writing in Restaurants** (1986) in **Some Freaks** (1989), filmske scenarije (**The Verdict**, **Poštar zvoni samo dvakrat**, **Nedotakljivi**) ter režira pri filmu (**Hiša iger**, **Things Change**). Živi v Vermontu in je poročen z igralko Lindsay Crouse.



Prizor iz uprizoritve *Speed-the-Plow* na Broadwayu.
Režija: Gregory Mosher.
Na sliki: Ron Silver, Madonna, Joe Montegna.

DRAME:

Lakeboat, 1969
The Duck Variations, 1972
Sexual Perversity in Chicago, 1972
American Buffalo, 1975
A Life in Theater, 1976
Reunion, 1976
Dark Pony, 1976
The Water Engine, 1977
Mr. Happiness, 1977
The Woods, 1977
Goldberg Street: Short Plays and Monologues, 1977-85
Prairie du Chien, 1979
Edmond, 1982
Glengarry Glen Ross, 1983
The Disappearance of the Jews, 1983
The Shawl, 1985
Speed-the-Plow, 1986

TO NI MESTECE PEYTON

David Mamet je eden od obeh najboljših ameriških dramatikov (drugi je Sam Shepard) in eden od obeh najboljših filmskih scenaristov (drugi je Jeffrey Boam) v osemdesetih. Torej v desetletju, v katerem se je literatura utopila v nekaj najboljših filmih in v katerem sta, nenazadnje, umrla dva vodilna ameriška literata, namreč Tennessee Williams in Truman Capote. Umrl je tudi Andy Warhol, heroj ameriške kulture in promocije Americane (kot ameriške fizične konvergence ter rentabilne kulturne / socialne / politične prakse). Osemdeseta so stvar postmodernega Carpe diem. Ter Hofstadterjevih juke-boxov. Subkultura sedemdesetih je, hvala bogu, v osemdesetih postala stvar sentimentalnih, klavstrofobičnih in depresivnih opcij, najbolj tozadevne glasbene produkcije in satelitov. Ekspanzija in A-varianta mode, konkurence in designa so postali stvar trendov in tendenc, stili in modeli pa stvar reprodukcije. Sociala je postala komunalna. Približno tako. Hollywood se je vrtel na 45 obratov, prav tako Broadway. Broadway še posebej. Z manjšimi turbulencami. Vendar to ni motilo.

In Mamet: čeprav je po ameriškem teatru manevriral že sredi sedemdesetih, je zablestel v osemdesetih. Čikaška suburbanost, potem St. Nicholas Theatre Company, potem off-Broadway, potem Broadway (Stanley Kauffmann Mameta ne mara; sicer pa, koga pa mara?), svetovna premiera Glenngary Glen Ross v londonskem National Theatre. Že prej poroka z Lindsay Crouse, igralko. (Howard Lindsay in Russel Crouse sta bila avtorja sentimentalnega musicala The Sound Of Music, Lindsay Crouse je hči slednjega.) Serija dram. Najprej situacijske drame (tudi American Buffalo, 1975, in Sexual Perversity In Chicago, 1976; ekranizacija slednjega je katastrofa, znana pod naslovom About Last Night (1986), v režiji Edwarda

Zwicka in z Robom Loweom, Demi Moore ter Jamesom Belushijem v glavnih vlogah), ki so izpeljane iz Lucille Ball oziroma njenega modela TV sitcoma, prevedenega v Drugi kontekst. Potem potenten dialoški teror, s katerim je Mamet demontiral Americano, jo postavil negativno (Duck Variations, 1976, Reunion, 1977, The Water Engine, 1977), da bi potem z dramo A Life In The Theatre (1978) vpeljal Webra in protestantsko etiko ter z odlično dramo The Shawl (1985) pokazal, kje je humanizem in kje je konec dekade. V ameriškem kapitalizmu in refleksiji. Zelo brutalno, učinkovito in natančno. Zadnji Mametov hit je bil Speed-The-Plow (1988), z Madonno Luiso Ciccone v vlogi tajnice, taktika s potentnimi dialogi. Kritika ni divjala od navdušenja, vendar to ne moti. Londonska verzija je bila dosti slabša od originalne broadwayske produkcije.

Mametova teatarska produkcija je, kot je že bilo povedano, v glavnem stvar demontaže ameriške Zgodovine in Kulture, vendar ne na vulgaren, parterški način, ampak – ravno obratno – na način, ki je po sebi melodramski. To z drugimi besedami pomeni, da je detekcija (dramskega) problema stvar potlačene afektivne nature drame, torej tega, kako je (dramski) problem organiziran kot celota. Tako se je čudovito prijateljstvo med Mametom in njegovo produkcijo tudi začelo. In traja.

Vendar ta ekskurzija v Mametovo dramatiko ni nebiestvena: takšna je tudi njegova scenaristika. Najprej je bila predelava klasične ekranizacija romana Jamesa M. Caina The Postman Always Rings Twice, torej delo Harryja Ruskina in Nivena Buscha za Garnettov film iz leta 1946, z Lano Turner in Johnom Garfieldom v glavnih vlogah. Mamet je isto delo opravil za Boba Rafaelsona in čeprav je bil film glede na box-office uspešen, film ni klasika. Če odštejemo Jessico Lange in Jacka Nicholsona (ki je zelo standarden). Potem je scenarij za The Verdict (1982) Sidneya Lumeta, sicer ekspozé o zdravniški etiki, za katerega je bil nominiran za oskarja za adaptiran scenarij (drugače gre za roman Barryja Reeda). Film je tipičen lumetovski omnibus kritike praktičnega kapitalizma, benigne sociale in proletarske reportaže. Nič posebnega.

Potem je za Briana De Palmo napil ekscesen scenarij za The Untouchables (1987), sicer predelavo klasične TV serije iz petdesetih in zgodnjih šestdesetih, v kateri je Eliota Nessa igral Robert Stack. Skratka, prohibicija in Al Capone plus Chicago. Ter križarski pohod proti njim. Čeprav je resnica o Eliotu Nessu drugače, ne v Mametovem scenariju (Ness, recimo, niti ni bil poročen), pa to res ni bistveno. The Untouchables je eden najboljših celulooidov v osemdesetih, podložen z odlično Morriconejevo glasbo ter s Seanom Conneryjem v vlogi Malonea, katapultom za Kevinom Costnerja z vlogo Nessa in, jasno, Robertom De Niroom kot Al Caponejem. Brian De Palma je pokazal, kako ekstenzivno se da citirati (bolj uspešno kot v svojih prejšnjih filmih), Mamet pa, kaj je konsistenten in brezskrupulozen scenarij. Kritika ni ostala ravnodušna, box-office pa se je tresel. David Mamet je navsezadnje rojen v Chicagu. Rojeni zmagovalci.

Potem je prišel scenarij in režija izjemne situacije House of Games (1987). Izjemen scenarij in odlična profesionalna (čeprav debitantska) režija. Joe Mantegna je lump, Lindsay Crouse pa psihiatrinja, ki gre skozi new jersey frustracij in na koncu Mantegno ubije. Vsaj kaže tako, sicer pa je kleptomanka. Film je bil skrajno uspešen v Benetkah, vendar to ne moti, saj je, po drugi strani, nepretenciozna melodrama, z odličnimi dialogi in z razdelano hollywoodsko profilacijo. Samo potruditi se je potrebno in jo najdete, če to hočete. V redu artizem.

Nazadnje je napravil scenarij in režijo za film Things Change (1988), bizarno trivio o gangsterskih situacijah, delni rip-off The Untouchables, preveden v preostalo socialo. V bistvu dobra šarada, v glavnih vlogah Joe Mantegna in veteran Don Ameche. Poligon za Mametove aktualne (dramske) probleme.

Seveda je jasno, da so (dramski) problemi za Mameta bistveni zaradi dialogov. Če je v njegovih situacijah enormno poant s štirimi besedami (vsaj v angleščini: od fuck do lick in nazaj), potem je to samo ena od konstant teh dialogov. Drugače verjetno ni mogoče. Sicer pa, Mamet je daleč od mesteca Peyton. Ki je, mimogrede, po njegovem mnenju ena najboljših TV serij. In to je dejstvo. To ni diskreditacija, ampak – ravno obratno – stvar efekta serije. Stvar propulzivnosti. Čistega popa. In del mašinerije, sistema pop kulture je David Mamet. To je že po sebi in tudi ideja je že od začetka ta. To bi si bilo dobro zapomniti.

Tadej Zupancič



Kevin Costner kot Eliot Ness in David Mamet, scenarist filma Nedotakljivi



U R A M O D R I N E: M E S T N E S K I C E

PROLOG: AMERIŠKI SOMRAK

Moški:

V velikih ameriških mestih, v času l'heure bleu, omogočajo leteči prašni delci stavbam, da se prikažejo v rahlih črnih obrisih. Ljudje hitijo domov. Kličejo taksije, pešačijo ali se drenjajo po nadzemskih vlakih ali v podzemski; ali pa zaidejo v knjižnico, ki je morda še odprta, sedejo in prečitajo revijo in počakajo za hip, dokler se množica potnikov ne razpodi.

To je Ura modrine.

Nebo je modro in ljudje so žalostni.

Ko pogledajo gor, zagledajo svetlo oziroma "praškasto" modrino na Zahodnem nebu, medtem ko je na Vzhodu nebo polnočno modro; in ta senca se priplazi do zenita in čez ter spremeni praškasto modrino v polnočno in nazadnje v črnino, pri čemer stavbe zgubijo svoje obrise in postanejo kot odrske kulise v soju razbeljenih luči. To je Ura modrine – Ameriški somrak, kakor se dandanes spušča nad mesta.

David Mamet

MALI ESEJ O EDMONDU

1. Temnejša podoba Amerike:

Amerika poznih sedemdesetih in osemdesetih let je drugačna od Amerike šestdesetih let. Govorimo o "padcu ameriškega carstva", "obdobju zmanjšanih pričakovanj" (C. Lasch), "zapiranju ameriške misli" (A. Bloom) itn. Pojem negativne utopije je v osemdesetih nova realnost: upanje se zapira vase, odnosi v Reaganovi Ameriki so trdi, konservativni, problem eksistence pa se minimalizira ("monimal self" C. Lascha) in instrumentalizira: nova metafizika postanejo AIDS, business, spomin na Vietnam; po drugi strani pa je trend iniciacijska utopija yupijev, ki lahko pokonzumira vse in omamlja svet okrog sebe s slastjo "prezgodnjega začetka". Mamet sam pravi: v osemdesetih se dogaja demistifikacija ameriškega sna, ta kapitalistični sen o bogastvu obrača ljudi drugega proti drugemu. "Končno smo dosegli točko, ko ni ostalo ničesar več, kar bi še lahko izkoristili. Sen se nima več kam nadaljevati, zato se mora začeti obračati proti sebi." Amerika je na nek način začela doživljati evropsko zrelost, "starost", "dekadenco"; navkljub pomanjkanju zgodovine se stvari znotraj nje dogajajo tako intenzivno (in ekstenzivno) ter sinhrono, da to lahko zamenja "lagodno" historično diahronijo Evrope. Ta "gostota dejanja" v Ameriki lahko povsem iztisne subjekt oz. ga – po drugi strani – prisili k maksimalnemu intenziviranju lastne participacije: kokain ali t. i. "ceack" sta postala nujnost, brez prenapete psihofizične kondicije ni možnosti uspeha. Tisto, kar sledi, je votla starost, bedna smrt; to je proces avtodestrukcije, na katerega "ameriški subjekt" prostovoljno pristaja. Mametov fokus je v alienaciji, pravi D. Savran. Shizma pa ne obstaja samo med individuom in družbo, ki ga obdaja, temveč tudi med njim samim in njegovim dejanjem, med izjavo in akcijo. Vendar alienacija pri Mametu ni sporočilo kakor v teatru absurda, Mamet jo izkorišča predvsem kot tehnično sredstvo (spet pa drugače kot Brecht).

2. Krhki subjekt:

C. Lasch pravi: terapevtska družba osemdesetih let je naslednica religije. **Kult užitka** je terapevtsko sredstvo, težnja za zadovoljstvom pa prikriva boj za oblast. Goli užitek je izgubil ontološke, eshataloške primesi: postal je "čist", stvar denarne menjave, businessa. Užitek proizvajajo stroji, ki pa so visoko kibernetizirani, to niso de sadovske "perverzne mašine", temveč kreatorji užitka, ki pa na koncu ne rezultira v nobeno ideologijo ali religijo, temveč samo v izpraznjenost, v luknjo v minimalnem jeziku. Čisti užitek ima za cilj oblast, podreditve, v skrajni (niti ne perverzni) varianti pa tudi umor, izničenje bližnjega. V čistem užitku se ne skriva nič etičnega – le gola želja po moči, denarju, statusu. Samo spolnost lepo izraža že njen jezik: to je jezik, ki prikriva agresijo, eksploatacijo; nasilni svet črnega geta in njegov jezik prežemata ameriško družbo. Seksualni odnos se spreminja v manipulacijo in polaščanje. Paradoks črnega geta: v resnici so ga ustanovili belci, oni so izvor "zla", ki se v njem rojeva. Problem črncev je miljejski problem, obenem pa tudi povsem eksistencialen. Vendar je potrebno ta problem predvsem odreagirati. Izmakniti se propagandi, ki je edina oblika "izobrazbe" velike večine prebivalstva, in odnos izživeti. Problem črncev ni problem socialnih marginalcev, temveč problem "drugega jaza", nezavednega. (Sele ko Edmond svinjsko pretepe zvodnika, lahko nadaljuje.) Za Lascha je cela ameriška kultura sedemdesetih (apliciramo jo lahko tudi na osemdeseta) narcistična kultura, ki jo zaznamuje t. i. "**borderline**" subjekt (povzemam nekatere značilnosti v interpretaciji S. Žizka). Borderline je mejna oblika med psihozo in nevrozo, motnje, ki ga označujejo, pa so: neopredeljena tesnoba, niz nevrotičnih simptomov (histerične konverzije, fobije, disociacijske reakcije, hipohondrije ipd.), perverznost v spolnosti (pogoste menjave, strah pred emocijami) in druge. Strah pred žensko se kaže ali kot impotenca ali kot neomejeni gnev nasproti ženskemu spolu. Uživanje je eksteriorizirano, samo doživetje ni več pomembno. Užitek je **organiziran**, seks ni prostor svobode, ampak potrošniški artikel z nalepko in navedenimi sestavinami. Spolnost je zreducirana na genitalno spolnost, spolni akt je agresiven akt. Ni več telesa, "kože" kot polja užitka, zadovoljitev je le potešitev nevrotične želje, "lačnih oči", ne pa resnične, eksistencialne potrebe po bližini drugega. Občutek notranje praznine: tisto, kar manjka, niso liki, ki bi subjektu dali imaginarno identiteto, temveč simbolna "zveza"; subjekt ne pozna notranjih **zakonov**, temveč le **pravila** igre. Niso problem ljudje, prijatelji, znanci, partnerji, sodelavci, temveč relacije: simbolna zveza pomeni ukinitve materialne menjave, mehanizacije in vulgarizacije odnosov, simbolno je rešeno golega užitka in koristi, simbolno je **sveto**. Pavperizacija

družbe pomeni tudi njen prehod na **površino**. Ni več zakonov, kavzalnosti, zaporedja vzrok – posledica, temveč so samo pravila igre, zapisana na etiketi. Vse, čemur rečemo "meta", je odsotno, točneje, konstituira se t. i. "metafizika vsakdanjosti". Junak osemdesetih let je **krhek**, razpršen subjekt, ki se hoče konstituirati na podlagi napačnih premis, se integrirati kot seštevke vseh lastnih eksterioriziranih želja.

V izviru (in razpletu) pa je strah pred samoto. Tri vrste samote lahko kategoriziramo: prvič, samota kot umik v **infantilno**, kjer svet še ni izoblikovan, v pasivno, izvorno pra-stanje (evocira ga preštevanka – motto besedila); drugič, samota kot umik v prisilno **izolacijo**, ki jo zaznamuje beg od realnosti, beg od soočenja z lastnim jazom, v prostor, ki je na videz rešen libida, denarne menjave, v prostor, ki a priori omogoča radikalni stik s seboj – tak prostor je, denimo, ječa, ki je paradoksalno, istočasno na robu družbe (ker iz družbe izolira) ter v samem njenem drotu (tu je družba najagresivnejša, najbolj očitna); v pozitivnem smislu pa ječa po-meni premik na oddaljen prostor, ki omogoča idealen "razgled" na okolico, to ni "regressus ad uterum", temveč beg vase, to ni povratek, temveč napredek, ki pa je pač drastičen v tem smislu, da lahko rezultira v dolgotrajno izolacijo ali celo v smrt; in tretjič, samota kot način življenja, ki ne predpostavlja nobenega bega ali izolacije, temveč razrešitev nevrotičnih frustracij in patogenih travm "sredi" življenja kot takega, ter pomeni iskanježitka v življenju samem, v njegovi celostnosti, ne pa v njegovih parcialnih manifestacijah. To je samota, ki človeka neprenehoma spreletava kot električni šok, ki ga postavlja na realna tla, ki pa so prostrana in ne poznajo etikete (so celo nespoznavna) in se jih ne da kupiti kot nepremičnino. Tako samoto si je potrebno priboriti. Sredstvo je akcija: verbalna, fizična, tudi nasilna, celo kot umor. Vsaka akcija pa je delikatna in nevarna: pot do avtentične in produktivne samote (ki je še vedno integrirana v družbo kot celoto) je vselej dolga in težavna.

3. Sodobna moraliteta:

Otroška preštevanka v mottu igre namiguje na otroštvo, na svet, ki je otroški oz. "le" **igra**; vendar je to slejkoprej samo trik: svet je res igra, a igra z ognjem, igra na življenje in smrt. Življenje je lahko res videti otroče lahko, preprosto, toda v resnici je težko in zapleteno. Preštevanka nam zbudi nek nostalgичen občutek: kako je na začetku vse lepo, vse-pred-teboj, kot nam govorijo starši, vedeževalke, vzgojitelji. Nobene grozne stvari, nobene smrti, predvsem pa še nobenega libida, ki življenje v največji meri zaplete. Kot bi se igra začela z zvoki iz glasbene skrinjice, kamor pa že naslednji hip zareže mesto: življenje v vsej svoji kruti, temačni podobi. Igra je zgrajena kot pasijon, kot srednjeveška religiozna igra, kot sodobna moraliteta s postajami, kjer je centralna oseba Edmond, ostali pa so bolj ali manj hipni prividi, hipnagoge, prikazni, ki ga srečujejo in preganjajo. Nekaj oseb sicer sreča večkrat, a nikdar več kot dvakrat: to je veliko, milijonsko mesto, svet, ki je v resnici neartikularna množica (kar je New York po definiciji), pri čemer človeka, ko ga drugič srečaš, ne poznaš več, oziroma je to takrat že povsem nov človek. Igra se začne pri vedeževalki, v njenem stanovanju, ki je mističen prostor, prostor razmisleka o usodi. Pri vedeževalki je vse še samo možnost (sicer neizbežna!), nakazuje pa se že razpoka, shizma, slutnja. Edmond izreče samo tri besede, ni mu potrebno govoriti, čeprav je ta prizor lahko razumeti tudi kot neke vrste Edmondov notranji monolog. Edmond je prišel k vedeževalki z nekim mankom, kot prazna vreča, pri čemer je njegovo stanje pomembnejše od besede. Njegovo stanje je nevzdržno: vse nenadoma pade od človeka kakor prhljaj – **sindrom luskavice** – Se vedno pa te vse srbí, koža je sicer gola, a vneta do nevzdržnega. Kaj so za vedeževalko znamenja? To niso prikazni v sanjah, besede, ki ti jih previdnost ali usoda položita na jezik ipd., to so stvari, ki jih počneš: znamenja so v resnici v tebi samem, v tem, kar si, znamenje si ti **sam** in to, kar počneš, je najboljša napoved prihodnosti. Tu gre v nekem smislu bolj za psihoanalizo kot za vedeževanje. A kaj pa je drugega psihoanaliza, če ne tudi napovedovanje prihodnosti (poglejmo samo Junga), in kaj je drugega vedeževanje, če ne tudi psihoanaliza. V vedeževanju je prav toliko mistike kot v psihoanalizi, pri čemer seveda izvemamo vulgarizirano utilitarno psihoanalitsko prakso.

Se pravi: z Edmondom je narobe to, da je človek na napačnem mestu. V življenju človek zavzema neko mesto in vsa dejanja izhajajo iz njega (mesto kot dom, družina, poklic, ambicije itn.), človek je mikro in makro lociran. Svet je, če ga pogledaš s pravega mesta, videti trden, z napačnega pa

razrahljan, podirajoč se, in človek na tem mestu je desorientiran, izgubljen v ontološkem smislu, razpoko pa lahko "zašije" samo radikalno dejanje (v našem primeru umor).

4. Prostori pekla:

Edmond je doma. Dom je interior, prostor, kjer je telesu toplo, vedno je znotraj. V odnosu z ženo je le malo eksplicitnega, izrečenega, vse je implicitno. Besede so še vedno redke, dejanje je statično, pasivno. Edina akcija je odhod žene na koncu prizora. Odnos med Edmondom in ženo je odnos med dvema monitorjema, ki sicer komunicirata, vendar sta zaprta vsak v svojo škatlo. Edmond pa se odloči in gladko površino ekrana (temno zrcalo, v katerem se ogleduje izpraznjeni jaz...) razbije. Žena ostane ujeta, koda, ki bi sestavil njuni govorici, pa ti aparaturi nimata vgrajenega. Edmond uide v "mesto", v **downtown**. To je nekakšen **geto**, zaprto zabavišče, prostor užitka, v katerem pa veljajo stroga pravila. To je podzemlje, ki živi na robu zavesti mesta (še ni nezavedno) in je obvladljivo, merljivo z denarjem. To so nekakšni prostori pekla, seveda za Edmonda, ki se je do zdaj gibal po "eksotičnem" in razsvetljenem tunelu, v svetu, ki ga je ustvarila družina – vzgoja – služba – zakon. To je tunel, ki je ločen od ostalega sveta, v njem ni nobene mračne kleti, nobenega nepospravljenega podstrešja. To je prostor površine, ki pa je obsojena na razpoko, skozi katero slejkoprej udari na dan kaos vsega, kar je znotraj. Glennino stanovanje je nov "dom", kjer bi se dejanje lahko vzpostavilo v območju normalnega, saj tu ne igra več denar, temveč bolj ali manj realen "odnos". Toda v tem prostoru se Edmondova razpoka pokaže v vsej svoji širini. Zašije jo lahko le zarez v njeno telo, umor.



Prizor iz filma *Hiša iger* D. Mameta.
Tretji z leve Joe Montegna.

Misijon je zadnji prostor pred ječo. To je sakralni prostor, ki pa ni cerkev v evropskem smislu: prostor duha in kontemplacije, prostor stika z Bogom in očiščenja, temveč je prostor histerije, hipertrofije čustva, ki operira z ekstazo in ne z mirom, bliže je južnim, črnim, kakor vzhodnim, rumenim religijam. Edmond doživi nekakšen kolaps, izstop iz sveta igre, zlom njegove konvencije, njegovih pravil: na pot mu stopi oblast kot absolutna desiluzija, policaj, ki prebije okvire igre in Edmonda – dobesedno – postavi na realna tla. To je rez, nastopita red in mir.

Zapor je nekakšno "plačilo za strah", odkup za greh. Edmond počasi dobiva novo identiteto, rojeva se na novo: oba svetova se začneta sestavljati, pretok med globino in površino se nenadoma vzpostavi. Edmond se spremeni po-sebi, v bistvu. To je tudi poanta igre: ne sprememba **imaga**, temveč sprememba bistva.

Igra je, kot že rečeno, neke vrste pasijon s postajami, in po atmosferi resnično asociira na srednjeveške religiozne igre: je podoba trpljenja Gospodovega oz. Slehernikovega in to je tudi Mametov namen: prostor prepoznanja, pri čemer se pokaže "etična vzajemnost". Mametov ton pa je brez sentimenta, nostalgije, didaktičnosti, in v demaskiranju urbane (bele) mitologije je neusmiljen. Po Savranu je Edmond najbolj poetična Mametova igra in ta definicija se zdi sprejemljiva.

5. Edmondovo telo:

Mametov karakter na sploh (in Edmond še posebej) ne more nikdar v popolnosti odgovarjati za tisto, kar stori. Vendar, za razliko od teatra absurda (recimo Albeeja), mora za to svoje dejanje plačati. Družbeni krog se slej-



Prizor iz filma *Nedotakljivi Briona de Palme*.
Scenarij: David Mamet.
Na sliki: Kevin Costner kot Elliot Ness.

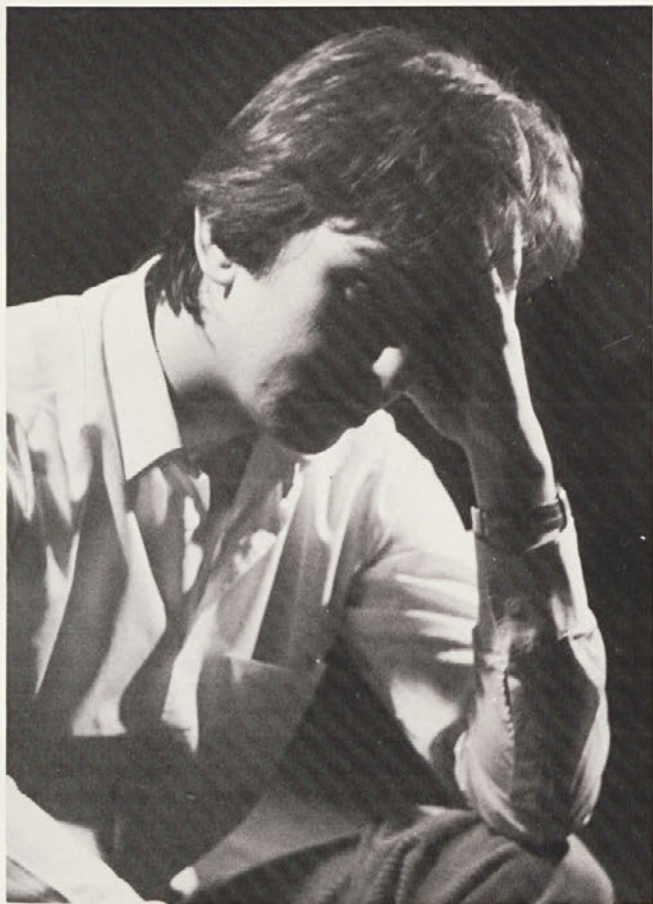
koprej vzpostavi. Pri Edmondu vselej obstaja tisto neznano, grozljivo drsenje, ki je zunaj dosega jezika, torej je povsem neobvladljivo. Edmondovo telo je okamenelo, depersonalizirano, točneje, deerotizirano. Edmond išče erotične stimuluse, ki bi ga vrnili v lastno telo. Teži za ponovnim rojstvom telesa. (Želi, denimo, da se dekle v peep-showu dotika njega.) Pri tem gre skozi različne faze, vrhunec erotično-seksualne verige pa je umor, ki ima svoj odmev še v sodomiji, oskrnitvi lastnega telesa od drugega. Po tem seks ni več potreben, celo dejanje se lahko premakne v sublimno, ezoterično (zadnji prizor v ječi). Ob libidu pa se stopnjuje tudi **agresija** – od pasivne (tihi beg od doma, izbruh v peep-showu, zmedenost na cesti, coitus interruptus v kurbišču, nakup noža itn.) do aktivne. Ta se začne z verbalno agresijo (verbalni napad na žensko na podzemski)

in se spremeni v fizično (pretep zvodnika, umor Gleene). Lasten notranji motor, ki črpa iz libidinalnega, se s tem iztroši, mora pa se zgoditi še agresija nad njegovim telesom: policist ga na silo aretira, zasliševalec mu dokaže krivdo, jetnik ga posili, po vsej verjetnosti je (ali bo) obsojen na smrt. Šele tu je možna končna pomiritev, konec kot pravi **happy end**, saj prizor, ki bi po vsej verjetnosti moral slediti (električni stol), ni napisan. Torej v prenosorazmerju z rastjo spolne sle raste tudi agresivni gon. Seksualni vrhunec – izpolnitev z Glenno – korespondira tudi z viškom agresije – z umorom. Toda šele posilstvo vrne Edmonda v lastno telo. Njegovo **nemo telo** na koncu spregovori v najčistejši obliki: spregovori o ničemer. Vse konotacije so ostale zunaj, igra se konča s poljubom. To je dejanje, ki ne potrebuje komentarja.

Blaž Lukan

J O V I C A P A V I Č

se je rodil v Banja Luki. Teorijo književnosti in režijo je študiral na Fakulteti dramskih umetnosti v Beogradu. Režijo je absolviral z diplomsko predstavo v "Ateljeju 212" (Daniel Ly Coburn: Partija remija). Dela v Beogradu (Kroetz: Ne krop ne voda), v Skopju, Sarajevu, Banja Luki (Jančerjev Veliki briljantni valček), Varaždinu (Brešan: Hudič na filozofski fakulteti), Mariboru (Prokič: Metastabilni graal) in drugje, tudi v Bolgariji. Dobitnik mnogih nagrad. Gledališča z njegovimi uprizoritvami gostujejo v inozemstvu.



S L A V I C A R A D O V I Č

je Koprčanka. Scenografijo in kostumografijo je študirala na Akademiji lepih umetnosti v Benetkah. Za tamkajšnja gledališča je zasnovala scene za Opero za tri groše (Brecht), Šest oseb išče avtorja (Pirandello), Češnjev vrt (Čehov). Nato je tri leta ustvarjala v koprski Gledališki delavnici z režiserjem Brankom Kraljevičem (iz tega obdobja Goldonijeve Primorske zdrahe). V ljubljanskem GLEJU Poostreni nadzor (Genet). Filmi: Zmenek v Budimpešti (Jadran film – RAI), Zaročenca (TV Lj. – RAI).



Kaj vas je privedlo do tega, da ste postali dramski pisec?

Kaj pa vas je pred tem navduševalo za gledališče?

Kateri dramski pisci so v tistem obdobju vplivali na vas?

V Godotu postavi Beckett glavni dogodek v tradicionalnem smislu – Pozzovo oslepitev – zunaj prizorišča. To je strategija, ki jo tudi sami pogosto uporabljate – postaviti konvencionalni dramski dogodek med dva prizora, kot v dramah Glengarry Glen Rose ali The Shawl.

In to učinkuje – kakor sta nas poučila Beckett in Pinter – kot redefinicija dramskega dogodka.

Kaj pa Tennessee Williams?
Govorite o njem v knjigi Writing in Restaurants.

In Miller?

V čem se to razlikuje od vašega dela?

Lahko pa vendarle imajo posreden političen učinek, s tem namreč, da se ljudje začno močneje zavedati?

Pa Brecht?

V vaših igrah je rdeča nit tako močna, da lahko karakterji govorijo stvari, ki so zelo daleč od tistega, kar v resnici teče v podtekstu.

In podtekst je zmeraj v moči, kupovanju in prodajanju.

Kako pišete igro? S čim začnete – karakter, dialog, zaplet?

Ali kdaj pišete s pomočjo osnutka?

Navadno ste sami izbirali režiserja za prvo postavitev?
Veliko ste sodelovali z Gregoryem Mosherjem.

Ali vselej obiskujete vaje za prvo uprizoritev?

Ali prebirate kritike?
Ali jih jemljete resno?

Mnogo dramatikov, s katerimi sem se pogovarjal, je komentiralo žalostno stanje v ameriškem gledališču.

Broadway je postal kot Las Vegas.
Zelo redko je tam mogoče videti resno igro.

Kaj pa regionalna gledališča?

Kakšna se vam zdi razlika med vašim delom za oder in delom za platno?

Ali so kakšne predstave, ki ste jih videli v zadnjem času in so vam všeč?

Bil sem igralec in začel sem režirati druge igralce. Nato sem poučeval in režiral študente, začel pa sem pisati, da bi ilustriral stvari, o katerih sem govoril kot učitelj. Ustanovil sem gledališko skupino in nismo imeli denarja za plačilo avtorskih pravic. In tako sem začel pisati drame.

V Chicagu je bilo amatersko gledališče in veliko časa sem prevel v Second City. V tistem času je bilo to v Chicagu pač v zraku.

Lanford Wilson je imel velik vpliv name – zbirka zgodnjih iger, kot so *Rimers of Eldritch* in *The Madness of Lady Bright*. V New American Library so imeli knjigo – mislim, da se je imenovala *New Voices From the American Theatre* – ki je imela največji vpliv na vse nas, ki smo bili mladi v šestdesetih letih. Vključevala je *Mrs. Dalley Has a Lover in Upstairs Sleeping*, igro Murraya Schisgala. *Čakajoč na Godota* je bila igra, ki je najbolj vplivala name. Veliko iger založbe Grove Press v šestdesetih – Pinterjevi *A Night Out in Revue Sketches* in Ionescovi *Nosorogi* – je pomenilo močan protistrup vsem tistim bednim angleškim serijam o sodobnem evropskem gledališču s slabimi prevodi povprečnih iger.

Zelo dobro dramaturško pravilo je, da se ne da pokazati nepokazljivega. Ne moreš dramatisirati replike "Dolgo sta čakala" drugače kot z rezom. Če dogodek v Glengarryu ni rop, temveč nekaj, kar je bližje rdeči niti protagonistov, prej pogoj kakor dramski dogodek sam, potem ni potrebno pokazati ropa. Lahko ga preprosto izpustimo. To je lekcija, ki smo se je vsi naučili od filma.

No ja, mogoče. Ne vem. Vzemite igro, kot je *Betrayal*, briljantna igra, ki preprosto vse prepušča ozadju. Ampak Pinter začne ne redefinira dramskega dogodka. Izrablja dinamiko med tradicionalno dramsko strukturo in gledalsko recepcijo le-te, da bi skoraj v filmskem smislu ustvaril tretjo realnost. Toda pravila dramske strukture – lahko jih redefinirate, kakor hočete – so utemeljena na pravih človeških percepcijah. To je tisto, kar omogoča njenim deviacijam, da še vedno funkcionirajo. To je tisto, kar omogoča tako imenovani umetnosti performativnosti, da učinkuje. V veliko primerih pa resnično ne gre za nič drugega kot za slučajnost, ki deluje, ker človekova misel vanjo vselej vceplja red.

Imel je velik vpliv name, a le do nedavnega. V šestdesetih smo imeli njegovo delo, vsaj v naši skupnosti, prej za klasično kot za sodobno. Čeprav je seveda bil sodoben pisec. Začel sem se zelo zanimati za njegovo delo in prav tako za Arthurja Millerja. Svojo pot sem si začel utirati počasi, skozi dramsko zgodovino.

Mislil, da ima precej drugačen način pisanja od mojega. Pisanje smatra za orodje za zavesti. Njegova snov je obremenjena z gonilno idejo, da je gledališče orodje za izboljšanje socialnih možnosti.

Jaz samo pišem igre. Jaz ne mislim, da bodo moje igre spremenile socialne možnosti. Mislim, da je gospod Miller vedno mislil – in to je pomembna misel – da lahko njegove igre spremenijo občutja ljudi v zvezi z resničnimi sodobnimi dogodki. Moj pogled je zelo zelo drugačen, zato ker sva drugačna človeka, iz različnih generacij. Mislim, da je smisel gledališča, kot je rekel Stanislavski, pokazati na odru življenje duše. To pa lahko omogoča, lahko pa tudi ne omogoča ljudem večjega stika s tem, kar se dogaja okrog njih, in jih lahko naredi, lahko pa tudi ne naredi boljših državljanov.

Ja. Želel sem si, da bi lahko napisal takšno igro. Poskušal sem vsake toliko časa. *Edmond* je tak primer.

On je močno vplival name. *Edmond* je spet primer za to. Poučeval sem Brechtova dela in me je zmeraj fasciniral. Vsi tisti nesmisli, ki jih je napisal o svojem delu, so zame godlja, direktna kontradikcija samega pisanja, ki pa je najčudovitejša, najčarnejša, najčistejša dramsko pisanje. Je prečudovito zabavno.

Na ta način je gledališče podobno življenju, ali ne? Nihče zares ne pove tistega, kar misli, čeprav si vedno mislimo svoje.

Zakaj ne? V zadnjem času sem resnično vzljubil Thackeraya. Stvar, ki sem se je domislil, je, da vsi angleški romani, ki jih poznam, najsij gre za *Semenj nicevosti* ali *Pendennis* ali *Howard's End* ali *Orwella*, pripovedujejo o fantu, ki si želi zaslužiti denar, da bi lahko vzel svoj polcilinder iz zastavljalnice, zato da ne bo v zadregi, ko bo šel na zabavo. Vsi pripovedujejo o ljudeh, ki so v zadregi zaradi pomanjkanja denarja. In mislim, da govori večina ameriške literature – ameriške literature, ki jo imam rad, ob kateri sem zrasel – o biznisu. Takšna je pač Amerika.

No, obstaja star kavbojski trik. Čreda prihaja mimo in prvi kavboj vpraša drugega kavboja, kako lahko tako hitro presteje krave. Drugi kavboj odgovori: "Zelo lahko. Preprosto presteješ število kopit in jih deliš s štiri." Tako napišeš igro. Napišeš ogromno, da si lahko predstavljaš, za kakšnega vraga v igri sploh gre, zavreš tri cetrtine in igro napišeš znova, jo pregledaš in ugotoviš, za kaj gre v tej igri in je tri cetrtine zavreš in jo napišeš še enkrat.

Seveda. Ko pišem scenarij, vedno delam s pomočjo osnutka. Ko pišem igro, na nek način delam z osnutkom. Lahko napišem nekaj tisoč strani dialoga, preden se odločim, da je čas za osnutek.

Ja.

Postavila sva kup iger na Goodmanu od 1975. do 1985. Prihodnjega februarja začneva z novo igro, *Speed-the-Plow* v Lincoln Centru.

Različno. Pri nekaterih režijah z Gregoryem sem bil na vsaki vaji. Razpravljali smo pozno v noč. Na primer za *American Buffalo*. A potem so bile tudi igre, pri katerih sem šel na prvo vajo in pozdravil ekipo, nato pa sem se spet pokazal šele na premieri. Na primer pri *Edmondu*. To je bila najbriljantnejša uprizoritev, kar sem jih kdaj videl na kakšnem odru. Cela stvar je bila postavljena z dvema ali tremi stoli in mizo. Bilo je veličastno.

Vsake toliko.

Obstajajo dobre kritike in slabe kritike, dobronamerne in hudobne. Sem kot vsak drug – raje imam, če sem hvaljen kot kritiziran. So ljudje, ki pišejo o mojem delu in imajo lahko zelo zelo utemeljene pripombe, toda bil bi preklet, če bi jim posvečal kakršnokoli pozornost. Oni namreč ne govorijo na prijazen in spoštljiv način, na način, kakršnega bi uporabil sam, če bi govoril o njihovem delu. Tako pa naj se, na kratko, jebejo. In tak je, se mi zdi, moj odnos do kritikov.

Cela Amerika je v žalostnem stanju. Živimo v težkem času. Naša kultura je pravkar razpadla na koščke in bo odmrila, še preden jo bo lahko karkoli nadomestilo. Zato je, kadarkoli omenjamo ameriško gledališče ali ameriško avtomobilsko industrijo ali ameriški življenjski standard, vse to ista pesem. Gledališče ni delček civilizacije, ki bi bil ločen. Je del političnega telesa.

Nisem prepričan, da bo to sploh še kdaj možno. Tako je pač življenje. Če je nekdo leta 1920 obiskal Princetown, je lahko videl kakšno veliko predstavo na obali, se v mesečini sprehodil po plaži, si privoščil kakšno veličastno svežo in poceni večerjo z morskimi sadeži in se nadihal čistega zraka. Če bi se ta človek danes vrnil v Princetown, bi rekel: "Samo trenutek. Kaj se je zgodilo s to prelepo občino? Zakaj je tukaj toliko ljudi? Zakaj je vse tako drago? Kaj se je zgodilo s tistim gledališčem?" Zgodilo se je, da se je svet spremenil. Gledališče se je preselilo nekam drugam. Poceni hrana z morskimi sadeži se je preselila nekam drugam. Dober zrak je šel nekam drugam. Prav tako je z Broadwayem.

Nič ne vem o njih. Dobil sem obilo udarcev po glavi od regionalnih gledališč v sedemdesetih, se lepo imel pri delu v Goodmanu, Actors Theatru iz Louisvillu, v The Empty Space, Yale Rep., Milwaukee Rep. Ne vem, kaj se zdaj dogaja z njimi. Ljudje iz Hollywooda so zelo zelo kruti in tudi zelo zelo zviti. Ena od stvari, ki jih bodo očitali meni ali ostalim piscem, kadar česa ne bodo razumeli ali če tisto ne bo dovolj slabo zanje, je tale: "To je zelo gledališko. To je preveč gledališko." To se uporablja kot ključna fraza. In kot nespodbidna fraza. Kaj jim boš odgovoril? "Ni gledališko?" Poskušam pisati najboljše, kot znam, za katerikoli medij, ki se zanj angažiram. Vsi vemo, da bi se morali izogibati Hollywoodu, ampak se ga ne. Poskušam delati najboljše, saj sem ob tem, da imam rad svoje delo, še plačan zanj.

Zadnja leta nisem mnogo hodil v gledališče. Delal sem film *House of Games*. Občudujem Gregovo delo z Millerjevimi igrami v Lincoln Centru. Všeč mi je bil *Platoon*, pa *A Room with a View* in *Crocodile Dundee*. Zelo mi je bil všeč film *Radio Days*.

Izbral in prevedel B. L.

je Ljubljanka. Dramsko igro na AGRFT je končala v razredu prof. Igorja Pretnarja. Diplomsko predstava Kmetija D. M. Storeya (Wendy, zanjo je dobila študentsko Severjevo nagrado). Že med študijem je sodelovala v eksperimentalnem gledališču GLEJ: Limite M. Jesiha in Z. Šedlbaueja, Pogovor v maternici koroške Slovenke J. Messnerja in T. Salamuna. Med leti 1975 in 1979 je igrala v SSG Trst. Med drugim: Marta v Wedekindovem Pomladnem prebujanju (Borštnikova diploma), Benečanka anonimnega avtorja (Nena, z njo je gostovala tudi v Celju), Nušičeva Oblast, Irkutska zgodba A. N. Arbuzova. Od 1979 do 1987 je bila v MGL. Omenimo nekaj uprizoritev: Shaw: Pygmalion (Liza Doolittle, M. Dekleva: Sla bohe-me, Ö. von Horvath: Kazimir in Karolina (Karolina), Kafka: Proces (Lenny), M. Norman: Lahko noč, mama (Jessie), Čehov: Tri sestre (Irina). Od 1987. leta je v svobodnem poklicu. V tem obdobju: Vojvodina Malfijska (naslovna vloga) v PDG Nova Gorica, Jančar: Dedalus (Vasiljka) v ljubljanski Drami, O. Wilde: Važno je imenovati se Ernest (Gwendoline) v SSG Trst. 1986: Severjeva nagrada!



Z O R A N M O R E

je Ljubljanka. Obiskuje zadnji letnik dramske igre na AGRFT (v razredu profesorjev Borisa Cavazze in Dušana Jovanovića). Preden se je vpisal na Akademijo, je dve sezoni nastopal v PDG (Nova Gorica, tamkajšnji štipendist). V študijskem času je na šoli igral Polonija v Hamletu, Kuligina v Treh sestrah, Danfortha v Salemskih čarovnicah, nazadnje Sandija v odrski priredbi Vesne (Cankarjev dom). Stevo Džambas v Ko so cvetele buče D. Mihajlovića (ljubljska Drama). V filmih: Cavazova Trinajstica, Žilnikova Stara mašina, Šprajcove Pripovedke iz medenega cvetličnjaka.



I R E N A M I H E L I Č

je Ptujčanka in dramska igralka Drame SNG Maribor. Njena prva vloga na profesionalnem odru je bila sestra Julija V Port-Royalu (H. Montherlant). V stalni angažma je bila sprejeta v sezoni 1980/81. Pomembnejše vloge v tem mariborskem obdobju: Nene (Pirandello: Nocoj bomo improvizirali), dekle (France Forstnerič: Ljubstava, daleč in v blatu), Polja (Gorki: Vasa Železnova), Olga (Partljič: Moj ata, socialistični kulak), Draga (Turini: Malomeščani), Nena (Anonimus: Benečanka), Ženska (Hoffman: Tako kot je), Ermengarda (Wilder: Ženitna mešetarka), Jerca (Linhart: Matiček se ženi), Jasna (Möderndorfer: Help). Snemala je v TV nadaljevanjih Oblaki so rdeči, Naša krajevna skupnost (miličnica).



POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH —

ŽIVLJENJE ANGLEŠKEGA IGRALCA

Oglejmo si, kakšno je življenje angleških igralcev od prihoda na akademijo do končne uveljavitve.

Mnogo mladih ljudi, ki se odločijo za igralski poklic, tudi opravi ustrezní študij na številnih akademijah in privatnih šolah za igro. Mnogi mladi ljudje, ki pridejo na akademijo z veliko volje in z željo, postati slaven igralec, so že po prvih avdicijah, na katerih morajo prikazati, česa vsega so sposobni, kaj hitro razočarani. Akademije izbirajo tiste, ki pokažejo velik razpon svojih sposobnosti. Za vstop v akademijo ni pomemben samo zunanji videz, marveč tudi telesne sposobnosti, smisel za ples, akrobatiko, igranje enega ali več glasbil, pevske sposobnosti in znanje jezikov. Mlademu igralcu je tako že na začetku jasno, kam spada in koliko ima možnosti za uspeh. Nato sledi trdo delo na akademiji. Študentje morajo plačevati svoj študij, sami ali pa njihovi starši. Večina študentov se zato pred študijem zaposli za leto ali dve, da si lahko plača stroške študija. Delovni dan na akademiji se prične ob devetih in se konča zvečer. Mnogo jih v času študija obupa ali pa zaradi finančnih težav in prenapornega dela na akademiji odide v druge poklice. Samo najbolj trmasti in sposobni ostanejo. To pa je tudi glavni namen akademije, kajti za omahljivce v gledališču ni prostora. Po končani akademiji se mlad igralec znajde na cesti, prepuščen sebi in srečnemu naključju. Mnogi agenti prihajajo na akademije in si ogledujejo mladi igralski naraščaj. Njihova želja je odkriti talent, ki bi jim lahko hitro in zanesljivo polnil blagajno. Kdor ima srečo, si lahko že v tretjem ali četrtem letniku zagotovi možnosti za nastop na avdicijah. Vse je seveda odvisno od dobrega agenta. To je odvisno od igralčevega uspeha, kajti uspešen igralec išče pomoč pri uspešnem agentu, oba pa povezuje želja po uspehu in zaslužku. Agent ureja vse igralčeve denarne probleme, skrbi za pogodbe, angažmaje, višino honorarjev, svetuje igralcu pri izbiri angažmajev in sodelavcev, skrbi za njegovo zunanjo podobo v medijih javnega obveščanja, za njegov prihranjeni denar, skratka, je njegov zaščitnik. Takšno partnerstvo seveda prinaša dobiček obema. Takoj, ko kdo od njiju zataji, se zveza prekine.

PATRICE PAVIS – geslo NASLOV DELA

Ang.: Title of play; nem.: Titel des Stückes; šp.: título de la obra

Za dober naslov dramskega dela ni ne pravila ne recepta., prav tako ni globalnih studij o tem, kako izbrati naslov. Naslov je zunanji tekst dramskega teksta v ožjem pomenu; potemtakem je **didaskalichen** (ekstra ali paratekstualen) element; vsekakor pa ga je nujno treba poznati – še vedno namreč kdo zaide v gledališče zaradi naslova, čeprav velja danes največje zanimanje režiji – ker vpliva na branje dela.

S tem, da naznači barvo, vzpostavi naslov pričakovanje, ki bo ali razočaranje ali zadovoljstvo; gledalec bo namreč presojal, ali se zgodba dobro prilega izbrani etiketi. Nekatere dramaturgije, romantična drama ali herojska komedija na primer, naslavlja vsako dejanje (ali **siliko/prizor**), tako da je redosled naslovov odličen povzetek zgodbe (**Cyrano de Berge-rac**).

1

JEDRNATOST

Naslov je rad jednat; biti mora zlahka zapomnljiv in ne sme vsega razkriti (kakor tisti romani XVIII. stoletja, ki imajo v dolgovernih naslovih že nekakšno mini pripoved). Če je naslov predolg ali preveč zapleten, ga raba poenostavi: **Tragedija o Hamletu, danskem princu** se je zožil v **Hamleta**, (parodičen) naslov igre Petra WEISSA **Zasledovanje in umor Jeana-Paula Marata, kakor ga je uprizorila gledališka družina charentonske bolnišnice pod vodstvom gospoda de Sada** (Seuil, Paris 1965), pa se je poenostavil v **Marat – Sade**.

2

IME

Največkrat je v naslovu kar ime osrednjega junaka (**Cid, Andromaha**), čeprav to prinaša nevarnost, da naš čas v njem ne bo več videl najzanimivejše osebnosti: **Britanik** je res glavna žrtev, vendar pa je tisti, ki nas danes zares fascinira, pravzaprav Neron. Pri kraljih (vsaj kar zadeva Shakespeara), stoji pred imenom zaporedna oznaka dela, za katerega gre: **Prvi del historije o kralju Henriku IV.**

3

NEPOSREDNA KARAKTERIZACIJA

Mnogokrat poskuša naslov okarakterizirati junaka tako, da generalizira njegov značaj (**Skopuh, Ljudomrznik, Lažnivec**), ali tako, da se poigrava z asonancami: **Tartuffe, Ping-Pong** (ADAMOV), **Mož je mož** (BRECHT).

4

METATEKSTUALEN KOMENTAR

Naslov se rad nagiba k metatekstualnemu komentiranju: **Igra ljubezni in naključij** napeljuje k razkrivanju razmerja dveh motivov v spletki. **Strah in beda Tretjega Reicha** odseva občutke, ki se porajajo gledalcu ob gledanju prizorov te igre.

5

NAGNJENOST K IZZIVALNOSTI IN POPULARNOSTI

Kdo se boji Virginije Woolf? (ALBEE), **Italijanski slammik** (FEYDEAU), **Škoda, da je cipa** (FORD) so naslovi, ki podžigajo radovednost in pozornost. Ob njih se bodo zasanjali današnji cineasti.

6

PREGOVOR

Mussetovi **Komedije in pregovori** nakazujejo temo, ki jo ilustrira igra, kakor da bi izhajali iz naročila ali stave, naj bodo dramsko ilustrirana ideja.

7

IZBOR NASLOVA

Današnja avantgarda je do izbora naslova mnogo bolj ravnodušna, ker se ji naslov zdi navadna konvencija ali nomenklatura za tekst, ki je edini pomemben. Zdi se tudi, kakor bi si bili vsi naslovi po malem podobni. In vendar je naslov pomemben za uspeh kakega dela, vsaj v bulvarskem gledališču, kjer je treba publiko šele privabiti in ji za njen denar kaj obljubiti. (**Večerja bo v postelji, Baba-prizori, Puranček**). Pisci melodram so to dobro vedeli, ker so verjeli, "da je treba izbrati predvsem dober naslov, če hočeš napraviti dobro melodramo, nato pa temu naslovu ukrojiti še dobro zgodbo." (**O melodrami, 1817**).

Druge zveze: ime oseb.

Prevaja Stane Potisk

POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH —

V času, ko igralec ni zaposlen, skrbi za svojo telesno kondicijo in zdravje. Mnogi telovadijo, boksajo, sabljajo, tečejo po čudovitih angleških parkih, obiskujejo pevske in govorne vaje, ob vsem tem pa nestrpnost čakajo telefonski poziv svojega agenta. Spet drugi pošiljajo svoje slike in dopise na različna gledališča, filmske družbe itd. Nekateri pa kar sedijo ob telefonu ter čakajo in čakajo...

Vsak izmed njih je odvisen od samega sebe in od lastne sposobnosti, ali se zna prodajati na tem velikem tržišču, kjer si vsak želi le najboljše. Razumljivo je, da vsi niso kos takim psihološkim pritiskom, ki jih izzoveta negotovost in strah pred neuspehom. Mnogi obupajo in mnogi zbolijo. Bolan igralec pa ni nikomur več zanimiv. Zato vsak od njih zatrjuje, da ni bolj zdravega človeka od njega in da to zdravje že izvira iz njegovega delovnega in borbenega rodu. Le zelo uspešni igralci si lahko dovolijo zboleti in ostati doma v postelji. Vsi ostali o svojih težavah strogo molčijo.

Igralčev najpomembnejši zaveznik pa je zagotovo sreča. Igralec brez sreče ne pride daleč. Lahko je še tako dober in zanimiv, toda če nima sreče, da bi ga opazili, ne pride nikamor. Ob sreči je pomembno tudi, da si kvaliteten in na koncu tudi tvoj zunanji izgled, ki v mnogih žanrih igra pomembno vlogo. Tako se igralci potikajo od vloge do vloge, od gledališča do gledališča in iz dežele v deželo. Angleško govoreči svet je velik in to je tudi sreča za angleškega igralca. Lahko potuje iz Anglije v Avstralijo in Ameriko ali pa kot reprezentant Britanskega konzulata po vsem svetu. British Council financira svojo lastno gledališko skupino in jo kot propagando za angleško kulturo "izvaža" v angleško "negovoreče" dežele. Repertoar takšnih skupin je izbran iz zakladnice angleške dramatične. Povečini so to uspešne, novonastajajoče igralske skupine, ki jih sestavljajo mladi, obetajoči igralci in režiserji. Negotovosti in nepredvidljivi bodočnosti navkljub so igralci zadovoljni, saj imajo ves čas občutek, da jih bo prej ali slej doletela sreča in jim odprla vrata uspeha in slave. Nekaterim se tako pravil-jično doživeti tudi pripeti. A tudi potem niso varni, saj jih ne čaka vsak mesec plača in socialno zavarovanje. Nenehno je treba delati, se boriti za vloge in no-ve uspehe.

Ameriški dramatik **Arthur Miller** bo letos star 75 let. Ob svojem obisku v Evropi je povedal: "Tržišče ne more vzdrževati zdravega gledališča..." In to, da ameriško gledališče ni sposobno podpirati svojih dramatikov. "Vsi najboljši dramatik morajo delati še kot scenaristi." +++ Igralec **David Warrillow**, veliki interpret **Beckettovih** vlog, pripoveduje o svojem nedavno umrlem prijatelju: "Beckett je imel brezmejen smisel za humor, ki pa ga je omejevalo prepričanje, da je na svetu skrajno težko živeti. V njegovem delu so prebliski čiste radosti, razkritja, igrivosti in duhovne luči..." O trenutno – tudi pri nas – popularni floskuli, da je politično gledališče, v kontekstu aktualnih političnih premikov na Vzhodu, zgubilo svoj temeljni smisel, pa pravi, da je nevarno presojati katerokoli Beckettovo igro samo v politični luči (Warrillow je igral v Beckettovi igri **Catastrophe**, napisani leta 1982 za Une Nuit pour Václav Havel na avignonskem festivalu). "Nikdar nisva govorila o politiki, sploh ne." +++ Londonski kritik **Matt Wolf** piše v odprtem pismu angleškemu dramatikom o možnostih, ki jih imajo za uspeh na Broadwayu: "To je igra, za katero se moraš odločiti sam, res pa je, da je zaslužek, če drama uspe, takšen, da si več ali manj preskrbljen za celo življenje." +++ O Beckettu govori tudi **Heiner Müller** v pogovoru z ameriškim novinarjem. "To je gledališče smrti, gledališče po smrti. Veste, Feydeau, gledan iz groba, kar Beckett je – to ni moja vizija gledališča." Še anekdoti, ki ponazarjata razliko med obema dramatikoma. Beckett je nekoč pojasnil režiserki, ki je rekla, da najraje režira mrtve avtorje: "Ampak jaz se nisem mrtev. Ne se čisto. Zagotovo pa sem umirajoči avtor." Müllerja pa je nekoč spravil v dolg smeh naslednji grafit: "Avtor je mrtev. Heiner Müller je avtor. Ergo, Heiner Müller je mrtev." +++ Novica pro domo sua: na svetovnem bienalu plakata v Varšavi bosta razstavljena tudi gledališka plakata oblikovalca **Ljuba Domjana** za naši uprizoritvi Volpona in Vida vidim. Čestitamo! +++ Popravek: trditev iz zadnjega gledališkega lista, da v Sloveniji še nismo uprizorili nobene drame nemškega dramatika **Botha Straussa**, ni točna. V sezoni 1987/88 so namreč v PDG Nova Gorica uprizorili njegovo **Turistično vodilco** v režiji Barbare Hieng. Slab spomin!

S P R E M E M B A R E P E R T O A R J A

Zavoljo številnih bolezni v ansamblu je prišlo do spremembe v repertoarju. Za konec sezone bomo uprizorili romantično dramo Alexandra Dumasa "Gospodična de Belle-Isle" v režiji Vita Tauferja. Premiera bo v začetku junija. "Škratni otok" Mihaila Bulgakova pa je prestavljen v naslednjo sezono. Obiskovalce gledališča prosimo za razumevanje.

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, sezona 1989/90, št. 5 – Predstavniki upravnik Borut Alujevič – Urednik Janez Žmavc – Lektorica Ljudmila Kajtner – Fotografije celjskih predstav Jože Suhadolnik – Naklada 1000 izvodov – Tisk Tiskarna Marginalija – Oblikovanje Domjan

POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH —

Tako se primeri, da mnogi igralci v svojem osebnem življenju ne najdejo sreče. Tukaj pa se začne drugi del krvavega, realnega igralčevega življenja. Na svojih potovanjih sem spoznal usode številnih igralcev. V pogovorih o svojem osebnem življenju so zadržani in odrezavi. Razumljivo, saj to ni pomembno v primerjavi s kariero. Tisti, ki si skuša ustvariti družinsko življenje, je v resni zagati. Zakoni, kjer sta oba igralca, ne trajajo dolgo, saj ju razdvoji delo, tako se prej ko slej razidejo. V nasprotnem primeru mora igralec vedno jemati vso družino s seboj. To pa je povezano z velikimi finančnimi stroški. V glavnem si igralec lahko privoščiti družino le, če je dovolj bogat in če mu žena mirno in vdano skrbi za otroke in hišo. Le redki zakoni vzdržijo. To so zakoni zelo sposobnih, priznanih in dovolj premožnih igralcev, kjer za otroke, hišo, avto in druge posvetne težave skrbi služinčad. Skratka, za idealno podobo svoje osebnosti potrebuješ zelo veliko denarja. Dokler se igralec potika po zakonitih teatirih, toliko časa ni pravih možnosti za družino. Kajti na teden dobi le borih 120 do 160 funtov. To pa je tudi za preživetje enega samega zelo majhen denar.

Največ možnosti za delo se seveda ponuja v Londonu. Tu je vse, kar je za igralsko dušo mikavnega. Nastop v humoristični TV nadaljevanki odpre vrata tudi naprej. Televizija je medij, v katerem si vsak želi nastopati, saj uveljavi igralca hitreje kot gledališče. Mnogo agentov najema le tiste igralce, ki so ljudem ljubi in poznani že iz televizijskih nadaljevanj. Uspeh na televiziji pomeni agentom zagotovilo za uspeh v gledališču, zlasti pa dvorano, polno ljubiteljev popularne TV zvezde. Če igralcu uspe, da podpiše dolgoročno večletno pogodbo s TV družbo in z nadaljevanko doživi uspeh, je finančno preskrbljen za dolgo časa. Angleška televizija dobro plačuje svoje sodelavce, le-ti pa živijo tudi na račun tantiem, ki jih dobivajo od številnih ponovitev. Na odrih West Endovskih gledališč tako lahko gledamo TV in filmske zvezde, ki se šele preizkušajo ali ponovno vračajo na odrske deske. Gledališča so polna. Turisti v poletni sezoni polnijo dvorane ko za stavo in vsi so zadovoljni. Vse to traja osem tednov in več. Vse je odvisno od obiska gledalcev. Denar kroji življenje predstave. Tako kot povsod je tudi tukaj kritika bistven del gledališkega uspeha. Kritikov je zelo veliko in o vsaki predstavi izide vsaj dvajset do trideset kritik. Že takoj po premieri lahko beremo prve kritike. Pričakovanje prve kritike je podobno vročičnemu stanju vseh sodelujočih. Kakšna bo? Ali smo s predstavo uspeli? So me opazili? Me bodo pohvalili? Takšna vprašanja lebdi v zraku. Če je kritika pohvalna, so vsi zadovoljni.

Pregled uprizoritev ameriške dramatike v SLG Celje

Norman Krasna: DRAGA RUTH! (DEAR RUTH!)

Prev. I. Vivod. Rež. E. Frelj.
Premiera 28. XII. 1952 (25 pred.)

Willy Sozin: ATENTAT

Prev. B. Stupica. Rež. B. Baranovičeva.
10. VI. 1953 (9 pred.)

Norman Krasna: JOHN LJUBI MARY. (JOHN LOVES MARY)

Prev. M. Kocjanova in D. Moravec. Rež. D. Radojevič.
22. XII. 1954 (17 pred.)

Herman Wouk: ZADEVA CAIN. (THE CAINE MUTINY)

Prev. H. Grün. Rež. B. Gombač.
13. III. 1956 (27 pred.)

N. Richard Nash: VREMENAR. (THE RAINMAKER)

Prev. H. Grün. Rež. J. Kislinger.
8. XI. 1956 (26 pred.)

Frances Goodric in Albert Hackett: DNEVNIK ANE FRANKOVE. (THE DIARY OF ANNE FRANK)

Prev. J. Dolar. Rež. B. Gombač.
25. IX. 1957 (36 pred.)

William Faulkner: REKVIJEM ZA VLAČUGO. (REQUIEM FOR A NUN)

Prev. J. Moder. Rež. A. Hieng.
25. XI. 1958 (10 pred.)

Frederick Knott: KLICI "M" ZA UMOR. (DIAL "M" FOR MURDER)

Prev. H. Grün. Rež. B. Gombač.
13. I. 1959 (27 pred.)

Clifford Odets: PREMIERA V NEW YORKU. (COUNTRY GIRL)

Prev. I. Črnogoj. Rež. A. Hieng.
20. VI. 1959 (5 pred.)

John Patrick: ČAJNICA NA OKINAWI. (THE TEAHOUSE OF THE AUGUST MOON)

Prev. J. Dolar. Rež. B. Gombač.
18. V. 1960 (23 pred.)

Gray Nicholas Stuart: LEPOTA IN ZVER. (THE BEAUTY AND THE BEAST)

Prev. J. Moder. Rež. J. Kislinger.
20. XI. 1960 (25 pred.)

Leslie Stevens: ZAKONSKI VRTILJAK. (THE MARRIAGE-GO-ROUND)

Prev. M. Golobova. Rež. M. Kragelj.
13. I. 1961 (46 pred.)

Eugene Gladstone O'Neill: PESNIŠKA DUŠA. (A TOUCH OF THE POET)

Prev. M. Golobova. Rež. A. Hieng.
20. I. 1961 (21 pred.)

Saul Levitt: PROCES. (THE ANDERSONVILLE TRIAL)

Prev. M. Golobova. Rež. B. Gombač.
16. XII. 1961 (21 pred.)

Arthur Miller: SMRT TRGOVSKEGA POTNIKA. (DEATH OF A SALESMAN)

Prev. J. Moder. Rež. B. Gombač.
20. IV. 1962 (17 pred.)

John van Druten: GRVICE GLAS. (THE VOICE OF THE TURTLE)

Prev. H. Grün. Rež. D. Radojevič.
5. I. 1955 (6 pred.)

George Axelrod: SEDEM LET SKOMIN. (THE SEVEN YEAR ITCH)

Prev. H. Grün. Rež. M. Kragelj.
10. XI. 1955 (13 pred.)

William Inge: VRNI SE, MALA SHEBA. (COME BACK, LITTLE SHEBA)

Prev. D. Tomše. Rež. D. Tomše.
20. XII. 1955 (9 pred.)

Eugene Gladstone O'Neill: HUGHIE.

Prev. J. Moder. Rež. J. Kislinger.
21. II. 1963 (7 pred.)

Eugene Gladstone O'Neill: STRAST POD BRESTI. (DESIRE UNDER THE ELMS)

Prev. F. Albrecht. Rež. B. Gombač.
8. XI. 1963 (16 pred.)

Sam Spewack in Bella Spewack: NAŠI TRIJE ANGELI. (MY THREE ANGELS)

Prev. D. Tomše. Rež. M. Herzog.
26. III. 1965 (24 pred.)

Norman Krasna: NEDELJSKA LJUBEZEN. (SUNDAY IN NEW YORK)

Prev. B. Hartman. Rež. J. Drozg.
27. XI. 1964 (25 pred.)

Fay Kanin in Michael Kanin: RAŠOMON. (RASHOMON)

Prev. B. Hartman. Rež. M. Kragelj.
14. X. 1966 (19 pred.)

William Goodhart: GENERACIJA. (GENERATION)

Prev. M. Lužnik. Rež. B. Baranovičeva.
21. II. 1969 (12 pred.)

Neil Simon: ZARES ČUDEN PAR. (THE ODD COUPLE)

Prev. D. Tomše. Rež. F. Krizaj.
14. III. 1969 (23 pred.)

Neil Simon: BOŠA V PARKU. (A BAREFOOT IN THE PARK)

Prev. D. Tomše. Rež. M. Kragelj.
30. I. 1970 (25 pred.)

Arthur Miller: SALEMSKE ČAROVNICE. (THE CRUCIBLE)

Prev. J. Moder. Rež. F. Krizaj.
8. X. 1976. (31 pred.)

Edward Albee: ZGODBA O ŽIVALSKEM VRTU. (THE ZOO STORY)

Prev. M. Lužnik. Rež. B. Veras in J. Starina.
24. XI. 1978 (20 pred.)

Wendy Kesselman: SESTRICI. (MY SISTER IN THIS HOUSE)

Prev. T. Simoniti. Rež. Z. Šedlbauer.
26. II. 1982 (17 pred.)

Tennessee Williams: STEKLENA MENAŽERIJA. (THE GLASS MENAGERIE)

Prev. Janko Moder. Rež. Marjan Bevk.
25. III. 1988 (18 pred.)

Zbrala T. V. (po Repertoarju slovenskih gledališč)

POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH — POTOVANJE PO ANGLEŠKIH ODRIH

Uprava gledališča najame režiserja in njegovo igralsko skupino. Lahko podpišejo pogodbo za več kot eno leto, a še tako trdna pogodba se lahko prekine, če igralska skupina in z njo predstava doživi neuspeh. Spominjam se svojega prijatelja, ki je prišel z igralsko skupino, ki je štela več kot 60 igralcev, v National Theatre. Podpisali so dveletno pogodbo. Toda že po prvi neuspeli predstavi je uprava gledališča prekinila pogodbo in vseh 60 ljudi je bilo ponovno na cesti. Seveda se v takem trenutku skupina takoj razbije in vsak jo mahne na svojo stran.

Predstave lahko doživijo zelo različne usode. Lahko se pripeti, da so prve kritike slabe in je dvorana prazna, nato pa nenadoma izide pohvalna kritika in dvorana se prične polniti. Predstave lahko doživijo več kot dvesto, tristo ponovitev. Pripeti se, da se vsa igralska zasedba sčasoma spremeni. Nekateri se naveličajo dvestokrat igrati svojo vlogo ali pa dobijo boljšo ponudbo in odidejo drugam. Posebno za mlade igralce je TV ali filmska ponudba izredno mamljiva in se ji le stežka odrečejo. Posebno če je ta ponudba iz Amerike. V tem primeru pustijo vse in odhitijo na snemanje. Angleškemu igralcu pomeni filmska ponudba kate-rekoli ameriške filmske družbe veliko več kot odrske deske doma. Če tako ponudbo odbije, bo le težko prišel do druge, na odrske deske pa se bo po dobri filmski vlogi še vedno lahko vrnil. Pa tudi denar, ki ga bo zaslužil, je velik in mu bo omogočil mirnejše življenje. Spoznal bo številne sodelavce, nove ljudi in nove možnosti.

Tako bo morda nekoč lahko sam izbiral vloge, ki si jih bo želel igrati. Ne bo mu več potrebno sprejeti prav vse, kar mu bo kdo porinil pod nos. To pa so sanje vsakega igralca. To je tisti srečni trenutek, ko je več ponudb za delo kot časa. To je čas, ko dobri sodelavci iščejo dobre soustvarjalce in denar za preživetje ni več pomemben in odločujoč.

Čas, ko se lahko igralec preda samo svojemu delu in ne vsakodnevnim skrbem za golo preživetje.

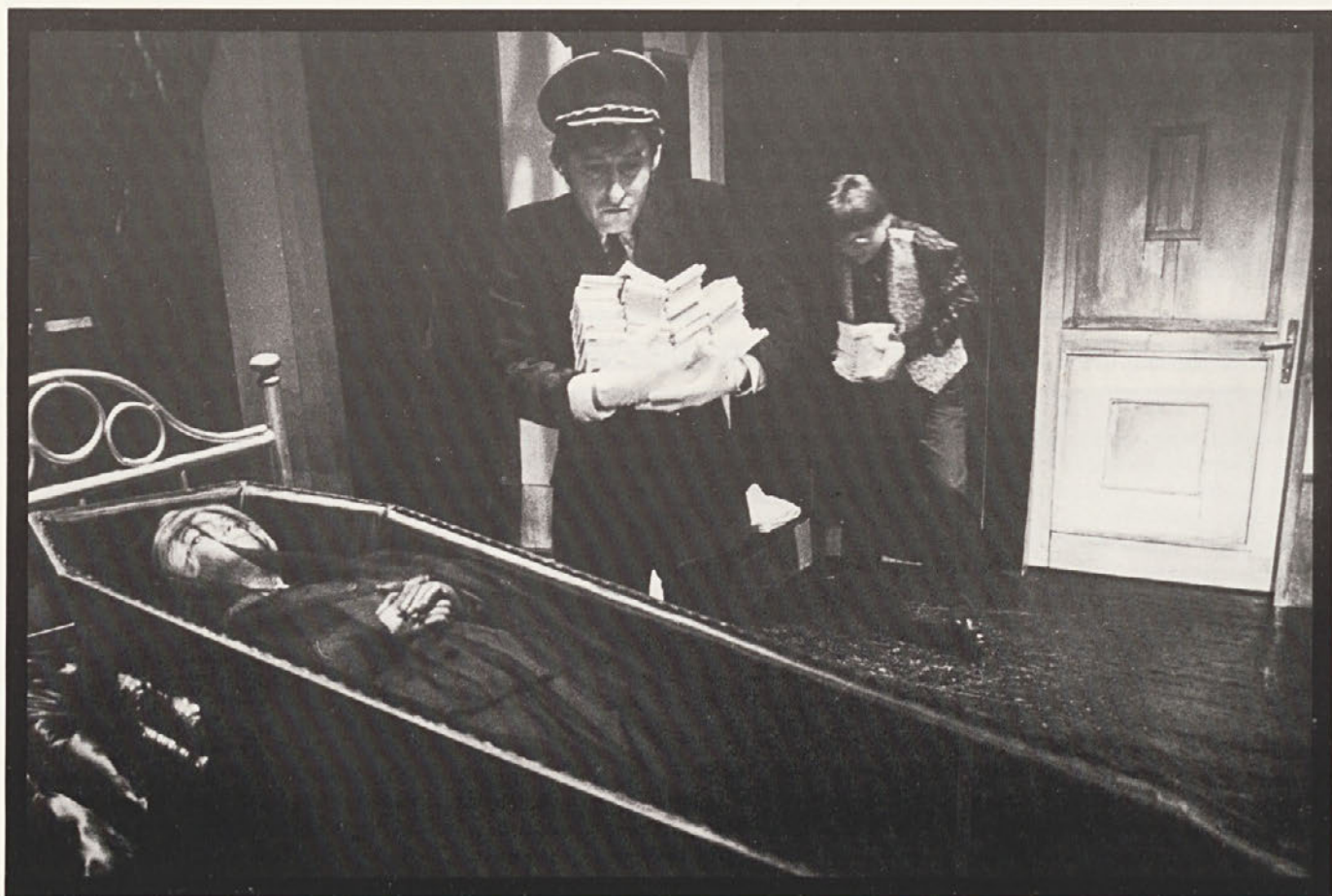
Čas ustvarjanja. Čas srečnega igralskega življenja.

Iztok Valič

(Nadaljevanje sledi)



Marjan Bačko, Anica Kumer



Zvone Agrež, Bojan Umek



Anica Kumer, Zvone Agrež



Miro Podjed, Anica Kumer



Zvone Agrež, Bojan Umek, Miro Podjed



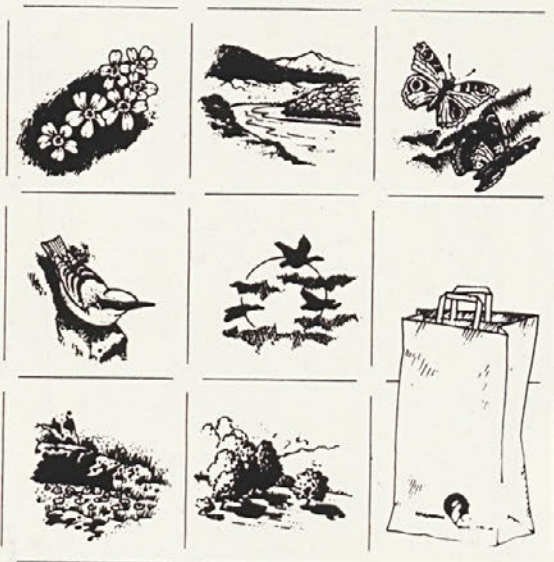
Anica Kumer, Marjan Bačko, Bojan Umek



Marjan Bačko, Bojan Umek, Drago Kastelic, Anica Kumer



Anica Kumer, Miro Podjed, Bojan Umek



VIRGO ITD - STUDIO F

SIMBOLI OHRANJANJA OKOLJA

O ohranjanju okolja govorimo tako rekoč vsak dan. Seveda, o ohranjanju čistega, kar se da naravnega okolja, vrednega človeškega življenja. Storimo pa zelo malo.

Pa bi lahko veliko več. Za začetek bo morda zadostovalo,

če v trgovini namesto običajne plastične vrečke kupimo papirnat, ki je:

- dolgoročno ekološko neoporečna,
- prijetnejša na pogled,
- trpežnejša, saj brez težav prenese 12 kg teže.

Papirnate vrečke boste spoznali po znaku



Videm

celuloza, papir in papirni izdelki Krško

Zlatarne Celje

63000 Celje
Kersnikova 19, p.p. 75
Telefon: 063/31-711
Telex: 33597 yu zc

*Dolgoletna
tradicija predelave
zlatih kovin*

*Dedič starih
celjskih zlatarskih mojstrov
iz 17. stoletja*

*Kakovostno in moderno
oblikovanje,
prilagojeno modnim gibanjem
v svetu*

*Sodobni tehnološki postopki
z novimi možnostmi
oblikovanja nakita*

*Visokokakovostni nakit
ročne, individualne izdelave*



gorenje interna banka

10 LET DELOVANJA

marginalija

TISKARNA, MARKETING IN TRGOVINA d. o. o.
63301 PETROVČE — TELEFON: (063) 77 66 88 — TELEFAX: (063) 77 60 50