



Slovensko ljudsko Gledališče Celje

CHICAGO

G l a s b e n i v o d v i l

Prva slovenska uprizoritev

Dramska predloga:

Fred Ebb in Bob Fosse

Glasba:

John Kander

Besedila songov:

Fred Ebb

Po igri *Chicago* Maurine Dallas Watkins



KAZALO

Žarko Prinčič	str. 4
Diego de Brea	str. 5
Mojca Horvat	str. 5
Chicago	str. 6
Bob Fosse	str. 6
Fred Ebb	str. 6
John Kander	str. 6
Krištof Dovjak: Pok je prazen zvok	str. 7
Milan Dekleva: Glasbena drama odčaranega sveta	str. 15
Med ločitvijo in poroko (<i>intervju z Matijo Logarjem</i>)	str. 19
Nova člana igralskega ansambla SLG Celje	str. 23

CHICAGO

Glasbeni vodvil

Prva slovenska uprizoritev

Dramska predloga:

Fred Ebb in Bob Fosse

Glasba:

John Kander

Besedila songov:

Fred Ebb

Po igri *Chicago* Maurine Dallas Watkins



Tarek Rashid, Miha Nemeč, Manca Ogorevc, Renato Jenček, David Čeh
(fotografija vaje)

Premiera: 29. marec 2002

Za pomoč pri uprizoritvi *Chicago* se zahvaljujemo Ameriški ambasadi v Sloveniji.

Sponzor:



Trgovina & Servis

SEZONA 2001/2002

2

GLEDALIŠKI LIST ŠT. 6

Prevajalec Milan Dekleva

Glasbeni vodja in dirigent Žarko Prinčič

Režiser Diego de Brea

Koreografinja Mojca Horvat

Dramaturg Krištof Dovjak • Scenografija: Jože Logar, Diego de Brea

Kostumografinja Meta Sever • Asistentka kostumografinje Tina Žen

Oblikovalec luči Miran Šušteršič • Oblikovalec tona Dado Perić

Lektor Simon Šerbinek

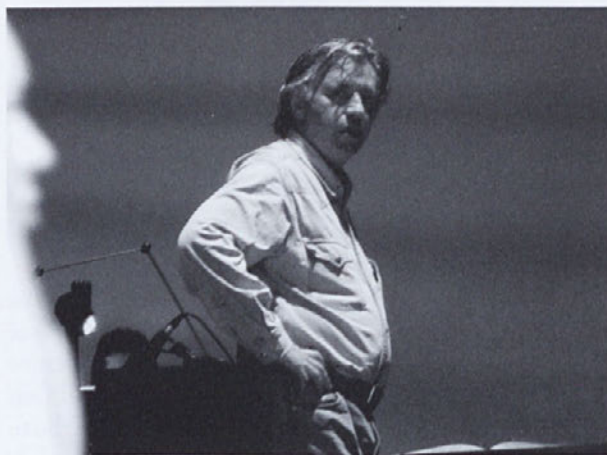
IGRAJO:

VELMA KELLY	Manca Ogorevc
ROXIE HART	Barbara Vidovič
FRED CASELY, NAPOVEDOVALEC	Miha Nemec
POROČNIK FOGARTY	David Čeh
AMOS HART	Damjan Trbovc
LIZ	Tina Gorenjak
ANNIE	Milada Kalezić
JUNE, KITTY	Violeta Tomič k.g.
HUNYAK	Alida Bevč k.g.
MONA	Mojca Funkl
MARTIN HARRISON	Renato Jenček
MATRONA	Magdalena Kropiunig k.g.
BILLY FLYNN	Bojan Umek
MARY SUNSHINE	Eva Hren k.g.
HARRY	Zvone Agrež
AARON, SODNIK	Tarek Rashid
SODNI USLUŽBENEC	Miro Podjed
SWING	Katja Petek k.g., Anja Robida k.g.

ORKESTER:

DIRIGENT: Žarko Prinčič • GLASBENIKI: Aleš Suša (s.sax, a.sax, cl., picc.)
Hugo Šekoranja (s.sax, t.sax, fl) • Blaž Trček (s.sax, t.sax, b.sax, cl., b.cl.)
Dominik Kranjčan (tpt) • Damir Tkavc (tpt), Klemen Repe (tbn)
Aleš Ulaga (tbn) • Darko Rošker (tu, cb) • Milan Ferlež (banjo, mand., uku)
Jelena Ždrale (vln) • Aleš Rendla (perc.) • Marina Horak (pno, acc.)
Igor Seme (pno., acc.)

Vodji predstave Sava Subotič, Zvezdana Štraki-Krofič • Šepetalka Ernestina Djordjević
Lučni mojster Rudolf Posinek • Tonska mojstra Stanko Jost, Uroš Zimšek • Krojači Janja Sivka,
Dragica Gorišek, Adi Založnik, Marija Žibert • Frizerki Maja Dušej, Marjana Sumrak
Odrski mojster Radovan Les • Rekviziter Drago Radaković • Garderoberki Amalija Baranović,
Melita Trojar • Dežurni tehnik Gregor Prah • Tehnični vodja Miran Pilko



- glasbeni vodja in dirigent, je glavni pobudnik, da v SLG Celje prvič v Sloveniji uprizarjamo glasbeni vodvil *Chicago*. Pogovori z umetniškimi vodjem Matijem Logarjem o tem so stekli kmalu po uprizoritvi *Marat/Sada* (rež. M. Zupančič) v sezoni 1998/99, v kateri je bil prav tako glasbeni vodja in dirigent. Prinčič (roj. v Ljubljani, l. 1956) je kot devetnajstletnik začel svojo glasbeno-gledališko umetniško pot v uprizoritvi Brechtove *Opere za tri gošče* (rež. P. Lotschak, SNG Drama Ljubljana) kot aranžer, pianist in vodja orkestra. V letošnji sezoni je v isti vlogi - prav tako v Ljubljanski Drami nastopil v novi uprizoritvi *Opere za tri gošče* (rež. M. Zupančič). Študiral je klavir in dirigiranje v Ljubljani (kontrapunkt in harmonijo pri Z. Cigliču) in v Zagrebu pri dirigentu Lovru von Matačiću ter bil njegov asistent. Izpopolnjeval se je na Dunajskem konzervatoriju pri prof. Rainhardu Schwarzu, v Parizu pri Gerardu Devosu in v kölnski Operi pri siru Johnu Pritchardu. Kompozicijo je študiral v Parizu in v

Bayreuthu. V Parizu, kjer je živel osem let, je vodil različne orkestre in l. 1989 ustanovil Orchestre d'Harmonie des Conservatoires de Paris. Dirigiral je v Operi SNG Ljubljana, kjer je bil tudi direktor. Kot dirigent je vodil številne orkestre in zборе, med drugim: Zagrebško filharmonijo, Dubrovniški mestni orkester, v Franciji Jeune Philharmonie, Orchestre des Conservatoires de Paris, La Simphonietta de Picardie... Piše komorno glasbo, klavirske skladbe, jazzovsko glasbo in scenško glasbo, s katero je večkrat sooblikoval uprizoritve v vseh slovenskih profesionalnih gledališčih. Kot pianist se udeležuje tudi na jazzovskem področju (bil je član ene od zasedb *Mladih levov*, ustanovil je nekaj jazzovskih triov...) in v drugih glasbenih zvrsteh. Nekaj let je po pet ur na dan igral v slovitem umetniškem kabaretu *Lapin Agile* na Montmartru, v ljubljanski Kinoteki pa je improviziral kot pianist na retrospektivah nemega filma... Je profesor za gledališko petje na ljubljanski AGRFT.

Diego de Brea



- režiser, rojen l. 1969 v Novi Gorici, je študiral gledališko režijo na ljubljanski AGRFT in primerjalno književnost ter umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 2000 je za diplomsko uprizoritev Mrakove *Obločnice, ki se rojeva* prejel univerzitetno Prešernovo nagrado. V Mestnem gledališču ljubljanskem je režiral gledališki kolaž Lorcovih besedil *Federico*, v Primorskem dramskem gledališču Logarjevo mladinsko igro *Kralj v časopisu* in Ionescovo besedilo *Kralj umira*. V Lutkovnem gledališču Ljubljana je režiral *Rumeno čudo* Renate Schupp in *Zvezdico zaspanko* Franeta Milčinskega, v SNG Drama Maribor Hoffmannovega *Hrestača*. V Italiji je, po Wagnerjevih motivih, režiral svoj avtorski projekt *Leonora*, z operno pevko Eleonoro Jankovich. V ljubljanskem gledališču Glej je v letošnji sezoni režiral prav tako avtorski projekt *Dvoboji*.

Mojca Horvat



- koreografinja in plesna pedagoginja je študirala jazz in muzikal na Broadwayu. Kot štipendistka **Broadway Dance Centra** je tehniko in stil ameriškega »theatre dance« specializirala pri naslednikih Boba Fossa (Ane Reinking, Tony Stevens, Christopher Chadman). Njen koreografski opus obsega šest koreografij v filmih (*Poletje v školjki, Kavarna Astoria...*), čez dvajset muzikalov v profesionalnih gledališčih, operah in baletih v Sloveniji, Avstriji, Italiji in na Hrvaškem. Omenimo nekatere muzikale: *Rocky Horror show, Nonsense, Kiss Me Kate, Little Shop of Horrors* in opere, operete, ter kabarete: *Splitski akvarel, Hoffmannove pripovedke, Noč v Benetkah, Sneguljčica, Arabela, Malo čez*. Poleg tega je podpisala čez petindvajset koreografij gledaliških uprizoritev ter čez tristo koreografij za televizijo in plesna tekmovanja. Koreografirala je tudi show program za Orkester Slovenske policije in Orkester Slovenske vojske. Leta 1989 je ustanovila lastni studio, katerega člani so aktualni svetovni prvaki v show plesih. Leta 2001 ji je Svetovna plesna zveza podelila naziv: »Koreografinja leta«.

CHICAGO

Glasbeni vodvil *Chicago* črpa teme in motive iz istoimenske gledališke igre Maurine Dallas Watkins, ki jo je kot poročevalko s sodnih dvoran (za ženske morilke) inspiriral proces leta 1924 v Chicagu. Napisala jo je leta 1926. Igra je takoj doživela velik uspeh in postala izhodišče dvema filmskima scenarijema, po katerih so leta 1927 posneli film *Chicago* in leta 1947 filmsko komedijo *Roxie Hart*, z Ginger Rogers v naslovni vlogi.

Ideja, da se gledališka igra Dallas Watkinsonove uprizori v glasbenem gle-

Bob Fosse

Režiser, koreograf, igralec in plesalec Bob Fosse se je rodil l. 1927 v Chicagu. S svojimi divjimi in ostrimi koreografijami muzikalov *The Pajama Game* in *Damn Yankees* je uspel na Broadwayu. Kot eminentni režiser-koreograf je ustvaril vrsto osupljivih in stiliziranih muzikalov, med katere sodijo: *Sweet Charity*, *Pippin* in *Chicago*. Filmsko kariero je začel pri MGM, kjer je igral in plesal v treh filmih, med drugim v *Kiss Me Kate*. Kasneje je režiral takšne filmske uspešnice kot so *Cabaret* in avtobiografski film *All that Jazz*. Umrli je v Washingtonu, l. 1987.

Koreografije (izbor):

The Affairs of Dobie Gillis, *Kiss Me Kate*, *Give a Girl a Break* (l. 1953), *My Sister Eileen* (l. 1955), *The pajama Game* (l. 1957), *Damn Yankees* (l. 1958), *Sweet Charity* (l. 1968), *Cabaret* (l. 1972), *All That Jazz* – tudi avtor dramske predloge (l. 1979)

dališču, pripada znamenitemu ameriškemu koreografu Bobu Fossu, ki je odkupil filmske avtorske pravice in skupaj z avtorjem besedil songov Fredom Ebbom in skladateljem Johnom Kanderjem ustvaril glasbeni vodvil *Chicago*. *Chicago*, ki ga avtorsko podpisujejo Fosse, Ebb in Kander, je doživel svojo krstno uprizoritev l. 1975 na Broadwayu (46th Street Theatre) v režiji in koreografiji Boba Fossa, orkestraciji Ralpa Burnsa ter imel do l. 1977 skoraj devetsto ponovitev.

John Kander in Fred Ebb

Kander in Ebb veljata za enega najuspešnejših tandemov v umetnosti muzikala.

Skladatelj John Kander se je rodil v Kansas Cityu l. 1957, Fred Ebb, avtor besedil songov, v New Yorku l. 1932. Med drugim sta napisala tudi filmske songe za Barbaro Streisand (*How Lucky can you get*) in Lizo Minnelli (*New York, New York*)

Skupno avtorstvo pri muzikalih (izbor): *Cabaret* (l. 1972), *Funny Lady* (l. 1975), *A Matter of Time* (l. 1976), *New York, New York* (l. 1977)

POK JE PRAZEN ZVOK

Premočrtna, linearno tkana zgodba *Chicago* ves čas odrsko-glasbenega dogajanja ostaja zvesta volji po sporočilu, kar je za glasbeni vodvil – ki ga žanrska opredelitev vnaprej reducira na zabavo, ugodje, fascinacijo – nenavadno.

Volja oziroma želja iskanja sporočila, ki jo lahko opazimo v *Chicago*, izhaja iz poguma, srca in možganov. Srce, pogum, možgani veljajo za ključne elemente dobrega muzikla.

Chicago kot glasbeni vodvil, kot muzikal, stopa z nujo po sporočilu pred nas s sistematično urejenimi odnosi med ironijo, satiro, sarkazmom, cinizmom in komičnimi elementi. Sistematičnost te dobro napisane igre spaja dramsko podlago, glasbeno partituro in koreografijo v estetsko dovršenost, ki zahteva natanč-

ne spoje/prehode med vsemi naštetimi strukturnimi elementi. Estetska dovršenost in natančnost sta podrejeni etičnemu sporočilu. Zaradi vsega tega lahko pomislimo na sistem vrtiljaka, ki ga v neustavljivi krog žene vse našteto, skupaj z nepsihološkim načinom igre. Slednjega predpisuje okleščena tipologija dramskih oseb.

Chicago zahteva premislek o pristopu k samoironiji, samozanikanju, samospraševanju. Z voljo po sporočilu, poanti, enoviti metafori urbanega življenja *Chicago* ne ostaja le v okviru zabave, ugodja, fascinacije, marveč teži k preseganju le estetskega. Predvsem skriva v sebi možnosti, s katerimi lahko pomagamo gledalcu na novo razumeti samega sebe kot etičnega.



Milada Kalezić, David Čeh, Alida Bevk k.g., Miro Podjed, Tina Gorenjak, Tarek Rashid, Anja Robida k.g. (fotografija vaje)

Chicago združuje pevsko-dramsko-plesne elemente, ki gledalca »napadajo« in ga silijo k spoznavanju samega sebe.

Chicago izpostavlja avtoironijo z začetno repliko Napovedovalca, ki skozi paradoks poudarja svojo iskrenost ter večplastnost sveta. Napovedovalec – mojster ceremoniala namreč obljubi prikazati reči, ki so nam ljube in pri srcu. Primarno želi torej ugajati, zabavati. Kot zabavljač, ujet v žanr ugodja, se zaveda, da se ne more odpovedati publikli, ki ga ohranja.

Celota *Chicago* kot glasbenega vodvila je s tem že v začetku postavljena v past brezizhodnosti. Napovedovalec namreč v isti repliki obljublja reči, ki so ugodju in vodvilu kot žanru v resnici tuje ali vsaj nenavadne.

Z rečmi kot so pohlep, podkupovanje, nasilje, izkoriščanje, prešuštvo, izdajstvo stopa *Chicago* v območje angažiranega gledališča. Prikazuje resnične stvari, ki so prisotne v vsakem segmentu družbe. Na začetku poudari svoj gledališki interes za reči, ki obvladujejo, združujejo in večinoma razdružujejo svet. Čeprav je estetsko dovršen in kot tak ugodja ne prezre, opozarja na reči, ki so v resnici votle, brezperspektivne, ki pa so hkrati močne in tako globoko vsajene v nas, da nas z lahkoto izkoriščajo, manipulirajo. Kot takšne nam verjetno niso ljube. V resnici nas uničujejo. Z njimi se svet spreminja v bleščavo podobo, kuliso, potjomkinovo vas, v bedno sožitje s fasadami, ki prekrivajo gmoto pretvarjanja. Nekateri verjamejo, da je takšno vas mogoče zrušiti z dve-

ma potezama. Verjetno njihova vera ni daleč od resnice.

Chicago, ki je časovno pomenljivo postavljen v dvajseta leta prejšnjega stoletja - leta gangstrskega brezpravja in zakona moči, ostaja v Ebb-Fosse-Kanderjevi dramsko-glasbeni adaptaciji gledališke igre Maurine Dallas Watkins, ki je resnično snov zanjo dobila kot poročevalka s sodnih razprav za časopis *Chicago Tribune*, tudi danes aktualna metafora urbanege časa. Mogoče danes, ko tehnologija popolnoma obvladuje svet, še veliko bolj kot v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. *Chicago* je verjetno potrebno razumeti v okvirih angažiranega gledališča kot meta-



Barbara Vidovič, Manca Ogorevc
(fotografija vaje)

foro našega sveta, ki ga urejajo preprosti triki. Triki, ki z neizogibno lahkoto »šmin-kajo pogled« in omogočajo predajo halucinacijam. Svet, sporoča glasbeni vodvil *Chicago*, ki pristaja nase kot na

*»...tak brlog,
kjer pretepač je bog«,*

izgublja zavest o tem, da votlost, ki »nam je ljuba in pri srcu« v hipu lahko izpari. Zamenja jo lahko le nova fascinacija, dogodek, podoben tistemu, na katerega opozarja že Grum.

Ko se votlost enkrat razkrije, ko se človek skoz alegoričnost Velme in Ro-



Manca Ogorevc, Bojan Umek
(fotografija vaje)

xie kot uspešnega dueta v Vickers Theatreu, ki je gledališče praznega dneva za dnem, zave ujetosti in zavoženosti, pride na dan kruta in neizpodbitna resnica. Kot manifestativen poudarek jo lahko preberemo v dveh verzih songa »**Daj jim pamet na led**«:

*»Že od davnine, ko nastal je svet,
osli smo, ki gredo na tanek led«.*

Že od davnine naprej, od trenutka, ko je izgubil primarni stik s transcendenco, ko je spoznal, da lahko z maliki straši in manipulira sočloveka, človek vse svoje napore vlaga v manipulacijo. Iz te manipulacije do halucinacije je le korak. Transa vračevskega plesa, kot pogojnega prehoda od golega bivanja do bistva, ni več. Ves ta jazz je v funkciji zabave, iskanja ugodja. Je le ena izmed novih oblik masovne manipulacije. Kot primarnega stika z naravo, z džunglo ga ne občutimo več. Ne razumemo ga. Z njim ustvarjamo iluzijo džungle - vellemestne džungle.

Jazz, ki ima za temelj utrip srca, spreminjamo z masovno uniformiranim manjanjem svojih izpraznjenih glav v mehanizem, ki ga razkrinkuje Velma z verzi:

*»Treba bo
to mesto poživit –
a ni vse Jazz?«*

Chicago lahko razumemo ne samo kot glasbeni vodvil, temveč kot družbeno angažirano igro, ki opozarja na izpraznjenost ljudi, ki ne znajo več bivati brez iluzij in vse primarno spreminjajo

v umetno s pomočjo poživil. Ta poživila *Chicago* skuša do konca razgaliti. Čeprav ohranja formo maškarade, parade, revije, ekshibicionizma, ne pristaja na masko. Za izhodišče jemlje udarno iskrenost. Ne uporablja olepšav. Je natančen, grob, brutalen. Kot spoj različnih izraznih elementov razkriva vsesplošno manipulacijo vsega z vsem. Razkriva odnose med halucinacijo in ljudmi, ki halucinirajo. Izpostavlja »reči, ki so nam ljube in blizu«. Reči, ki degradirajo srce, njegov naravni ritem.

Okleščen patetiziranja - patos uporablja samo v funkciji ironije - prevzema nase vlogo zrcala, ki prikazuje svet takšen, kakršen je v resnici - v objemu

halucinacij. Vse se pokaže kot črno. Značaji se dajo opisati v enem stavku. Vsi so samo veseli morilci, lažnivci, zaslepljeni ali naivno-sentimentalni omejenici. Nihče med njimi ni žrtev.

Svet je prišel do tiste stopnje, ko žrtvovanje ne omogoča več očiščenja. Nemara bi bila lahko edina žrtvena figura Hunyak, pa ni, ker je nerazumljena, nerazumljiva. Svet gre z hitrostjo vrtiljaka naprej. Ne daje časa za temeljni premislek. Nihče ne more potrditi resničnosti ali neresničnosti besed Katlin Hunyak. Nihče nima ne časa ne volje dešifrirati njenih stavkov? Preračunljivost, prilagodljivost, premočrtnost, hladna ustrojenost omogočajo ledeni mehanizem



Renato Jenček, Miha Nemeč, Barbara Vidovič, Tarek Rashid, David Čeh, Miro Podjed, Zvone Agrež (fotografija vaje)

sveta, v katerem so vse nastopajoče osebe le tipi, zreducirani na kolesca, ujeta v mehanizem. Ko se premakne eno kolesce, zavrti vse druge.

Vse je radikalno zreducirano na poz. Šteje le na manipulacijo in prilagajanje skrčeno življenje. Billy Flynn uprižarja te manipulacijske silnice moderne časa. Flynn popači model plemenitosti, iz katerega izhaja. S svojo obrtno-pravniško spretnostjo zanika etične zahteve. Je anti-Clarence Darow, na kar nas opozarja didaskalija: *potegne si srjaco iz hlač, razmrši lase, po kmečko pokazuje naramnice, njegova inačica izgleda »Clarence Darowa«*. Je alegorija poze, šminke, narejenosti, nespontanosti,



Barbara Vidovič, Manca Ogorevc
(fotografija vaje)

neizvirnosti, izpraznjenosti, in hkrati alegorija preživetvene inteligentnosti, spretnosti, ki zmore prikazati grdo kot lepo. Billy je majhen iluzionist znotraj velikega sistema iluzij.

Osebe, tipi sledijo Billiyu Flynnu, on sam sledi ritmu svojih nasledovalcev. Zaprt krog lovljenja samega sebe. Krog brez izhoda.

Flynn je pomenljivo prikazan kot anti-Clarence Darow. Je nasprotje tega legendarnega odvetnika iz Chicaga dvajsetih let prejšnjega stoletja, ki je z briljantnimi retoričnimi zagovori v okviru etično-pravnih meril dosegal neverjetne rezultate in se je zapisal v zgodovino prava kot nosilec duhovnega napredka. Na primeru njegovega zagovora dveh mladoletnih morilcev, ki sta zverinsko ubila svojega mlajšega sovrstnika, se nakazuje sporočilo, podobno sporočilu *Chicaga*. To sporočilo opozarja na previdno ravnanje z iluzijo, sanjami, halucinacijami.

»Iluzije, sanje in halucinacije so jedro otroštva. To veste prav tako dobro kot jaz. Spominjam se, da so se mi kot otroku ljudje zdeli visoki kot drevesa in drevesa visoka kot gore. Dobro se spominim, kako mi je bilo, ko sem kot otrok prvič preplaval reko na najglobljem mestu. Plaval sem brez sape in ko sem prisel na drugi breg, sem se počutil močno in zmagoslavno kot Julij Cezar, ko je privedel svojo vojsko čez Rubikon. Kasneje sem se vrnil na ta kraj in bi reko skoraj lahko prestopil, takrat pa se mi je zdela kot ocean. In tisti ljudje, ki so se mi zdeli tako čudoviti, so bili mrtvi in nič ni ostalo za njimi. Živel sem v sa-

njah. Nisem poznal stvarnega sveta, s katerim sem se na svojo žalost in razočaranje kasneje srečal in ki je pregnal iluzije moje mladosti.

Ves čas otroštva je prežet s sanjami in iluzijami in to, kakšno podobo zavzamejo, ni odvisno od sanjavega otroka temveč od tega, kar ga obdaja. Prav tako bi lahko sanjal o tatorih in si želel biti eden od njih, kot o policajih in si tudi želel biti eden od njih. Mogoče sem imel tudi srečo, da nisem imel denarja. Naučili so nas misliti, da je nesreča, če ga nimaš. Toda v tem strašnem primeru je nesreča denar. Denar je uničil njuni življenji. Hranil njune iluzije. Sprožil to noro dejanje. In če jih bo vaša milost obsodila na smrt, bo to zato, ker sta sinova bogatih.»

Če parafraziramo Darowa, lahko rečemo, da v strašnem primeru *Chicago*

tisto, kar uničuje ljudi, ni denar, temveč sla po družbenem uspehu, pohlep po medijski pozornosti. Billy kot anti-Darow to slo vzpodbuja. Ker mu vsi sledijo, lahko živi od nje. Svet se tako pomika v čim močnejši objem halucinacije. Darow je dosegel za mladeniča doživljenjsko ječo. Naša uprizoritev lahko doseže oprostilno sodbo vodvila kot žanra na ta način, da je *Chicago* lahko še kaj več kot le zabava, fascinacija, več kot le še ena od oblik halucinacij. Darow je dosegel, da država ne stori zločina. Naša uprizoritev lahko z vsemi elementi muzikala doseže nekaj podobnega – težiti mora k prebujanju samozavedanja gledalca kot etičnega človeka.

V *Chicago* država dopušča zločin, še več, priporoča ga. Zločin jo hrani, zločin ji omogoča otopelost mase. Zaradi tega teži dogajanje *Chicago* k razkrivanju mehanizma, ki večja in večja odmer-



Magdalena Kropiunig k.g., Manca Ogorevc (fotografija vaje)

ke opoja. Roxie se na koncu igre s prevaro izmuzne pravici. Čeprav osvobojena ječe, ni zadovoljna. Znajde se v anonimnosti – najhujša kazen za človeka, ki hlepi po slavi. Velemesto jo pogoltne. Velmo prav tako. Začeti morata znova od tam, kjer sta bili pred začetkom igre. Vrtljak. Brezizhodnost.

Kolesje sveta poganja lahkomišelnost, nepremišljenost. Glede tega je eden izrazitejših prizorov tretji prizor prvega dejanja, v katerem zvemo, da Liz ubije Bernija, ker je žvečil žvečilni gumi, Annie Ezekiala, ker jo je nalagal, da je samski, Junin Wilbur je potem, ko ji je očital nezvestobo, padel desetkrat na njen nož, Velma ubije sestro in Charlija, ker ju zaloti v postelji, Mona Alvina, ki je ves čas iskal samega sebe.

To farsično-sarkastično pretiravanje ob lahkomišelnosti opozarja med drugim tudi na problem iskanja samega sebe, na problematičen položaj stremljenja po boljšem znotraj urbanega sveta. V kolesju hladnega mehanizma je vse podvrženo hipnosti in nesmiselnim vzgibom. Ta podvrženost ohranja svet kot halucinacijo. Tempo urbanih vele mestnih kolesc *Chicaga* odstranjuje premislek, iskanje. Zdrobi ga kot motnjo. Potencialna moč je prikazana kot slabost. Komunikacija med ljudmi je zreducirana na minimum – Hunyak je lahko takšna kot vse našete, lahko pa je drugačna, resnično nedolžna. Nihče je ne razume. Nasploh nihče ne razume vzgibov, ki poganjajo svet. Nihče ne razume vzgibov, ki se jim predajamo. S Katlin Hunyak stopa v ospredje relativnost pravič-

nosti, nefunkcionalnost institucij, ki so bile ustanovljene zaradi obrambe duhovnega napredka človeštva. Sodstvo, katerega obstoj poganja bombastičnost časopisnih naslovov, postane farsa, ne samo ameriška. V ospredje stopa logika verza:

*»Ja, bil umor je,
a ne zločin.«*

Logika, po kateri umor ni nujno zločin, je sistem, ki ga poganja korupcija, podzemno trgovanje z ljudmi, usodami. Človek mora ujeti tempo virtualnega kolesca, ki ohranja svet kot halucinacijo, drugače ga zdrobi veliko kolo.

*»Če mami lestev pridržiš
še tvoja stala bo.«*

Pridrževanje, podpiranje lestve skriva vso okleščenost, ki si na silo prilašča naziv spretnosti, fleksibilnosti. Seveda so tu tudi naključja, ob katerih je potrebna sreča. Roxie ima srečo. Po prvem srečanju s sistemom ječe se hitro postavi na svoje noge oziroma ujame ritem mehanizma. Ječa je metafora sveta. Zapira vse, tudi zunanji svet. Zunanji svet predstavlja Amos. Amos je javnost, ki jo je mogoče z lahkoto zmanipulirati, prevarati, izkoriščati, pobiti. Roxie počne prav to. Pravzaprav to počno vsi. Do konca se ožemajo. Podrejajo se fascinantni maškeradi, katere ceremonialno vodstvo je prepuščeno mojstru Billyu Flyanu, ki nenaravnost z lahkoto začinja z manipulacijo še tako majhne-
ga »ščepca plemenitosti«.

Svet, ki tega sistema vrtiljaka ne razume, pada z Amosom v neznano. Lahko se mu le prepusti v obliki naivnosti, sentimentalnosti, bimoidnosti. Te omogočajo/ohranjajo svet, v katerem sonce lahko vzhaja v rumenem tisku. Površnost, predanost trikrom rokobrzccev, prisega tistim zakonom trebuha, ki omogočajo in ohranjajo sanje in življenje pravljico, v kateri je dovoljeno vse. Kolesja, ki bi se vrtela v nasprotno smer, praktično ni. Roxie, četudi jo prevzetnost, upor pripelje do roba, se vedno vrne nazaj v Flynnov kolotek. Ko jo medijsko preglasi nastop Kitty hudič te vzemi, odreaigira, prav tako ob primeru Katlin Hunyak, ki obvisi na vrvi. Pomembna je prilagodljivost in previdnost tiste vrste, v »kateri si sam sebi najboljši friend«.

Pomagaj si sam in tisk ti bo pomagal. Goljufaj in nihče ti ne bo storil hudega. V tretjem prizoru drugega dejanja ta logika prihaja v ospredje: veljajo najmočnejše karte, čeprav so vse goljufive. Goljufa se lahko pri jetniškem pokru, goljufa se lahko na sodišču. Povsod se lahko goljufa. Iskanje morale in sloga je brezpredmetno. Svet halucinantnega *Chicaga*, ki je metafora našega sveta, temelji na korupciji, sentimentalizmu, trikih. Vendar ta svet kot jalovo kolesje slej ko prej vsakega izpljune na začetno izhodišče, v katerem mora vsak sanjsko reko, ki jo je preplaval v otroštvu, kot ozek potok.

Kdor ne prepozna potoka, potrebuje - za ohranjanje življenja v halucinaciji kot nadomestku smisla - iz dneva v dan

večjo dozo poživila. Takšna zasvojenost, se zdi, da opozarja naš vodvil, ne pelje nikamor. Vsak obtiči na mestu, čeprav so vmes divji ritmi, drzni plesni koraki, zasanjane pesmice v katerih je

*pok lahko dober start,
ljudje ga ne pozabijo -
kakor Roxie Hart.*

Vse je zlagano, potrjeno, prignano do skrajne perversnosti. Poka mogoče ljudje res ne pozabijo. V resnici nima teže, je posledica strele, ki žene naboj, energijo drugam. Pok se razprši, sam po sebi je prazen zvok.



Barbara Vidovič (fotografija vaje)

GLASBENA DRAMA ODČARANEGA SVETA

Slovenski pravopis 2001 označuje muzikal zelo strnjeno, strogo in nedvoumno kot *glasbeno komedijo*. SSKJ (1994) ni tako asketski: muzikal (tudi musical ali mjuzikl) imenuje *odrsko glasbeno delo z elementi operete, kabareta, glasbena komedija*. Obema definicijama je skupna *komičnost*, ki naj bi bila za muzikal bistvena in nepogrešljiva.

Je res tako?

Nikakor ne. Dovolj je, da se spomni nekaterih »klasičnih« muzikalov prejšnjega stoletja: *Nesrečniki*, *Jesus Christ Superstar*, *Kabaret*, *Mož iz La Manče*, *Fantom iz opere*, *Porgy in Bess*, *Oliver!*, *Pickwick*, *Lepotica in zver*, *Dea gospoda iz Verone*, *Doktor Jekyll in gospod Hyde*, *Erita*, *Zgodba z zahodne strani*, *Lasje*, *Goslač na strehi*, *Anastazija* so dela, ki – niti po obliki niti po vsebini – nimajo nič (oziroma le malo) skupnega s komičnim oziroma s komedijo.

Če se ozremo na odrske zgodbe, smo presenečeni: ob ljubezenskih zgodbah se pojavljajo biblični in mitološki motivi, upodobitve velikih zgodovinskih prelomov, biografije pomembnih ljudi, družbene teme, problemi posameznikove svobode v spopadu s totalitarizmom ...

Če pogledamo na predloge, po katerih so nastali libreti (bolje rečeno »books«), najdemo velika literarna in gledališka dela, TV igre, filme, avtobiografije itd. Za okus povejmo, da so slo-

vite Webbrove *Mačke*, morda najuspešnejši muzikal doslej, inspirirane s poezijo T.S. Eliota!

Komičnega in komedije kajpak nočem izključiti in prezreti: vsi poznamo *My Fair Lady*, *Smešne stvari so se zgodile na poti v Forum*, *Briljantino* ...

Na kratko: muzikal je presenetljivo živa in raznovrstna odrska umetnost, ki je odločilno zaznamovala razvoj (predvsem ameriškega in angleškega) gledališča v dvajsetem stoletju. Že res, da se je marsikdaj zalizala v broadwayske in westendovske klišeje, ki so jih narekovali zakoni množične kulture in kapitala (tako nekako, kot se je to zgodilo hollywoodski tovarni sanj), a omenjeno dejstvo v ničemer ne zmanjšuje pomena in umetniške potence tega presenetljivega fenomena polpreteklosti in sedanjosti. Že res, da so libreti (v verzih ali prozi) šibkejši del muzikalov – a kaj potem? Se ni nekaj podobnega zgodilo operi, ki jo nihče med nami ne podcenjuje? Ne smemo pozabiti, da so napevi, pesmi, »arije« iz muzikalov že zdavnaj postali večno zelene melodije, ki so v najrazličnejših interpretacijah in priredbah postali *sine qua non* jazza, rocka, sodobne »resne« in »popularne« glasbe! Kdo si lahko zamisli glasbeno zgodovino prejšnjega stoletja brez imen kot so *George Gershwin*, *Leonard Bernstein*, *Irving Berlin*, *Oscar Hammerstein*, *Lorenz Hart*, *Andrew Lloyd Webber*, *Cole Por-*

ter, Claude-Michel Schönberg, Richard Rogers, Stephen Sondheim, Kurt Weill...?

Če pa se spomnimo še vrtoglavih števil ponovitev najuspešnejših muzikalov (5000, 6000, 7000 in več samo v New Yorku in Londonu), če pomislimo, recimo, da so v pripravo Webbrovega *Starlight Expressa* vtaknili 8 milijonov dolarjev), postanejo naše z borzo in bančnim kupčkanjem okužene duše in sreča zelo, zelo vznemirjena.

Očitno je, da gre pri ustvarjanju in produkciji muzikalov prekleto zares! Da je prav muzikal dedič tiste umetniške

zvrsti, ki smo jo v preteklosti imenovali *totalno gledališče* in ki je v 19. stoletju kraljevala v opernih hišah. V tem smislu muzikal ni oblika *glasbene komedije*, ampak *opera odčaranega sveta*, sveta, ki je pozabilo na bogove in tradicionalne humanistične vrednote, da je muzikal v resnici *glasbena drama (post)moderne sveta*.

Chicago Freda Ebba, *Boba Fossa* in *Johna Kanderja* pripada v tradiciji omenjene glasbene drame eno najuglednejših mest.



Damjan Trbovc (fotografija vaje)



Manca Ogorevc, Magdalena Kropiunig k.g. (fotografija vaje)



Bojan Umek (fotografija vaje)



Anja Robida k.g., Tarek Rashid, Miro Podjed, Milada Kalezić, Alida Bevk k.g., David Čeh, Bojan Umek, Tina Gorenjak, Miha Nemeč (fotografija vaje)



Miha Nemeč, Barbara Vidovič, Tarek Rashid, Miro Podjed (fotografija vaje)

MED LOČITVIJO IN POROKO

(pogovor z Matijo Logarjem ob njegovem odhodu z mesta umetniškega vodje v SLG Celje)



Začniva z verjetno neprijetnim vprašanjem: V SLG Celje si kot umetniški vodja zdržal cel mandat. Nekateri tvoji predhodniki ga niso. Ob prvem razpisu za novega umetniškega vodjo, ki se je končal neuspešno, nisi ponovno kandidiral. Zakaj si kandidiral ob drugem, ki se je prav tako končal neuspešno? S sedanjim vršilcem dolžnosti umetniškega vodje, gospodom Stanetom Potiskom, sta verjetno že opravila primopredajo?

Zdi se mi smiselno, da bi odgovoril na tvoje prikrito vprašanje, zakaj nisem kandidiral ob prvem razpisu. Dovolj, da za trenutek obnovim sliko celjske gledališke hiše ob mojem prihodu: ansambel je bil številčno praktično razpolovljen, dramaturginja in dramaturg sta se poslavljala in upravnik mi je takoj razložil, da imam po celjskih gledaliških pravilnikih lahko samo enega dramaturga, mesto stalnega lektorja ni bilo zasedeno, študij Pigmaliona, kot zadnjo uprizoritev svoje sezone ga je dal na repertoar moj pred-

hodnik Bebler, se je razvlekel preko vseh terminskih planov in začetek moje prve sezone, o kakšni umetniški primopredaji ni bilo ne duha ne sluha, repertoarna miza je bila prazna, moj predhodnik ter dramaturginja in dramaturg so za sabo temeljito počistili, honorarji domačim dramatikom so bili nesramno nizki... Ko sem napovedoval svoje prve repertoarne odločitve ter se spraševal, kako kadrovsko napolniti ter ustvarjalno dopolniti umetniški ansambel, je praznina in čistina depresivno zevala v aprilsko stvarnost. »Če jim boš dal dobre vloge, bodo prišli,« je odmevalo na vseh celjskih gledaliških nivojih. In so prišli. Pripeljal sem jih skoraj za »rokco«. Večina je celo ostala. Prazna, za igralce sistematizirana delovna mesta so se napolnila. Don Juan, Alica, Alice, Vaja zbora in mnoge druge odlične žanrske in v gledališki raziskavi skrajno različne uprizoritve, vmes tudi nepotrebni ustvarjalni zdrsi, so stigmatizirali to skupno »pionirsko« obdobje. Ni bilo idealno, bilo pa je kar nekaj časa idilično. Ne za vse. Nekateri so se čutili ogrožene, zaradi neigranja - neizprosna statistika jim vedno ne pritrjuje - izigrane. Temperaturo mladostne zagnanosti, svežo in skrajno svobodno gledališko razmišljanje ter neverjetno ustvarjalno »štimumo« - pri vsem si sam pomembno sodeloval - so opazovali s skepsjo, ki se je ob, po njihovem, moji neustrezni zasedbeni politiki, razrastla do izbruha nepomirljivega nezadovoljstva in celo sovraštva. Skratka: ob prihodu Jožefa Ropoše v ansambel ter ob napovedanem enkratnem sodelovanju Radka Poliča s celjskim gledališčem je počilo. Silovito. Na sestankarskem soočenju z ansambelom, potem ko je bilo jasno, da Ropoša že je in da Polič še bo, je padel predlog ali-ali. Besni

igralski kolega je z njemu lastno daljnovidnostjo predlagal dve možnosti: ali zamenjati ansambel ali umetniškega vodjo. Nemudoma sem ponudil odstop, ki pa je bil zavržen, saj naj bi se pogovarjali le »ad rem« in ne »ad personam«. No, sam se nisem nikoli čutil »ad rem«. To je mnoge tudi motilo, saj možnosti za manipulacijo z »ad persono« niso bile mogoče...

Naj se vrnem na začetek te moje zreducirane reminiscence. Ko sem ponovno spoznal, da demagogija tudi v Celju kotira in da ne pozna ne mej in ne mer, sem se brez velikih dilem odločil, da ne kandidiram. In nisem. Iz kasnejših precej osupljivih reakcij sem razbral, da je večina pričakovala mojo kandidaturo. Med mlajšimi igralskimi kolegi sem verjetno obveljal za izdajalca. V času do naslednjega razpisa sem bil nemalokrat pozvan, da se ob ponovnem razpisu ne izognem kandidaturi. Kandidiral sem. In odletel. Tisti, ki sem jih izdal ob prvem razpisu, so se mi revanžirali ob drugem razpisu.

S kolegom Potiskom sem že v januarju opravil primopredajo.

Ob odhodu iz SLG Celje verjetno, ob uspehih in neuspehih, kritično in samokritično ocenjuješ realizacijo umetniških in idejnih zasnov repertoarjev, ki si jih oblikoval v svojem mandatu?

Permanenten dvom je za ustvarjanje nujen. Dvomim pa, da moji oponenti dvomijo. Upam, da sem si ostal zvest in da se nisem prevaral. Verjetno sem marsikoga razočaral. Tudi to sem počel zavestno. Spomnil se boš, kolikokrat sem bil vesel dosežkov gledališča, kolikokrat sem bil skeptičen in kolikokrat sem bil razočaran in razdvojen ob odločitvah, ko mi je preostalo le golo zaupanje v posameznika. Premnogokrat je vse odvisno od intuicije. Dialektika ustvarjalne prodornosti je

vezana na dialektiko popolnih zmot. Za sebe lahko mirno izjavim, da sem, ob vseh dilemah, celjsko petletko smiselno živel, doživel in preživel. Zaključek »petletke« je avtentičen. Sicer pa inventura sledi, pred tem pa bi si rad privoščil še kakšno avanturo.

Kakšna so bila tvoja izhodišča oblikovanja repertoarne podobe? Si razmišljal »sezonsko« ali v okviru »petletke« kot estetsko enotne in učinkovite podobe obdobja neke gledališke hiše?

Kombiniranje »sezone« in »petletke« je bilo naravno opravilo pri oblikovanju repertoarja. Ob tem se je v kombiniranje vključevala realiteta, ki se lahko manifestira tudi kot rariteta preživelega, kot muzej. Načelno in v izhodišču me gledališče kot muzej ni zanimalo, razen v ironiziranju lastne in skupne gledališke drže, ki pa je prisegala na novo in v okviru novega na svetovno in posebej na slovensko dramatiko. Promiskuiteta različnosti v enkratnem ali razpršenem gledališkem dogajanju sezone je tista podstat razmišljanja, ki provocira: kje sem in smo, kdo sem in smo, kako se pretvarjamo in kje so morebitne meje naših vsakokratnih individualnih in kolektivnih samopašnih frustracij. Moje izhodišče je vedno vezano na vhod in vbod v gledališko tostranstvo in onostranstvo.

Kot dramaturgu si mi dal priložnost sooblikovati repertoar. Večkrat se sta na različnih, včasih plodno konfliktnih stališčih - včasih ne. Si dokaj nepopustljiv, kot režiser bereš besedila skozi izrazito uprizoritveno optiko, ob dialogu na prvo mesto postavljaš racionalne argumente za izhodišča vsakokratne uprizoritve. Ali lahko razkriješ osebne kriterije izbire besedil in kriterije, po katerih kot umetniški vodja stojiš tako za izborom kot za

uprizoritvami, ki si jih realiziral v obdobju enega mandata v SLG Celje?

Mislím, da sem se do tega trenutka že precej razkril. In upam, da je tudi meni v zvezi z menoj še kaj zakrito in da se bom še presenetil. Če parafraziram: presenečam se, torej sem. V poplavi povprečno slabih dramskih tekstov sem vedno znova presenečen, da se še najde dobro besedilo. Presenečenje je čuden kriterij, toda presenečenja aktivirajo moje odločitve za posamezno repertoarno odločitev.

Se ti zdi, da je bil tvoj program preambiciozen?

Ne.

Ob uprizarjanju odrskih klasikov si umetniško-vodstveni strategiji krstnih uprizarjanj slovenskih besedil (ta je bila adut tvojega umetniškega vodenja Prešernovega gledališča) in prvih uprizarjanj tujih besedil dodal strategijo pomladitve igralskega ansambla, strategijo odpiranja vrat režiserjem mlajše generacije in strategijo gostujočih igralcev. Kakšni so tvoji načelni razlogi za takšne umetniško-vodstvene odločitve in kako ocenjuješ kritike, ki so se ob tem porajale?

Brez pomlajevanja je zagotovljena samo kontinuiteta samozadovoljnosti, ki se sprevrže v popolno zaprtost in perpetuiranje vzorcev uspešnih gledaliških dogodkov iz neke preteklosti, nemalookrat napačno čaščene skozi tračerijo, v sedanjost. Gledališče pa je predvsem enkratnost. Torej se mora mladiiti, če noče enkratno ostareti in zaspati ter celo umreti. Kritično pobalinstvo ob odsotnosti elementarnega gledališkega znanja preziram. To je pa tudi vse, kar lahko storim proti takim pojavnim oblikam naše teatrologije. Med čitalnicami in obrekovalnicami je nekaj pomembnih markacij naših gledaliških stranpoti.

Ob uspehu gledališča med tvojim vodenjem, ki se odraža v desetih nagradah posameznim ustvarjalcem in celotnim uprizoritvam, štirikratni udeležbi na tekmovalnem BS, predvsem pa v zavidljivi in vsem slovenskim institucionalnim hišam konkurenčni številki: enajst krstnih uprizoritev slovenskih besedil in sedem praižvedb tujih (osma - Poroka kot letošnja zadnja načrtovana uprizoritev tvojega repertoarja, ki si jo zaupal režiserju Jerneju Lorenciju, žal ne bo realizirana), se vsi sprašujemo, čemu sveže, drzne in inovativne uprizoritve v SLG Celje med tvojim mandatom niso doživele več repriz? To je za umetniškega vodjo verjetno velik neuspeh?

Če je to spraševanje avtentično, potem je ob mojem neuspehu predvsem grozljiv neuspeh hiše. Bodiva si na jasnem, da festivali in njihove selekcije ter odločitve žirij odražajo stanje duha selektorjev in žirij, ne odražajo stanja hiš, razen če se hiša sama, zaradi še vedno možnega samoupravljalkega izsiljevanja z začetki in konci letnih dopustov posameznikov, ne odzove na festivalsko povabilo. Za Celje skoraj karakteristično debatanje o smiselnosti sodelovanja na t. i. letnih festivalih jasno odraža stanje duha... Kot da bi se topli za naše nastope na poletnih festivalih... V mojem mandatu so bile uprizoritve, ki so se približevale in presegale petdeset ponovitev - kljub solidni statistiki smo jih premalokrat igrali - ter uprizoritve, ki smo jih komaj približali dvajsetim reprizam. Namerno nerazumevanje vzrokov takšne ali drugačne statistike ne vspostavlja pogojev za boljše statistiko. Tudi v gledališču je večina in manjšina. Koga je treba ob preštevanju zaščititi, verjetno ni sporno. Ali pa?

V celjskem mandatu umetniškega vodje si precej energije posvetil Natečaju za izvirno slovensko komedijo in festivalski podobi Dne-

vov komedije. Žirija Natečaja za izvirno slovensko komedijo kar dvakrat ni izbrala nagrajenca, pa vendar se lahko gledališče pohvali, da je med tvojim mandatom uspelo krstno uprizoriti štiri nagrajene komedije. Kako gledaš na uprizoritve teh nagrajenih komedij, na kvaliteto slovenske komediografije nasploh in na možnosti, ki jih SLG Celje s festivalom Dnevi komedije in njenim natečajem izkorišča v svoj prid - ali pa tudi ne?

Glede uprizoritev je ostalo kar nekaj rezerv, to je jasno. Napisati komedijo je med vsem dramskim ustvarjanjem najtežje. V Kranju sem ustanovil »Grumovo nagrado«, tu »Žlahtno komedijsko pero«. Obakrat sem imel ustrezno podporo pri sodelavcih. Hvala jim. Mnogo let so me tukajšnji lokalni mediji posiljevali s poimenovanjem »Festival smeha in zabave«. Če se bo lokalno razumevanje vikendaškega festivala nadaljevalo, potem bo negativna komedijska kontaminacija celjskega gledališča popolna in predstave, kjer se publika ne bo valjala od smeha, bodo preprosto izginile.

Kako občutiš svoje dolgoletno notranje-konfliktno obdobje kariere umetniškega vodje in kariere režiserja?

Režiranje je bilo umaknjeno na stranski tir, konflikta torej ni bilo.

Dr. Taras Kermauner in Bojan Štih, recenzenta, troje knjige PeGe med včeraj in danes, v kateri »dokumentiraš« obdobje PG Kranj od sezone 1975/76 do sezone 1991/92, opažata strogost, samokritičnost, načelnost in družbeno angažiranost tvojega gledališkega angažmaja in podpirata tvoje delovanje knjižne izdaje zapiskov umetniškega vodje. Se SLG Celje obeta podoben kritičen »dokument«?

Štih je v zvezi z mojo omenjeno knjigo opozoril na koristnost mojega pisateljskega spominskega početja, saj naj bi s tovrstnimi knjigami »ravnateljji preprečili sedanje in prihodnje falsifikate o njihovem delu...« Celja v svojih dokumentarističnih zapisih ne bom ignoriral.

Si se v borbi za profesionalizacijo PG Kranj in v borbah za realizacijo repertoarja v SLG Celje naveličal gledališča ali še zmeraj ostajaš z njim v erotičnem razmerju?

Pornografija je nadaljevanje erotike z drugačnimi sredstvi.

Matija, hvala.

Pogovarjal se je Kristof Donjak

Mojca Funkl

je končala študij dramske igre in umetniške besede na AGRFT v Ljubljani pod mentorskim vodstvom Jožice Avbelj in Borisa Cavazze. Za vlogo **Stanislave** je v sedmem semestru dramske igre, v uprizoritvi *Zmagoslav III.* (rež. M. Šolc, S. Juhart), prejela akademijsko študentsko nagrado »Zlatolaska«. Je letošnja dobitnica nagrade »Zlata paličica« za vlogo **Princeske** v uprizoritvi *Princeska na zrnu graha* (rež. I. Šimić). Šest let je aktivno sodelovala v »*Imprologi*« in bila proglašena za najboljšo improvizatorko sezone 1999/2000. Celjsko gledališko občinstvo jo ima verjetno najbolj v spominu iz znatnega predstave na festivalu Dnevi komedije: *Marjetka str. 89.* (rež. S. Strelec). Kot igralka sodeluje s Slovensko nacionalno televizijo (*Peta hiša na levi, TV-Poper*) in Radiem, kjer je posnela več radijskih iger. V Slovenskem mladinskem gledališču nastopa v predstavi *Mary Poppins* (rež. M. Geymayer-Oblak) kot gostja v vlogi **Janke**. Sodelovala je pri več gledaliških in avtorskih projektih. Eden zadnjih je predstava *Metrix (gledališke miniaturre za tri ženske in torbo)*.

Tarek Rashid

se je rodil l. 1972 v Mariboru, kjer je tudi obiskoval in končal l. Gimnazijo. Študij je nadaljeval na ljubljanski AGRFT in ga pod mentorskim vodstvom Dušana Mlakarja in Kristjana Mucka končal l. 1999 z vlogo **Ja-zona** v Zajčevi *Medeji*.



Doslej je oblikoval nekaj vlog v Slovenskem narodnem gledališču Drama v Ljubljani: **Svistunova** v *Revizorju* (rež. D. Jovanović), **Teddy** v *Baalu* (rež. E. Miler), **Baska** v *Ljudomrzniku* (rež. S. Unkovski), **Vettorija** v *Lorenzacciu* (rež. S. Horvat), **Senatorja** v *Othellu* (rež. E. Miler). V Kulturnem domu Španski bori v Ljubljani je igral v *Lepotici in zveri* (rež. I. Valič) kot **Zver**, v *Zvezdici zaspanki* (rež. I. Valič) kot **Razbojnik Ceferin** in v *Peterssonu, mačku Findusu in petelinu Carusu* (rež. I. Valič) kot **Petersson**. V TV-nadaljevanki *Moj prijatelj Arnold* (rež. B. Jurjašević) je upodobil **Doza** in v *Peti hiši na levi* (rež. F. Perko) **Šejka**. V celovečernem filmu *Barabe* (rež. M. Zupanič) je igral **Povezovalca v nočnem klubu**.

SLG CELJE

Upravnik Borut Alujevič
Umetniški vodja Matija Logar
Dramaturg Krištof Dovjak
Lektor Simon Šerbinek
Vodja programa in propagande Jerneja Volfand
Tehnični vodja Miran Pilko

Svet SLG Celje:

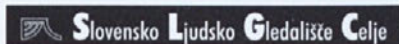
Slavko Deržek, Ana Kolar, Mariana Kolenko,
Martin Korže, Aleksa Gajšek Kranjc, Miran Pilko,
Bojan Umek, Zvone Utroša, Jagoda Tovirac (predsednica).

Strokovni svet:

Polde Bibič, Krištof Dovjak, Franci Križaj,
Anica Kumer (predsednica), Bojan Umek;

Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Bruno Baranović, David Čeh, Mojca Funkl, Tina Gorenjak,
Jagoda, Renato Jenček, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer,
Barbara Medvešček, Miha Nemeč, Manca Ogorevc, Miro Podjed, Stane Potisk,
Tarek Rashid, Jožef Ropoša, Igor Sancin, Mario Šelih, Damjan Trbovc,
Bojan Umek, Barbara Vidovič, Igor Žužek



SLG Celje, Gledališki trg 5, 3000 Celje, p. p. 49
Telefoni: centrala (03) 42 64 200, tajništvo (03) 42 64 202
propaganda (03) 42 64 214, faks (03) 42 64 220

e-mail: slg-celje@celje.si
<http://www2.arnes.si/~ceslg7/>

Gledališki list št. 6 • Sezona 2001/2002

Predstavnika Borut Alujevič, Matija Logar • Urednik Krištof Dovjak
Oblikovanje Triartes • Fotograf Damjan Švarc • Naklada 3000 izvodov • Tisk Grafika Gracer

Celje - skladišče
D-Per

97/2001/2002



5000028009,6

COBISS ◦