

# PIGMALION

GEORGE  
BERNARD  
SHAW

Slovensko  
Ljudsko  
Gledališče  
Celje



Premiera 19. september 1997

GEORGE BERNARD SHAW:

# PIGMALION

(Pygmalion)

PREVOD: JANKO MODER

REŽIJA: FRANCI KRIŽAJ

DRAMATURGIJA: MARINKA POŠTRAK

SCENOGRAFIJA: JOŽE LOGAR

KOSTUMOGRAFIJA: ALAN HRANITELJ

LEKTOR: MAJDA KRIŽAJ

GLASBA: IVO MEŠA

HENRY HIGGINS	TOMAŽ GUBENŠEK
POLKOVNIK PICKERING	BOJAN UMEK
GOSPA PEARCEOVA	ANICA KUMER
ELIZA DOOLITTLE	VESNA JEVIKAR PERKO
ALFRED DOOLITTLE	JANEZ BERMEŽ
GOSPA HIGGINSOVA	MILADA KALEZIĆ
GOSPA EYNSFORD-HILL	JANA ŠMID
GOSPODIČNA EYNSFORD-HILL	TINA GORENJAK
FREDDY EYNSFORD-HILL	MARIO ŠELIH
MOŠKI	ZVONE AGREŽ
	BRUNO BARANOVIĆ
	RENATO JENČEK
	IGOR SANCIN
ŽENSKI	EVA ŠKOFIČ-MAURER
	VANJA SLAPAR
HIŠNA	HANA KOMAR

VODJA PREDSTAVE: SAVA SUBOTIČ - ŠEPETALKA: ERNESTINA DJORDJEVIĆ - LUČ: UROŠ ZIMŠEK, RUDI POSINEK - TON: DRAGO RADAKOVIĆ - KROJAŠKA DELA: ADI ZALOŽNIK, MARJANA PODLUNŠEK - FRIZERSKA DELA: MAJA DUŠEJ - ODRSKI MOJSTER: MIRAN PILKO - REKVIZITI: FRANČ LUKAČ - GARDEROBERKI: AMALIJA BARANOVIĆ, MELITA TROJAR - TEHNIČNO VODSTVO: VILI KOROŠEC



# PREVARA S ČOKOLADNIM POLJUBOM

(za natis v gledališkem listu skrbno ščrtana tako imenovana dramaturška razčlemba)

Sprva bi vas verjetno vsak, ki površno pozna Ovidovega Pigmaliona, poskušal prepričati, da le-ta s Shawovim nima kaj dosti skupnega in da je Shawova verzija pravzaprav nekakšen anti-pigmalion. Za Ovidovega Pigmaliona namreč velja prepričanje, da v njem osrednjo vlogo igra ljubezen, ki je seveda osnova ustvarjanju ali že kar stvarjenju. Pri Shawovi verziji mita o Pigmalionu pa se nam zalomi že pri ljubezni, o srečnem koncu pa seveda ni ne duha ne sluha.

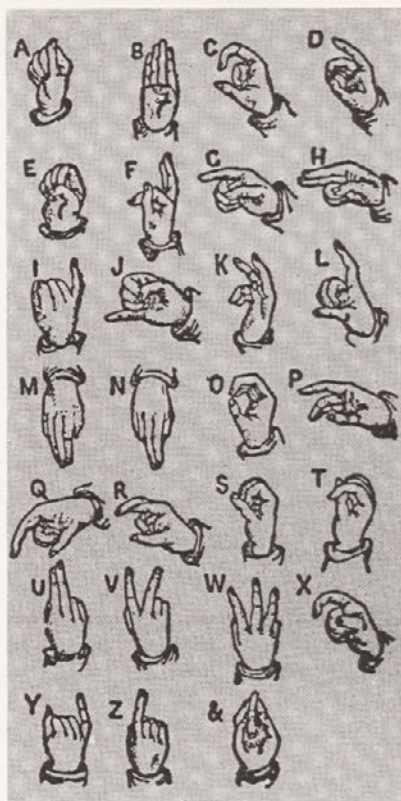
Toda že pri natančnem branju Ovidovega Pigmaliona lahko zelo hitro ugotovimo, da idiličen mit o kiparju, ki je ustvaril žensko - kip svojih sanj in ji z ljubeznijo vdahnil življenje, poka po vseh šivih. Pigmalion pod romantično masko zaljubljenca skriva poteze fetišista in celo psihotika, na to pa nas opozarja že Braco Rotar v "Pigmalionovi pregrehi". Če torej odmislimo naivno ljubezensko povrhnjico, se skriva že v Ovidovi verziji očitna fetišistična perverzija, ki jo Shaw na samosvoj način interpretira. Tam, kjer naj bi se oba avtorja razhajala, presenečeni ugotovimo, da se pravzaprav dopolnjujeta. Shawov Pigmalion se začne na tistem mestu, kjer se Ovidov konča. Prične se takrat, ko molčeča ženska spregovori. Toda pri novodobnem Pigmalionu se mora "govoreča" ženska, ki jo od moškega

loči tudi socialni prepad, najprej naučiti pravilno govoriti, da jo je možki sploh pripravljen poslušati. In Liza se ne nauči le pravilno govoriti, ampak se "nauči" tudi pravilno misliti. Higginsova "kreacija" spregovori o tem, na kar je mit zgolj namigoval. Spregovori o Pigmalionovi prevari in njegovi manipulaciji.

\* \* \*

Ob tem se nam seveda upravičeno zastavlja vprašanje, ki je temeljno za Shawov tekst: kakšen je torej sodobni Pigmalion in kakšnega razmerja je zmožen?

Novodobni Pigmalion si namreč namesto fetišistične ljubezni do slonokoščene lutke izbere obsesivno ljubezen do fonetike. Higgins je namreč obseden z jezikom oz. govorom, za katerega skupaj z Wittgensteinom ugotavlja, da označuje in določa človeka. Higgins v svojem pojmovanju jezika deluje v okviru Wittgensteinove krilatice "meje mojega jezika so meje mojega sveta", zato te meje neprestano preverja, jih postavlja in z njimi





različic/variant), ki nasproti drugim glasovom (skupinam različic) v danem jeziku razločujejo pomen besed ali morfov, kakor npr. t in d v paru tá - dá, ali r - b (ríti - bíti) ali i - e (píti - péti). Slovenski

knjižni jezik ima 29 fonemov: /a/ /ɛ/ /e/ /i/ /ɔ/ /o/ /u/ in /ə/ - samoglasniki;

tudi eksperimentira. Pri tem niti najmanj ne pomišlja, ko se mu (po njegovem prepričanju) življenja ne vredna ženska ponudi v jezikovno predelavo. Higgins jo preprosto "obravna" kot priložnostni objekt, s pomočjo katerega bo dokazal tezo, da govorica ne le označuje, temveč tudi vara. Na formalnem nivoju njegova teza vzdrži, saj s podtaknjenko osmeši snobovsko in konvencionalno mentaliteto ljudi visokega družbenega razreda, toda osmeši se tudi sam, saj njegova učenka preseže formalni nivo in ga na etičnem razkrinka kot brezobzirnega manipulatorja.

\* \* \*

Pri sodobnem Pigmalionu se je tako spremenil samo fokus fetišistične obdelave. Pri mitološkem je bil to neživa lutka, pri sodobnem jezik, s katerim Higgins eksperimentira na živi lutki. Zanimivo je tudi, da oba Pigmaliona v trenutku, ko njun objekt "oživi", ostrmita od groze. Pri Ovidu je to še mogoče razumeti, saj je oživitev dejansko čudežna, izpolnitev želje pa, kot zmeraj, problematična.

Pri Shawu pa je "presenečenje" in "strmenje" ob Lizini t.i. transformaciji v žensko veliko bolj neumestno, da ne rečem celo neokusno. Je pa tipično moško.

Zakaj? Preprosto zato, ker je sodobni Pigmalion slep in gluha (čeprav se ukvarja s fonetiko) za Lizo kot avtonomno bitje, da o njeni stiski sploh ne govorimo. Higgins namreč spregleda bistveno stvar; da je njegov "objekt" obdelave že ves čas subjekt. Liza ni butasta kreatura, kot jo vidi Higgins, ampak inteligentno, ambiciozno in tudi prefrigano dekle. S svojo spontanostjo in neposrednostjo

zna pritegniti pozornost nase in se tudi uveljaviti. Edina napaka, ki jo ima, je pravzaprav ta, da izhaja in najnižjega socialnega sloja in da jo jezik tako usodno določa. To, kar Higgins v svojem laboratoriju želi skreirati, pa je stereotip ženske, katere osnovna naloga je, da mu prinese še eno lovoriko na raziskovalnem področju in copate na privatnem.

Higgins Lize ne obdeluje zato, da bi si jo podredil (saj je njena ekonomska in socialna podrejenost apriorna), temveč zato, da bi se potrdil v svojem moškem samoljubju. Higginsu objekt želje ni ženska, temveč fonetika. Tej pa je najbližji prav polkovnik Pickering, ki se s prav takšno strastjo predaja raziskavam jezika kot Higgins. In tako se v dežju srečata dve sorodni duši, to pa prav gotovo nista Higgins in Liza, temveč dva jezikovna obsedenca. Zato je prav njuno srečanje odločilno, da se Higgins spusti v Lizino obdelavo. Pickering je, za razliko od matere in ge. Pearceove, zanj tisto idealno ogledalo, v katerem se želi ogledovati v vsem svojem fonetičnem blišču. Šele Pickeringova prisotnost povzroči, da se Higgins odloči za Lizino metamorfozo v "kraljico iz Sabe". Avtor "Govorjenega sanskrta" in avtor "Higginsove univerzalne abecede" se nepričakovano srečata ob vsiljivi prodajalki rož, potem ko sta dolga leta gojila željo, da bi se

spoznala. Željeni objekt je pri obeh očiten in Liza postane sredstvo za njuno skupno igrivo. Zato Higgins

Lize ne (u)kroti (tako kot Petruccio Katarino v "Ukročeni trmoglavki"),



a  
 o c a e e  
 u v m  
 b p f  
 g dž d  
 i j n r/l  
 s

ampak jo enostavno (iz)rabi. Njegovo namero Liza sicer že na začetku intuitivno zasluti, zato tudi želi oditi. Takrat pa se Higgins zateče k prevari. Dekle čisto po moško zapelje. Obljubi ji "cvetličarno v oblakih", usta pa ji dobesedno zamaši s sladkim poljubom. Na simbolnem nivoju jo enostavno "posili". Lize ne premami z obljubo o škatlah in sodih čokoladnih bonbonov, temveč z nasilnim in hkrati sladkim vdorom v njena usta. Higgins se seveda zaveda, da jo lahko zapelje le s poljubom. Toda namesto jezika porine vanjo sladko prevaro - čokoladni bonbon - in ona to prepozna kot poljub. Najnežnejši in najbolj erotični trenutek Higgins zablefira in Liza se mu šele po njem voljno preda v obdelavo, v kateri bosta uživala predvsem dva jezikovna sladokusca. Naša junakinja postane tako del klasičnega ljubezenskega trikotnika, v katerem erotične silnice potekajo v najrazličnejše smeri.

\*\*\*

Lizina metamorfoza pa ni edina v tekstu. Zgodi se tudi njenemu očetu, ki se iz zapitega smetarja, prav tako po Higginsovi zaslugi, prelevi v prestrašenega malomeščana. Doolitle kot človek, ki si morale ne more privoščiti (kot sam pravi) in Higgins kot človek z dvojno moralo sta si v odnosu do Lize neverjetno podobna. Prvi, čeprav njen oče, v njej ne vidi hčerke, temveč možnost za zaslužek; drugi, čeprav moški, v njej ne vidi ženske, temveč objekt za svoj veliki eksperiment. Zato na začetku celo po moško barantata zanjo kot za kravo na sejmu.



Prvi se je želi znebiti in ob tem še mimogrede nekaj malega iztržiti, drugi jo želi koristno uporabiti v znanstvene namene. Oba se, ne glede na socialno razliko, obnašata do nje enako svinjsko. In oba se pri tem zgovarjata na svoj položaj.

V tako urejenem moškem svetu, v katerem ima ženska predvsem uporabno vrednost, za njene želje in čustva ne ostane kaj dosti prostora. Zato je mukotrpnost pot, ki jo mora prehoditi jezikovno hendikepirana prodajalka rož pot podreditve ali osamosvojitve. Lizina zgodba ima vse nastavke, da bi se iz nje, z majhnimi popravki na koncu, izcimila meščanska zgodba o podreditvi, kar je uspelo tudi avtorjem muzikala "My fair lady". Pri Shawu pa je predvsem "resnična zgodba o osamosvojitvi". Pot do nje za Lizo ni enostavna in lahka, predvsem pa ni tista pot, ki se običajno, za njej podobne junakinje, navidez srečno zaključi s poroko in vdanim prinašanjem copat.

\*\*\*

Pot do tega spoznanja, pa tudi Lizo vodi preko romantičnih čeri slepe zaljubljenosti.

Kako je sploh mogoče, se seveda vprašamo, da se Liza Doolitle zaljubi v moškega, ki jo obravnava kot objekt? Zelo preprosto. Kajti, "privlačni,



**fonetika** je z Jezikoslovna veda, ki preučuje zvočno stran jezika od glasu in naglasa do besedila. Proučuje jo s stališča izgovarjanja, tj. tvorbe z govornimi organi (artikulacijska ali izgovorna fonetika) ali s stališča slušnosti (akustična ali slušna fonetika). To proučevanje opravlja bodisi z organi človeškega telesa (ušesna fonetika) bodisi s

posebnimi napravami (eksperimentalna fonetika). Pri raziskovanju se je še pred fonološkim obdobjem jezikoslovje nagonsko (zlasti na podlagi zapisa glasov s črkami) držalo fonoloških enot. Govorimo lahko o fonetiki glasov, prozodije, zloga, morfema, besedne zveze, stavka, povedi, besedila. Svoje enote zaznamuje z oglatim oklepajem in pokonačno pisavo črk. – Sopom. glasoslovje.

zaželeni moški morajo biti "karizmatični", (ugotavlja v knjigi "Ženska želja" Rosalind Coward), z drugimi besedami, imeti morajo lastnosti, ki jih družba odobrava - moč, oblast in tudi samo družbeno priznanje". In vse to Higgins seveda ima. Higgins je pravzaprav utelešenje željenega moškega, kot si ga v svoji naivni fantaziji predstavlja tudi Liza: je ravno prav zadržan, celo nedostopen, ciničen, oblasten, aroganten, posmehljiv in nepredvidljiv. Družbeni razred, ki mu pripada, mu apriori podeljuje moč. Rosalind Coward v svoji knjigi citira ženske, ki v neki anketi opisujejo idealnega moškega: "Moj idealni tip moškega je močan, redkobeseden in gospodovalnega značaja ... tak je najbolj seksi od vseh, saj izžareva skoraj otipljivo moč in oblast."

Vprašanje moči in nemoči pa je tudi osrednja tema v Shawovem "Pigmalionu". Vendar gre pri merjenju moči med Higginsom in Lizo (ki se z vso močjo razplamti na koncu) za tisti boj, v katerem se Liza bori predvsem za svojo suverenost in dostojanstvo. Sprva morda v svoji naivnosti še verjame, da ji bo Higgins končno razodel svoja skrbno varovana čustva do nje in da so bile metafore o njej, npr. kot kupu pohojenega kislega zelja, le del učne metode, ki naj bi jo čim hitreje pripeljala do tako željenega cilja. Toda na svojo veliko grozo Liza v končnem "obračunu" s Higginsom bliskovito spoznava, da je bila dejansko izrabljena. Stava je dobljena in Liza lahko prevara celo kralja, da je vojvodinja Eliza. Toda to, za kar je mislila, da jo bo osrečilo in ji

omogočilo znosnejše življenje, se izkaže kot velika prevara. V svetu, kamor si je tako želela, je ženska prav tako, če ne še bolj odvisna in tržno vrednotena. V podobnem primežu se znajde po Higginsovi zaslugi tudi Alfred Doolittle, ki je, kot sam pravi, zgubil neodvisnost reveža in se znašel v primežu "morale srednjega razreda". Higgins je namreč Lizo s tem, ko ji je omogočil pravljični preskok iz enega sveta v drugega, izgnal iz raja v pekel in Lizi so se odprle oči. Edino, kar ji ostaja, je spoznanje o moči in nemoči, ljubezni in sovraštvu, svobodi in odvisnosti. Liza seveda spozna, da je bila preobrazba v svetu, ki mu vladajo ekonomska določila, fiktivna, kot je bil fiktiven čokoladni poljub in da je edina stvar, ki ni lažna, njena osebna moč in integriteta. Zato si tega nikakor ne pusti vzeti in trdno vztraja na svoji neodvisnosti. In prav na tem mestu je Shaw neizmerno objektivni. Liza iz "boja" sicer odide kot moralna zmagovalka, toda kompromisom se (glede na svoj socialni in ekonomski položaj) nikakor ne bo mogla izogniti. Liza zato večji kompromis zamenja za manjšega, ko Higginsa zamenja za Fredyja. In natanko v tem je tudi njena tragika. S kakšnim spoznanjem odhaja iz tega "dvoboja" veliki eksperimentator, pa ve najbolje on sam. Mi lahko samo slutimo, da mu prav tako kot Lizi ni lahko pri duši, čeprav tega ne bo priznal niti sebi, kaj šele nam.



# Od Lize do gospodične Doolittle k Lizi Doolittle...

gledališki jezik -ega -ika Govorni jezik, od katerega pričakujemo veliko glasovno, naglasno in stavčnofonetično dognanost. Zaradi fizično prisotnega, na nemost obsojenega, poslušatelja, ki mu prostoru je takojšnji okoliščini, v tem smislu deloma manj izražena, ni seveda naraven. Ker se uresničuje v umišljenih govornih položajih, večinoma dvogovornih, lahko značilnosti občevalnega jezika (predmetna in situacijska vezanost, čeprav nepristna), v samogovorni obliki je v bistvu neživljenjski, vendar dogovorno sprejeman kot nekako govorjenje v samem sebi.

Jezikovni model, ki ga je G. B. Shaw uporabil v svoji drami *Pigmalion*, napisani leta 1912, učinkuje 85 let pozneje neverjetno sodobno, lahko bi celo rekli vsakdanje, običajno, saj podoben model ali že kar kliše uporabljajo dramska besedila in gledališke

uprizoritve zadnjih 25 ali 30 let v vseh mogočih variantah, bolj ali manj inventivno, odvisno pač, kako se avtorjem, prevajalcem/pa tudi lektorjem/in igralcem posreči izpeljati načelo jezikovne zvrstnosti in v končnem rezultatu umetniško prepričljivost dramskega govora.

V zgoraj omenjenem časovnem obdobju je takoimenovani pogovarjalni jezik, cepljen z različnimi jezikovnimi posebnostmi kraja, časa, družbenih in socialnih razmer, značaja in generacijske pripadnosti oseb in podobno, dobil domovinsko pravico tako rekoč na vseh odrih. Gledano s tega vidika, govorni duktus cvetličarke Lize in njenega očeta, smetarja Doolittla, izgubi nekaj svoje ekskluzivnosti in učinkovitosti. Tudi Higginsova zagnanost za fonetiko ni

več tako kredibilna, kajti kdo bi mu bil dandanes pripravljen plačevati inštrukcije iz fonetike, ker bi se bal, da zaradi "šlampastega" govorjenja oz. izgovarjave ne bi dobil službe? Spričo vsesplošnega "demokratičnega" razumevanja jezikovne in

fonetične normativnosti, nemalokrat naravnost nemarnega in pišmeuhovskega odnosa celo tistih ljudi, katerim je govor v javnih medijih poklic - častne izjeme le potrjujejo pravilo - je omenjeni pomislek smiseln. Tega ne omenjam zato, ker bi se hotela pridružiti dolgi procesiji jamravcev "nad današnjim stanjem v jeziku", temveč zato, ker se zavedam, da v *Pigmalionu* opredeljena jezikovna pluralnost, ki izraža socialni prepad med Lizo, njenim očetom ter Higginsom in "njegovimi", ni dovolj učinkovita, saj je bila "že videna" oz. "že slišana" v kaki prejšnji igri. Tako je najbrž treba Shawov fokus na dihotomiji med jezikovnim sistemom in govorno uresničitvijo izostriti s

prvinami dihotomije med razumskim in čustvenim, med premišljenim in



spontanem, med logičnim in čutnim, med priučenim in prvinskim... s čimer pa se že podajamo na področje govora kot umetniške interpretacije.

Vendar - lepo po vrsti, kot se za lektorstvo spodobi. Najprej gre za vprašanje prenosa. Igra se godi v Londonu. V 1. dejanju profesor



**normativna oznaka** -e -e ž Oznaka jezikovnega sredstva glede na to, ali je glede norme nevtralnno, navadno, deloma opazno, ali pa se ji izmika, tj. družbeno ni sprejeto (in morda tudi ne sprejemljivo). Normativne v širšem smislu so že zvrstne oznake, poleg takih pa še oznake kot napačno (v

starem SP imajo križec ali zvezdico, v novih pravilih krožec), odsvetovano (navadno se ob tem navede dobra zamenjava), v SSKJ *neprav(ilno)* kot »nasprotujoče sistemu oziroma normi sodobnega knjižnega jezika« oz. *neustalj(eno)* »kar se kljub sedanjim prepovedim dosti uporablja«.

**normativnost** ž Stopnja določenosti jezikovnih sredstev z zavestnim presojanjem njihovega odnosa do norme. Normativnost je velika zlasti v pisavi, že manj v izgovoru, pač pa spet v oblikoslovju, in spet manjša v besedoslovju.

zatekli pred dežjem pod streho stebrišča cerkve sv. Pavla. Kot središče in kot največje mesto se kot ekvivalent ponuja Ljubljana, kjer bi tenko uho kakega našega profesorja fonetike še pred leti zmoglo ujeti razliko v "zavijanju" med staroselci Most in tistimi z Viča ali Rakovnika, ali pa onih z Bežigrada ali iz Jarš. Danes je to skoraj nemogoče. Tako se rajši poukvarjajmo s predpostavko, da vsi Ljubljančani niso rojeni v Ljubljani, ampak so prišli z raznih koncev Slovenije - s Primorske, Štajerske, z Dolenjske, z Notranjske. Ponuja se možnost razločevanja v govoru, zlasti v vokalizmu in intonaciji, s čimer lahko, glede na geografsko lego posameznih četrti Londona in drugih krajev, ustrezno zaznamujemo govorno provenienco sprehajalcev: tisti iz Selseya, obmorskega mesta na jugu Sussexa, bo imel primorsko melodijo, oni iz Hoxtona, severovzhodne četrti Londona, štajersko, druga dva in sprehajalki pa ljubljansko. Primorska in štajerska intonacija naj se čutita zgolj kot rahla sled, kot relik

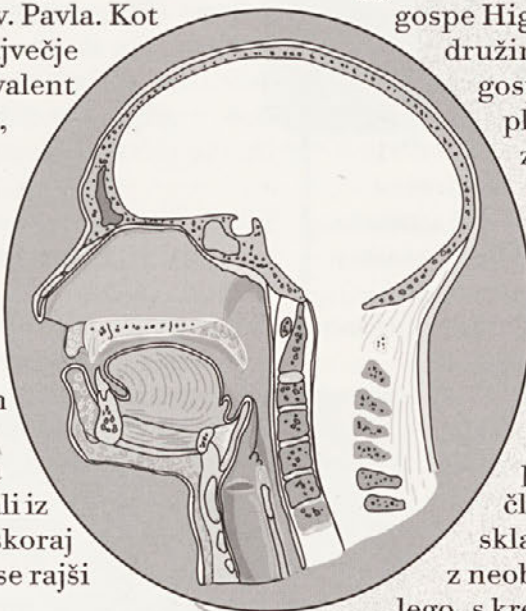
Higgins s tenkim ušesom (ušesna fonetika) ugotavlja, s katerih koncev Londona in Anglije so sprehajalci, ki so se tako kot Liza

avtentičnega narečja že prekritega s prvinami ljubljansčine.

Podobno kot je uresničena pluralnost jezika in govora v *Pigmalionu* kot celoti - od nizkega, ljubljansko obarvanega govora (z reduciranim vokalizmom, opaznim besediščem, skladijskimi posebnostmi in idiomi), v katerem komunicirata Liza in Doolittle ter delno sprehajalci - do visokega, normativnost

upoštevajočega govora profesorja Higginsa in polkovnika Pickeringa, gospe Higginsove, treh članov družine Einsford-Hill in gospe Pearceove, je pluralnost izpeljana tudi znotraj Lizinega govornega "loka". V prvi fazi, pred Higginsovo "obdelavo", je Lizin govor nekontroliran izbruh ljubljansčine, z močno vokalno redukcijo, z zlitjem posameznih stavčnih členov v "bližnjice", s skladijskimi napakami, z neobvladano glasovno lego, s krepkimi in opaznimi besedami, idiomi, stilemi in drugimi jezikovnimi značilnostmi ljubljanskega "becirka".

Vendar pa je Lizin govor, glede na čas, v katerem se drama in tudi uprizoritev godi, nekako nadzorovan, to pomeni, da se izogiba povsem veristične odslikave tega, čemur bi danes rekli "poden", saj bi utegnile nekatere današnje konjunkturke kletvice in idiomi sugerirati bodisi napačno obdobje, bodisi Lizino prostaštvo ali celo pokvarjenost. Čeprav je Liza na družbenem in socialnem dnu, otrok ulice, ni počestnica,





življenje brez doma in staršev je bilo zanj surovo, vendar ni prostaška in čeprav mora živeti "v blatu", ima čut za svojo čast, za dobro ime. Njena govornica je bližje urbanemu kot ruralnemu okolju, zato ne uporablja "onikanja", njeno "vikanje" je kombinacija zaimka v množini in glagola v ednini, tipa "ste vidu", "a mi naute nkol več reku guspudična" ipd.

V tretjem dejanju se v Lizinem govoru že kaže učinek Higginsovega temeljitega fonetičnega "drila", pa tudi Pickeringovega vpliva na Lizino obvladovanje salonskega obnašanja. Gre za duhovit in očarljiv trk dveh diametralno nasprotnih slušnih vibracij v Lizinem komuniciranju z "visoko družbo": sprva zgolj zunanja, naučena, pretirano pravilna, zlasti v stavčni intonaciji vseskoz nadzorovana govorna linija, ki pridno upošteva vsa profesorjeva "foršpilanja" kadenc, polkadenc in antikadenc, nato pa v afektu samodejni govorni vzgibi Lizine notranjosti, njene spontanosti, enkratnosti, iz nekakšne prvinske potrebe povedati zgodbo o teti, ki da so jo menda "fentali". O podobnih situacijah piše V. Klotz v svoji knjigi Zaprta in odprta forma v drami (str.153, Knjižnica MGL 121,1996, prev. Mojca Kranjc) takole: "Obstajajo situacije, ko osebe zapustijo svojo običajno jezikovno raven in se poslužijo nepristnega jezikovnega sloga; ko jezikovno živijo prek svojih zmožnosti."

V 4. in 5. dejanju, potem, ko Liza z vzornim govorjenjem in nastopom dobi Higginsu stavo s Pickeringom, ko razočarana ugotovi, da je bilo Higginsovo poučevanje bolj stvar profesionalnega užitka kot pa resnične skrbi za njeno prihodnost, se s

precejšnjo suverenostjo odloči, da si bo služila kruh s poučevanjem fonetike. Zavedanje o lastni vrednosti se izraža tudi v njeni govorici, ki je zdaj ne samo na zunaj, temveč v resnici na Higginsovi ravni.

Čeprav sta Liza in Doolittle najbližja sorodnika (hči in oče), pa v Doolittlovem govoru zaznamo drobne generacijske razlike tako v besedišču (fuglovž, lišp, nucat, špogat, z jermenam prtegnu), kot v vokalizmu z značilnim "blagoglasjem", o katerem Higgins pravi, da gre za "valižansko struno", za "sentimentalno retoriko" in to se dobro ujema z notranjsko obarvano ljubljansčino.

Jezik, v katerem komunicirajo profesor Higgins, polkovnik Pickering, gospa Higginsova, gospa Pearceova in Einsford-Hillovi bi lahko opredelili kot mešanico gledališkega in zbornega jezika (glej gesli v Toporišičevi Enciklopediji slovenskega jezika): profesor Higgins ima marsikatero potezo (dobro in slabo) kakega gledališkega lektorja/-ice - za oba je namreč značilna prav "erotična" vnema pri reševanju govornih problemov med študijem za uprizoritev, kar igralci nemalokrat občutijo kot nasilje. Tako kot se Liza podreja Higginsovi "obdelavi", da bo lahko nastopila pred kraljem, tako so tudi igralci pripravljeni prisluhniti lektorjevim pripombam, saj vedo, da bodo nastopili pred svojim občinstvom. In podobno kot je za Higginsa in gledališkega lektorja ukvarjanje z Lizino oz. igralčevo izgovarjavo stvar "užitka", tako je tudi predstava za igralce užitek.



# 35 CELJSKIH SEZON IGRALKE JANE ŠMID

Jana Šmid, rojena Jeseničanka, je po končanem študiju dramske igre na AGRFT 15. avgusta 1962 sprejela angažma v SLG Celje in mu ostala zvesta celih 35 let. Za Jano je bila ta privrženost nenehno izpostavljen, izčrpavajoč napor v vsakodnevnem premagovanju razdalje do Ljubljane, kamor se je pred dobrimi dvajsetimi leti preselila. Zdaj, pred njeno upokojitvijo, se spominjamo njene



KROETZ: MOŠKA ZADEVA sezona 1976/77

bogate, z vidnimi uspehi prežete umetniške poti. Ko odhaja igralec, ostaja za njim neizbrisna sled ustvarjene živosti, pa tudi trpko spoznanje o minljivosti našega početja. Da pa ne bo ta zapis žalostinka za minulo mladostjo, ga požlahtnimo z vedrim duhom hvalnice življenju in njegovi večni pojavnosti na



DAMIR ZLATAR FRAY: KRI IN KOŠUTE sezona 1992/93

gledališkem odru. S pozornostjo se ozrimo na Janinih 35 let, na dobo, za katero lahko rečemo, da je bila v celoti posvečena vztrajnemu, predanemu delu, v katerem je igralsko in človeško dozorevala v osebnost. Postala je vseskozi nepogrešljivi sestavni del celjskega ansambla.

Že s svojo prvo večjo vlogo - odkritosrčne lažnivke v istoimenski komediji M. Acharda je presenetila z očarljivo radoživostjo. V naslednjih sezonah se je njen igralski vzpon potrjeval z vrsto odrskih kreacij, za katere ni bilo nobenega dvoma, da ji bojo dale zanesljivo kreativno moč tudi v prihodnje. Dozorela je v igralko z zelo širokim repertoarjem. Bila je iznajdljiva interpretka duhovitih domislekov v satiričnem kabaretu, pregnantno izostrena mama v Šeligovi Čarovnici iz Zgornje Davče, kjer je prišla do izraza njena pretanjena telesna kultura, komedijantsko pa je v zadnjih





BRUNO HARTMAN: RINGA RAJA sezona 1964/65

letih presenetila v Hočevarjevi Smejči kot Joži, polnokrvni figuri, ubadajoči se z vsakodnevnimi marnjami, ki v malem svetu zaznamujejo življenje z vnebovpijočimi, nepremostljivimi tragikami, zbujujajoči med publiko sproščujočo, odmevno nasmejanost. In kdo se ne spominja njene Kristin v Strindbergovi Gosposki Juliji! Čeprav obrobna figura, je bila v igri še kako živo navzoča prav s svojo skopo odmerjeno, sugestivno igro. Bila je prepričljiv, nemi "razsodnik spopada" med služabnikom in grofovsko gosposkično.

Za vlogo Elizabeth Proctorjeve v Salemskih čarovnicah A. Millerja je prejela Borštnikovo nagrado. Pretresljiva upodobitev žrtve oblastniškega nasilja. Oblikovala jo je z asketsko strogostjo, pod navidez mrzlo skorjo njene zunanosti je bilo čutiti v zgroženo ženskost ujet njen del krivde za moževo zakonolomstvo in vse kasnejše tragične dogodke.

Nato drugi vrh Janinega igrilstva: Ivona, princesa Burgundije v srhljivo groteskni komediji W.

Gombrowicza, kjer je z golo igro telesnosti, zunaj govornih plasti, dosegla presunljivo onemelo tragičnost izjemne moči. V Moški zadevi F.X.

Kroetza je upodobila Marto, žensko na dnu družbe, v njenih stanovanjskih razmerah in odnosih z življenjskim partnerjem, na družbeni lestvici še za nekaj klinov nižje od nje. Igrala jo je z velikim smislom in disciplino v realističnih podrobnostih, vanje je vnesla polno simbolnih odtenkov, ki so dajali njeni igri svojevrsten čar in neponovljivo enkratnost. V Treh sestrah A. P. Čehova je ustvarila prelep lik Olge. Do nje je prehodila pot zrele igralkice z zanesljivim estetskim okusom,



ACHARD: ODKRITOSRČNA LAŽNIKVA sezona 1962/63





LF BAUM: ČAROVNIK IZ OZA sezona 1992/93

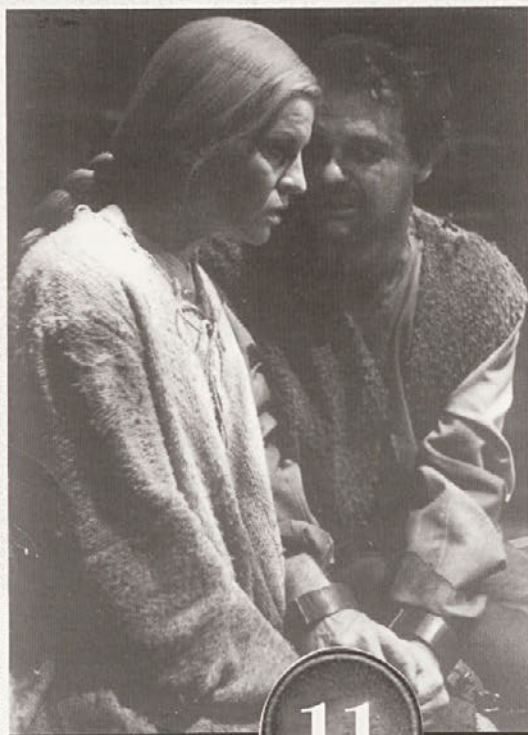
smislom za stil in ritem predstave, ter za decentno doziranje igralskega materiala - v mislih je prizor slačenja treh sester, kjer se v govorici prizora njihova usoda vzpne do bridkega spoznanja o brezupu hrepenenja, nato pa uplahne v zadržani trpkosti. Ob Ljerki Belakovi in Jadranki Tomažičevi nepozaben antologijski prizor.

V idealnem zlitju vseh prvin igralskega izraza se pojavlja Jana Šmid kot dragocena igralka v ubrani celoti celjskih uprizoritev, pa naj gre za komedijo ali tragedijo, ljudsko igro ali glasbeno komedijo ali uprizoritev gledališča alternativne smeri (interpretka v Barkerjevih Nepredvidljivih posledicah). V oblikovanju vloge izpričuje radoživo voljo v preseganju že znanih prvin svojega igralskega naturela in odmikanje od splošno znanih šablon. Kultivirana telesnost (redke dar), kultura giba in obvladovanje raznolikega repertoarja, najsi bo v velikih ali malih vlogah (hišna Dunjaška v Gogoljevi Ženitvi, za katero je prejela nagrado Kulturne skupnosti očine Celje), vse to jo uvršča v vrh slovenskega igralsstva. Dolg bi bil seznam vseh njenih stvaritev, naštejmo le nekaj markantnih, ki se jih tudi sama z veseljem spominja. Bila

je Olivija v Kar hočete W. Shakespeara, Eboli v Schillerjevem Don Carlosu, Ekspeditorica v Cankarjevem Pohujšanju, Ala Vadimova v Zojkinem stanovanju M.A. Bulgakova, Mati v Cankarjevi Lepi Vidi, Zala v Vida vidim Zdenka

Kodriča, gospa Hudsun v Sherlockovem zadnjem primeru Ch. Marowitza, Valentina v Galinovih Zvezdah na Jutranjem nebu. Ustavili smo se v spominih. Je res, da igralec živi in umre s predstavo? V tem trenutku ga obujajo spomini. In tako bo tudi v prihodnje.

Janez Žmavc



MILLER: SALEMSKE ČAROVNICE sezona 1970/71



# Držite se, fantje.

Vesna Jevnikar zapušča igralski ansambel SLG Celje



*Zakaj po sedmih sezonah uspešnega igralskega dela zapuščas celjsko gledališče?*

Največji razlog je seveda vožnja, ker je naporno presedeti štiri ure v avtu, drugi razlog je pa to, da sem v nekem trenutku začutila, da bi morala malo zamenjati okolje in se spopasti še s kakšnimi novimi izzivi.

*Katere predstave, odigrane v celjskem gledališču, so ti največ pomenile in zakaj?*

Moram reči, da jih imam kar nekaj v srcu. Med njimi je tudi prva predstava, ki sem jo delala v angažmaju celjskega gledališča. To so bile "Zvezde na jutranjem nebu" v režiji Francija Križaja. Zakaj? Ker je bila to ženska zasedba, tekst je bil zelo zanimiv in znotraj ekipe se je naredila zelo

prijetna atmosfera, pa tudi vloga, ki sem jo igrala, mi je bila zelo všeč.

Potem so mi zelo pri srcu Possibilities v režiji Bojana Jablanovca. To je ena najboljših predstav, ki sem jih delala v Celju. Predstava kot celota je bila izjemno zanimiva, predvsem mi je bilo všeč to, da je šlo za gledališki eksperiment. Spopadli smo se s popolnoma novim prostorom, oder je nudil le štiri kvadratne metre igralskega prostora, tekst in sama postavitev sta vodila v čustveno zelo močno predstavo, ekspresivno v vseh pogledih. Zelo ljuba mi je bila tudi predstava "Sluga dveh

gospodov" (ki jo je prav tako režiral Franci Križaj), predvsem zaradi tega, ker se je zbrala zelo mlada ekipa. To je bila komedija, ki smo jo izjemno radi igrali in so jo zelo radi tudi gledali. Vzdušje znoraj ekipe je bilo res fantastično, tako da smo se včasih bali, da imamo igralci več zabave na odru kot gledalci v dvorani.

Potem pa je seveda še "Ukročena trmoglavka" v režiji Janusza Kice. To je izkušnja, za katero moram reči, da sem zanjo zelo hvaležna zvezdam, duhovom ali ne vem komu, da sem smela v njej sodelovati, predvsem zaradi režiserja, ki je odprl neke nove svetove, nove poglede na gledališče, na igro.

12

Vendar pa moram reči, da v vseh teh letih ni predstave, ki ne bi bila zanimiva, kjer ne bi našla v njej nekaj novega, tako da



delam krivico vsem ostalim predstavam in vlogam s tem, da sem naštela te štiri. Moram reči, da še vedno uživam, kadar sem na odru in da vedno najdem nekaj, kar me intrigira in me žene naprej.

*V sedmih letih stalnega angažmaja si igrala zelo različne vloge in na zelo različne igralske načine. Kako ti vidiš svoje igralsko zorenje v tem času?*

To je blazno hecna zadeva. V glavi imam stalno obremenitve s svojim fisisom, s svojim glasom, skratka s svojo pojavo. Vedno znova poskušam najti nekaj, kar še nisem uporabila in si tudi vedno nekako pomagam ali z lasujo ali s kostumom, poskušam spremeniti glas. Skratka, vedno iščem nekaj drugačnega, nekaj novega, ker imam občutek, da me moj fisis omejuje. Ljudje smo različni in vedno se mi zdi, da bi morala biti za vsako vlogo drugačna, da bi morala spremeniti svoj fisis, svoje obnašanje. Moram reči, da sem zelo veliko iskala v tej smeri. Kar pa se tiče igralskega zorenja pa je teklo od tiste prve predstave, kjer prodajaš neko svojo mladostno energijo in to je na začetku dovolj. Šele pozneje z leti sem začela v bistvu delati na vlogah v tem smislu, da sem poskušala najti nove tone, kretnje...Zdi se mi, da ima pri tem precej tudi moja ljubezen do lutk, kjer me je fasciniralo točno to, da imaš v roki lutko in te fisis ne omejuje. Ko sem igrala krčmarico, sem imela lutko, ki je bila debela, z ogromnimi prsmi in mene je popolnoma navdušilo dejstvo, da sem to lahko jaz, da nisem bila omejena - vsak ima pač svoje gibalne sposobnosti. Drugače pa moram reči, da sem imela



v teh letih srečo, saj sem dobivala tako različne vloge in se mi na srečo ni zgodilo to, kar se večini: da te vržejo v nek kalup in glede na mojo pojavo bi se lahko zelo hitro zgodilo, da bi me dali v razred mladih prikupnih plavolasih naivk. Hvala bogu se mi to ni zgodilo in po nekem čudežu mi je bilo dano igrati zelo drugačne stvari, kar me je zelo veselilo. Zelo bi bila nesrečna, če bi morala vsa leta igrati samo en tip vlog.

*Kaj ti je dalo celjsko gledališče?*

Dalo mi je ogromno. Prvič to, da sem lahko ogromno igrala, kar je za mladega igralca absolutno najpomembnejše, ker mora trenirati, saj je igra neke vrste dril v tem smislu, da si v kondiciji, to pa si lahko samo če nastopaš. V Celju je za to fantastična priložnost, ker je v bistvu premalo igralcev. In je dela ogromno.

Druga stvar je, da sem imela možnost igrati različne vloge, in vprašanje je, če bi jo imela tudi kje drugje.

Poleg tega pa je sistem ansambelskega gledališča za igralca prijetna stvar. Si z istimi ljudmi, jih spoznaš in se počutiš varnega. Odpade problem odpiranja. Igra je namreč zelo intimna stvar in svojo intimo je težko odstirati pred neznanimi ljudmi.

*Kako vidiš svoj delež, ki si ga pustila celjskemu gledališču?*

Ne vem, ker se nikdar nisem ukvarjala s tem. Zame je gledališče zelo minljiva zadeva. Nimam svojega arhiva, niti ene kritike, ne vem, v katerih predstavah sem igrala. Zato,



ker se mi zdi, da je gledališče stvar trenutka in ravno to je njegov šarm. Seveda pa je to po drugi strani muka, ker za zgodovino ne ostaja nič. Tako



da ne vem, kaj sem jaz dala gledališču. Upam pa, da vsaj to, da so mogoče trije ljudje v Celju prišli zaradi mene gledat kakšno predstavo. To bi bila največja pohvala, ki bi si jo želela za svoje delo.

*Kot stalna članica ansambla se poslavljajš z glavno vlogo v Pigmalionu...*

Jasno je, da je zelo prijeten občutek, da odhajam s tako veliko vlogo, zaradi tega, ker je prijetno, če se še zadnjič predstaviš.

*In kakšni občutki te spremljajo na novi pot med "svobodnjake"?*

To je tisti kruti del, ki me čaka. Do zdaj mi je bilo v bistvu z rožicami postlano. Vsi se čudijo, zakaj odhajam ravno zdaj, ko končno lahko delam dobre stvari. Vem, da ne bom dobivala takšnih vlog in da bo verjetno zelo težka pot, da bi prišla do take vloge, kot je na primer Liza, v svobodnem

poklicu.

Ampak enostavno sem začutila, da moram nekaj spremeniti in da me je začela ta rutina in seveda tudi

preobilica dela utrujati. Ne vem, ali to pomeni staranje, ampak nimam več potrebe, da bi sodelovala v treh, štirih predstavah na sezono. To pa zato, ker vedno več časa posvetim posamezni vlogi. Več časa namenim branju tekstov in za iskanje. Tako da bi se po eni strani zelo rada malo oddahnila, čeprav se bojim, da bom morala na svobodi delati še več.

*Še beseda v slovo igralskim kolegom?*

Kaj naj rečem v slovo? Drž' te se, fantje.

**Pogovor pripravila:**  
**Janez Vencelj in**  
**Marinka Poštrak**



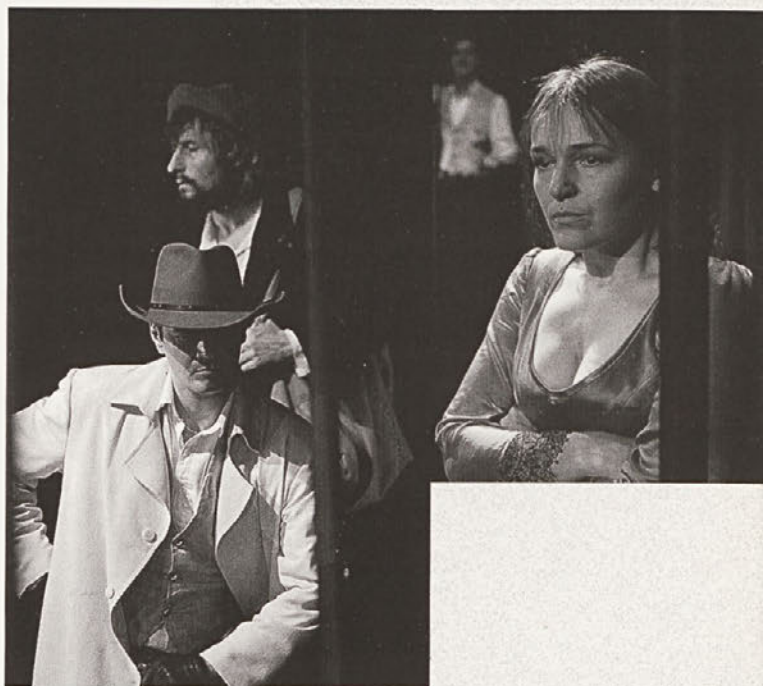
# PREDSTAVI NA BORŠTNIKOVEM SREČANJU 1997

William Shakespeare:  
UKROČENA TRITROGLAVKA

Režija: Janusz Kica

“Januszu Kici in njegovim navdihnjenim sodelavcem se rodi čista, živahna, v vseh pogledih barvita, bogato stilizirana predstava, ena izmed najkratkočasnejših v zadnjih sezonah celjskega gledališča.”

*Vasja Predan  
Razgledi*



HEINER MÜLLER **Eksplozija spomina**

REŽIJA:  
EDUARD MILER

Odlična predstava, ena najboljših v slovenskem gledališkem prostoru in vsekakor najboljša v zadnjih petih letih v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju. Natančna, monolitna, kozmična, perverzna, interpretativno odprta, komorna in spektakelska hkrati je oprta predvsem na igro Milade Kalezić in Janeza Bermeža, ki s svojo igro vstopata v čisto območje gledališča, v katerem skorajda ni več ”podoživljanja in utelešanja”.

*Krištof Dovjak, Dnevnik*





# POSLOVILNI RAZGOVOR Z DRAMATURGINJO MARIKO POŠTRAK



***V svoji karieri si izkusila obe plati dramaturškega poklica -***

***"svobodni" in "hišni" dramaturg. Kako razliko med njima vidiš zdaj, ko zapuščaš "celjsko hišo"?***

Oba naziva, tako "svobodni" kot tudi "hišni" dramaturg sta na nek način zavajajoča oziroma lažna, saj z dejanskim položajem dramaturga nimata kaj dosti skupnega. Tako imenovani "svobodni" zato ne, ker dramaturg s tem nazivom še zdaleč ni tako svoboden, kot se na prvi pogled zdi. Prej bi lahko rekli, da je od marsičesa in marsikoga še kako odvisen, da bi se sploh lahko imenoval "svoboden". Res pa je, da je svoboda že v tem, da lahko dela z ljudmi, ki si ga želijo in to je

na nek način, priznam, res prijetne vrste svoboda. Osvobojen pa je tudi težkega jarma vsakomesečne plače, kar je seveda manj prijetna "svoboda" in prav ta dela, paradoksalno, tako imenovanega "svobodnega" dramaturga spet malo manj svobodnega. Zato bi bilo

bolj umestno, da bi naziv "svobodni" nadomestili z ustrežnejšim "odvisni", morda celo z malce dvoumnim "omejeni" ali pa preprosto kar z nazivom "dramaturg brez listnice". Kar se pa tiče naziva "hišni" je zadeva prav tako nerodna, čeprav bližja resnici, če seveda ugotovimo, na kaj se izraz nanaša. Pri "hišnem" bi namreč lahko kdo zmotno pomislil, da gre za izpeljavo iz sintagme "hišni ljubljencek", čeprav gre za popolnoma drugo stvar. Do tega pridemo, če pridevnik iz moškega spremenimo v ženski spol, saj se nam na ta način razkrije samo bistvo tega naziva. Kakšen položaj v hiši zavzema hišna in kaj je njeno delo, pa tako ali tako



vsi vemo. Kar se torej nazivov tiče, se nekako nisem mogla poistovetiti ne s prvim, kot tudi ne z drugim, zato zmeraj rada rečem, da sem v svojem srcu "praktični" dramaturg. To je pa že tretja zgodba, o kateri raje kdaj drugič.

***Delo hišnega dramaturga je zelo raznoliko. Kdaj si se pri tem delu počutila najbolj ustvarjalno? Zakaj?***

V hiši sem se kot hišna s smislom za praktična hišna opravila (ki jih res ni bilo malo, čeprav se kaj dosti ni videlo) kar nekako znašla dolgih sedem let. Moram pa tudi povedati, da bi o ustvarjalnih občutkih težko kaj konkretnega odgovorila. Za hišno dramaturginjo so bile bolj zaželjene lastnosti pridnost, marljivost, požrtvovalnost, ustrežljivost, priljudnost in pohlevnost. Res pa je tudi, da sem imela v hiši tudi nekaj veselih trenutkov. Najbolj vesela pa sem bila takrat, ko sem delo opravila tako, da se je predstava svetila in bleščala in ko na odru ni bilo videti prahu.

***Kakšen pečat lahko dramaturg da gledališču? Kakšnega si celjskemu (želela dati) dala ti?***

Naj povem anekdoto iz svoje prakse. Enkrat pred leti, ko sem pospravljala po neki pisarni, mi je

padla na pamet nora ideja in sem si rekla: Kaj ko bi ljudi, ki se tu matrajo in jamrajo, da je zmeraj vse isto, razveselila in malo spremenila razpored pohištva. Mogoče pa to rabijo in bodo potem

bolj srečni. In tako sem premaknila mizo k oknu, omaro malo bolj v levo, zofo pa malo bolj v desno. In res je zgledalo lepše, predvsem pa malo drugače. Toda, ko sem naslednji dan prišla na delo, je bilo pohištvo spet razvrščeno po starem. Od takrat naprej sem se držala plota svojega poklica in pustila pohištvo pri miru.

***Odhajaš. Zakaj?***

Ah, kaj naj rečem? Vsega lepega je enkrat konec!

***In kam zdaj?***

Novim dogodivščinam nasproti.

***Pogovor vodil:  
Janez Vencelj***



# Na svidenje v naslednji igri



*Kako si se pravzaprav počutil, ko si pred dvema letoma iz varnega zavetja akademije stopil na čistino gledališke stvarnosti?*

Varneje. Že v "varnem zavetju akademije" se mi je namreč razkrivala nevarnost dramaturškega poklica. Pri tem nimam v mislih samo socialno finančnega vidika, čeprav sem si že takrat kljub štipendiji zastavljal vprašanje, kako preživeti. Bolj kot to me je vznemirjala negotovost ustvarjanja, ki je prav za dramaturge med vsemi gledališkimi poklici po mojem mnenju največja. Ko sem prišel v celjsko gledališče, me je zato najbolj opogumljala misel, da bom lahko delal, ustvarjal gledališče. Nekaj

gledaliških izkušenj sem seveda prinesel s seboj, vendar mi je bilo delo hišnega dramaturga precej neznano. Vendar sem to neznanoko sprejel bolj kot izziv, kot pa občutil strah pred njo.

*Si eden redkih mladih dramaturgov, ki so takoj po končani AGRFT dobili možnost pogodbene zaposlitve v gledališču. Kako si doživel invazijo izkušenj in vtisov in kaj te je najbolj presenetilo oziroma navdušilo v SLG Celje?*

Težko bi strnil vse vtise in doživetja izpred dveh let, vsekakor pa so bili prvi meseci najburnejši kar se spoznavanja novega tiče. Prišel sem v krog ljudi, ki jih prej večinoma nisem poznal in prvi tedni so minevali v spoznavanju. Rad spoznavam nove ljudi, početi to v gledališču pa je še posebej vznemirljivo. Gledališče še vedno nosi pridih družine, vezi med člani so močnejše, izrazitejše kot v običajnem delovnem kolektivu. S tem nočem ničesar idealizirati. Družine so zelo različne in to ni vedno samo ljubeče okolje. Še posebej v gledališču so tako kot prijateljstva prisotne tudi zamere, nevoščljivosti, podcenjevanja... Ko postaneš član gledališke družine, ti seveda ni nič jasno in se zato počutiš nekoliko negotovo, a sčasoma si lahko sestaviš celo zgodbo.

Gledališke zgodbe pa so sploh zanimive, saj so vanje vedno vpletene tudi strasti, ki se porajajo na odru.



*V čem je po tvojem čar in v čem peza dramaturškega poklica?*

Čar in nesreča dramaturgije je po mojem v prvi vrsti to, da ta poklic sploh ni jasno definiran. Čar je torej v tem, da se lahko neomejeno giblješ po širokem polju ustvarjanja predstave, pri katerem lahko sam aktivno prispevaš svoj delež. Stalno si priča novim svetovom in prav kot dramaturg lahko zavzameš najvišjo točko, iz katere lahko prepoznaš celoto. Iz tega dramaturškega zrenja se pozneje rodi čar doumevanja, skušaš razumeti sleherno vlogo na odru, njihove odnose in obenem vidiš celo zgodbo. Seveda pa je to samo del nalog, ki jih nalagajo dramaturgom in žal je prav ta, ki je bistvo dramaturškega dela, največkrat postavljena na stranski tir. Pomembnejše postanejo obrobne zadeve in ker je poklic tako nedefiniran, pogosto naložijo na dramaturgova pleča tudi takšne, ki so delo nekoga drugega. Vendar se prav zaradi pregleda nad celoto gledališke predstave dramaturg počuti tudi nekako odgovornega za malenkosti, ki to celoto rušijo. Tako sem bil v svoji kratki dramaturški karieri med drugim tudi kurir, prevoznik, rekviziter, tajnica in telefonist. Zaradi tega je dramaturg tudi dežurni krivec v hiši in to tudi za stvari, pri katerih je brez moči.

*Mi zaupaš najlepši dogodek iz tvojega "celjskega obdobja"?*

Lepih dogodkov je bilo v Celju veliko, težko bi rekel, kateri je najlepši.

Vsekakor pa so med najlepšimi prijateljstva, ki so se spletla v teh dveh letih. Gre za krog ljudi, s katerimi smo skupaj sanjali in ustvarjali, nemalokrat z glavami previsoko v oblakih, pa vendar tudi z resničnimi uspehi. Čudovita je zavest, da smo nekaj dosegli. Zgodba o našem prijateljstvu je nedvomno lepa zgodba, čeravno z grenkim koncem. Vsako slovo je grenko.

*Zakaj torej po dveh sezonah intenzivnega gledališkega življenja odhajaš v negotovo "svobodo" in s kakšno "doto"?*

Razlogov je precej, med njimi je prav gotovo 100.000 km, prevoženih po eni najhujših evropskih prometnic, obenem pa želim več časa posvetiti tudi svojim, sebi in študiju. Z menjavo umetniškega vodstva se hočeš ali nočeš končuje neko obdobje in kar nekaj članov ansambla je želelo, da skupaj z umetniškim vodjem odideva tudi hišna dramaturga, zakaj jim torej te želje ne bi izpolnil? No, čisto resno - večina mojega dela ni spadala v "dramaturški čar", v ustvarjanje predstave, vendar sem ga delal po mojem mnenju dobro in z veseljem. Vendar ga je zelo redko kdo, z izjemo prijateljev, opazil, kaj šele pohvalil. Prepogost je bil občutek, da delam v prazno. To pa utruja in včasih tudi boli.

Seveda pa se bom še kdaj vračal v celjsko gledališče, saj imam gledališče rad, a raje kot dramaturg predstave, ko lahko lepoto gledališča najbolj občutiš.

*Pogovor vodila:  
Marinka Postrak*



UPRAVNIK: BORUT ALUJEVIČ  
UMETNIŠKI VODJA: MATIJA LOGAR  
REŽISER: FRANCI KRIŽAJ  
VODJA PROGRAMA IN PROPAGANDE:  
ANICA MILANOVIĆ  
TEHNIČNI VODJA: VILI KOROŠEC

***Igralski ansambel:***

ZVONE AGREŽ, BRUNO BARANOVIĆ,  
JANEZ BERMEŽ, TINA GORENJAK,  
TOMAŽ GUBENŠEK, RENATO JENČEK,  
MILADA KALEZIĆ, DRAGO KASTELIC,  
ANICA KUMER, IUNA ORNIK, MIRO  
PODJED, STANE POTISK, IGOR  
SANCIN, MARIO ŠELIH, VANJA  
SLAPAR, EVA ŠKOFIČ - MAURER,  
BOJAN UMEK, JAGODA VAJT

PREDSTAVNIKA: BORUT ALUJEVIČ  
MATIJA LOGAR  
UREDNIKA: MARINKA POŠTRAK  
JANEZ VENCELJ  
LEKTOR,  
KOREKTOR: MARIJAN PUŠAVEC  
OBLIKOVALEC: IZTOK SKOK  
FOTOGRAF: DAMJAN ŠVARC

NAKLADA: 3000 IZVODOV  
TISK: GRAFIKA GRACER

SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE,  
GLEDALIŠKI TRG 5, 3000 CELJE,  
CENTRALA: (063) 442-910  
TAJNIŠTVO: (063) 441-861  
VODJA PROGRAMA: (063) 441-814  
BLAGAJNA: (063) 442-910 INT. 208  
FAX: (063) 441-850





