

CARLO GOLDONI • ANDREJ ROZMAN



SILUGA DVEH GOSPODOV

Premiera 7. januar MCMXCIV

19540



GLEDALIŠKI LIST ŠT. 3 - SEZONA 1993/94

CARLO GOLDONI - ANDREJ ROZMAN

Sluga dveh gospodov

Premiera: 7. januar MCMXCIV ob 19.30

režija	Franci Križaj
dramaturgija	Tatjana Ažman
scenografija	Marijan Kravos
kostumografija	Ana Matijević
avtor glabe	Lolita
gib	Tanja Zgone
lektor	Marijan Pušavec



Igrajo:

PANTALONE OD POTREBE:	Miro Podjed
KLARICA, njegova hči:	Vesna Fevnikar
DOTTORE LOMBARDI:	Stane Potisk
SILVIO, njegov sin:	Bojan Umek
BEATRICE, preoblečena v FEDERICA RASPONJA:.....	Anica Kumer
FLORINDO ARETUSI, njen ljubimec:	Primož Ekart
BRIGHELLA, krečmar:.....	Zvone Agrež
SMERALDINA, služabnica pri Pantaloneju:	Vesna Maher
TRUFFALDINO, Beatričin in kasneje tudi Florindov služabnik:	Renato Fencšek

odrski delavci: TONE CVAHTE, BRANE PILKO, JOŽE LIPOVŠEK, RADO PUNGARŠEK

vodja predstave: SAVA SUBOTIČ, šepetalka: ERNESTINA DJORDJEVIČ, razsvetljava: RUDI POSINEK,

krojaška dela: ADI ZALOŽNIK in MARJANA PODLUNŠEK, frizerska dela: MAJA DUŠEJ, odrski mojster: MIRAN PILKO, rekviziti: FRANC LUKAČ,

garderoba: AMALIJA BARANOVIČ in MELITA TROJAR, ton: STANKO JOST, tehnično vodstvo: IZIDOR KOROŠEC



TATJANA AŽMAN

Goldonijeva nova oblačila

Je klasik, kot je na primer Goldoni, sploh še lahko aktualen za sodobnega gledalca? Odgovor je seveda pritrdilen. Vendar z eno manjšo opazko. Potreben je nove preobleke. Zato je pred vami točno tak. V novi preobleki, prevetren in predrugačen.

Goldoni je seveda izhajal iz tradicije commedie dell'arte, iz nje je črpal motive in besede, nešteto zgodb o ljudeh tistega časa in jih pred gledalce postavljaval v obliki duhovitih karikatur. V svoja besedila pa je vnesel tudi obilo duha napisane drame, ki je tradicijo commedie nehote zavrla in omrtvičila. V prevodu, tukaj imam v mislih prevode v slovenščino, pa smo ga igrali kot klasika, upoštevajoč komedijske maske, z večnimi problemi jezikovne podobe. Več kot nujno je že bilo, da bi dobili nov prevod, priredbo ali kakorkoli že hočemo poimenovati to novost. Renovirano besedilo, v katerem bi jezik spet postal živ organizem,



primeren za sodobno igralsko interpretacijo in dovteten ušesom občinstva.

V Rozmanovem besedilu je temeljni premik od Goldonija narejen ravno v smeri jezika. Povsod, kjer se je le dalo, so dialogi napisani na novo, v njih ni več pridiha tiste arhaičnosti, ki smo je bili vajeni. Ni več okornosti in zgodba sama je tako dobila nov zagon. Lahko rekli, da igramo sodobno različico starega Goldonija, tej pa je Rozman dodal nekaj popravkov v prid tradicije, iz katere je Goldoni črpal. Na ta način nam je besedilo pomagalo, da so komedijske maske spet postale tisto, kar so nekoč že bile. Bistven element pa je tudi humor, ki ni več skrit samo v komičnih zapetljajih in dogodivščinah. Z na novo preišljenimi besedami in stavki, ki jih izgovarjajo junaki Goldonijeve pripovedi, se je humor naselil tudi v izredno živ odrski jezik.

Zgodbe o slugu dveh gospodov pa se gledalci nikoli ne naveličajo. Čeprav



nam kaže našo prevzetnost, pohlep po denarju, neuslišanost ljubezni, prevare in podtikanja, duhovite zaplete, nastale zaradi nevednosti in naivnosti. Reči, ki jih človek v obliki kritike v realnem življenju sicer težko prenese, na odru pa se jim smeji in krohota.

Takšna komedija je kot veliko kolo življenja, ki se nikoli ne neha vrteti. Na njem neutrudno balansira največji umetnik tega cirkusa, Truffaldino, edini svoboden, da naredi karkoli, kadarkoli in kjerkoli, samo da nas pripelje do srečnega konca pripovedi o samem sebi, Truffaldinu iz Bergama, o dveh zajedljivih starcih, Dottoreju in Pantaloneju, o čisti in vihravi ljubezni med Klarico in Silvijem, plemiškem pojmovanju le-te, ki jo predstavljata Florindo in Beatrice, o intrigantu Brihgelli in preprosti služkinji Smeraldini.





Use kak ste želeli vedeti o Andreju Rozmannu - Rozi

Pogovor usmerjala in zabeležila Tatjana Zidar

Kdaj ste začeli z gledališčem? Kako ste delali?

Konec sedemdesetih let je Jani Osojnik organiziral ustanovni sestanek za cestno gledališče. Zbralo se je veliko različnih ljudi, na koncu pa nas je ostalo šest, ki v svojih idejah o tem, kakšen teater hočemo delati, sicer nismo bili kaj prida enotni, imeli pa smo močno voljo, da v Ljubljani na tem področju nekaj naredimo. Naša prva predstava se je imenovala SMRT SMRTI in je bila sestavljena iz šestih delov, katerih vsak je predstavljal vizijo enega od nas o tem, kaj je smrt. Predstavo smo zastavili kot pasijon: z vozom smo se nameravali ustaviti na šestih koncih Ljubljane in na vsakem zaigrati en del. Vendar smo nastopili samo na Šušarskem mostu in pred Magistratom, ker nam je že takoj na začetku razpadel voz.

Bojda pa ste imeli precej problemov z dovoljenji za nastopanje na cesti.

Neverjetno veliko časa smo porabili za to, da smo hodili na Mačkovo po vedno nove papirje, ki pa nikoli niso bili pravi. Birokrati so nas speljali v nek začaran krog in nas vsak teden poslali v drugo pisarno. Ko smo to spoznali, smo začeli nastopati brez dovoljenj, vendar najavljeno in tudi prijavljeno. To je trajalo dve leti. V tem času smo tudi gostovali v Zagrebu in Dubrovniku ter zanalašč, da bi dokazali, da je cestni teater v svetu nekaj normalnega, ustanovili Spomladanski festival, na katerega smo prvo leto (1979) povabili KUGLA GLUMIŠTE iz Zagreba, iz Ljubljane pa so poleg nas nastopili še FV 112/15, ki so sicer delali bolj dvoranske predstave, a so za to priliko pripravili ulični spektakel. Festival smo izpeljali ob močnih groznjah mestne



oblasti in enako močni podpori Radia Študent. No, in ker naših nastopov seveda tudi po tem niso nehali prepovedovati, smo napisali ogrorčeno pismo vsem časopisom in Centralnemu komiteju in to je potem zaleгло. Januarja 1981 so nam prvič dali dovoljenje in kmalu zatem smo razpadli. Jani Osojnik je šel študirat na Kitajsko, pa to niti ni bil glavni razlog. Enostavno nismo imeli več ideje. Nekako smo se še trudili do junija, ko smo nastopili na Reki, potem pa smo dokončno nehali.

...

In kaj ste potem počeli vi?

Še preden smo razpadli, sem začel nastopati s PAPA KINJAL BANDOM, ki pa se je v istem času, ko je razpadel PREDRAZPADOM, iz čiste odtrganosti preformiral v glasbeno ambiciozno d'PRAVDO, v kateri za ljudi brez glasbenega posluha, kot sem jaz, ni bilo več prostora. Začel sem lepo pridno pisati prozo in poezijo ter delal kot nekakšna tajnica v ŠKUC-u. Nakar je ŠKUC v Festivalni dvorani decembra 1981 priredil t.im. ŠKUCEVO NOVOLETNO RAZPRODAJO, prireditev, na kateri je nastopila vsa takratna glasbena alternativa. Kak mesec pred tem sem napisal tri zelo dobre pesmi in nameraval sem jih tam predstaviti. Pa se je zgodilo, da se je zgodilo, da se je zgodilo, da se je zgodilo, če bi nastopila skupaj, tako da bi on poskrbel za vizualno plat teh pesmi. To sva storila in takoj dobila povabilo, da skupaj z bendom ORKESTER TITANIK in d'PRAVDA nastopiva v Idriji, pa kasneje v Zagrebu in končno Novem mestu. Za nastop v Novem mestu sva se odločila, da zadevo razširiva in tako sva si izmislila nekakšno kvazisrednjeveško burko. Ta se je potem iz nastopa v nastop širila in do konca leta postala več kot uro trajajoča predstava ALI LAHKO PREDVOJNA STRIPTIZETA DANES ŠE SPLOH KAJ POKAŽE. Songov ni bilo več, pridružil pa se nama je najprej Goro Osojnik, potem Džoni kot pirotehnik in Janez kot zvočni in lučni tehnik. Nastopali smo enkrat do dvakrat na mesec po vsej Sloveniji.

...

Kako ste oblikovali tekst?

Pred vsako predstavo smo ga malo skorigirali in kaj novega dodali. Predstava je bila z vsakim nastopom daljša in jasnejša.

...

S kakšnimi željami oziroma cilji ste takrat začeli?

Imeli smo vsak svoje ambicije in tudi predstave o tem, kaj naj bi bil teater. Jaz sem imel literarne. V redu pa nam je bilo delati skupaj.

...

Je bilo to ulično gledališče?

Ne. Kar se mene tiče, se mi je takrat zdelo, da me ulično gledališče ne zanima več. Hotel sem nastopati na rock odrih, kar pomeni z minimalno scenografijo in mikrofonom. To je bil čas, ko smo skušali iz rock večera narediti kabarejski žur.



Od kje ime Ana Monro?

To sva si izmislila z Maretom, ker nama ni bilo všeč, da naju najavljajo kot Roza in Mare. Takrat sva imela v predstavo vključen tekst, v katerem je glavna junakinja Ana Monro, pa je bilo.

...

Kako je nastal MANIFEST Ane Monro?

Zaradi promocije smo morali svoje početje nekako okarakterizirati. In ker smo imeli elemente ljudskega teatra, smo to imenovali commedia dell' arte, s katero smo dejansko imeli skupno razmerje gospodar - služabnik, pa tudi nekaj banalnosti in burkaštva. V to banalnost pa smo vrivali inteligentne pasuse in gege. Zgodba se je na primer začela zbesedami: "Smo leta 1100 in kot vidite, je Zemlja še vedno ravna," in v ponazoritev tega razgrnili zemljevid Evrope. Po drugi strani pa smo imeli čisto konceptualističneelemente, kar smo imenovali ruska avantgarda. Imeli smo začetek, ki sem ga imenoval ZATEŽITVENI EFEKT. Bil je to čas, ko je bil spomin na konceptualno umetnost poznih 60-ih in skupino OHO še živ in ljudem smo skušali dati občutek, da jim bomo zelo težili. Tako da so bili potem, ko se je stvar sprevrгла v burlesko, toliko bolj veseli. Pri tem pa smo tisti zatežitveni del seveda delali zares in iz srca.

...

Kako se je ta ZATEŽITVENI EFEKT kazal v predstavah?

Mare je bral tekst o Ani Monro, kako je mami posekala prste - krut tekst, mogoče ciničen, predvsem pa ironičen do cankarjanskega odnosa do matere. Ves čas občutek krivde, hkrati pa ves čas to mammo grozovito mučiti, je bistvo zgodbe. Jaz pa sem ob tem do pasu gol telovadil in se postavljaj razne poze, kar se je imenovalo asociativna gimnastika. Ljudje, ki nas niso poznali, so začeli godrnjati, nakar se je vse sprevrгло v estetiko BLUES BROTHERSOV in predstava je bila.

...

V manifest ste vključili tudi KITAJSKO OPERO.

Malo pred tem sta v Ljubljani gostovala korejski cirkus in pekinška opera. Oboje se mi je zdelo kot ideal cirkuške popolnosti, virtuoznosti. Zato sem si vedno želel, da bi v predstavo vključili katero od tovrstnih veščin. Že v gledališču Predrazpadom smo se, kadar nismo vedeli, kaj bi, učili žonglirati. In kasneje smo se pri Ani v podobnih trenutkih nekateri naučili voziti monocikel. Vendar so to veščine, s katerimi moraš začeti pri petih letih, če hočeš res kaj doseči in tako bo kitajska opera za vedno ostala le nedosegljiv ideal.

...

Zapisali ste tudi, da hočete kolo zgodovine zavrteti nazaj in da ste gledališče revnih.

Tu smo se nekako sami pri sebi norčevali iz tedanje družbene ureditve, ki je težila v svetlo prihodnost, svet pa je v bistvu vračala v barbarstvo. Biti



gledališče revnih pa jestvar prepričanja. Če so ti vsi ti polbogataši zoprni, se pač trudiš postati junak nižjih slojev. V bistvu pa gre za to, da ne znamo zavezovati kravat, ker jih prehitro premočno zadržnemo.

...

Kako pa so nastajali teksti?

“Striptizeta” je bila v glavnem improvizirana. Napisani so bili le kakšni deli. In ker smo s to svojo prvo predstavopridobili razmeroma veliko publike, je nastal problem, kako narediti naslednjo predstavo. Publika je namreč od nas pričakovala nekaj podobnega. Mi pa smo naredili RDEČI ŽAREK, ki je bil namenoma nekaj popolnoma obratnega. Ves tekst je bil tu ne samo napisan, ampak tudi posnet na plejбек. In potem smo tretjo, imenovano INSPECTOR SHWAKE, napravili spet čisto drugačno, tokrat kot pravo malo klasično gledališko predstavo. Tekst je bil napisan in naučen in nastopali so štirje igralci, kar je po nekih teorijah minimum za pravi teater. Tudi Dragan Živadinov je po premieri rekel: “Zdaj ste pa gledališče.”

...

Kakšen je bil oziroma je način dela in vaj v Ani Monro?

To je odvisno od obdobja. Ene stvari delamo skupaj, druge pa si razdelimo - eni delajo sceno, jaz pišem tekste, eni poiščejo glasbo. Je torej delitev dela. Režija pa je vedno skupna. Seveda pa si eni pri tem vzamejo več besede, drugi manj - odvisno od interesa. Enim je bolj do tega, da igrajo, kot pa da bi se kregali, kako bo vse skupaj izgledalo.

...

Kako pa se je začelo vaše sodelovanje v profesionalnih gledališčih? V Drami ste igrali v Altamiri, v SMG v Levitanu in Resničnosti.

Vito Taufer me je za Altamiro pač poklical. Hodil je na naše predstave, že dolgo sva se poznala. Vprašal me je, če bi sodeloval. Bilo mi je zanimivo videti, kako to izgleda v Drami. Videl sem, da se Ana od institucionalnega teatra tako hudo ne razlikuje. Sploh ni res, da tam zafiksirajo tekst. V Altamiri je tekst precej nadrealističen in odtrgan in igralcem se je zdelo, da lahko tudi improvizirajo in spreminjajo, pa se nič ne pozna. Pri tem so ga tudi banalizirali, ampak morali so si najti neko veselje.

...

In razlika?

Ja, v Drami režiser postavi predstavo in gre, tako da po premieri ni nobene zares odgovorne osebe več. Predstava se lahko razkroji, pa jo še igrajo. V Ani pa nas je bilo takrat malo, štirje ali pet. Lahko smo se pogovarjali, kakšna je bila prejšnja predstava. To je dobro vplivalo na naslednjo. Tam so odigrali in šli, pri nas pa je bila večja zavzetost. Igrali pa smo tako pogosto kot oni in precej večkrat. Zdaj, ko smo večja ekipa, veliko teh negativnih elementov prihaja tudi k nam.



Kako pa je bilo v Levitanu in Resničnosti?

Vesel sem bil, da sem videl, kako dela Ristić. Gojmir Lešnjak je šel v vojsko, jaz pa sem vskočil namesto njega.

Zdaj pa se vrniva h komediji - najprej k MOLIERU. Začeli ste z GEORGOM DANDINOM v Ani Monro 1987.

Praden sem začel, teksta nisem poznal. Zanj sem se odločil po naključju. Poznal sem le zgodovinsko konotacijo. Spoznal sem ga preko avantgardnega gledališča, pomembnega za prestop iz klasičnega gledališča v kabarejsko cirkuško gledališče. OSVOBOZENE DIVADLO je v Pragi 1926 Dandina naredilo kot cirkus. Iz originala sem ohranil zgodbo o prevaranem soprogu, ki je bogat kmet. Prestavil pa sem ga v naše kraje tik po vojni, tako da je Molierovo revno plemstvo postala nova komunistična oblast in Klitander, s katerim žena tega Geoga Dandina vara, lokalni agitpropovec. Dandin, ki ga lastna žena zmerja s kulakom, emigrira, nato pa se vrne ravno na song, v katerem se komunisti kesajo in skozi kesanje reformirajo in kot taki na novo vzpostavljajo oziroma ohranjajo oblast. Predstava z Molierom razen neke začetne inspiracije ni imela nič. Bilo pa jo je prijetno igrati. Z njo smo zavzeli dvorano KUD France Prešeren (prej smo bili na Kersnikovi), v njej so prvič z nami sodelovali profesionalni igralci (Rupnik in Ropoša) in imela je vrsto songov, ki jih je v živo spremljal bend. Kar se jezika tiče, sem pri njih uporabil jezik povojne patetične agitatorske poezije, recimo:

Miljon milijonov let, milijardo tisočletij
vrtijo se planeti že.
Zato ubogih petsto let
odkar si na tej zemlji, kmet,
je bore bore malo -
z lahkoto te bo pobralo
naše, višje obdobje,
nov, kolektivni čas.

To je bila zadnja predstava, s katero smo se delali norea iz komunistov. Med drugim smo jo nehali igrati prav zato, ker so bili komunisti že tako do konca prignani, da se je bilo norčevati iz njih že prav nemoralno. Enkrat je vse kazalo, da bo prišel predstavo pogledat celo Kučan in to bi bilo po eni strani prav neokusno.

Potem je prišel Tartif v SMG (režija Vito Taufer; 1993)

Bil je podobno kot Dandin narejen takorekoč na novo. Ni bilo dosti Moliera. To so tudi očitki kritike. Tartif ni svetohlinec v religioznem smislu, ampak goljuf v smislu trgovine. Svet pa je krut in trguje z begunci in nasilno vzetimi človeškimi organi. Črna vizija skratka, ki pa je po moje kar real-



na. Lotil pa sem se ga med drugim tudi zaradi jezika, saj me je zanimalo, kakšne enajsterce lahko pišem v sodobnem nevzvišenem jeziku. Verjetno je res, da predstava dramaturško šepa. Ko sem tekst pisal v prvi fazi, sem ga pisal tako, kot bi ga za Ano, pri čemer pa se mi je zdelo, da bi ga bilo za Ano nekoliko preveč. Potem je imel Vito svoje vizije in sem ga dopisoval. Nastalo ga je še dosti več. Ob tem pa je, za moje pojme, premalo čisto tehničnih efektov, čarovnij. Nekaj kosov teksta je moralo ven prav zato, ker se določenega efekta, da recimo pred našimi očmi izginja med, ni naredilo. Mogoče bi res vse skupaj zakompliciral, oziroma se ga ne bi dalo izpeljati dovolj prepričljivo, kaj jaz vem. Ampak v osnovi pa gre za to, da az Tartifa zdaj vidim kot nekaj, kar sem si jaz predstavljal drugače. Pri Ani se mi je ta občutek pojavljal kot posledica malomarne izvedbe. Enostavno se pri enih rečeh nismo dosti potrudili. Tu pa gre za dve različni umetniški volji, ki se včasih tudi brezmata. S tem se mora človek kot avtor seveda sprijazniti, a moj problem je v tem, da sem navajen pisati za Ano, kjer smo na vajah skupaj ugotovili, kaj je dobro in kaj ni, nakar sem tekst naslednjič prinesel popravljen. Do ene mere se je pravzaprav tudi pri Tartifu delalo tako, vendar ne do konca. Sem skratka zelo samovšečen avtor in verjetno je to tudi razlog, da se ves čas silim v igralstvo.

...

Zdaj pa ste se lotili GOLDONIJA.

Tudi njega so mi naročili. Prej sem ga poznal samo po imenu. Zdelo pa se mi je zanimivo, ker se navezuje na *commedio dell' arte*. Pri tem pa moram poudariti, da je za razliko od Tartifa tu šlo za adaptacijo. Držal sem se zgodbe in motivov, če se je le dalo, nisem spreminjal. Za razliko od Moliera, kjer se mi zdi, da gre vedno za kritiko družbene stvarnosti, ki se mi jo je obakrat zdelo potrebno prevesti v nam bližji čas, se mi pri Goldoniju zdi vse skupaj ena navadna pravljica, v kateri je treba posodobiti le jezik. Nekateri štoši namreč niso smešni, ker izhajajo iz drugega časa in kulturnega prostora. Poleg tega je Goldoni za moje pojme preveč prijazen do sveta. Nikogar noče prikazati v povsem negativni luči. Meni pa je všeč, če se poudarjajo njihove napake in iz resničnih ljudi nastanejo karikature.

...

Zakaj se vedno lotevate komedij?

Ne bi mogel pisati tragedije, tuja mi je. V tako nevarne vode se ne bi spustil, ker se mi zdi, da bi si ranil dušo, če bi mi uspelo. Poleg tega v komedije vedno skušam vpeljati sence tragičnosti. Svet je krut in grozen in nam ne preostane drugega, kot da se v njem tudi zabavamo. Zelo rad imam happy end.

...

Kakšno gledališče vam je blizu? V kakšnem bi ustvarjali, če ne bi bilo Ane Monro?

Ja veš, bolj me zanima literatura, pesmi. Ker teatra imam na en način že malo zadosti. Komplicirano se mi zdi delati s toliko ljudmi, pa še rad sem doma lepo na toplem. Sicer pa bi si želel narediti predstavo z malo ljudmi, če mi bo ratalo celo monodrama. Pri Ani se mi namreč zdi, da smo nekje na začetku nekatere dobre nastavke pustili nedorečene. In rad bi nekaj naredil iz tiste estetike, iz asociativnosti rekvizitov. Da si v eni sobi urediš ves svet, ki je hkrati tudi soba. Da so predmeti resnični in hkrati predmet fantazije. V bistvu otroška logika. To bi rad naredil.



EVERT SPRINCHORN

Commedia dell'arte

Tisto, kar so bili film, strip in burleska v Ameriki v dvajsetih letih tega stoletja, to je bila commedia dell'arte v času renesanse. Torej zabava za bogato in revno, neskončne variacije preizkušenih in resničnih situacij, vedno nezahtevna z intelektualne plati, pogosto vulgarna in kar je bilo najboljše, preveval jo je duh, ki je tako značilen za vsako popularno umetnost. Veliki igralci so si, podobno kot veliki filmski zvezdniki, priborili mednarodno slavo. Podobno kot junaki stripov so bili na nek način neresnični, kot maske brez duš in brez življenja. Pomemben element commedie dell'arte je bila improvizacija in še posebej njena spontanost. Ni dvoma, da se je ta moč spreminjala iz predstave v predstavo, podobno kot pri današnji džezovs-



ki improvizaciji, imenovani tudi jazz sessions, pri katerih nista niti dve izvedbi enaki, četudi glasbeniki igrajo iste skladbe. Sčasoma so komedijanti več časa pričeli posvečati odrskemu dekorju, različne reforme gledališča, med njimi je tudi reforma commedie dell'arte, ki jo je uveljavljal Carlo Goldoni, pa so nadalje pripeljale do razcveta gledališča v realistični teater devetnajstega stoletja. Na dan so prišle zahteve po daljših in kompleksnejših vajah, po natančno pripravljenem scenariju - besedilu, vse večjo moč pa je imel tudi takoimenovani realistični gib. Improvizacija je na koncu našla svoje mesto v kabarejih in nočnih klubih. Toda ko je v času prve svetovne vojne resnično dobro pripravljena in do minute natančno režirana natu-





prezenca in virtualna odsotnost kakršnegakoli težavnega dramatika. Komedija je poskrbela za totalno gledališče, v katerem so barve (črni pikolovec Dottore, rdeči Pantalone, beli in zeleni Brighella, večbarvni Harlekin), glasba in akrobatika prispevale k največjemu možnemu učinku. To je bil cirkus, ki ga je podpiral zgodbeni okvir in v primerjavi z realističnim gledališčem se je zdel kot izgubljeni in ponovno najdeni fragment neke dobe.

realistična predstava doživela svojo dokončno izpolnitev, so začeli režiserji ponovno odkrivati svet commedie dell'arte: svet njenih kričečih barv, preprostih gledaliških in pogosto grotesknh tipskih mask, veličastna igralska

prevod in priredba Tatjana Ažman

(Giacomo Oreglia: The Commedia dell'arte. Methuen & Co Ltd England, 1968.)



Goldoni v slovenščini: vprašanje dialekt

Nemara je prav ob komediji Sluga dveh gospodov slovensko gledališče zelo odločno sporočilo, da ga stališča in ugotovitve literarne zgodovine o Goldonijevih komedijah, natančneje o jeziku njegovih komedij, še malo ne zanimajo, nikar šele, da bi jih upoštevalo; seveda tudi pričujoči spis noče nikogar spreobračati in prepričevati. Dejstvo je, da je Goldoni stopil na slovenski oder izmaličen: v Dramatičnem društvu so 1876 komedijo z naslovom Dva gospoda pa jeden sluga igrali kod "vaudeville-burlesko", nekaj let kasneje kot "burko" in še "burko s petjem", vsakokrat z močno okrnjenim številom oseb. Kar šest premier je doživel prevod Cirila Debevca, a kaj, ko je bil tudi ta narejen po kdo ve kateri priredbi, vsekakor pa ne po izvirniku. Največjo silo je Goldoniju vsekakor



naredil Peter Lotschak z adaptacijo v kriminalno-mafijskem smislu. Kaj bo prinesla enajsta premiera komedije Sluga dveh gospodov? Spričo povedanega se utegne zazdeti vprašanje, ki nas tu zanima - to pa je prevajanje dialekt v Goldonijevih komedijah - akademsko in celo obrobno; morda pa vendarle primerno za počastitev komediografove dvestoletnice smrti, v obrambo njegove individualnosti.

Torej Goldoni in dialekt. Goldonija sta opredeljevali dve danosti. Prva je bila jezikovna: če je bila v njegovem času jezikovna podoba literarnih, pisnih del relativno enotna, pa to nikakor ni veljalo za pogovorni, govorjeni jezik in s tem seveda tudi ne za odrski jezik, kar pomeni, da ni bilo jezika, ki bi povezoval gledališko občinstvo prek regionalnih meja; druga pa



gledališka in je zadevala njegov odnos do prevladujočega tipa tedanje-
ga teatra, tj. melodrame in commedie dell'arte. Melodramsko puhlost
ter komedijsko razbrzdanost in vulgarnost je želel nadomestiti s
strožjim, konsistentnejšim tipom komedije po zgledu Plavta, Terenca,
Moliéra. Da bi omilil odpor, ki ga je izzval s svojo gledališko reformo,
je ohranil nekatere značilne maske commedie dell'arte - Pantaloneja,
Brighello, Arlecchina/Truffaldina skupaj z jezikom, ki so ga govorile v
commedii dell'arte, tj. beneščino. Odsotnost govorjene jezikovne norme
je že improvizirana komedija reševala ne le z vrsto nejezikovnih
izmišljij - s stalnimi liki, mimiko, masko, razvidno zgodbo -, ampak
tudi z jezikovnimi klišeji, v katerih se bolj ali manj stilizirani elementi
dialekta mešajo z besedami in skladnjo vzvišenega govora, s čimer je
ustvarila sicer neenoten, a živ gledališki jezik, prilagojen tako raz-
ličnim jezikovnim situacijam kot tudi raznoliki publiki. To učinkovito
jezikovno dvoplastnost je Goldoni prenesel v svojo komedije.

Tako je dialekt pri Goldoniju poseben izrazni instrument s popolno
avtonomijo govorjenega jezika; v komedijah ni uporabljan zato, da bi
karikiral ali kako drugače vrednostno razvrščal osebe, ki ga govorijo.
Seveda pojem dialekt v običajnem pomenu ni povsem ustrezen za
Goldonijevo jezikovno izkušnjo. Danes dialekt dojemamo zgodovinsko
v kvalitativni opoziciji z jezikom, ne le kot geografski faktor - v tej po-
ziciji so dialekti vrednostno na istem nivoju, so regionalne variante-,
ampak tudi kot socialnoekonomski faktor, v določenih okoljih pred-
stavljajo nižji družbeni sloj in so v tem smislu socialne variante ali soci-
olekti. Pri Goldoniju pa prav te dimenzije dialekta ni, Goldoniju je
tak odnos do jezika tuj. Razmerje med beneškim dialektom, ki se ga ni

držala kulturna diskvalifikacijska oznaka dialekt, saj ga je uporabljal
tudi vladajoči razred v upravi in pravu pa v filozofiji in znanosti - in
jezikom je pri Goldoniju komplementarno, dopolnjujeta se in jezik ima
v primerjavi z dialektom nemara samo to prednost, da je bolj razširjen
(v našem primeru: zunaj Benetk) in zato širše razumljiv. Goldoni sam
je včasih katero od narečnih pasaž prevedel v italijanščino, da bi
"bolje služila svojemu občinstvu", da bi postala njegova komedija bolj
univerzalna. Seveda je Goldonijev odrski jezik stilizirana beneščina,
prepletena je s toskanskimi in lombardskimi regionalizmi in francizmi,
vendar njegova stilizacija ni sistematična in vedno enaka in se ne ravna
po socialnih kategorijah ali psiholoških situacijah, ampak upošteva le
svobodo govorjene besede. Za Goldonija je jezik torej predvsem sred-
stvo komunikacije s publiko in uporaba različnih jezikovnih ravni izha-
ja prav iz potrebe po komunikaciji z različnimi plastmi občinstva.
Z vidika jezikovne rabe ima Goldoni tri vrste komedij: v enih uporablja
samo dialekt, v drugih samo italijanščino, v tretjih pa oba jezika stojita
enakovredno drug ob drugem. Teorija prevajanja dopušča pri preva-
janju dialektalne književnosti več postopkov: prevod v standardni jezik
z določenimi stilizacijami in prevod v dialekt, če to dopuščajo geo-
grafske ali civilizacijske analogije. Drugače je, če imamo oraviti z
dialektalnimi interpolacijami v tekstu, napisanem v standardnem
jeziku ali v govorih, ki so igrali vlogo standardnega jezika v predstan-
darnem razdobju. Te interpolacije imajo - ne glede na to, ali gre za
besede, pasuse ali vse dialoge določenih oseb - znotraj književnega teks-
ta strogo stilno funkcijo in so integralni del stilne strukture originalnega
teksta. Prevajalec pa tu ne more izbirati, ali naj te elemente zanemari



ali ne, svobodno lahko izbere samo način, kako jih bo izrazil. Za različne jezikovne ravni je vsekakor treba najti določeno diferenciacijo v govoru.

S tega vidika so prevajalsko vprašljive samo tiste komedije, ki uporabljajo dve jezikovni ravnini, ki pa ju, naj ponovimo, Goldoni občuti kot enakovredna jezika. Ali se prevajalec zato lahko izogne vprašanju? Kako torej prevajati Goldonijeve narečne replike, če vemo, da so posledica: prvič zelo specifične jezikovne situacije v tistem času in vrednostno na istem nivoju kot jezik, in drugič, da je raba v nekaterih besedilih pogojena tudi z gledališkozgodovinsko lego Goldonijeve komedije. Naša gledališka tradicija pač ne pozna ničesar, kar bi bilo moč postaviti ob bok beneškim maskam, v našem kulturnem kontekstu ni ničesar, na kar bi se jih dalo enakovredno aplicirati in ob tem uporabiti primeren dialekt. V literarnih delih slovenski dialekti praviloma delujejo kot sociolekti in dodajajao komedijskemu liku k siceršnjim še novo dimenzijo komičnosti, kar pelje naravnost v burko. To pa je prav tisti nivo, iz katerega se je Goldoni s svojo reformo komedije hotel iztrgati in tisti, na katerega so ga zavedle nekatere slovenske adaptacije, dodatno še s tem, ker niso upoštevale še ene komediografove zahteve, namreč te, da v renovirani komediji niso dovoljene "obscene besede, umazane dvoumnosti, spotakljivi dialogi, nevarni dovtipi, neprimerne geste, opolzki prizori ali slabi zgledi" (citirano iz programske komedije *Il teatro comico*). Številne slovenske adaptacije, predvsem starejšega nastanka, so s črtami, spremenjenimi dialogi in nizkim govorom, predstave pa še z drugimi pomagali, spremenile komedije v burke. Stilizirana beneščina je v teh prevodih torej najraje

izražena bodisi z dialektom (največkrat primorskim) bodisi z nizkim, celo vulgarnim besednjakom. Seveda so nastavki za take preinterpretacije že v komediji sami in prevajalec se kaj radi pustijo speljati v nastavljeno past, tako da so včasih celo replike z nevtralnimi, nezaznamovanim besediščem, a s stereotipnimi liki in klišejskimi situacijami prevedene v nižji in nestandardni pogovorni jezik.

Če hoče prevajalec tudi v prevodu ohraniti dve jezikovni ravnini, ima seveda na razpolago še drugo pot, ki mu jo nakazuje že samo natančnejše branje Goldonijevih komedij. Povedali smo že, da je bil jezik *commedie dell'arte* mešanica dialekta in 'vzvišenih drobcev' (detriti aulici), torej je to napotek tudi za prevajalca. Narečne pasaje naj prevaja z živo, iskrivo besedo, s kakršno so zapisane tudi v izvorniku, druge, ki to vsebinsko prenesejo, pa s 'pridvignjenim jezikom': morda s pomočjo sintaktičnih odstopov od standardnega govora ali z delno ritmizacijo govora. Že v *commedii dell'arte* so posamezni liki (denimo zaljubljeni Leilo, Rosaura in drugi, ki z istimi imeni nastopajo tudi pri Goldoniju) svoje besedilo podajali s posebej skrbno dikcijo in z vzvišeno retoriko - in to zagotovo ni tista plast, ki jo je želel Goldoni ob komedijski reformi spremeniti. Tudi zapletene stavčne konstrukcije, patetična metaforika in iskano izražje namreč v tem kontekstu, predvsem pa ob ustrezni igri, pričarajo komedijske učinke, ki so vsekakor bližje duhu in nameram Goldonijeve komedije.



SUSANNE LANGER

Velike dramske oblike: komični ritem

odlomki

Komedija je umetniška oblika, ki se po svoji naravi pojavlja na tistih mestih, kjer se ljudje zberejo, da bi slavili življenje: na poletnih festivalih, proslavah, rojstnih dnevih, porokah ali posvetitvah. Ker izraža elementarnost in odločitve žive narave, animalne nagone, ki ostanejo v človeški naravi, uživanje, ki ga človeku nudijo posebni darovi uma, ki ga povzdigujejo v gospodarja kreacije, je utelešenje človeške vitalnosti, ki se ohranja v svetu sredi presenečenj in nenačrtovanih slučajev. Najvpadljivejše priložnosti za prirejanje komedij so izražanja zahval ali priklicavanje sreče. Tisto, kar opravičuje izraz "komedija", ni isto kot starodavna ritualna procesija - komus, na čast boga s tem imenom, je izvor te vzvišene umetniške forme - ker se je komedija pojavljala tudi drugod po



svetu, kjer niso poznali tega grškega božanstva skupaj s pripadajočim kultom, ampak to, da je komus pomenil obred plodnosti in da je bilo božanstvo, ki ga je obred slavil, božanstvo plodnosti, simbol večnega ponovnega rojevanja, neminljivega življenja.

...

V komediji najdemo vse vrste humorja, od hitrega, duhovitega odgovora, ki s svojo domiselnostjo izmamlja smeh, pa čeprav v resnici sploh ni smešen, do nesmiselnosti, zaradi katere stari in mladi, preprosti in prefinjeni, prasnejo v smeh. Čeprav ima humor svoje mesto v vseh umetnostih, je njegov pravi dom komična drama. Komedija je lahko frivolna, farsična, surova, smešna



do kakršne koli mere, toda še vedno je umetnost. Že iz njene strukture polzi smeh.

...

Med humorjem in "občutenjem življenja" je zelo intimen odnos, ki so ga že mnogi poskušali analizirati, da bi odkrili temelj karakteristične človeške funkcije smeha. Glavna pomanjkljivost pri tem je bila, po mojem mnenju, da so vsi začeli z vprašanjem: Kaj v nas zbuja smeh? Seveda je smeh pogosto izzvan s spoznanji, sanjarjenji, spremlja posebne emocije, kot so prezir, včasih tudi občutek zadovoljstva. Vendar pa se človek smeji tudi, kadar ga žgečkajo (kar ni nujno tudi prijetno), ali pa kadar je histeričen. Ti primarni fiziološki vzroki nimajo nobene neposredne zveze s humorjem, enako kot jih nimajo nekatere vrste zadovoljstva. Humor je eden od vzrokov smeha.

...

Smeh je elementarnejši od humorja. Pogosto se smejimo, pa čeprav nam niti oseba, niti predmet, niti situacija niso smešni. Ljudje se smeji zaradi zadovoljstva pri aktivni zabavi, pri igri, pri pozdravljanju prijatelja. Kadar s smehom tudi odgovorijo, pa priznavajo vrednote drugega človeka.

...

V komediji ima gledalčev smeh samo en utemeljen izvor: njegovo oceno humorja v določenem komadu. Ne smeji se skupaj z liki, celo njim ne, temveč tistemu, kar počnejo - situacijam, v katerih se znajdejo, njihovim dejanjem, njihovih izrazom, pogosto tudi njihovem obupu.

...

Pomembna komična osebnost, še posebej v ljudskem gledališču, je burkač, komedijant, šaljivec. V bistvu je ljudski lik, ki se je skozi razvitejšo in književno stadije komedije obdržal kot Harlekin, Pierrot, elizabetinski burkač ali dvorni norec. Tudi v skromnejših teaterskih oblikah pred nastopom filma, ki so bile povsod zabava siromakov, še posebej kmečkega prebivalstva, je burkač nastopal v tako popularnih oblikah, kot so Hans Wurst, Pavliha, klovn v pantomini. Ta galerija popularnih likov skozi mnoga stoletja pokaže, kdo je pravzaprav burkač v resnici: neukrotljivo živo bitje, ki



se ponavadi znajde samo od sebe, prevrača se in spotika (kar na primer klovn tudi fizično ilustrira) iz ene situacije v drugo, iz ene težave zapade v drugo in znova in znova se iz njih izmaže, pa če je tepen ali ne. Je personifikacija "elan vital". Njegovi naključni doživljaji in nezgode, brez velikih zapletov, čeprav pogosto s čudnimi komplikacijami, njegova absurdna pričakovanja in razočaranja, v bistvu ves njegov svet je spopad s svetom, ki se vedno kaže v novih nepredvidljivih oblikah, frustrirajoč, ampak obenem tudi vznemirjajoč. Ni niti dober niti hudoben, je pa avtentično amoralen - včasih zmagoslaven, včasih poražen in skrušen, vendar je v svoji skrušenosti in obupu smešen. Njegova energija se v bistvu ne spreminja, vsak neuspeh pripravlja situacijo za nov fantastičen preobrat.

...

Običajni lik burkača v komediji je očitno sredstvo, s katerim se gradi komični ritem, tj. utelešenje Sreče. Toda skozi razvoj umetnosti ni ostal centralna figura, tisto, kar je bil v ljudskem gledališču. Ritmični zamah in življenjsko ravnotežje, ki ju je uvedel, sta potem, ko sta bila enkrat dosežena, izražena v prefinjenih poetičnih zamislih, ki vsebujejo tudi verodostojne osebnosti ter intrige (kakor jih imenujejo Francozi), ki pripomorejo k enotnosti splošne dramske akcije. Včasih ostane burkač, služabnik ali kateri od ostalih vzporednih likov, katerih komentarji, butasti ali duhoviti ali bistroumni, kažejo na bistveni komični obrazec dejanja v trenutku, ko verodostojnost in zapletenost življenja na odru grozita, da bo njegova forma popolnoma zabrisana. Na teh mestih ponavadi srečamo t.i. "izzivanje smeha", kar nas nadalje pripelje do estetskega problema šale v komediji.

...

Ker komedija abstrahira in reinkarnira gibanje in ritem življenja za naše opazanje, okrepi naš vitalni občutek, podobno kot predstavljanje prostora v slikarstvu okrepi naše spoznanje o vizualnem prostoru. Pravo življenje na odru ni razmajano in samo na pol doživljeno, kot je ponavadi dejansko življenje: pravo življenje, ki se vedno opazno premika proti prihodnosti, je okrepljeno, preveč poudarjeno; toda prikazovanje vitalnosti doseže prelomnico, veselje in smeh. V gledališču se smejemo drobnim dogodkom in domisljam, ki bi se jim zunaj gledališča le stežka vsaj nasmehnil. Za to, da prihajamo v gledališče, ni nobenih psiholoških razlogov in tudi pravila dostojnosti nam ne preprečujejo, da bi izrazili svoje veselje. Toda neumnosti, katerim se smejimo, so tudi v resnici bolj smešne tam, kjer se dogajajo, bolj kot kjer koli drugje; v igri imajo svoj točno določen namen in niso zgolj naključno tam, kjer so. Pojavljajo se v trenutku, ko napetost dialoga ali dogajanja samega doseže visok nivo. Kot se misel spremeni v govor - kot val dobi določeno obliko - vitalnost rojeva humor.

...



Humor je sijaj drame, nenadna okrepitev vitalnega ritma. Dobra komedija se ravno iz tega razloga odreka vsakemu izzivanju smeha. Predstava, ki je nepremišljeno izpolnjena z domislicami komika ali njegovega pisatelja, lahko izzove dolg val smeha, pri tem pa gledalec ostane brez jasnejšega vtisa o tem, da je komad zelo smešen.

....

Humor v komediji, pa tudi v vseh ostalih umetnostih, ki ga vsebujejo, pripada delu, ne pa tudi tistemu, kar nas dejansko obkroža. Če pa je iz tega sveta sposojen, je njegov pojav v delu tisto, kar ga v resnici dela smešnega. Politične in aktualne aluzije v nekem komadu nas zabavajo iz preprostega razloga: ker so uporabljene. Ne pa zaradi tega, ker bi prinašale nekaj, kar je v resnici zelo smešno. Ta postopek poigravanja s stvarmi iz realnega sveta tako zanesljivo izziva smeh, da povprečni pisec komedij in komik, ki improvizira, pretiravata v tem vse do točke umetniškega opustošenja; od tod torej stalna poplava "show programov", ki so sicer izredno popularni, so pa brez dramskega jedra in živijo samo v trenutku svojih prehodnih aluzij.

izbor in prevod Tatjana Ažman



(Susanne Langer: The Great dramatic Forms: The comic Rythm. "Feeling and Form", London, Routledge and Kegan Paul, 1953.)



NAGRADE

Darja Reichman

DARJA REICHMAN, članica igralskega ansambla SLG Celje je prejela nagrado Sklada Staneta Severja za leto 1993. V obrazložitvi je zapisano:

Igralka Darja Reichman je v zadnjem letu odigrala kar celo paletu ženskih likov najrazličnejših zvrsti in žanrov (od Rebeke v Flisarjevem KAJ PA LEONARDO?, preko Izabele v Corneillevi ODRSKI UTVARI in Veronike v Novačanovem HERMANU CELJSKEM), nedvomno kulminacijo pa je na svoji igralski poti dosegla v nedavni uprizoritvi Pirandellove KOT ME TI HOČEŠ v režiji Janeza Pipana in sicer z vlogo Neznanke. Predvsem z Neznanko je igralka izpričala vse tiste značilnosti, ki so se kazale že pri njenih prejšnjih "spopadih" z vlogami. Te pa so: izjemna lahkotnost pri oblikovanju transformacij, včasih kontroveržno zasnovani, z neko specifično dvojnostjo oblikovani ženski liki, ki se izogibajo klišejem in tipizaciji, prej redukcija kot erupcija pri oblikovanju vloge, nagibanje k minimalističnemu tipu igre, ki operira z detajlom in izrednim posluhom za subtilnost in pravo mero. Neznanka Darje Reichman je tipična "fin de sieclovska" ženska. Je devica in demon, zapeljivka in žrtev, objekt in subjekt v enem, zlita v kompleksno celoto, ki nas fascinira in pretresa hkrati. In prav skozi te neprestane "transformacije" in obrede mukotrpne samorefleksije se nam lik Neznanke razpira v neko neulovljivo podobo "večno ženskega".

ČESTITAMO !





NAGRADE

Drago Kastelic

DRAGO KASTELIC član igralskega ansambla SLG Celje je na Festivalu otroških predstav poklicnih gledališč prejel nagrado ZLATA PALIČICA za monodramski nastop v predstavi Lažnivi Kljukec.

ČESTITAMO!

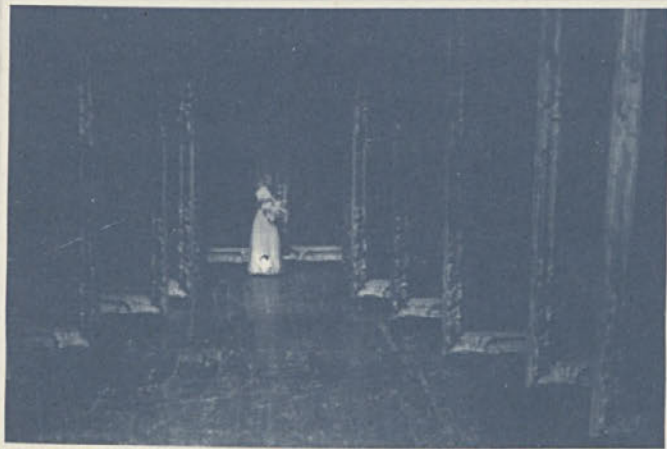


PIERRE CORNEILLE

Odska utvara

režija: BOJAN JABLANOVEC

Nagrada strokovne žirije 28. Borštnikovega srečanja za scenografijo



zasnova: Bojan Jablanovec

oblikovanje: Dušan Milavec





PREDSTAVITVE

Tatjana Ažman

Rojena v Ljubljani 22.11.1967. Po končani srednji šoli je vpisala pravo, kjer je zgubila živce in je sklenila poiskati svoj duševni mir kot študent dramaturgije na AGRFT. Dosedanji skoki v gledališče so bili:

sezona 1988/89 - asistent dramaturgije pri "Pet in pol - Srčna igra", v režiji Edvarda Milerja v EG Glej

sezona 1989/90 - producent projekta "Canon" v režiji Emila Hrvatina

sezona 1991/92 - dramaturgija diplomske predstave študentov IV.letnika AGRFT, Hlebnikov-Marinetti "317 A tišina Ka"

sezona 1992/93 - organizator in umetniški vodja projekta "Saloma" v režiji Uroša Trefalta v EG Glej

- asistent dramaturgije Schnitzlerjevega "Anatola" v SNG Drama v režiji Zvoneta Šedlbauerja.

Sodelovala je tudi pri študentskih filmih, objavljala kritike, eseje in prevode, z gledališčem seznanjala mlade teatarske zanesenjake, sodelovala je na gledaliških delavnicah, ki so jih vodili priznani tuji umetniki. Njena druga ljubezen pa je radio, ki mu je posvetila skoraj vso svojo mladost, poslušalcem pa okoli dvajset portretov mladih ustvarjalcev.

Tatjana je od 1.oktobra dramaturg v SLG Celje.





PREDSTAVITVE

Vesna Maher

Vesna se je rodila 22.3.1965 v Ljubljani. Po študiju francoščine in španščine na Filozofski fakulteti je uspešno opravila sprejemni izpit za študij igre na AGRFT. Že od 1986 do 1988 je igrala v "Etudiants theatreux - gledališki skupini študentov francoščine" in sicer v "Le Contre Pitre" (Proti burkež), "Helene Parmelin" ter v Anuilhovemu "Le Boulager, La Bulangere et el petit Mitron" (Pek, pekarica in mali vajenec). V sezoni 1989/90 je igrala v projektu "Canon" v režiji Emila Hrvatina in leta 1992 v filmu Zrakoplov v režiji Jureta Pervanja. Njeni diplomski predstavi sta se zgodili v sezoni 1992/93 in sicer S.Mrožek "Tango" in A.P.Čehov "Višnjev vrt", oboje v režiji Matjaža Pograjca. Vloga v Moliérovem "Namišljenem bolniku" je bil Vesnin debut v našem gledališču. V letošnji sezoni pa je najprej nastopila kot Zelena Kapica v istoimenski mladinski predstavi, v Goldoni-Rozmanovem "Slugi dveh gospodov" pa Vesna nastopa v vlogi Smeraldine. Z letošnjo sezono je postala članica ansambla SLG Celje.





PREDSTAVITVE

Ana Matijević

Ana je prišla na svet 29.9.1965 v Ljubljani. Leta 1989 je postala študent oblikovanja tekstilij in oblačil. Kot študent je sodelovala na modnih revijah v letih 1991,1992 in 1993. Leta 1992 je Ana skupaj s svojimi kolegi v teamu oblikovala uniforme za mestno redarstvo v Ljubljani. Kostumografija pri Slugi dveh gospodov je njena tretja tovrstna umetniška poteza, saj je začela delati v gledališču kot kostumograf pri dveh diplomskih predstavah AGRFT v letu 1993 in sicer v Mali drami S.Mrožka "Tango" in v Mladinskem gledališču v Ljubljani "Višnjev vrt" A.P.Čehova, oboje v režiji Matjaža Pograjca.



LUIGI PIRANDELLO

Kot me ti hočeš

režija: JANEZ PIPAN

I. Mežan, P. Boštjančič, A. Kumer, P. Ekart



D. Reichman, N. Konc, J. Bermež



P. Boštjančič, D. Reichman



V. Jevnikar, D. Reichman

BOGOMIR VERAS

Zelena kاپica

režija: KATJA PEGAN



B. Baranović, B. Veras, B. Alujevič, V. Maher, Z. Agrež



B. Umek, B. Veras





upravnik BORUT ALUJEVIČ • v.d.umetniškega vodje MARINKA POŠTRAK • režiser FRANCI KRIŽAJ
• dramaturginja TATJANA AŽMAN • lektor MARIJAN PUŠAVEC • vodja programa ANICA MILANOVIČ

Igralski ansambel v sezoni 1993/94:

• Zvone Agrež • Bruno Baranović • Janez Bermež • Peter Boštjančič • Primož Ekart
• Tomaž Gubenšek • Renato Jenček • Vesna Jevnikar • Milada Kalezić • Drago Katelic • Nataša Konec
• Anica Kumer • Vesna Maher • Miro Podjed • Stane Potisk • Darja Reichman • Igor Sancin • Jana Šmid
• Bojan Umek • Bogomir Veras

SLG Celje • Gledališki trg 5 • 63000 Celje
tajništvo 063/441-861 • vodja programa 441-814 • blagajna: 25-332 int.208 • fax: 441-850

• Gledališki list SLG Celje za sezono 1993/94, št.3 • Predstavnik Borut Alujevič
• Urednica Tatjana Ažman • lektor in korektor Marijan Pušavec • Fotografije Damjan Švarc in Jurki
• Tisk: Cicero • Mouse driver Skeleton Crew • Traffic controller Ajax • naklada 800 izvodov

ONDOVI • ANDRIJA • BOZANA



Oddelek za študij

19540/1993/1994

792(497.12 Celje)



5000004281.3

OSREDNJA KNJ. CELJE

COBISS

STINGA DAVNI GOSPODOVA