



**slovensko
ljudsko gledališče
celje**

**1803-1804 prolog
tosca (1800...)
1820 epilog**

1977

VJERAN ZUPPA	1803–1804 PROLOG
PREVOD	VENO TAUFER
GLASBA	LUDWIG VAN BEETHOVEN
LIBRETO	TOSCA
LUIGI ILLICA	(1800...)
GIACOMO GIACOSA	
po VICTORIENU SADOUJU	
PREVOD	SMILJAN SAMEC
GLASBA	GIACOMO PUCCINI
VJERAN ZUPPA	1820 EPILOG
PREVOD	VENO TAUFER
GLASBA	LUDWIG VAN BEETHOVEN
REŽIJA KOREODRAME	LJUBIŠA RISTIĆ
GAETANO GIOIA	JANEZ BERMEŽ
CHATEAUBRIAND	STANKO POTISK
TAJNIK AMBASADE	BORUT ALUJEVIČ
FAMULUS	JOŽE PRISTOV
KOREPETITOR	MIRO PODJED
FLORIA TOSCA,	MILENA ZUPANČIČEVA
znamenita pevka	ANICA KUMROVA
MARIO CAVARADOSSI,	JANEZ BERMEŽ
slikar	
BARON SCARPIA, šef policije	STANKO POTISK
CESARE ANGELOTTI	JANEZ STARINA
CERKOVNIK	MIRO PODJED
SPOLETTA, policijski agent	BORUT ALUJEVIČ
SCIARRONE, orožnik	JOŽE PRISTOV
SODNIK	BOGOMIR VERAS
OFICIR	MATJAŽ ARSENJUK
KRVNIK	DRAGO KASTELIC
KARDINAL	PAVLE JERŠIN

VJERAN ZUPPA
PREVOD
GLASBA

LIBRETO
LUIGI ILLICA
GIACOMO GIACOSA
po VICTORIENU SARDOUJU
PREVOD
GLASBA

VJERAN ZUPPA
PREVOD
GLASBA

REŽIJA KOREODRAME
GAETANO GIOIA
PRVA SOLISTKA

PRVI SOLIST
KOREPETITOR
GAŠPER
CHATEAUBRIAND
SPREMLJEVALEC

FLORIA TOSCA,
znamenita pevka
MARIO CAVARADOSSI,
slikar
BARON SCARPIA, šef policije
CESARE ANGELOTTI
CERKOVNIK
SPOLETTA, policijski agent
SCIARRONE, orožnik
SODNIK
OFICIR
KRVNIK
JOSEPH FOUCHÉ

1803—1804 PROLOG
VENO TAUFER
LUDWIG VAN BEETHOVEN

TOSCA
(1800...)

SMILJAN SAMEC
GIACOMO PUCCINI

1820 EPILOG
VENO TAUFER
LUDWIG VAN BEETHOVEN

LJUBIŠA RISTIĆ
JANEZ BERMEŽ
MILENA ZUPANČIČEVA
ANICA KUMROVA
JANEZ STARINA
MIRO PODJED
JOŽE PRISTOV
STANKO POTISK
BORUT ALUJEVIČ

MILENA ZUPANČIČEVA
ANICA KUMROVA
JANEZ BERMEŽ
STANKO POTISK
JANEZ STARINA
MIRO PODJED
BORUT ALUJEVIČ
JOŽE PRISTOV
BOGOMIR VERAS
MATJAŽ ARSENJUK
DRAGO KASTELIC
PAVLE JERŠIN

DRAMATURG
KOREOGRAF IN
ASISTENT REŽISERJA
DIRIGENT
SCENA
KOSTUMI
LEKTOR
LUČNA OPREMA

ČLANI PLESNEGA
GLEDALIŠČA CELJE

Praizvedba

IGOR LAMPRET
NADA KOKOTOVIČEVA
VJEKOSLAV ŠUTEJ
DINKA JERIČEVIČEVA
IKA ŠKOMRLJEVA
MAJDA KRIŽAJEVA
CHRIS JOHNSONOVA

IRIS SAVERNIK
GORDANA STEFANOVIĆ
DARJA CERJAK
SAŠA ŠEGA
NEVENKA ŽGANK
SABINA JAKŠE
BARBARA GABER
URŠKA VALENČIČ
JASNA ZAVRŠEK
CVETKA NUNČIČ
BOGDAN ZDOVC
DAMIR ZLATAR-FREY
EDI KRIŠJAK

CHATEAUBRIANDOVE SANJE IN SANJE DRUGIH

But the fact is that I have nothing
planned
Except perhaps to be a moment merry . . .
Lord Byron

CHATEAUBRIAND:

Dober večer, prijatelji . . .
(Obstane kakor vznemirjen. Pavza se vleče,
kar vznemiri še druge.)

SPREMLJEVALEC:

(Po svoje razlaga nastali premor in poziva,
naj kdo prinese stol.)
Bi, mogoče Vaša Milost rada sedla?

CHATEAUBRIAND:

(Se samo — v pozi — oprime naslonjala stola.
Reagira na nastalo situacijo.)
Ne! Ni nas predstava vaša zmedla.
Zmotila je, za hip je, usodna podobnost.
Prav tako začel je svoje zadnje pismo
Babeuf. Ko da v hišo z njim stopila bi spokojnost,
je spotoma, ko da v naslonjač se bo usedel,
iz ječe svoje, tik pred smrtjo
nagovoril: »Dober večer, prijatelji.«
Ta pozdrav je bil, ki nas je zmotil,
da nam, otrplim, zastala je beseda.
»Pripravljen sem, da skrijem v večni se temoti!«
To htela je pridati misel nezavedna,
kakor da sami več ne vemo, kam ne kod.
(Govori bolj zase.)
Rada za jezikom senca se povleče.
Stopaš skoznjo, ljudem zazdi se, da si nor.
(Spet se, naglo, obrne k navzočim.)
Toda čas kar teče.
S spomini proč!
Dober večer.

PRVI SOLIST:

(Vidno vznemirjen.)
Gospod! Res, vem. Predrzo nadlegujem.
Za Evropo, danes, smo provincialci.

Molčati mi je zoprno in tuje.
Mar na tujem vas tako zanimali so Indijanci
prav tedaj, ko Babeufa in Dartheja,
v kletkah odpeljali so v Vandôme,
kjer se jima zadnja ura je iztekla.
Zdaj, pod Konzulom, lahko je ukvarjati se s snom!

KOREPETITOR:

(Očitno k razgovoru, ampak vendar samo zase)
Ženska čaka, da bi mimo šle kočije.
Gledam: sama s sabo na cesti beseduje.
Stopi s trotoarja in se mi odkrije
spremljevalec; dečka zakrivale so gube
njene obleke. Tu se ta podoba zlomi
kot palica v vodi. Da blazna blodi,
se je samo zdelo. Ali nauk ostane ...

NEKA ZBORISTKA:

(Poslušala je pogovor. Radovedno se vključi.)
Z otrokom, torej, šla mu je nasproti?

KOREPETITOR:

(Nadaljuje, kakor da ni nič sličal.)
... da gib roke, velikokrat neznane,
drugim zakriva cilj našega izraza.
Vidijo tako le nas. Slišijo le nas.
»Nič ne razumemo!«, reko: »Ta je blazna!«

GAETANO GIOJA:

Ko vadimo korak, gojimo tudi sanje!
Sanje v korak s časom! Torej: doba sanj!

CHATEAUBRIAND:

Gospod! Zdaj se čutim, s tem izzvan razširiti
vam Nazor glede na smer naše dobe.
Družbo iz leta Triindevetdesetega
razumem boljše šele v komparaciji.
Tu, dejal bi, se na splošno steka
več stilov v močni kompenetraciji.

Na primer, če vzamemo poslopja iz obdobja Louisa Dvanajstega, Françoisa Prvega, bomo opazili, da v obeh primerih...

PRVI SOLIST:

(Nagovori majhno skupino, ki se je zbrala okoli njega.)

Gospodu pač ne gre brez monologa!

CHATEAUBRIAND:

... proces se isti skladno s časom vtiri, ko se grški red meša z gotskim stilom.

Takšna koherentnost se primeri v meni starega sveta, ki se uresniči s silo.

Mnogim se dozdeva, kot da zgodovina stopa s korakom hudih invalidov.

Toda jaz pa vidim — to je novina, sklad okoli nas: *sozvočje je Hibridov!*

Na Floridi sem — v polju — slišal liro! Harfo! Jonski mol! To daljave zлива.

Čas je vpet. Hiat. Na papirju

Nič. Vse je v zraku. In se vse preliva.

(Premolk. Z novim, autopropagandnim glasom.)

Novi svet je slika, ki gnezdi v višinah...

GAETANO GIOJA:

(Govori vsem naokrog.)

Kako doni beseda, ko da bral bi z lista...

PRVI SOLIST:

(Mu skoči v besedo.)

Da Iluzija bo naša domovina, monsieur Chateaubriand, besede so Saint-justa!

Nebo je vaše kotel, besede v njem godljate!

Vaše stališče pragmatični je legalizem!

Besede so podobne, povedati ne znate...

GAETANO GIOJA:

Greco! Kaj tu blebetaš!?! Idiotizem!

PRVI SOLIST:

... kaj človeško usodo z domišljijo povezuje?

Resničnost še neznano Saint-just že živel tu je!
A vi? Vi buljite v daljavo!

KOREPETITOR:

Zaradi te resničnosti je tlesknil z glavo.
Navzdol na tvalo. Podobno dežni kaplji.

CORPS DE BALLET:

(Vsi. Šepetajo.)
Tedaj so tekli celi slapi.

GAETANO GIOJA:

(Si prizadeva, da bi bil porogljiv.)
Mojega Prvega solista
mika vloga Saint-Justa?

KOREPETITOR:

(Si samo navidezno prizadeva obrniti pogovor.)
Res tako so lepi slapovi Niagare?
Nič ni motilo od blizu vam pogleda.

PRVA SOLISTKA:

Res se bleščijo zvezde v krošnjah pare?

NEKA ZBORISTKA:

(Presenečena nad tem, kar sliši.)
V Ameriki bili ste? Katerega leta?

CHATEAUBRIAND:

(Hladno.)
Tisoč sedemsto enaindevetdesetega.
(Potem to ponavlja. s pogledom pa kakor
da nekaj želi od svojega Spremljevalca.)
Enaindevetdesetega... enaindevetdesetega...

SPREMLJEVALEC:

Enaindevetdesetega? Želite relacijo?
O tem letu podatkov na pretek.
Imam izčrpno dokumentacijo.
(Vleče na dan papirje. drži jih v roki)

- in govori, ne da bi jih sploh pogledal.)
11. marec: Pij VI. nastopi proti delu klera,
ki terja meščansko ustavo.
2. april: De Mirabeau je ob glavo.
3. junij: Zakon Le Chapeliera
prepove stavke in koalicije.
17. julij: Prinašalce Republikanske peticije
so na Marsovem polju postrelili.
13. september: Kralj izrazi pripravljenost v
besedah,
naj bi končno Ustavo spremenili.
1. oktober: Zakonodajna skupščina zaseda.
Dan Ustanovitve.
9. november: Objavljen Dekret proti emigraciji:
Beg iz dežele po zakonu se kaznuje.
29. november: Izdan je Dekret, a v dobro Naciji,
proti Kleru, ki kljubuje.
- (Spravi papirje. Umolknje.)

CHATEAUBRIAND:

(Govori z neko otožno ironijo.)
Pa december? Mogoče je decembra, vse to...

SPREMLJEVALEC:

(Pripomba ga je prizadela,
vpade neobičajno.)
Oprostite!
(Spet izvleče papirje in jih spet ne pogleda.)
... Kralj je decembra, tu je,
že vidim, na zadnji Dekret dal svoj Veto.

CHATEAUBRIAND:

(Čisto zase in v stran.):
Tu so tudi datumi, ki se jih nekdo sramuje.

CHATEAUBRIAND:

(Prvi solistki.)
Zahvaljeni resnično. Vem. Vaša beseda
je od daleč. Daleč ponjo ste stopili.
Tam je ogledalo. Njegova blesk in beda
obrnjena sta vame. Sploh kdo vidi
bolje? Ogledalo to je hladno polje

zgodbe. Pozablja obličja — o bog!
»Ne vpraša zanje, jih ne šteje in ne gleda.«
Blešči se iz Prihodnje Zgodovine Zgodb.
Nikdar se ne stopi vaš košček leda!

KOREPETITOR:

(Ttistim, ki ga obkrožajo.)
Tu še novo ni realno.
Se prodaja antikvarno.

CORPS DE BALLET:

(Prenašajo okrog, potem pa povzamejo vsi soglasno.)
Niti novo ni realno.
Se prodaja antikvarno.

PRVI SOLIST:

(Chateaubriandu.)
Plemeniti Vitez! Zgolj eno vprašanje.
Za Upanje — imate sploh kaj časa kdaj?
Mar Zarja, mar Svetloba, mar sploh Svit
lahko, četudi se vtihotapijo skrivaj,
dobijo kaj prostora v štacuni vaših slik?

CHATEAUBRIAND:

(Zelo mirno.)
Greco. Za Up plača se visoka cena.
Kratek bom: *Prihodnost je Eksotika.*
Ona je Svet, a ne Zgodovinska Scena!
Daljna, a vendar resnična: Nenevarna,
ona je hip neskončne odsotnosti.
Ta pozna zvezda z roba noči pozvanja.
In utihne. O njej ni izkušnje.

CHATEAUBRIAND:

Ribič? Mehka vaba? Ostri trnek?
Izbire ni — resnic sem poln že zdavnaj znanih.
Moj obraz pisatelja, in obrazi moji vsi
so en sam obraz gub zvozlanih.

Ribič? Mehka vaba? Ostri trnek?
Vsi obrazi moji, toliko odprtih vrat,
širi se obzorje — vse v eno pot se strne!
Na njej loviš tisto, kar stiska te za vrat.

Ribič? Mehka vaba? Ostri trnek?
Biti *Bitje ali Predmet* — to je tu vprašanje!
V čarovničin plašč se umetnik najlaže ogrne!
Storimo, kar — mogoče — neizogibno je dejanje.

CHATEAUBRIAND:

(Še zmeraj zase.)
Mar je mogoče pri tem kaj izgubiti?
K stvari! Vseeno, kakšen je izid.
(Naglo nagovori Greca.)
Soglašam! Revolucijo je treba ljubiti!
Res, da o njej nimam najlepše slike.
Anonimno mi je dal v grob, državljan Gouyon,
mater. V šestem letu Republike.
Vsi moji, tudi bližnji Madame de Beaumont,
ki umira v Rimu, žrtve so Terorja.
V Londonu bi, lačen, skoraj šel na oni svet.
Ne ločim Brumaira od Thermidorja.
Vendar, gospod: v službi sem Napoleonu zvest.
Trebaja je revolucionarne ideje dob
— nikoli ne zabredem tu v dilemo —
ločevati od grup in oseb in zarot
njihovih interesov in sistemov.

KOREPETITOR:

Se sredi take pozne ure
obrača Jugo v sunke burje?

PRVI SOLIST:

(Zdaj govori čisto samo sebi. Kar priznava
zdaj, ne priznava pravzaprav nikomur.)

Res je, Nekoč sem sanjal o uporu.
Neke noči. Spet se je vzdignil čas.
Edikti, kostumi, datumi — vse v prizoru
iz starih časov: kot seme bi pognalo v klas.

Spraševal sem se še v snu, je to duh
Revolucije ali njena prikazen?
Od kod moje veselje za ta grenki kruh?
In zakaj zjutraj vstal sem mrzel in prazen?

Pes je. Sanjal sem. Bil je upor.
Bil sem poslanec pariške prefekture.
Bil sem najmlajši. V Parizu komuna. Odbor.
In sem pomemben del njene strukture.
Pomembnost čutim! Krojim usode! In to v snu!
Potem tema. V neko kolonijo me gonijo...

CHATEAUBRIAND:

(Skoraj nezainteresirano, čeprav je zelo
pazljivo poslušal te Grecove sanje.)
Morda v Novo Kaledonijo?

SPREMLJEVALEC:

(Z velikim zanimanjem in skrivnim poznavanjem
stvari.)
Mordà na otok Nou?

PRVA SOLISTKA:

Veste. Redko sanjam. Sem sanjala morda.
Da sem otrok. Ali. Z nežnimi še lici.
Da me je strah. Ali da me bilo je strah.
Da nekaj mi grozi. Grozijo mi v resnici.

Ne morem govoriti. Le jezik moj me brani.
Zmeraj spet se vrača. Potem odide prej.
Zmeraj le podoben; s podobo se odstrani.
Pozno to začutim. Razumem to potlój.

Nič več ne spim. Mogoče zdaj že vstajam.

Mračno stopnišče. Krožim. Je to vrt?
Vrt je. Stopam. Ne, zastajam. Mar odhajam?
Povsod snežni zvok. »Beži! To je volk!« Je to smrt?

(Ko izgovarja zadnje besede, se skoraj dotakne
Chateaubriandove roke. Potem se počasi odmakne.)

Ne sanjam! Resnično! Sem sánjala mordà!

Če bi me povprašali, naj z enim stavkom odgovorim, kaj je to scenografija, bi morala reči: ne vem. Tako kot se ne da z enim stavkom povedati, kaj je sploh to: gledališče. Prikazovanje neke posebne literarne zvrsti, uprizarjanje iger, »show-business«, zrcalo življenja? Ali pa recimo kar — UMETNOST.

SCENOGRAFIJA je pa tisto, kar je najtesneje povezano z gledališčem, nekaj, kar vsako gledališko predstavo nerazdružno spremlja, je PROSTOR (ne podoba!), v katerem se gledališki dogodek »odvija«, saj se sleherno dogajanje »vrši« v nekem prostoru.

Opozarjam Vas, da tole moje pisanje ni kaj prida resno niti preveč učeno, a to ste bržkone sami opazili. A k sreči mi je pravkar padla v glavo uporabna definicija: DOBRA SCENOGRAFIJA JE INTEGRACIJA UPODABLJAJOČEGA Z UPRIZARJAJOČIM.

S tem bi bilo vse bistveno že povedano, vendar moram le podrobneje razložiti vprašanja nastanka, razvoja, pomena itd. oblikovanja scenskega prostora.

Kolikor so naše asociacije ob pojmu gledališka predstava omejene zgolj na neki z zaveso zaprt prostor, ki stoji občinstvu nasproti, nakar se ta zavesa razgrne in se radovednim pogledom razodenejo kulise z vsemi odrskimi triki, luči in gibanja, potem lahko rečemo:

Scenografija je gledališki DEKOR, okras. Podpira smisel neke literarne zgodbe s svojo likovno vsebino in s svojo navzočnostjo. Tu lahko pričnemo odkrivati simbolne ali funkcionalne vrednote, ali rešitve, ki so tako izvirne, da ne spadajo v noben predaliček, vendar je to že stvar detajlne analize. Ostanimo zaenkrat pri naši ustaljeni predstavi gledališkega odra:

Soočjenje gledalec — oder je v tem primeru tradicionalno klasično in se ni bati, da bi se preživelo. Kljub najbolj ekstremnim eksperimentom, ki se ukvarjajo z razbitjem klasične konfrontacije (gledalec sedi dogajanju nasproti), se bo gledališče vedno znova vračalo v tak ali podoben okvir. Idealen zorni kot je nekje na sredini avditorija, zlasti če se prostor za gledalce stopničasto dviga.

Poizkusite naslednje: eno in isto predstavo, oziroma eno in isto sceno si oglejte najprej iz prve vrste, nato iz najvišje vrste galerije; še temeljiteje boste občutili razlike, če se boste presedli iz sredine še na levo, pa na desno (oziroma v stranske lože!), končno si pa po vsem presedanju oglejte prizorišče iz tiste v vsakem učbeniku opevane zlate sredine. Dobro, poizkusili ste. Ugotovili ste najbrž, da se pogled in z njim doživetje predstave bistveno spreminjata z zornim kotom. Scenograf ima torej dovolj težko nalogo, kako te poglede za posamezne gledalce uskladiti, napraviti — če že ne idealne — pa vsaj sprejemljive.

Vendar — kaj pa je sploh idealno? Zakaj vsi učbeniki učijo, da so najidealnejša povprečja, in to ne le učbeniki scenografije? Vse, kar štrli iz povprečja, podira harmonijo (skladnost) in postane torej moteče. To velja za družbena bitja prav tako kot za tako imenovan gledališki dekor. A ne pozabimo, da smo še vedno v dvorani, ki sem jo omenila na začetku. A tudi tu so izjeme glede »idealnega pogleda«. Vprašam vas, zlasti moške: Iz katere vrste bi najraje gledali predstavo, v kateri bi zelo skopo odete plesalke poskakovale v ritmu cancana? Ali je kdo tako odkrit, da bo odgovoril: iz prve vrste! Odlično! In zakaj ne z idealne

točke na sredini? Ali pa celo z galerije? Ali je z vami vse v redu, tovariš?

No, pa denimo, da na odru izvajajo izredno lepa gibanja, ne kot falanga deklin, ki dvigajo noge, ampak recimo balet na šahovnici, ali na TANTRA-križu, ali po peterokraki zvezdi. To pomeni, da so tla poslikana in recimo, da so izvajalci v barvno bogatih, eksotičnih ali kako drugače likovno zanimivih kostimih. Takrat se v prvo vrsto usede le tisti, ki ima abonma s sedežem v prvi vrsti, ali tisti, ki ljubi prvo vrsto zaradi socialno-kulturno-ekonomskega prestiža. Raja na galeriji pa to pot zares uživa!

Ali sem koga že razkačila z malomeščanskimi primeri, z banalno navlako Klasičnega gledališča? Recimo raje klasicističnega, da ne bi zamenjali klasičnega z antičnim. Še vedno smo namreč v klasicističnem, meščanskem auditoriju in vsi ti banalni primeri so nam pomagali do odkritja: **Za scenografijo je sicer važno, s katerega zornega kota jo gledamo, še bolj pa je važno, KAJ sploh gledamo.**

Preden zapustimo našo ljubo, staro, klasicistično gledališče in poizkusimo soočenje gledalci : oder na drugačnih terenih — pa še malo zgodovine.

Ko si je weimarsko gledališče za svojega direktorja lastilo nič manj kot slavnega pesnika Johanna Wolfganga von Goetheja, je bila scenografija izključno gledališki dekor: lepo naslikan gozd z oblaki na nebu, verno naslikan meščanski salon z okni in vrati. Eno samo tako sceno so uporabljali za več različnih iger, saj se je isti gozd lahko pokazal pri Shakespearu kot pri grških klasikih, da o salonu ne govorimo. Večino iger so igrali v salonih in na bojnih poljih, ki so bila tudi strašansko prepričljivo naslikana. Resničnih predmetov je bilo zelo malo (tistih nekaj stolov, na katere so igralci morali sestiti i. p.), saj bi »pokvarili iluzijo umetnosti z banalno resničnostjo!« Tako je dejal Goethe in zahteval je »prizorišča v velikem stilu, naslikana v poussinovskem** načinu mišljenja«. To je bil klasicistični pompozni historizem po meščanskem okusu, verno kopiranje žlahtnih slogov brez lastne likovne fantazije.

Vsekakor je bil to velik korak nazaj od domiselnega perfekcionizma poprejšnjih baročnih iluzionistov in vseh pridobitev ustaljene in od gledalcev osvojene renesančne perspektive in vseh njenih osupljivih trikov in optičnih prevar (primerjaj Palladijevo gledališče v Vicenzi).

A bodi dovolj s temi scenografskimi vajejicami. Menjajmo prizorišče!

Kar se mene tiče, ki pa nisem niti realna niti resna, bi strašansko rada doživela predstavo v vrtljivi kabini (na različnih oseh in v razne smeri) nekje v vesoljski breztežnosti s scenografijo neba, ko bodo slovenskemu gledališču bodočnosti še »MILŠE ZVEZDE KAKOR ZDAJ SIJALE«.

Noben zafrustriran futurolog namreč danes še ne ve, kako se utegne razviti gledališče bodočnosti.

A bodimo skromnejši in bolj pri tleh: denimo, da se publika zbere v poljubnem prostoru, ki ni več naša dobro znana klasicistična dvorana. Množica v pričakovanju gledališkega čudeža sedi na skalnatih krožnih stopnicah, po vzoru starih Grkov, ali v rimskem koloseju, ali na trgu srednjeveškega mesta, ali na zelenem travniku ob kaki reki, na ploščadi grajskega hriba, v ** Nicolas POUSSIN (1594—1665), slaven francoski slikar, deloval predvsem v Italiji. Njegov talentirani slog so izrabljali slabi epigoni.

opuščenem skladišču, orožarni, nogometnem stadionu itn. Kako je tu s scenografijo? Napačno bi bilo verjeti, da je sploh ni. Še bolj napačno bi bilo sklepati, da je nepotrebna. Ponuja se nam neskončno število prizorišč:

prostor je lahko vnaprej pogojen, zaključuje se z gladino vode ali z modrino neba (vmes so seveda lahko zasneženi ali zgolj skalnati grebeni gora), obzorje je lahko dobra stara narava brez človeških posegov, prav tako pa prizorišče lahko zaključuje delo človeških rok. Arhitektura kamenitih, opečnatih, lesenih spomenikov preteklosti, razvaline, mestne fasade, priče davnine, vmes pa — če je potrebno, in ponavadi funkcionalnost postane potreba, se v dano okolje smiselno in domiselno vključuje neka nadgradnja, ki služi izključno izvajanju določene uprizoritve. To reč bi seveda težko poimenovali gledališki dekor. Narava je tam že od nekdaj, tisto, kar je prispeval človek, se pa disciplinirano prilagaja vsebini gledališke igre; lahko se diskretno vključuje v okolje, ali pa išče ostrih nasprotij, kolikor to vsebina uprizoritve narekuje.

Doživljamo torej grško dvorano, srednjeveški pasijon, renesančno komedijo, sodobno problemsko igró — s katarzo ali brez nje v scenografiji, ki je npr. voda, drevje, zrak, kamen, nebo, kozmos ali pa arhitektura: od staroveških razvalin do najmodernejših montažnih konstrukcij iz umetnih mas.

Prihajamo do nove ugotovitve:

VSE JE LAHKO SCENOGRAFIJA, ali: ni je stvari, ki ne bi mogla služiti v scenografske namene.

V našem stoletju so se k sreči pričeli ukvarjati s scenografijo likovno nadarjeni ljudje, ki so namesto kopiranja velikega pousinovskega duha pričeli iskati izvirnejše, samostojnejše poti. Čeh Josef SWOBODA, ki pomeni danes že klasičen pojem umetniške, ustvarjalne scenografije v svetu, je ogorčeno vzkliznil: — Nočem, da se moje delo imenuje gledališki dekor!

Današnji odrski oblikovalci želijo uveljaviti scenografijo kot samostojno umetniško zvrst. Z njo se je preizkušalo precej slavnih imen likovnega sveta, čedalje več slikarjev in kiparjev, ki uveljavljajo fantazijsko svobodno oblikovanje prostora, ki so ga v dobi industrijskega razcveta odlično obvladali predvsem arhitekti. Vprašajmo se torej: kdo naj se sploh ukvarja z gledališko scenografijo?

Svobodni likovni oblikovalci vsekakor oder razgibajo, poživijo z barvo, teksturo, z nekonvencionalnimi oblikami, premaknejo prostor v neslutena območja domišljije, vendar dovolj pogosto odpovedo pokorščino osnovnim gledališkim zahtevam, včasih že najpreprostejši funkcionalnosti, kaj šele besednemu, vsebinskemu diktatu neke dramske predloge.

Zato se likovni umetniki najraje ukvarjajo z gledališčem le občasno, za spremembo, iz radovednosti in želje, spopasti se s prostorskim problemom v velikem formatu, uporabiti kot izrazni medij nove načine in nenavadne materiale.

Izšolan arhitekt (z umetniškim posluhom) je v prostoru doma. Zanj ne pomeni gledališki oder gradbišča velikega formata, če se zanj za spremembo preseli s projektiranja stolpnice. Morda tudi bolj suvereno najde in uporablja nove tehnike in nove materiale.

A vse je odvisno od njegovega razumevanja GLEDALIŠKE problematike, od izostrelega posluha za literarno vsebino, za katero odrski oblikovalec, naj si bo po študiju karkoli, mora najti ade-

kvatno likovno vsebino in prostorsko rešitev, ki je za uprizarjanje te vsebine uporabna.

Nihče naj na odru ne postavlja svojega lastnega, individualnega spomenika. Za dobrega scenografa naj velja pravilo:

VŽIVETI SE JE TREBA V TEAMSKO DELO.

V praksi se prej ko slej pokaže, da prevelika individualnost, tudi če je izvirna, celo genialna, ali točneje, ravno takrat, ko je izrazito genialna, v končni fazi razniči, ukinja gledališko predstavo kot celoto; seveda če gledališče razumemo kot idealno medsebojno vplivanje dogajanja na odru in publike, ki to dogajanje spremlja.

Kaj pa je torej predstava?

Začnimo pri režiserju, katerega naloga je, postaviti dogajanje na oder. Če je še tak ustvarjalni genij, tega ne more brez igralcev, torej so oni prav tako ustvarjalci predstave. Kot smo že na začetku ugotovili: za uprizoritev je potreben neki določen prostor, ki ima svoj značaj, in kostumi igralcev, ki imajo prav tako svoje značilnosti. To pa še ni vse: pomislimo na luč, na telesno gibanje, na glasbeno spremljavo, pa na vse tisto težaško, včasih zelo natančno delo vseh drugih sodelavcev, ki so pri gledališki predstavi nujni, a ostajajo lepo skromno v ozadju.

To vse se pa imenuje **TEAMSKO DELO** in to pomeni, da ne morejo drug brez drugega, in zato se ravno pri gledališču tako radi pripravajo, kdo je najvažnejši!

Kar se mene tiče, menim, da je najvažnejši **AVTOR**, tisti, ki je zadevo spisal in spisal jo je sam, brez teamskega dela. Vendar mu delo prav nič ne koristi, dokler ne pride do poslušalcev, gledalcev, skratka med ljudi. Šele ko se v zadevo vmeša dramaturg, se teamsko delo prične in dober dramaturg je prav tako važen kot dober režiser in dobri izvajalci in dobri opremljevalci. Tako nastane končno dobra predstava. Zgodi se seveda, da posameznik zaradi prevelike izvirnosti povzroči nepredvidene izpade iz teamskega dela. Poznamo primere, ko scenografija takorekoč povozi celotno uprizoritev, ali glasba prevpije igralsko besedo, ko so kostumi, recimo, bolj podobni modni reviji kot socialnemu ozadju igre, ko telesno razgibavanje pripomore k zasoplosti namesto k smiselni karakterizaciji, ali celo — ko avtor sploh več ne spozna svojega lastnega teksta (ugodnejše stvar poteka, če je avtor že pokojnik!) A to so izjeme. Izjeme, ki potrjujejo svoje pravilo, da geniji v končni fazi razničijo in ukinjajo določen sestavni del gledališke predstave.

Na začetku sem že opozorila, da ne mislim pisati zelo resno. Vendar se utegne zgoditi, da bom nekatere zelo pozitivne in napredne duhove skrajno razkačila. Zato kličem na pomoč nekaj zelo uglednih, resnih »svečnikov«² gledališča, ki jih cenim in spoštujem, ker so bili teatru strastno vdani, da so prej stopili v gledališko zgodovino kot pa v zgodovino likovne umetnosti. Recimo Švicar Adolphe Appia, ali pa Anglež Gordon Craig, ki sta eksperimentalno zaorala po ustaljenih odrskih brazdah že konec prejšnjega stoletja, ali pa Nemeec Oskar Schlemmer, ki je bil nedvomno eden velikih izvirnežev v šoli »Bauhaus«. Vsi ti moške so že zgodovinski pojmi, a mislim, da se isto dogaja največjim genijem uprizoritvenih umetnosti — včasih se jim zadeva enostavno izmuzne iz rok. (Npr. zadnja dela Bergmana ali Brooka).

Vendar — kakorkoli to že počenja, vsi pristajajo nekje visoko nad zahtevami normalnega gledališča, ki se mora soočiti z ob-

činstvom. Ni bistveno, kje se kdo »zašpiritizira«, formalno ali idejno: ali ob navdušenju za glasbo, ki nakazuje ritmični prostor in ukinja vsakršno dramaturgijo, ali ob povelečevanju telesnega gibanja, prelivanja luči in senc, preobrazbe igralca v lutko, togo marioneto, vsiljevanje čiste askeze tam, kjer je aktualna satira, ali pa narobe — da se razumemo: v končni fazi celo najgenialnejši eksperimenti eliminirajo bodisi literaturo ali igralce ali celo — publiko.

Še vedno se bojim, da me boste razumeli napačno. Toda zadeva je zelo preprosta: ko suveren svoboden umetnik **svojo** pravo umetnost najde, ga publika ne briga več.

Obstoj gledališča pa je in bo v vseh časih odvisen od kompromisov teatarske prakse. Vsi prečiščeni puritanizmi in strogi asketizmi ukinjajo iluzije. Tudi če hoče biti gledališče zrcalo življenja — slika v zrcalu je ILUZIJA! (Ta misel ni moja, a ne vem, kje sem jo pobrala).

Zato pri gledališki umetnosti ne zmaguje niti literat niti likovnik, temveč tisti, ki ni ne eno ne drugo, ampak vse hkrati. Ker pa so vsi talenti, potrebni za teater, težko združljivi v ENI osebi, izvzemši genije, smo se avtomatično povrnili k teamskemu delu. Ideal je teamsko delo z genialnim vodstvom.

Razen avtorja, ki piše, je še nekdo, ki ne spada v teamsko delo. To je kritik. Ta nastopi šele po premieri. Po navadi ne zazna predstave kot teamsko delo, ampak jo razdrobi na individualne dosežke. Zaradi poenostavitve svojega dela (z redkimi izjemami!) vse neliterarne sodelavce prezre, ker ne ve, kaj bi z njimi. Ne moremo zahtevati od kritika, da naj si najame team pa bo vsemu kos. Mnogo huje je igralcem, ki so na kritike izrazito občutljivi. Likovnikom besedne kritike ne gredo do živega tako kot besednim umetnikom.

Naj bo dovolj, ker se že oddaljujem od teme: kaj je scenografija. Težko bi našli nekaj bolj spremenljivega kot je gledališče — in seveda z njim vred tudi scenografija. Kdo bi naštel in spoznal vse faktorje, ki na to vplivajo, ki narekujejo spremembe.

Kam leze zadeva v bodočnosti? Kdo ve? Ni izključeno, da se vračamo v nekaj podobnega kot je bil fundus pesnika — direktorja iz Weimarja. Mislím na praktičen, za vsakršno priliko primerno prirejen fundus. Ozadja za tragedije, za komedije, rekviziti (po izbiri) za eksperimentalnost.

Pri današnji tehnični razvitosti bi bila lahko vsa ta krama idealno nakopičena v predale, evidenca pa komputersko vodena. Režiser bi postavil **INPUT**, recimo: Shakespeare: Macbeth, problem: sla po oblasti. Dramaturška razčlemba: psihoanalitska, vendar bliže Jungu kot Freudu; še z upoštevanjem seksualne zavrnosti in sodobne antipsihiatrije. Scenografija: upoštevanje sodobne strategije z eliminacijo drevia. Kostumi: približno l. 2084. Socialno ozadje: geografsko-politično opredeljeno žarišče krvavega nasilja. Opomba: pri lady Macbeth naj se upošteva prisotnost svobodnih ženskih vprašanj in gibanj.

Za **OUTPUT** bo dovolj pritisniti na gumb in vse bo kot na dlani. Kaj? Kje? Ja, vsega pa tudi ne znam napovedati. Kar se prizorišč tiče, verjetno ne bo zmanjkalo ozadij s krvavimi boji za oblast, ob vsakem času bo za to dovolj variant.

V tem bo razlika med weimarskim fundusom in komputerskim čudesom. Tam je eno samo prizorišče služilo mnogim igram, tukaj bo ena sama igra (npr. igra o nasilju) lahko izbirala med

neštetimi različnimi variantami. Očitno bo manj izbire med saloni, a kdo, hudiča, jih bo pa rabill? Nekaj historičnih petrefaktov se bo ohranilo za skrajne primere. — Le tako se bomo povrnili v razkošje baroka (glede na izbiro in bujnost) in na žlahtno urejenost klasične poussinovske misli, ki vzbuja iluzijo, da je vse v najlepšem redu.

Človek pa (z veliko začetnico), ki je verjel, da je središče veselja, bo lahko še dolgo optimistično vztrajal v svoji iluziji.

Melita Vovk

PROSTORSKE ZAZNAVE

Gledališče je objekt, ki ga v času, ko se v njem nekaj dogaja, občutimo kot neko posebno atmosfero. Gledališče brez občinstva, brez dogajanja je le čakajoča lupina, ki kaže svoja rebra, oguljene stole, slab pod, motna ogledala, plesnive zidove in počene šipe, s katerimi morebitnemu obiskovalcu vzbuja začudenje in negotovost. Prostor gledališča brez občinstva je obiskovalcu, ki sicer obiskuje predstave v tem gledališču, nepoznaven in dvomljiv. Razočara ga. Je kot renesančni trg, izpraznjen in tih, pred zračnim napadom.

Prostor in prostorsko lupino doživljam kot dogajanje, kot fluid, kot akcijo, kot atmosfero, pa najsi je to mestni trg, ulica s trgovinami, železniška postaja ali gledališče. To velja tudi za odrski prostor — za prostor uprizoritve. Seveda so posebnosti in razlike, olajševalne in obremenjujoče; pomenskega, programskega in tehnološkega izvora.

Odrski prostor se od ostalih ambientov temeljno razlikuje v tem, da ga vedno doživljamo le vedutno. To seveda ne pomeni, da se z njim in dogajanjem v njem ne poistovetimo. Če bi ga samo teoretično obravnavali in ga iztrgali iz uprizoritvenega fenomena, bi ga s stališča prostorskih raziskav lahko opredelili in raziskovali kot »ambientalni laboratorij«. Lahko bi preverjali in določili stopnjo nasilja prostora nad človekom, stopnjo senzibilnosti in vplivanja na občutenje, lahko bi določili odnose med materijo in emocijo, med človekom in okoljem, med »govorico« materiala in tehnologijo, opredelili učinek svetlobe in barve, negativnega in pozitivnega prostora (»zrak« in materija), odnose med gibanjem in statičnostjo, konkretnostjo tehnologije materialov in opredelili semantičnost prostora. Prostor uprizoritve pa v trenutku, ko se dogajanje začne, postane, ali vsaj naj bi postal neelčljiv del dogajanja, ki mora — preveden v lupino dogodka — uglašeno izražati in sooblikovati misel uprizoritve, njene tendence, in skupaj z dogajanjem ustvarjati tisto programirano atmosfero, ki jo občutimo kot sintezo parcijalnih gledaliških medijev.

Mislím, da je gledališki dogodek, oziroma njegovo nastajanje eden najstarejših oblik interdisciplinarnega teamskega podviga in verjetno eden redkih na področju umetnosti. Mogoče je zame prav zato najbolj vznemirljiv. Vsak premik katerekoli posamezne plasti izražanja: govor, gib, prostor, kostum, luč, zvok, ustvarja v celoti vedno nove odnose, nove in nove pomenske podtone in odpira nove možnosti.

Ena od teh plasti je tudi scena ali izoblikovani odrski prostor. Po tehnični opredelitvi je oder zračni prostor z določenimi maksimalnimi in minimalnimi omejitvami. Zasnovan je tako (ali naj bi vsaj bil), da omogoča maksimalno fleksibilnost uprizoritvene lupine. Zame je bilo pravo odkritje, kaj zame ta odrska škatla omogoča. Kakšne neverjetne vtise je mogoče doseči, kakšne neizčrpne možnosti daje in kako ne pozna nobenega magičnega obzorca, ki bi ga oblikovalec lahko uporabljal.

Če je v arhitekturi gradbeni material sredstvo izražanja, abeceda, pri uprizoritveni lupini sredstvo izražanja ni samo material, ampak kompletna lupina, ki omogoča vzpostavljati določene prostorske odnose in konflikte ter s svojo posebno govorico, v posebni svetlobi soustvarja atmosfero, s svojo morebitno gibljivostjo (širjenje, ožanje, spreminjanje in z ritmom tega spreminjanja) izpoveduje. V primerjavi s kiparstvom in slikarstvom mi je likovna estetika uprizoritvenega prostora zgolj in predvsem le sredstvo za izražanje določenega občutja, atmosfere ali stiske.

Zato mi odrski prostor ni prostor iluzije, ampak poligon konkretnih atmosfer, konkretnega občutenja, ki prav zaradi tega v gledalcu lahko vzbuja določena individualna občutja, tudi iluzijo. Ta konkretnost se mi zdi pri principu in konceptu ustvarjanja neverjetno pomembna in tudi logična, saj vemo, da oder je konkretnost, tekst je konkreten, igralec je konkreten, stavki so konkretne misli. Vsaka uprizoritev ima konkreten namen, ki temelji na trdnem uprizoritvenem konceptu, katerega miselne tendence posameznih komponent — dramaturgije, igre, režije, prostora se morajo zlit v izpovedno enotno uprizoritev.

Če mi odrski prostor ni iluzija prostora, mislim predvsem na delovni — miselni postopek. Prostorsko iluzijo lahko določimo z elementi, ki vzbujajo iluzijo o nekem opredeljenem prostoru in predvsem času v tem prostoru. Tu pa se pojavi nevarnost, da prostor ne ustvarja več atmosfere, ampak ostaja na ravni ilustracije in enoplastne funkcije — praktičnosti.

Če sprejemam to misel kot osebni aksiom, se mi nenadoma odpre cela vrsta vprašanj in predvidevanj. Kaj se zgodi s komponento časa? (Kakšno je razmerje med časom nastanka teksta in časom nastanka uprizoritve? Zanimivo je, da ob pregledu fotografskih dokumentov določenih uprizoritev najlažje določimo datum uprizoritve prav po načinu, kako je oblikovan sceniski prostor). Kakšna je semantičnost uprizoritvene lupine in njenega zračnega prostora, kako ta vpliva na sporočilnost uprizoritve, kako jo absorbira in prevaja, kaj povzročijo svetloba in njene spremembe in vplivi na prostor. (Študij slednje zahteva posebno pozornost, saj je njen vpliv že v naravi, ko gre le za en svetlobni vir in njegove odseve, neverjeten).

Gledano s stališča nastajanja neke uprizoritve in delovnega postopka, ki običajno na podlagi trdnega zasnovanega koncepta raste, se oblikuje in ostaja živ fluid, saj ga doživimo kot gledališki trenutek, bi bilo idealno obravnavati tudi uprizoritveni prostor kot fluid, kot »moving environment«, ki bi se bil sposoben nenehno odzivati na notranji razvoj uprizoritve, na akcijo. Tako bi bil njeno rasprotnje in njeno sozvočno dopolnilo. Mislim, da je oblikovalski delež pri uprizoritvi uspešen predvsem takrat, kadar so zabrisane meje med sceno in mizansceno, med sceno in režijo, igro, kostumom, zvokom in prostorom.

Za uprizoritveno lupino in njene elemente velja staro Miesovo pravilo, velikokrat potrjeno pri oblikovanju arhitekturnih ambientov: »Manj je več«. Saj že najmanjši dodatni element, ki bi nam zgolj likovno dopolnjeval specifično prostorsko videnje, lahko zapelje v ilustriranje, v opisovanje in ruši atmosfero. Nadvse važno pa se mi zdi misliti dramaturgijo prostora, ki jo moramo ugotoviti ob analizi kateregakoli ambienta, okolja, objekta in odskega prostora. Če je dramaturgija prostora programirana, usklajena in v sozvočju z dramaturgijo teksta ter dramaturško — režijsko zasnovano, je sinteza komponent uprizoritve možna kot celosten podvig ali totalno gledališče. Treba bi bilo preveriti in analizirati možnost prenosa tako imenovanega »kondicionalnega projektiranja« švicarskega avtorja arhitekta Helmuta Spiekerja, ki se uveljavlja na področju arhitekture in urbanizma in katerega osnovni namen je, če ga pomensko prevedemo in prilagodimo področju gledališke scenografije — neke vrste »pogojni prostor«, ki se dokončno opredeli in zaživi šele skozi uprizoritev, ob sintezi vseh komponent — režiji, igri, svetlobi, zvoku in gibu. Skratka prostor, ki ga je mogoče gnesti in se skozenj izpovedati; prostor kot medij, ki se dokončno artikulira ob sintezi z ostalimi komponentami predstave.

Seveda so vse te določene specifičnosti, osebna ugibanja in predvidevanja, ki jih ni mogoče uveljaviti ob vsakem uprizoritvenem projektu, vendar mi vzbujajo nove radovednosti in odpirajo bistvena vprašanja, ki jih moram opredeljevati, preverjati in analizirati.

Pa naj se povrnem v današnjo realnost in prakso, v naša gledališča. Če je gornje pisanje tvegano, ker ostaja na nivoju predvidevanj, potem je resnično tveganje poskus realizacije tehnično malce zahtevnejše odrske lupine na naših odrih. Očitno so se začele kazati posledice zanemarjanja tehnične plati gledališča v zadnjih letih. Le ta postaja takšna (seveda z redkimi izjemami), da je realizacija najbolj običajne prostorske zasnove težavna, in da ob zahtevnejših projektih terja mnogo cdrekanj in poenostavljanj, ki škodijo celotni uprizoritvi. Zaradi tehnološke zastarelosti in tehnične zanikrnosti slovenskih gledališč, ki pri tehničnem osebju nikakor ne more vzbujati kakšnega posebnega delovnega elana, odgovornosti in veselja, postaja realizacija in postavitve scene breme uprizoritvi in breme gledališču. In v tem trenutku postane scena z njenim oblikovalcem vred nujno zlg slovenskega gledališča.

Meta Hočevar

Letošnja nagrajenka

Meta Hočevar je prejela nagrado Prešernovega sklada za scenografske stvaritve, s katerimi se arhitektka na samosvoj avtorski način vključuje v aktualne oblikovalne tendence v modernem slovenskem gledališču.

JUGOSLOVANSKO PRIZNANJE MILETU KORUNU

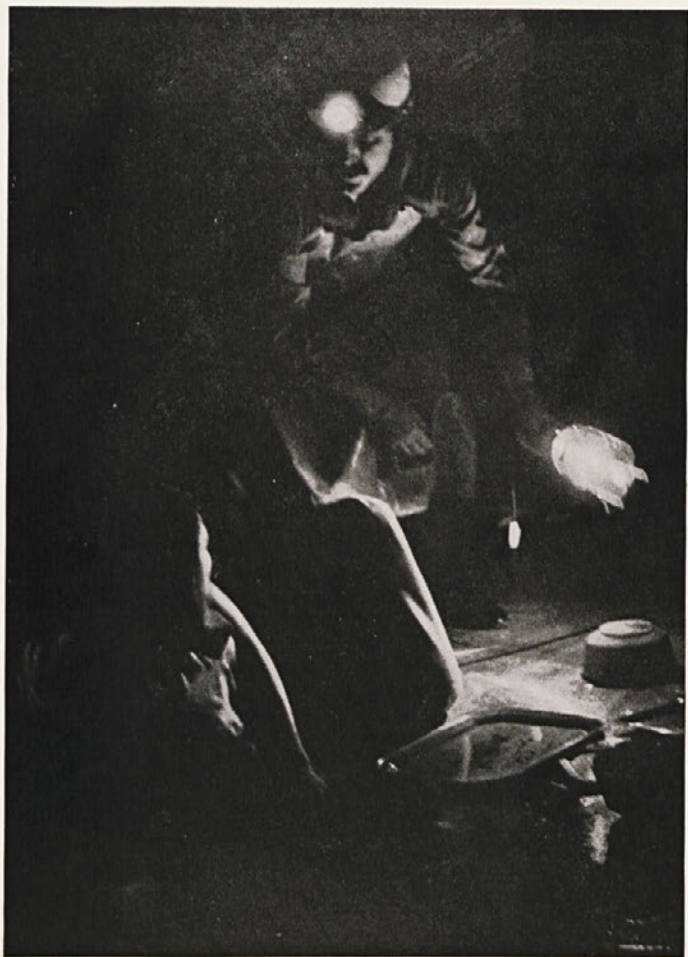
Združenje dramskih umetnikov SR Srbije podeljuje vsako leto zvezno nagrado »Bojan Stupica« za najboljšo režijo. Ob koncu prejšnje sezone je bila ta nagrada podeljena Miletu Korunu za režijo naše uprizoritve Cankarjevega »Pohujšanja v dolini šentflorjanski«. V žiriji so bili Mira Stupica, Svetlana Bojković in Ljubomir Draškić. Po pozicijah naj bi vsakoletni nagrajenec postavil neko delo na oder Jugoslovanskega dramskega gledališča, kjer je nazadnje delal Bojan Stupica. Tako je bilo Miletu Korunu in našemu gledališču, uprizoritvi Pohujšanja podeljeno ponovno priznanje — poleg nagrad na Borštnikovem srečanju (1976) in Sterijinem pozorju (1977), o katerih smo že pisali.

BORŠTNIKOVA NAGRADA JANI ŠMIDOV

Na letošnjem Borštnikovem srečanju v Mariboru smo gostovali s predstavo »Salemske čaravnice« Arthura Millerja v režiji Francija Križaja. Borštnikovo nagrado in diplomu je prejela Jana Šmidova za vlogo Elizabeth Proctorjeve. V utemeljitvi za nagrado je rečeno, da je vlogo oblikovala z asketično strogostjo, a pod navidez mrzlo skorjo je živel in se bogato razcvetel pretresljivi lik žrtve oblastniškega nasilja.

NAGRADA SKLADA STANETA SEVERJA ZVONETU AGREŽU

Lanskoletno nagrado za igralsko stvaritev študenta AGRFT je prejel Zvone Agrež. Nagrade se podeljujejo 16. decembra v Škofji Loki. V utemeljitvi za nagrado je povedano: Zvone Agrež je v letu 1977 v javnem izpitnem in diplomskem nastopu izoblikoval dve po vsebinski in oblikovni strani zelo različni vlogi. V vlogi Harryja v Schisgalovi igri L'bezen je kljub bulvarskemu značaju te komedije ustvaril pretresljiv človeški lik in ga obogatil s toplimi izpovednimi toni ter za mladega človeka izjemno globokim razumevanjem stiske človeka, ki se v življenju težko uveljavlja. Vse to je oblikoval z izjemnim obvladovanjem telesne kulture in zlahtnim komedijskim žarom. V javnem diplomskem nastopu je odigral vlogo Jožkota v noviteti slovenskega avtorja Pavla Lužana Mostovi v Zambiji. Kot Jožko je s skromnimi igralskimi sredstvi izoblikoval ambicioznega mladeniča in pri tem oblikovanju tega lika dokazal svojo visoko igralsko delovno moralo in čut za kolektivno ustvarjanje.



Rudi Šeligo: Čarovnica iz Zgornje Davče

Režija: Dušan Jovanović

Premiera 30. XII. 1977











PETI NA JUGOSLOVANSKI LESTVICI 1977

Časopis NIN je objavil v svojem tradicionalnem letnem vrstnem redu kulturnih dogodkov deset najboljših domačih in tujih gledaliških predstav na jugoslovanskih odrih. Vrstni red je napravil Ninov gledališki kritik Vladimir Stamenković, glavni selektor Sterijinega pozorja. Našo uprizoritev Cankarjevega »Pohujšanja v dolini šentflorjanski« v režiji Mileta Koruna je postavil na peto mesto. Za primerjavo naštejmo vseh deset: 1. »Na odprtem morju«, Branislav Nušić, režija Dejan Mijač, Jugoslovansko dramsko gledališče; 2. »Kiklop«, Ranko Marinković, režija Kosta Spaić, Hrvatsko narodno gledališče Zagreb; 3. »Saloma«, Oscar Wilde, režija Lindsay Kemp, London (predstava na BITEFU); 4. »Sinjebradec«, režija Pina Bausch, Wupperthall (BITEF); 5. »Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, Ivan Cankar, režija Mile Korun; 6. »Heda Gabler«, Henrik Ibsen, režija Hans-Peter Rudolph, Schiller-Theater, Zah. Berlin (BITEF); 7. »Kamen za pod glavo«, Milica Novković, režija Milenko Maričić, Atelje 212 Beograd; 8. »Dantonova smrt«, Georg Büchner, režija Dušan Jovanović, Narodno gledališče Beograd; 9. »Kralj Oidip«, Sofoklej, režija William Gaskill, Dubrovniške poletne igre; 10. »Hamlet«, Shakespeare, režija Toby Robertson (BITEF).

Potemtakem je Celje med jugoslovanskimi predstavami po tej lestvici na tretjem mestu!

Na drugi sliki Šelfigove Čarovnice iz Zgornje Davče so (od leve) Jana Šmidova, Zvone Agrež, Bruno Baranović in Milada Kalezićeva

