

oderuh

gledališki list

akademija za gledališče, radio, film in televizijo
študijsko leto 2007/2008
letnik II, številka 1

kazalo

UVODNIK	2
GLEDALIŠKE PRODUKCIJE	
Preizkus	
Zasedba	4
Urša Adamič: Akademija	5
Anton Pavlovič Čehov: Utva	
Zasedba	6
Anita Volčanjšek: Kdo s(m)o, kaj s(m)o?	8
Matevž Müller: Trepljevovo pismo Nini	10
Renata Vidič: Obrazložitev ali zagovor ali pojasnilo	10
Tina Kolenik: Ruski kostum	19
Spol (po motivih Molièrovih Učenih žensk in Šole za žene)	
Zasedba	20
Nika Melink: Komično–duhovito–smešno	22
Nina Šorak: Spol	23
Sozij (po motivih Molièrovega Amfitriona)	
Zasedba	26
Nuša Komplet: V iskanju božanskega: dramaturški kolaž k Soziju	28
Molière: Šola za može	
Zasedba	30
Eva Kraševac: L'École des maris: dramaturški podlistek	32
Herbert Achternbusch: Susn	
Zasedba	34
Eva Mahkovic: Kot individuum	36
Nigel Williams: Razredni sovražnik	
Zasedba	38
Zala Dobovšek: »Vijugava je pot do znanja!«	40
B-PRODUKCIJE	
Hanka Kováčová: Lost and found?	
Zasedba	44
Hanka Kováčová: Zgubljeni in najdeni?	46
Eva Kraševac: Zgubljeni in res najdeni?	46
Sofoklej: Filoktet	
Zasedba	47
NAGRADE	48
REFLEKSIJE	
Gledališče-zapeljevališče, nevarni-čudežni prostori	
Intervju s Tarasom Kermaunerjem	50
Marina Gumzi: Zoper meje jezika: O izrekanju neizrekljivega v gledališču, skozi katerega pelje vesolje. Nekaj odlomkov	53
Eva Kraševac: O smislu pisanja gledališke kritike	56
Vesna Hauschild: Voljela BiH ...	57
Anja Bajda: Finsko (gledališko) poletje	58

uvodnik

Zimski ODERuh se v svojem drugem letu kristalizira v nenavadno heterogeno celoto. Tretja številka pod okriljem svojih elegantnih platnic morda bolj izrazito kot kdaj koli združuje nabor drobnih celot; malih gledaliških listov, med katerimi vsaka enota diha v posebnem ritmu in znotraj svojstvenega karakterja ter duha že v času prižiganja prvih lučk s še malce vijugavimi potezami – decemberski ODERuh je vselej malo prezgoden –, tipkami, svinčnikom, čopičem in lepilom lovi in v papir odtiskuje obris in dušo svojih šele izlegajočih se tridimenzionalnih inkarnacij.

Tokratni ODERuh je razgiban in izrazito avtorski. Po kronološki premici se lahko giblje od Sofokleja do enaindvajsetega stoletja. Klasika akademijskega repertoarja Čehova in Molièra vetrijo sveže interpretacije in avtorske predelave. ODERuh preskakuje med analitičnimi dramaturškimi razčlembami, asociativnimi kolaži, dnevniškimi zapisi in kostumografskimi zasnovami. Ponovno je pisan in v maniri vseh pravih gledaliških bitij, v svojem izrazu kombinira besedno z vizualnim. Biser znotraj njegove komplementarne lupine so razširjene in poglobljene Refleksije, ki gledališki svet raziskujejo tako doma kot za severnimi in južnimi plankami, ga analizirajo, sintetizirajo, sprašujejo, nagovarjajo. Poslastici sekcije sta obsežni žanrski noviteti: intervju, s katerega strani študente nagovarja gledališka legenda Taras Kermauner, in odlomki iz še neobjavljenega na Borštnikovem srečanju nagrajenega eseja Marine Gumzi.

ODERuh je malo muhast, vendar na koncu vedno znova dokazuje, da lahko pluje z velikimi jadri. Tako da v prihodnje ponovno potrebujemo samo dober veter.

Eva Mahkovic, DRMT IV



preizkus

dramaturgija:

Urša Adamič
Tereza Gregorič

igrajo:

Jernej Čampelj
Anja Drnovšek
Tina Gunzek
Oskar Kranjc
Tadej Pišek
Tina Potočnik
Žiga Udir
Blaž Završnik (FTV I)
Kaja Tokuhisa (FTV IV)

mentorji:

dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Kristijan Muck
doc. Branko Šturbej

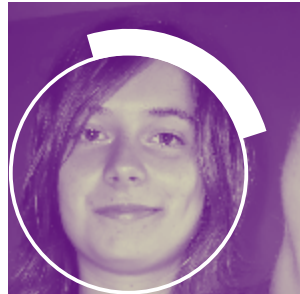
akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija I. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premiera 8. januarja 2008

produkcija je zaprta za javnost

akademija



urša adamič, drmt I

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Kako pomembno ime. Član akademije je akademik. Smo torej mi bodoči akademiki? To je težko reči. Ni pa izključeno, da kdo od nas prav res postane akademik ... A do tja je še daleč.

Sicer pa se naši šoli že na daleč vidi, da jo obiskujejo in upravljajo umetniki.

Na začetku leta me je najbolj begal velik urnik za vse letnike in vse smeri, ki se nahaja pri vhodu. Prvi mesec je v moji glavi vladala zmeda, nisem vedela, katera predavanja so se že začela in katera ne. Prav tako nisem ločila med gledališko predavalnico, gledališkim seminarjem in gledališkim studiem, nekatere stvari mi še do danes niso jasne. Profesor Lukan mi je rekel, da ima ta akademija svoj red in ritem, ki se ju moraš navaditi. Res se mi tako zdi, počasi razumem, zakaj imamo med predavanji tako dolge odmore, kako se uporablja knjižnica in da čakanje na profesorja ni nič pretresljivega, navadila sem se na akademskih petnajst. Študij dramaturgije, vsaj za zdaj, ustreza mojim pričakovanjem – veliko je branja, interpretiranja, debatiranja, razmišljanja, kar bogati predavanja. Prijetno me je presenetilo dejstvo, da imamo brezplačen vstop v institucionalna gledališča in Kinoteko, kar, vsaj večina, tudi pridno koristi.

Naslednja pomembna lastnost akademije je njena majhnost, ki omogoča večjo povezanost med samimi študenti in tudi profesorji. Lažje se »najdemo« in skupaj razmišljamo in že počasi pripravljamo projekte. Sicer pa akademija deluje kot velika proizvodnja iluzije, gledaliških predstav, konec koncev tudi življenj posameznikov. Začne se seveda z začetkom, v prvem letniku, počasi beremo, se navajamo na ritem akademije. Počasi skozi leta je dela vedno več, vedno bolj je dodelana naša osebnost, naše mišljenje pa podkrepjeno z znanjem. Končno prilezemo do zadnjega letnika in diplome, zgodi se premiera in podamo se na pot nešteti ponovitve (in iskanja zaposlitve).

Jeza, smeh, dretje, seks, pretepi, poljubi ...; z vsemi temi situacijami sem se soočala ob opazovanju vaj dramske igre. Prvič sem »iz prve roke« gledala, kako se ljudje na odru spremenijo, kako se meje pravilnega obnašanja in norm razpotegnejo. Nekajkrat me je celo spreletelo vprašanje, kje je pravzaprav meja norosti. Verjetno tam, kjer se konča igra. Ustvarjanje neresničnega skozi resnično telo, ki čuti in se odziva na svoj specifičen način, je bila glavna naloga igralcev v prvem semestru. Biti na odru in ne igrati, biti oni sami in po svoje reagirati v čudnih, nenavadnih situacijah. Preživeli so strmogljavljenje letala, dresuro velikega leva, pretep v kinodvorani, zoglenelost telesa in risanje s prsti, odzivali so se na nekaj smešnega, na nekaj strašnega, in še bi lahko naštevala. Seveda potovanje skozi tako različne situacije ni ostalo brez posledic. Zlomil se je prst, modrela so kolena, poškodovali so celo steno. Profesorja Šturbej in Muck pa še vedno menita, da je nova generacija igralcev mirna. Kaj se je torej dogajalo s starejšimi kolegi?

Za igralce verjetno velja, da te akademija razstavi, saj moraš močno pogledati vase, da ugotoviš, kako se tvoje telo odziva na določene dražljaje, a sestaviti se moraš potem sam, kakor ti najboljše ustreza (to sem slišala na hodniku ...).

Študij na akademiji zelo dobro vpliva na osebni razvoj in nudi pridobitev splošne razgledanosti. Službo pa že najdeš, če dovolj dobro gledaš.

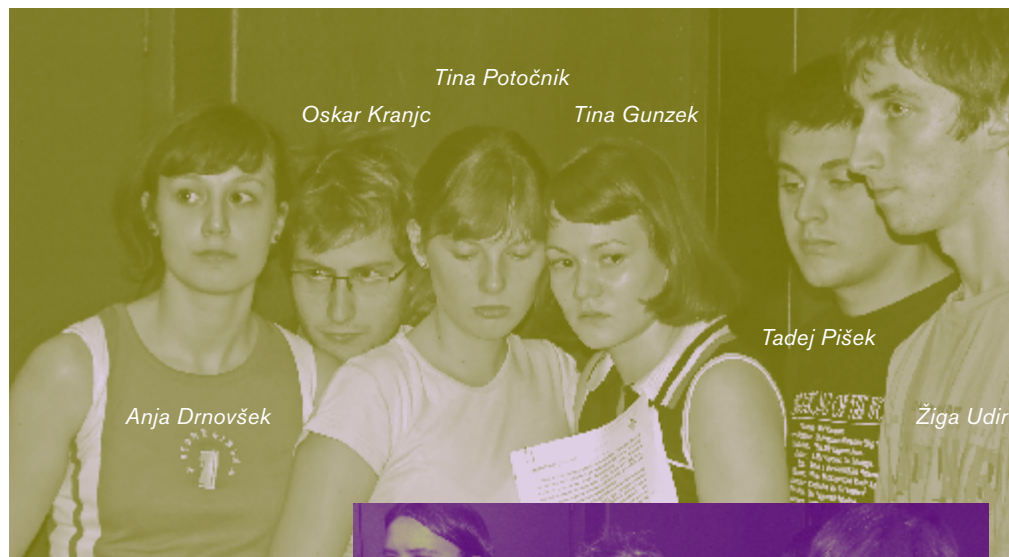


foto: Kaja Tokuhisa





foto: Željko Stevanić

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija III. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premiera 15. januarja 2008

**režija, dramaturgija, scenografija
in adaptacija:**
Staša Bračič
Matjaž Farič
Tjaša Hrovat
Jaša Koceli
Nina Eva Lampič
Matevž Müller
Nina Rakovec
Blaž Setnikar
Matic Starina
Renata Vidič
Vito Weis
Andrej Zalesjak

mentorji:
dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Janez Hočevar
asist. Tomi Janežič

kostumografija: Tina Kolenik

lektura: doc. dr. Katarina Podbevšek

dramaturgija:
doc. dr. Blaž Lukan

kostumografija:
doc. Janja Korun

scenografija:
red. prof. Meta Hočevar

anton pavlovič čehov
čajka

prevod: Milan Jesih

igrajo:
Nina Mihajlovna Zarečna: Tjaša Hrovat, Nina Rakovec, Nina Eva Lampič,
Renata Vidič, Staša Bračič
Konstantin Gavrilovič Trepljev: Matevž Müller, Blaž Setnikar, Andrej Zalesjak,
Vito Weis, Matjaž Farič, Jaša Koceli, Matic Starina



anita volčanjšek, drmt II

kdo s(m)o, kaj s(m)o?

o utvi ali preprostih, vsakdanjih ljudeh

Tvoja ljubezen je tvegana,
saj lahko ostane brez odmeva.
Upanje pomeni, da te bo morda doletelo razočaranje.
Vendar moramo tvegati, kajti v življenju največ tvegamo,
če ničesar ne tvegamo. Človek, ki nič ne tvega,
nič ne počne, nič ne vidi, nič nima in ni nič.
Ne more se učiti, občutiti, spremeniti, rasti,
ljubiti niti živeti.

Neznani avtor

»Pišem nekaj čudnega. /... / Strašno grešim zoper scenska
pravila.« /... / Kolo zgodovine se je ustavilo pri letu 1895, ko je Anton Pavlovič
Čehov v pismu prijatelju Suvorinu z zgoraj napisanimi besedami povzel svoja
občutja ob ustvarjanju novega dela. Tako je leto kasneje svetovni dramski
opus postal bogatejši za »neko čudno dramo«. Danes, več kot stoletje po Rusiji
Aleksandra III., je **Utva**, ki je bila tedaj deležna tako močne oznake kar s strani
svojega »najbližjega«, nevsakdanje besedilo verjetno le za malokaterega ljubitelja
odrskih desk. Predvsem, če je vsaj malo seznanjen z ostalo dramatiko Čehova in
z njegovim življenjem v Rusiji konec XIX. stoletja. »Ta država,« piše Stanislavski,
»ni bila naklonjena revolucionarnim impulzom, toda nekje v podzemlju so
se zbirale in pripravljale sile za bodoči prevrat. Delo predhodnikov se je tedaj
omejevalo na pripravo duhov, sugeriranje novih idej, odkrivanje poprečne
miselnosti.« Čehov v Utvi odlično razodene rusko podeželsko vsakdanjost in
njeno zadušljivo vzdušje, kar ni za današnji čas, ki ponuja na tisoče del raznih
zvrsti (ko nismo več sveto prepričani, da lahko kdo sploh še napiše kaj svežega),
nič pretresljivega. Zgolj nekaj déjã vu. Vendar pa je dramatik (če imamo zopet
v mislih približno politično in družbeno podobo takratne Rusije) drzno prestopil
meje konvencionalnosti ter v 20. stoletje, v katerem je žal sam živel le štiri
leta, vnesel nov veter. Poglobil se je v človeka, vendar ne v smislu psihološkega
seciranja glavnega junaka, ampak je tega človeka opazoval zgolj v interakciji
z drugimi. Čehov ponudi dramo o medsebojni odtujenosti, nezmožnosti prave
komunikacije, o begu pred resničnostjo.

Čajka, kot je dal Čehov drami (ruski, kakopak) naslov po
značilni obvodni ptici, galebu, torej prikazuje zapletene odnose med osebami,
kjer ni, kakor je bilo značilno za ostalo dramatiko takratnega časa, protagonista
in antagonista. Zdi se, da želi avtor vsakemu liku nameniti dovolj časa in
prostora, da bi lahko ta v kronotopu pokazal svoj pravi obraz ter se bralcu/
gledalcu popolnoma odkril. Vendar pa to pomeni, da oseba ni nikoli zares sama,
ni individualizirana, onemogočen je intimni pogovor. Tudi ljubezenski pogovori
so praviloma prekinjeni s prihodi drugih oseb.

V ospredju je – (spet) slišano in neštetokrat uporabljeno, a
vendar hvaležno in priljudno (v smislu bralčevega dojemanja; saj imajo zanjo
že pregovorno skoraj vsi ljudje posluh) – **ljubezen**. **Tista, ki je kriva za vse**, bi
jo lahko okrcali in grobo predstavili, in tista, ki naj bi bila vseprisotna: » A v
igri mora biti, po moje, vsaj ljubezen.« Trepljeva, mladega umetnika, požene v
prezgodnjo smrt, Mašo »prisili« v neželjeno poroko (izhod v sili), Nino pa zavede
na napačno življenjsko pot.



Renata Vidič



Matevž Müller



Jaša Koceli



Vito Weis

Ljubezen, vzvišena in včasih (žal) nedosegljiva, ima v drami
materialnega nasprotnika – denar. Ko Maša oporeka Medvedenku, ki misli
predvsem na rublje in, to je treba priznati, nekje v zadnjem planu tudi nanjo,
nakaže svojo eksistenčno (duhovno) stisko: »Kaj denar! Tudi revež je lahko
srečen.« Važno je le, da ta brezdomec ljubi in je ljubljjen. Kot ljubijo junaki v **Utvi**.
Pa jim ljubezen kdo vrača? Vrtijo se v začaranem krogu, čakajoč na Aleksandrovo
meč, ki bi presekal sedanjo monotonost in jih popeljal v lepši jutri. V življenje,
»kakršno se nam kaže v domišljiji«.

Drama, v kateri se vse dogaja potihoma in brez ceremonij, nas
s svojo cikličnostjo (konec igre je le vstop v nov krog ne-dogajanja) od daleč
spominja na absurdno dramatiko. Liki, kot sem omenila že zgoraj, čakajo na
odgovor na vprašanje, ki ga že v prvem dejanju (nezavedno) za vse postavi
Trepljev: »Kaj sem? Kdo sem?« Zgodi (!) se samomor, vprašanje pa ostaja odprto,
situacija nerazrešena.

Ker ne moremo govoriti o kakršni koli medsebojni
komunikaciji med osebami, je torej nesmiselno in naivno pričakovati, da bo konec
minil brez poka. Ki še zdaleč ni katarzičen.

Ravno tu pa se skriva srž dramatikovega ustvarjanja; piše
o čisto vsakdanjih ljudeh in stvareh, ki se tičejo vsakega izmed nas, zato nam
je njegova dramatika blizu. V drami ni veliko metafizičnega, realnost je tista,
ki prežema celotno dogajanje, ali kakor povzame Čehov: »Ljudje jedo, pijejo, se
prepirajo in govorijo neumnosti. In prav to je treba videti na odru.«

Dramske osebe Čehova so neiskrene (do sebe, pa tudi in
predvsem do drugih), bojijo se soočenja z resnico, strah jih je pobrskati po
sebi. Ker je veliko lažje, predvsem pa manj boleče, ocenjevati druge. Tako je
stik zgolj površen, za vsako bolezen (tudi duševno) pa se najdejo baldrijanove
kapljice. Pa slednje res lahko pozdravijo vpliv provincializma, iz katerega izvirajo
mnogi konflikti, pa tudi upi in želje? Osebe želijo pobegniti iz dolgočasnega in
zaspanega podeželskega okolja, kjer ni nočnih zabav, kjer želijo (in so obenem
v to primorane), tudi preko **umetnosti**, ponovno najti svoj pravi jaz. A vendar
umetnost v **Utvi** ne združuje, temveč še poglobi že tako globok prepad med
tradicijo in sodobnim svetom. Zdi se, da osebe nikakor ne najdejo skupne vzmeti,
ki bi končno pognala dogajanje naprej; vsi poskusi vzpostavljanja kompromisov
so podobni Sizifovemu delu. In smo zopet (!) na začetku.

Utva je delo velikih razsežnosti; popelje nas v realni svet, v
deželo babuš, med vsakdanje ljudi. Med ljudi, ki trpijo v lastnem eksistenčnem
primežu, kar jih sili, da pozabljajo na empatijo, na sočloveka. Toda v prehudi želji
po izpostavitvi lastne individualnosti postanejo le odrske marionete, ki jih mora
vedno nekdo opazovati in nadzorovati. S poveljevanjem ali s pomilovanjem samih
sebe (»Pomagajte mi. Pomagajte, če ne, bom napravila neumnost, poigrala se bom
s svojim življenjem, ga uničila ...«), izgubijo še tisto malo dostojanstva, preden
njihova usoda preide v roke drugih. Le tako funkcionira njihov hermetični svet
– parazitiranje kot (z)možnost bivanja. Ki pa se na koncu (ali pa je vse skupaj
determinirano že na začetku) sprevrže v popolno katastrofo.

To so oni, junaki Čehova, to smo mi, (žrtve?) kapitalizma. Ujeti
v lastne sanje, preko zamreženih oken, zremo nekam v pomladni dan. In vse se
zopet znova zavrti in kolo življenja se ustavi – kje že?



matevž müller, diub II



renata vidič, glr II

trepljevovo pismo nini

Pismo, s katerim se Trepljev odloči posloviti od Nine, ko ga ta noče sprejeti:

Nina.

Prosim odpusti mi za vse gorje, ki sem ti ga povzročil. Vedno sem ti želel samo dobro. Pozabi name, tako kot bom jaz pozabil nate.

Izkoristi dar, ki ga imaš, in uživaj svoje življenje.

Z ljubeznijo, tvoj **Kostja**

zaključek trepljevove igre

NINA:

Tamkaj se približuje moj mogočni nasprotnik, hudič. Vidim njegove strašne, škrlatne oči ...
Brez človeka se dolgočasi ...

Išče duše. Duše. Mene išče. Krik. Neustavljivo se prebija naprej. Kot luna vsak dan blodi po zemlji in išče. Išče. Išče. Majhen sem, kot da bi se nikoli ne rodil, v puščobi puščave sem neviden. Pusta je pokrajina, polna prekomernih ničevosti. Le on je vse in ni nič.

Zavesa se zapre, se vname in zgori.



obrazložitev ali zagovor ali pojasnilo

Predstavljeni kolaž prizorov med Nino Zarečno in Konstantinom Gavrilovičem Trepljevim, napisanem po drami **Utva**, Antona Pavloviča Čehova, je nastal kot naloga v študijskem procesu raziskovanja zgoraj omenjenega dramskega besedila v tretjem semestru dramske igre in praktične režije.

Naloge (napisati kolaž prizorov med Nino in Trepljevim) sem se lotila z mislijo na uprizoritev, pri čemer sem pazila na logiko in verjetnost prizorov. Vse besede, ki sem jih uporabila v kolažu, so besede A. P. Čehova; kjer je bilo potrebno, sem spremenila le osebe in sklone. Prav tako sem spremenila situacije dogajanja, ki pa so verjetne. Lahko bi rekla, da je ta (sporni) kolaž moj režijski koncept uprizoritve.

Kolaž se mi zdi vreden objave, ker je odprl mnogo vprašanj, kot so: ali je to še vedno Čehov? Ali lahko Nini Zarečni položimo v usta Arkadijine besede? Ali to funkcionira? Kaj si lahko umetnik/režiser/avtor dovoli, ko se ukvarja z uprizarjanjem velikih in vrhunskih dramatikov? Kje so meje v umetnosti? ...

Trepljev nekje pravi: »Da, vse bolj in bolj postajam prepričan, da ne gre za stare in nove forme, ampak za to, da človek piše, ne da bi mislil na kakršnekoli forme, piše, zato ker se mu prosto izliva iz duše.« Ta kolaž se mi je prosto izlil iz duše!



1. prizor

Vaja nekaj dni pred predstavo. Trepljev in Konstantin sta ta dan postavila »odrček« za predstavo. Je pozno popoldne. Trepljev Nino pripelje z zavezanimi očmi.

NINA:

Čudovito ...

TREPLJEV *s pogledom preleti odrč*: To je teater. Zavesa, potem prva kulisa, potem druga in naprej prazen prostor. Nobene dekoracije. Pogled se odpira naravnost na jezero in na obzorje. Zaveso bomo vzdignili točno ob pol devetih, ko vzide luna.

NINA: *Veličastno. Recitira iz Hamleta.* »O, sin. / Mojim očem pokazal si k dnu duše, / in tam je uležan črn madež – nikdar / ne izbledi.«

TREPLJEV *recitira iz Hamleta*: »Ti le čemu si grehu se uklonila / v breznu zločina kaj ljubezni iščeš?«

NINA:

Zakaj je pa vaša mati nerazpoložena?

TREPLJEV:

Zakaj? Dolgčas ji je. *Sede zraven*. Ljubosumna je. Je proti meni in proti predstavi in proti moji igri, zato ker ne igra ona, ampak vi. Ne pozna moje igre, pa jo vseeno sovraži.

NINA:

Zmišljujete si ...

TREPLJEV:

Zoprno ji je že to, da boste imeli na tem odrčku uspeh vi, ne pa ona. *Pogleda na uro*. Psihološki kuriozum, moja mati. Brez dvoma nadarjena, pametna, zjoka se nad knjigo, vsega Nekrasova ti bo zdrdrala na pamet, bolnike neguje, kot angel; ampak poskusi vpričo nje pohvaliti Dusejevo. Ohoho! Treba je hvaliti edinole njo, pisati o njej, vzklikati in se navduševati nad njeno izredno igro v *Dami s kamelijami* ali v *Omami življenja*, ampak ker tukaj, na deželi, ni tega mamila, se dolgočasi in jezi in vsi mi smo ji sovražni in vsi smo krivi. Povrh je vraževerna, boji se treh sveč, številke trinajst. Skopuška je. V Odesi ima na banki sedemdeset tisoč – to vem zanesljivo. Če jo prosiš na posodo, se bo pa zjokala.

NINA:	Obšlo vas je, da vaša igra mami ni všeč, in se že vznemirjate. Pomirite se, mama vas obožuje.
TREPLJEV:	Ljubi, ne ljubi, ljubi, ne ljubi, ljubi – ne ljubi. <i>Se smeje.</i> Vidiš, moja mati me ne ljubi. Seveda! Ona bi živela, ljubila, nosila svetle jopice, jaz pa imam že petindvajset let in jo ves čas spominjam, da ni več mlada. Kadar me ni, jih ima samo dvaintrideset, vpricho mene pa triinštirideset, in zaradi tega me črti. Tudi to ve, da ne cenim prav teatra. Ona teater ljubi, njej se zdi, da služi človeštvu, sveti umetnosti, po mojem pa je sodobni teater – rutina, konvencija. Ko se dvigne zavesa in ti veliki talenti, svečeniki svete umetnosti pri večerni osvetlitvi prikazujejo, kako ljudje jejo, pijejo, ljubijo, hodijo, nosijo suknjiče; ko si prizadevajo iz plitkih podob in fraz izviti nauk – droben nauk, lahko umljiv, koristen za domačo rabo; ko mi v tisoč različicah prednašajo ves čas eno in isto, eno in isto, eno in isto – jaz bežim in bežim, kot je Maupassant bežal od Eifflovega stolpa, ki mu je s svojo banalnostjo tlačil duha.
NINA:	Brez gledališča se ne da.
TREPLJEV:	Potrebne so nove forme. Nove forme so potrebne, če pa jih ni, je pa boljše nič. <i>Gleda na uro.</i> Rad imam mater, zelo rad; ampak ona živi tako zmešano življenje, večno leta s tem literatom, njeno ime kar naprej vlačijo po časopisih – in to me utruja. Včasih iz mene kratko malo spregovori egoizem navadnega smrtnika; postane mi žal, da je moja mati znana igralka, in se mi zazdi, če bi bila navadna ženska, da bi bil srečnejši. Stric, a je kakšen bolj obupen in bedast položaj: nanese, da sedijo pri nji v gosteh vse sami znamenitniki, umetniki in pisatelji, in med njimi sem edinole jaz nič, in prenašajo me zgolj zato, ker sem njen sin. Kdo sem jaz? Kaj sem jaz? Iz univerze sem izstopil v tretjem letniku, kot se reče: spričo okoliščin, ki so zunaj vpliva urednika; nimam nobenih talentov, denarjev niti groša, po potnem listu pa sem prebivalec Kijeva. Zakaj moj oče je prebivalec Kijeva, čeprav je bil poznan igralec. No, tako, ko mi v njeni sprejemnici vsi ti umetniki in pisatelji izkazujejo milostno pozornost, se mi je včasih zdelo, da s pogledi merijo mojo ničevost – videl sem jim v misli in trpel od ponižanja ...
NINA:	Jaz pa bi bila rada na vašem mestu.
TREPLJEV:	Zakaj?
NINA:	Da bi videla, kako se počuti nadarjen pisatelj.
TREPLJEV:	Kako? Najbrž sploh nikakor. O tem nisem nikdar premišljeval.
NINA:	Čuden svet! Kako vam zavidam, ko bi vi vedeli! Usoda ljudi je različna. Eni komaj rinejo skoz majhno, neopazno životarjenje, vsi podobni drug drugemu, vsi nesrečni; drugim pa, kot na primer vam – vi ste eden od milijona –, je namenjeno zanimivo, svetlo življenje, polno smisla ... Vi ste srečni ...
TREPLJEV:	Jaz? <i>Skomigne.</i> Hm ... Vi govorite o slovesu, o sreči, o nekakšnem svetlem, zanimivem življenju, zame pa so vse te lepe besede, oprostite, isto kot marmelada, ki je nikoli ne pokusim. Zelo ste mladi in zelo dobrosrčni.
NINA:	Vaše življenje je prekrasno!
TREPLJEV:	Kaj pa je v njem posebno lepega?
NINA:	Dovolite, ampak a vam navdih in sam ustvarjalni proces ne prinašata vzvišenih, srečnih trenutkov?
TREPLJEV:	Da. Kadar pišem, je prijetno. Tudi branje korektur je prijetno, ampak ...
NINA:	Utapljate se v delu in nimate časa ne volje, da bi se zavedeli svojega pomena. Naj ste tudi nezadovoljni sami s seboj, za druge ste veliki in sijajni! Če bi bila jaz tak pisatelj, kot ste vi, bi vse svoje življenje naklonila ljudem, in z zavestjo, da je njihova sreča samo v tem, da se dvigajo k meni, in vozili bi me z dvokolesnico ...
TREPLJEV:	No, z dvokolesnico ... A sem Agamemnon?
	<i>Oba se nasmehneta.</i>
NINA:	Za takšno srečo, da bi bila pisateljica ali umetnica, bi prenesla tudi nenaklonjenost bližnjih, pomanjkanje, razočaranja, živela bi na podstrehi in jedla bi ržen kruh, trpela, nezadovoljna s seboj, s svojo nepopolnostjo, zato pa bi hotela slavo ... resnično, bučno slavo ... <i>Si zakrije obraz z dlanmi.</i> V glavi se mi vrti ... Uh! ... Mimogrede, povejte no, prosim, kakšen človek je ta literat?
TREPLJEV:	Človek je pameten, preprost, malo, veš, melanholičen. Zelo pošten. Štirideset jih še ne bo kmalu, pa je že slaven in vsega do grla sit ... Kar se tiče pisanja, pa ... kako naj ti rečem? Prijetno, nadarjeno ... ampak ... po Tolstoju in Zolaju si ne boste

	želeli brati Trigorina.
NINA:	Rdeče nebo, že začenja vzhajati luna ... Iti moram ... Zbogom.
TREPLJEV:	Kam pa? Kam tako zgodaj? Ne pustim vas.
NINA:	Čaka me očka. Saj veste, da oče in mačeha pazita name, in da se od doma izmuznem nič lažje kot iz ječe.
TREPLJEV:	Kakšen je, res ... <i>Nini, proseče.</i> Ostanite!
	<i>Se poljubita.</i>
TREPLJEV:	Škoda, škoda, da že greste.
NINA:	Ko bi vedeli, kako težko mi je iti!
TREPLJEV:	Naj vas kdo spremi, drobižka moja!
NINA <i>uplašeno</i> :	Ne, ne!
TREPLJEV <i>Nini, proseče</i> :	Ostanite!
NINA:	Ne morem ...
TREPLJEV:	Ostanite eno uro, pa je.
NINA <i>pomisli, skoz solze</i> :	Ne morem! <i>Naglo odide.</i>
TREPLJEV:	Nesrečno dekle, pravzaprav. Pravijo, da je njena pokojna mati zapustila možu vse svoje ogromno imetje, do zadnje kopejke, in zdaj je to dekle ostalo brez vsega, ker je oče že vse zapisal svoji drugi ženi. To je odurno.
	
	<i>Tik pred predstavo.</i>
TREPLJEV:	Čarodejka, sanja moja ...
NINA <i>vznemirjeno</i> :	Nisem zamudila ... Seveda – nisem zamudila ...
TREPLJEV <i>ji poljublja roke</i> :	Ne, ne, ne ...
NINA:	Ves dan me je skrbelo, tako sem se bala! Bilo me je strah, da me oče ne bo pustil ... Ampak je zdaj odšel, z mačeho ... Rdeče nebo, že začenja vzhajati luna, in gnala sem konja, gnala. Vidite, kako komaj diham. <i>Se smeje.</i> Ampak sem vesela. Čez pol ure odidem, pohiteti bo treba. Nikar, nikar, ko boga vas prosim, ne zadržujte me. Oče ne ve, da sem tukaj ... Oče in njegova žena me ne pustita k vam. Pravita, da so tukaj boemi ... Bojita se, da bi postala igralka ... Mene pa vleče sem k jezeru – kot utvo ... Moje srce je napolnjeno z vami. <i>Se ogleda naokoli.</i>
TREPLJEV:	Sama sva.
NINA:	Se mi zdi, da je nekdo tamle ...
TREPLJEV:	Nikogar ni.
	<i>Poljub.</i>
NINA:	Kakšno drevo je tole?
TREPLJEV:	Brest.
NINA:	Zakaj je tako temno?
TREPLJEV:	Večer je že, vse reči potemnijo. Ne odhajajte prav zgodaj, prosim vas.
NINA:	Moram.
TREPLJEV:	Pa če pridem jaz k vam, Nina? Vso noč bom stal na vrtu in gledal v vaše okno.

2. prizor

NINA: Nikar, čuvaj vas bo videl. Trezor se vas še ni navadil in bo lajal.

TREPLJEV: Ljubim vas.

NINA: Psss ...

TREPLJEV *zasliši korake*: Kdo je? Ste vi, Jakov?

JAKOV *za odrom*: Ja, seveda.

TREPLJEV: Vsi na svoja mesta. Čas je. Luna – a vzhaja?

JAKOV *za odrom*: Ja, seveda.

TREPLJEV: Špirit – je? Žveplo – je? Ko se prikažejo rdeče oči, mora zasmrdeti po žveplu. *Nini*. Pojdite, vse je pripravljeno. Ste vznemirjeni?

NINA: Ja, zelo. Vaša mama, že še, nje se ne bojim, ampak pri vas je Trigorin ... Igrati pred njim me je strah in sram ... Slaven pisatelj ... (Je mlad?)

TREPLJEV: Da.

NINA: Kakšne čudežne zgodbe piše!

TREPLJEV *hladno*: Ne vem, nisem bral.

NINA: V vaši igri je težko igrati. V njej ni živih oseb.

TREPLJEV: Žive osebe! Življenje je treba upodabljati ne, kakršno je, in ne, kakršno mora biti, ampak takšno, kakor se kaže v domišljiji.

NINA: V vaši igri je malo dogajanja, vse samo recitacija. In v igri, po mojem, mora nujno biti ljubezen ...

3. prizor

NINA *sama*: Kako čudno je videti, da znana umetnica joka, pa še za tak prazen nič! In a ni čudno, znamenit pisatelj, ljubljene obćinstva, v vseh časopisih pišejo o njem, prodajajo se njegovi portreti, prevajajo ga v tuje jezike, on pa ves ljubi dan lovi ribe in je vesel, da je ujel dva klena. Mislila sem, da so znani ljudje prevzetni, nedostopni, da prezirajo množico in se ji s svojo slavo, bliščem svojega imena nekako maščujejo, ker nad vse postavlja odličnost porekla in bogastvo. Ampak ne, jokajo, lovijo ribe, igrajo karte, se smejejo in jezijo, kot vsi ...

TREPLJEV *pride brez klobuka, s puško in ubito utvo*: Ste sami tukaj?

NINA: Sama.

Trepljev ji položi utvo pred noge.

NINA: Kaj to pomeni?

TREPLJEV: Imel sem podlost danes ubiti to utvo. Polagam jo pred vas.

NINA: Kaj je z vami? *Vzdigne utvo in si jo ogleduje.*

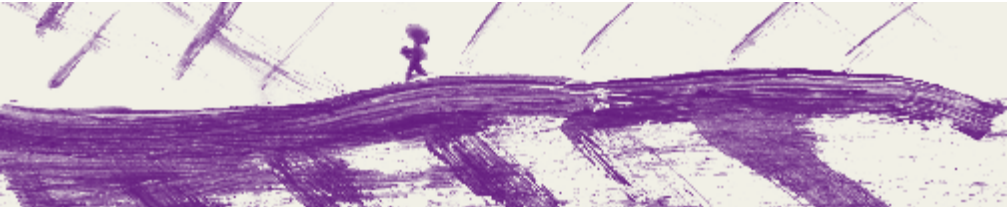
TREPLJEV *po premoru*: Kmalu bom prav tako ubil tudi samega sebe.

NINA: Jaz vas ne prepoznam.

TREPLJEV: Da, odkar jaz ne prepoznam več vas. Spremenili ste se do mene, vaš pogled je mrzel, moja navzočnost vam je odveč.

NINA: Zadnji čas ste postali razdražljivi, izražate se nerazumljivo, z nekakšnimi prispodobami. In tale utva je očitno tudi prispodoba, ampak, oprostite, jaz ne razumem ... *Položi utvo na klop*. Preveč sem preprosta, da bi vas razumela.

TREPLJEV: Začelo se je tistega večera, ko je tako butasto propadla moja igra. Ženske ne oprostijo neuspeha. Vse sem sežgal, vse do zadnjega papirčka. Ko bi vi vedeli, kako sem nesrečen! Vaša ohladitev je strašna, neverjetna, ko da sem se zbudil, in tule, ko da je jezero nenadoma izhlapelo ali poniknilo v zemljo. Ravnokar ste rekli, da ste preveč preprosti, da bi me razumeli. Oh, kaj pa je tu razumeti?! Igra vam ni bila všeč, prezirate moj navdih, imate me za povprečnega, neznatnega, kakršnih se ne manjka ... *Zacepeta*. Kako dobro to razumem, kako razumem! V možganih ko da bi imel žebelj, preklet naj bo, skupaj z mojim



samoljubjem, ki mi sesa kri, sesa ko kača ... *Zagleda Trigorina, ki med hojo bere knjižico*. Tule gre resnični talent, stopa kot Hamlet in tudi s knjižico. *Draži*. »Besede, besede, besede ...« To sonce še ni prišlo k vam, vi pa se že smehljate, vaš pogled se je otajal v njegovih žarkih. Ne bom vam v napoto. *Naglo odide*.

4. prizor

NINA: Kar čutila sem, da se še vidiva. *Razburjeno*. Konstantin Gavrilovič, nepreklicno sem se odločila, kocka je padla, stopila bom na oder. Jutri me ne bo več tukaj, odhajam od očeta, vse zapuščam, začela bom novo življenje ... Odhajam, ... v Moskvo.

Premor.

NINA: Poslavljava se in ... se nemara več ne vidiva. Prosim vas, vzemite od mene za spomin tale medaljonček. Dala sem vrezati vaše inicialke ...

TREPLJEV: Kako prikupno! *Poljubi medaljon*. Prekrasno darilo!

NINA: Spomnite se kdaj name.

TREPLJEV: Spomnil se bom. Spominjal se vas bom, kakršni ste bili oni vedri dan – a veste? – pred enim tednom, ko ste imeli svetlo obleko ... Pogovarjala sva se ... Na klopi je tačas ležala bela utva.

NINA *zamišljeno*: Da, utva ...

Premor.

TREPLJEV: Nina, zamenjajte mi obvezo. Vi znate to precej dobro.

NINA *vzame iz lekarniške omarice jodoform in šatuljo s potrebščinami za obvezovanje*: Doktor pa zamuja.

TREPLJEV: Obljubil je okrog desetih, pa je že poldan.

NINA: Usedite se. *Mu odvija obvezo z glave*. Kot bi imeli turban. Pa saj se vam je skoraj čisto zacelilo. Samo še malenkost se pozna. *Ga poljubi na glavo*. Ne boste, ko me ne bo, spet delali bum bum?

TREPLJEV: Ne, Nina. To je bil trenutek brezumnega obupa, ko se nisem mogel obvladati. Ne bo se ponovilo. *Ji poljubi roko*. Zlate roke imate. *Premor*. Zadnji čas, prav te dni, vas imam rad tako nežno in predano kot v otroštvu. Razen vas nimam zdaj nikogar. Samo zakaj, zakaj podlegate vplivu tega človeka?

NINA: Vi ga ne razumete, Konstantin. To je nadvse plemenita osebnost ...

TREPLJEV: Nadvse plemenita osebnost! Vi in jaz se skoraj spreva zaradi njega, on pa se nama ta čas nekje v jedilnici ali na vrtu smeje ... izobražuje vas, se trudi, da bi vas nazadnje le prepričal, da je on genij ...

NINA: Za vas je pravi užitek, da mi govorite neprijetne reči. Jaz spoštujem tega človeka in prosim, da se vpričo mene o njem ne izražate grdo.

TREPLJEV: Jaz pa ga ne spoštujem. Vi bi radi, da bi ga tudi jaz imel za geni-ja, ampak oprostite, ne znam lagati, njegovo pisanje se mi gnusi.

NINA: To je zavist. Netalentiranim, a ambicioznim ljudem tudi nič drugega ne ostane, kot da zanikajo prave talente. Za tolažbo, kadar nimajo kaj reči.

TREPLJEV *posmehljivo*: Prave talente! *Jezno*. Jaz sem bolj nadarjen od vseh vas, če smo že pri tem! *Si strga obvezo z glave*.

NINA: Dekadent!

Trepljev sede in tiho joka.

NINA: Niče! *Razburjena hodi*. Ne jokaj. Ni treba jokati .. *Jokajočemu*. Nikar ... *Ga poljubi na čelo, na lica, na glavo*. Ljubi moj, oprosti ... Oprosti svoji grešni prijateljici. Oprosti mi, nesrečnici ...

TREPLJEV *jo objame*: Ko bi vi vedeli! Vse sem izgubil. Vi odhajate in me ne ljubite, ne morem več pisati ... Vsi upi so se razblinili ...

NINA: Ne obupujte. Vse se bo uravnalo. *Mu briše solze*. Dobro. Midva sva se že pobotala.

TREPLJEV *ji poljubi roko*: Da.

NINA: Pobotajte se še z njim. Nobenega dvoboja ... A ne da ne?

TREPLJEV: V redu ... Samo, dovolite, da se ne srečam z njim. To bi težko ... Presega moje moči ...

5. prizor

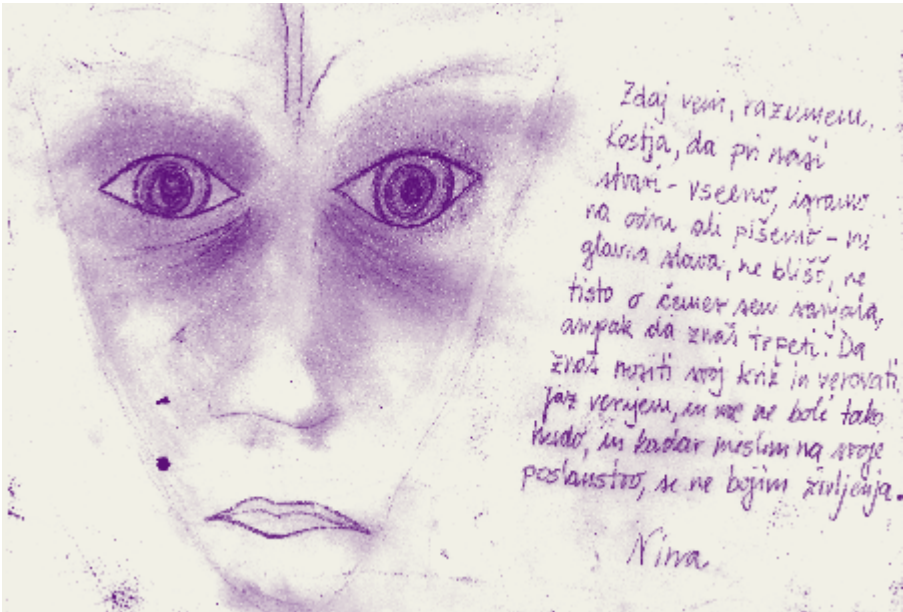
Prizor se dogaja v metaprostoru.

NINA:	Zbežala sem od doma in se zblížala s Trigorinom. Imela sem otroka. Otrok je umrl. Trigorin me je nehal ljubiti in se je vrnil k prejšnji ljubezni ...
TREPLJEV:	... Kakor je bilo tudi pričakovati. Sicer pa prejšnje nikdar ni zapustil, marveč je, brezznačaje, kot je,varal eno in drugo. Kolikor lahko razberem iz tega, kar mi je znano, se vam življenje ni obrnilo prav srečno.
NINA:	Debitirala sem blizu Moskve, v letoviškem gledališču, potem sem odšla v provinco. Takrat me niste spustili izpred oči ...
TREPLJEV:	... Nekaj časa sem vam povsod sledil.
NINA:	Lotevala sem se velikih vlog, a igrala sem surovo, brez okusa, vrešče, s sunkovitimi gibi. Bili so trenutki, ko sem nadarjeno vzklikala, nadarjeno umirala, ampak samo trenutki.
TREPLJEV:	Jaz sem vas gledal ...
NINA:	... Jaz pa vas nisem hotela videti ...
TREPLJEV:	... (in) osebje me ni spustilo k vam v garderobo. Razumel sem vaše razpoloženje in nisem vztrajal pri srečanju. <i>Premolkne.</i> Potem, ko sem se vrnil domov, sem od vas prejemal pisma. Pisma – pametna, topla, zanimiva; niste se pritoževali, a čutil sem, da ste globoko nesrečni; vsaka vrstička razbolen, napet živec. Tudi domišljija malo razrvana.
NINA:	Podpisovala sem se utva.
TREPLJEV:	V Rusalki pravi mlinar, da je krokar, vi pa ste v pismih nenehno ponavljali, da ste utva.
NINA:	Zdaj sem tukaj. V mestu, v gostišču. Že pet dni stanujem tam v sobi.
TREPLJEV:	Ja, sem vas že iskal tam, tudi Marja Iljinična , ampak vi ne sprejmete nikogar. Semjon Semjonovič trdi, da vas je včeraj popoldne videl na polju, dve vrsti od tukaj.
NINA:	Oče in mačeha me nočeta poznati. Povsod sta razpostavila čuvaje, da me niti blizu graščine ne pustijo.
TREPLJEV:	Kako lahko je biti filozof na papirju in kako težko v življenju!

6. prizor

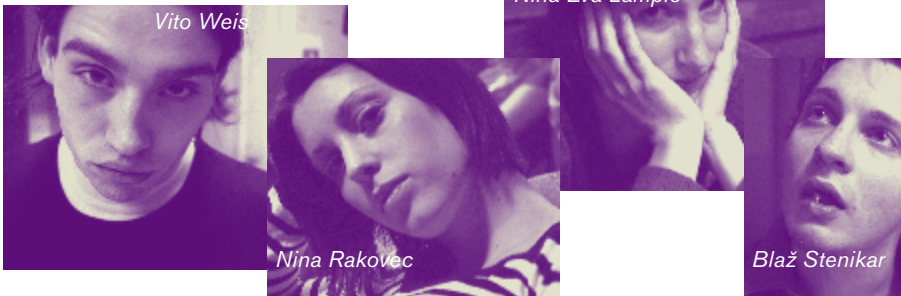
TREPLJEV	<i>se napravlja pisati; preleti, kar ima že napisano:</i> Toliko sem govoril o novih formah, zdaj pa čutim, da sam postopoma drsim v rutino. <i>Bere.</i> »Lepak na ograji je razglašal ... Bledi obraz, uokvirjen s temnimi lasmi ...« Je razglašal, uokvirjen ... To je brez soli. <i>Prečrta.</i> Začel bom s tem, da junaka prebudi šum dežja, drugo pa vse – ven. Opis mesečnatega večera je razvlečen in prisiljen. Trigorin si je izdelal postopke, lahko njemu ... Pri njem se na nasipu blesti vrat razbite steklenice in se zgoščuje senca mlinskega kolesa – in je mesečnata noč narejena, jaz pa imam in trepetavo svetlobo in tiho migotanje zvezd in daljne glasove klavirja, ki zamirajo v zatišnem, vonjivem zraku ... To je mučno.
----------	---

Premor.



TREPLJEV:	Da, vse bolj in bolj postajam prepričan, da ne gre za stare in nove forme, ampak za to, da človek piše, ne da bi mislil na kakršnekoli forme, piše, zato ker se mu prosto izliva iz duše.
NINA:	<i>Nekdo trka na okno, najbližje mizi.</i>
TREPLJEV:	Kaj je pa to? <i>Gleda skozi okno.</i> Nič se ne vidi ... <i>Odpre steklena vrata in gleda na vrt.</i> Nekdo je stekel po stopnicah dol. <i>Zakliče.</i> Kdo je? <i>Odide; slišati je, kako naglo stopi čez teraso; čez trenutek se vrne, z njim je Nina Zarečna. Nina mu položi glavo na prsi in udržano hlipa.</i> Nina! Vi ste ... vi ... Ko da bi bil slutil, ves dan me je strahotno težilo v duši. <i>Ji sname klobuk in pelerino.</i> O, moja dobra, moja prekrasna, prišla je! Ne bova jokala, ne bova.
NINA:	Nekdo je tukaj.
TREPLJEV:	Nikogar ni.
NINA:	Zaklenite vrata, da kdo ne pride.
TREPLJEV:	Nikogar ne bo.
NINA:	Vem, Irina Nikolajevna je tukaj. Zaklenite vrata ...
TREPLJEV	<i>zaklene desna vrata, stopi k levim:</i> Tu ni ključavnice. Če jih zastavim z naslanjačem. <i>Zastavi vrata z naslonjačem.</i> Ne bojte se, nikogar ne bo.
NINA	<i>mu napeto gleda v obraz:</i> Dajte, naj vas pogledam. <i>Se razgleda okoli.</i> Toplo je, lepo ... Tukaj je bila takrat sprejemnica. Sem se močno spremenila?
TREPLJEV:	Da ... Shujšali ste in oči imate večje. Nina, nekako čudno je, da vas vidim. Zakaj me niste pustili k sebi? Zakaj do zdaj niste prišli? Vem, tukaj živite že skoraj en teden ... Vsak dan sem nekajkrat šel k vam, stal sem pod vašim oknom kot berač.
NINA:	Bala sem se, da me sovražite. Vsako noč se mi kar naprej sanja, da me gledate in ne prepoznate. Ko bi vi vedeli! Odkar sem prišla, ves čas hodim semkaj ... v bližino jezera. Večkrat sem bila pri vaši hiši: nisem si upala vstopiti. Dajte, sediva.

Sedeta.



NINA:	Sediva in bova govorila, govorila. Tukaj je lepo, toplo, udobno ... Slišite – veter? Turgenjev piše: »Blagor mu, kdor take noči sedi pod streho, kdor ima topel kotiček.« Jaz sem – utva ... Ne, ni to. <i>Si mane čelo.</i> O čem sem govorila? Da, Turgenjev ... »In naj Gospod pomore tavajočim brez zavetja ...« Ah, ni kaj. <i>Ihti.</i>
TREPLJEV:	Nina, vi spet ... Nina!
NINA:	Ni kaj, po tem mi je lažje ... Že dve leti nisem jokala. Včeraj pozno zvečer sem šla pogledat na vrt, če je naš oder še tam. In stoji tam še zdaj. Zajokala sem prvikrat po dveh letih, in mi je odleglo, v duši se mi je zvedrilo. Vidite, ne jokam več. <i>Ga prime za roko.</i> Torej – postali ste pisatelj ... Vi ste pisatelj, jaz pa sem igralka ... Tudi naju je zajel vrtinec ... Živela sem radostno, kot otrok – zjutraj se zbudiš in zapoješ; ljubila sem vas, sanjerala o slavi – pa zdaj? Jutri zgodaj zjutraj moram v Jelec, v tretjem razredu ... s kmeti, v Jelcu pa me bojo bolj izobraženi trgovci nadlegovali s ljubeznivostmi. Surovo življenje!
TREPLJEV:	Zakaj pa v Jelec?
NINA:	Angažma imam za vso zimo. Moram oditi.
TREPLJEV:	Nina, preklinjal sem vas, sovražil, trgal vaša pisma in fotografije, ampak vsak trenutek sem vedel, da vam je moja duša izročena za vselej. Nimam moči, da vas bi nehal ljubiti, Nina. Odkar sem izgubil vas in so me začeli tiskati, je življenje neznosno – trpim ... Mojo mladost kot bi znenada odtrgalo, in zdi se mi tako, ko da bi na svetu preživel že devetdeset let. Jaz vas kličem, poljubljaj sem tla, koder ste hodili; kamorkoli pogledam, povsod se mi prikazuje vaš

	obraz, ta prijazni nasmeh, ki mi je svetil v najlepših letih mojega življenja ...
NINA <i>zbegano</i> :	Zakaj tako govori, zakaj tako govori?
TREPLJEV:	Sam sem, nikogaršnja pripadnost me ne ogreva, mrzlo mi je kot v podzemlju, in karkoli že napišem, vse je suho, trdo, mračno. Ostanite tukaj, Nina, ali pa mi dovolite, da grem z vami!
	<i>Nina si naglo nadene klobuk in pelerino.</i>
TREPNJEV:	Nina, zakaj? Zaboga, Nina ... <i>Gleda, kako se ona oblači.</i>
	<i>Premor.</i>
NINA:	Konje imam pri stranskih vratcih. Ne spremljajte me, sama grem ... <i>Skoz solze.</i> Dajte mi vode ...
TREPLJEV <i>ji da piti</i> :	Kam pa zdaj greste?
NINA:	V mesto.
	<i>Premor.</i>
NINA:	Je Irina Nikolajevna tukaj?
TREPLJEV:	Da ... V četrtek je bilo s stricem slabo, brzojavili smo ji, naj pride.
NINA:	Zakaj ste rekli, da ste poljubljali tla, koder sem hodila? Treba bi me bilo ubiti. <i>Se skloni k mizi.</i> Tako sem se utrudila! Odpočila bi si rada ... odpočila! <i>Dvigne glavo.</i> Jaz sem – utva ... Ni to. Jaz sem igralka. No, da! <i>Zasliši smeh Arkadine in Trigorina, prisluhne, potem steče k levim vratom in gleda skozi ključavnico.</i> Tudi on je tukaj ... <i>Se vrne k Trepljevu.</i> No, da! V redu ... Da ... On ni verjel v teater, smejal se je mojim sanjam, in polagoma sem tudi sama zgubila vero in postala malodušna ... In bile so ljubezenske stiske, ljubosumje, nenehen strah za malega ... Postala sem malenkostna, plitka, igrala sem brezsmiselno ... Nisem vedela, kaj naj z rokami, nisem znala stati na odru, nisem obvladovala glasu. Vi si ne predstavljate, kako je, če čutiš, da igraš katastrofalno. Jaz sem – utva. Ne, ni to ... Se spominjate, ubili ste utvo? Po naključju pride neki človek, jo vidi, in jo iz samega brezdelja pogubi ... Ideja za majhno novelo. To ni to ... <i>Si mane čelo.</i> O čem že? ... O gledališču govorim. Zdaj je z menoj drugače ... Zdaj sem prava igralka, igram z užitkom, z zanosom, oder me opijanja in čutim, da sem sijajna. In zdaj, ta čas, ko sem tukaj, kar naprej hodim peš, hodim in mislim, mislim in čutim, kako s slehernim dnem moje duševne moči rastejo ... Zdaj vem, razumem, Kostja, da pri naši stvari – vseeno, igramo na odru ali pišemo – ni glavna slava, ne blišč, ne tisto, o čemer sem sanjala, ampak da znaš trpeti. Da znaš nositi svoj križ in verovati. Jaz verujem, in me ne boli tako hudo, in kadar mislim na svoje poslanstvo, se ne bojim življenja.
TREPLJEV <i>žalostno</i> :	Vi ste našli svojo pot, vi veste, kam stopate, jaz pa se še kar naprej prebijam skoz kaos blodenj in podob, ne da bi vedel, za kaj in za koga je to potrebno. Jaz ne verujem in ne vem, kaj je moje poslanstvo.
NINA <i>prisluškuje</i> :	Psss ... Šla bom. Zbogom. Ko bom velika igralka, me pridite pogledat. Obljubite? Zdaj pa ... <i>Mu stisne roko.</i> Pozno je že. Komaj stojim na nogah ... sestradena sem, jedla bi rada ...
TREPLJEV:	Ostanite, jaz vam dam večerjo ...
NINA:	Ne, ne ... Ne spremljajte me, sama grem ... Blizu imam konje. Se pravi, ga je pripeljala s seboj? Saj je vseeno. Ko boste videli Trigorina, mu ničesar ne povejte ... Jaz ga ljubim. Ljubim ga celo še bolj kot prej ... Ideja za majhno novelo. Ljubim ga, ljubim strastno, do obupa ga ljubim. Prej je bilo lepo, Kostja! Se spominjate? Kakšno vedro, toplo, radostno, čisto življenje, kakšna občutja – občutja, taka kot nežni, lepi cvetovi ... Se spominjate? <i>Recitira.</i> »Ljudje, levi, orli in jerebice, rogati jeleni, gosi, pajki, molčee ribe, ki prebivajo v vodi, morske zvezde in kar je bilo prostemu očesu nevidno – skratka, vsa življenja, vsa življenja, vsa življenja so, ko so končala svoj žalostni krog, ugasnila. Tisoče stoletij že zemlja ne nosi na sebi več nobenega živega bitja, in ta nesrečna luna brez haska prižiga svojo svetilko. Žerjavi se več ne dramijo s kriki po logeh in v lipovem gaju ni več slišati majskih hroščev ...« <i>Burno objame Trepljeva in steče skozi steklena vrata.</i>
TREPLJEV <i>po premoru</i> :	Ne bo dobro, če jo kdo sreča na vrtu in pove mami. To bi mamo lahko potrla ... <i>Dve minuti molče trga svoje rokopise in jih meče pod mizo, potem odpre desna vrata in odide.</i>
	<i>Zasliši se čofotanje in pok, na oder začne padati perje.</i>

ruski kostum



tina kolenik



Ekonomske, socialne in družbene spremembe v Rusiji v 18. stoletju so se odvijale ob podpori Petra I., ki je imel močan vpliv tudi na življenje na podeželju. Omenjene spremembe so pogojevale kulturne novosti, ki so med drugim definirale tudi strogo delitev glede načina oblačenja.

Leta 1700 so izdali obvezen odlok o oblačenju, ki je uvedel zahodni evropski oblačilni slog. A le v visoki družbi, saj odlok kmetov in duhovščine ni zadeval. Tako se je rusko plemstvo začelo oblačiti po pravilih evropske mode, ki jo je narekoval evropski modni center – Pariz. In do sredine 18. stoletja je nova moda v višjih družbenih razredih že povsem spodrinila tradicionalna ruska oblačila.

Oblačila predstavnikov visoke družbe so bila iz čipk, svile in žameta ter okrašena z najdražjimi barvnimi kamni. Čipka, navadno prišita na zgornji del oblačila, je ustvarjala zanimivo in subtilno likovno dinamiko. Dodatni učinek je dodala kombinacija čipke in na robove oblačila prišitega krzna. Tako okrašeni robovi na ljudskih in narodnih nošah kot čipke na oblačilih aristokracije spominjajo na razbohoteno in igrivo arhitekturo tistega časa.

Rusko kmečko prebivalstvo je nosilo oblačila iz doma narejenega platna in volne, okrašena z vezenino in tkanimi vzorci. Ne glede na socialne in teritorialne razlike je bil obvezen kos ljudske noše – pokrivalo. Naslednje značilnosti ljudske noše so: široke obleke, srajce in rokavi; blago je okrašeno s simetričnimi vzorci in obrobljeno z zlato ali srebrno nitjo, kožuho vino ali pisano vezeninom. Osnovni oblačilni deli ženske ljudske noše so: ženski okras za lase »kokošnik«, ravno krojena spodnja srajca »rubaška«, z brokatom in svilo vezena lepa ženska obleka »sarafan«.

Priljubljene barve ljudskih in narodnih noš so: bela, rdeča, zelena, črna in zlata. Praznična in vsakodnevna oblačila poročenih in mladih žensk so se razlikovala le po detajlih, dekoraciji in barvnih odtenkih. Oblačila iz rdečega blaga so veljala za elegantna, čedna in urejena. Ruska beseda »lepo« izvira iz besede »krasny«, kar je tudi beseda za rdečo.

foto: Boris Bezić





foto: Željko Stevanić

21

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija V. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premiera 26. januarja 2008

spol

mentorji:

dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Jožica Avbelj
doc. Jernej Lorenci

dramaturgija:
doc. dr. Blaž Lukan

kostumografija:
doc. Janja Korun

scenografija:
red. prof. Meta Hočevar
asist. mag. Jasna Vastl

po motivih Molièrovih Učenih žensk in Šole za žene

prevod: Josip Vidmar

režija: Nika Melink

dramaturgija: Nina Šorak

kostumografija: Nika Melink,
Nina Šorak,
Meta Zupančič

scenografija: Meta Zupančič

lektura: doc. dr. Katarina Podbevšek

igrajo:

Armanda / Henrieta: Maruša Kink
Filaminta / Krizald: Tina Vrbnjak
Agneza in Klitander: Lidija Sušnik
Arnolf / Trissotin: Miha Rodman



nika melink, glr III

komično– duhovito– smešno



Najprej se mi zdi smešno nadpomenka, kot da je smeh pač posledica vsega komičnega ali vsega duhovitega. Potem pa se mi še zdi, kot da sta komično in duhovito nasprotji. Razmišljam tako, da je duhovito povezano z duhom, z umom, racionalnostjo. Da izvablja smeh z domiselnimi besednimi igrami ali odnosi med stvarmi, ki jih moramo nekako ‘prepoznati z duhom’. Komično pa je po drugi strani nekaj telesnega, nekaj, kar je skonstruirano s telesom, zgodbo ali obliko ..., skratka z nečim merljivim, ki zbuja smeh tako, da se nam odnosi kažejo fizično prisotni, aktivni, in ne rabijo posrednika ‘duha’, da jih prepozna kot smešne. To torej pomeni, da je smeh – kot posledica duhovitega – odvisen od našega odnosa, od širšega konteksta, v katerem prepoznavamo prikazovano oz. videno – smešno. Smeh – kot posledica komičnega – pa je spontan, je reakcija in odnos do tistega ‘smešnega’, ki se nam kaže v danem trenutku. Če tako razmišljam, smešnega sploh ne morem misliti kot pojma samega zase. Smešno je tisto, ki povzroča smeh. Kako povzročati smeh, kako biti smešno? Na to vprašanje odgovarjata zgoraj razloženi strukturi duhovitega in komičnega. V obeh primerih gre pač za načrtovano obliko, s katero hočemo doseči smešnost. Pri duhovitem vzpostavljamo odnose, ki jih beremo z razumom, in z razumom izbiramo take odnose, ki naj bi bili smešni. Pri komičnem pa zapremo neki dogodek, misel, dejanje v svoj sistem, ga predstavimo v njemu lastni logiki, postavljen je v neki kontekst, ki postane smešen, ko trči s kontekstom, sistemom, logiko zunaj njegove.

Ampak ... saj se ne smejem samo tistemu, ki hoče, da se mu smejem. Lahko se smejem nečemu/nekomu, ki ne ve, da se mu smejem. Torej je smešno tudi svet, ki ga lahko opišem zase, ne samo kot posledico? Smešno je, tako kot komično in duhovito, tisto, kar izvablja smeh. Posledica je torej smeh, ne pa smešno. Smešno (smešno kot svet zase) je tisto, ki ne ve, da se mu smejem. Smešno je tisto, ki ga prepoznavam kot neki zaprt sistem, ki ga vidim v njegovi logiki in kontekstu, ki so zunaj mojega sistema, logike, konteksta. Smešno je tisto, od česar se ločim. Smešna sem lahko tudi sama sebi, če se prepoznam v nekih trenutkih, v nekem delovanju ..., če se v teh trenutkih in tem delovanju prepoznam z neko nevtralnno zavestjo oz. zavestjo, ki se oddalji od konteksta, časa in prostora, v katerem biva zavest, ki se ji smejem. Drugim se lahko smejem takrat, kadar se izvzamem iz konteksta, v katerem jih prepoznavam. Skupaj se lahko smejimo ‘nam’, če se skupaj izvzamemo iz konteksta, v katerem ‘smo’. Kot da bi šlo za sodelovanje ali borbo, pač za odnos med resnim dojemanjem poteka dogajanja, čutno in miselno prisotnostjo ter umikom iz te prisotnosti v neke dimenzije, ki se takrat kažejo kot možnost pobega iz dane čutnosti in misli.

Komično, smešno in duhovito ..., vse troje lahko mislim kot svetove, s katerimi vzpostavljam neki odnos. Posledica tega odnosa je smeh. Če jih dojemam kot komične, smešne, duhovite, jih kot take dojemam tako, da se jim smejem. Vendar se zgodi, da sem včasih duhovita, smešna, komična tudi jaz ..., drugi se smejejo ..., jaz pa ne. Kako se torej lahko prepozna te svetove od znotraj? Na začetku sem o komičnem in duhovitem pisala kot o dveh strukturah. Če torej razširim to misel, lahko vstopim v njun svet od znotraj. Komično je zaprti svet svoje logike, ki ve, da je drugačna od tiste logike, ki ga prepozna od zunaj. Ta logika komičnega je logika, ki je ravno nasprotujoča logiki zunanjega. Komično rešuje probleme na način, ki je zunanosti prepoznaven kot nemogoča rešitev. Enako kot z logiko je s kontekstom. Kontekst komičnega je kontekst, v katerem se dogajajo stvari, nekompatibilne s postavljenim kontekstom. Duhovito pa se zaveda zunanjih sodnikov. Duhovito upošteva kontekst zunanjega sveta in ga izkorišča tako, da ga smeši, ali pa tako, da ga komentira, morda tako, da z njim vodi razpravo, ali pa da ga namenoma ignorira. Enako upošteva logiko zunanjega sveta, in sicer tako, da ga predoči kot neko obstoječo logiko in jo problematizira, predstavi, ruši, prenapenja ... Kaj pa smešno? Kakšen je svet smešnega ‘od znotraj’? Smešnega pač ne morem misliti ‘od znotraj’. Smešna sem in smešno zame je, če obstajata dve zavesti: tista, ki se smeje, in tista, ki ne ve, da se ji prva smeje.

»Vaš spol, spol je podrejene službe, oblast in moč sta na bradati strani. Res spola sta dve polovici družbe, ki pa v veljavi nista izravnani. Ena visoko, druga nižje sodi, ena podložna je in druga vodi.«

Molière, Šola za žene (III, 2)



nina šorak, drmt I

spol

Bili so še poletni meseci, ko sem brala Molièra. Po navodilu osredotočena predvsem na komedijo v verzu, naletim na vzorec, ki se vleče skozi besedila vseh šestih knjig s sivo-vijoličnimi platnicami Molièrovih zbranih del v slovenskem prevodu Josipa Vidmarja. Gre za sestavine commedie dell’arte; izpeljanke njenih likov, situacij, besednih iger in hkrati prepoznavnih stereotipnih prikazov zdravnikov, nižjih slojev ter na koncu še odnosa moški – ženska. Genialni in talentirani Molière je s to formulo dosegel neprekosljivi slog, kakršnega v zapisani obliki do takrat še ni bilo. Danes pa te vsebine delujejo prežvečeno. Tako zelo prežvečeno, da so konci predvidljivi in da celo preslišimo komične vložke. Kljub vsemu pa Molière in njegova veličina ostajata ...

Ob nadaljnjem prebiranju Molièra mi pade v oči še njegovo stereotipno prikazovanje ženske. Ženske v različnih situacijah in njene iznajdljivosti v danih okoliščinah. S tem, da je pisatelj moški, je mogoče še bolj poudarjen zunanji pogled na žensko. Moj namen ni posebej izpostaviti Molièrovega pogleda na žensko, ki ji je bil, zlasti za čas, v katerem je živel, precej naklonjen: v primerjavi s svojimi sodobniki je bil zagret nasprotnik vsiljenih porok, zahteval je čustveno svobodo deklet in spoštovanje zakonske žene. Bolj me je zanimala ženska sama. Ženska, ki je na strani Drugega, ta, ki že dolgo išče svojo pot, pa nazadnje kljub vsemu popusti. Ženska se znajde, se (vz)postavi, preseneti. A je postavljena v okvir. V okvir lutke. Je postavna, podrejena, odvisna in ubogljiva. Okoli nje je postavljena meja, ki naj bi je ne prestopila. A v vseh Molièrovih komedijah se znajde na svoj poseben način. Vozi slalom, premaguje ovire, ovija okoli prsta. In je s tem določena. Še dandanes počne podobno.

Ženska je predstavnica drugega spola ali bolje – drugega sveta. Njena vloga je vse do danes ostala ista. Zaveda se svojih sposobnosti, a položaj ostaja. Osnova, iz katere izhaja, je vedno njeno telo.

Bi bil lahko spol le del seksa, del telesa? Vprašanje se mi je zastavilo v trenutku, ko sem se zavedla osnove, arhetipa – torej telesa. Telo je tisto, s čimer se ženska predstavi kot ženska; je del, s katerim lahko manipulira in hkrati zmaga. Ne glede na njeno prepričanje, se bo vedno vrnila k telesu in igri, ki ji jo to ponuja. Pozna princip, a ni nujno, da vedno začne z njim. Vedno bolj si želi več kot le igre s telesom, saj jo le-ta lahko poniža.

Tako moški kot ženske se zavedamo družbenih okvirov, v katere smo postavljeni in v katerih se gibamo. In tudi ko pogledamo malo čez ograjo, ko spoznamo še drugo stran, smo, če ne želimo ostati sami, skoraj prisiljeni stopiti korak nazaj. Korak nazaj – zato, da osvojiš drugi spol.

Izhodišča za prikazovanje ženske pa so seveda različna. Stereotipi jo slikajo v razponu od nežne, zveste, ljubeznive do zvijačne, nezveste in arogantne, pa vse do intelektualke, upornice ali zagrete feministke. Vsaka teh oznak žensko določa; tako fizično – s hojo, načinom govora in celo s samo obleko – kot psihično, kar pa pride na dan predvsem v situacijah, v katerih se znajde. Komplet je izpostavljen v celotnem načinu življenja, vendar do razlik v največji meri pride v samem odnosu do moškega. S strani njega so pričakovanja v osnovi podobna, odgovori pa se razlikujejo od ženske do ženske.

Molière v svojih komedijah posredno predstavi celo paleto stereotipov žensk. V produkciji petega semestra predstavljamo le nekatere izbrane, vtkane v kolaž različnih prizorov iz komedij *Šola za žene* in *Učene ženske*. V teh vlogah spremljamo ženske – vsako s svojo željo, ki ji oblikuje povsem individualno



pot. Vse močno določajo okoliščine odraščanja, zato skozi različne percepcije vsaka po svoje odgovarjajo na ista vprašanja. Vsem sta cilj samostojnost in ljubezen, a za vse na prvi pogled nedosegljiv.

Pri raziskovanju ženskega položaja mi je bila v veliko pomoč delo Simone de Beauvoir **Drugi spol**. Na nekem mestu II. knjige pravi: »Danes že postaja mogoče, da dekle vzame usodo v svoje roke, namesto da bi se zanašala na moškega. Če se posveti študiju, športu, poklicnemu učenju, politični ali družbeni aktivnosti, se otrese obsedenosti z moškim in njeni čustveni in spolni konflikti jo mnogo manj zaposlujejo. Vendar pa se v primerjavi z moškim mnogo težje izpolni kot avtonomni individuum. /... / ... tudi če izbere neodvisnost, v svojem življenju ravno tako namenja prostor moškemu, ljubezni.« (II, 129)

Konec koncev je vse igra. In tudi če smo tisti, ki poznamo vsa pravila, vse kršitve in razloge za kršitve, če so nam znani pogoji za uspeh ali neuspeh, ne bomo dolgo zdržali le v vlogi opazovalca, komentatorja ali kritika te igre. Ne glede na širino, ki jo lahko imamo, se bomo igre udeležili. To na koncu stori tudi Armanda v Molièrovi komediji **Učene ženske**. Ženska nasproti moškemu je metaforično dostikrat predstavljena kot narava nasproti razumu. Od tu tudi 'mit o ženski', h kateremu se vrnem kasneje. Molièrova Armanda (kot nekakšna kvazi narava) vedno bolj dokazuje, da je tudi sama na strani razuma, na strani moškosti. Zato ruši pravila igre in na koncu ravno zaradi tega ostane brez nasprotnega spola. Brez zadovoljitve – ker se pač ne podredi, kot je pričakovano. Z izražanjem svojega (za žensko prepametnega (!)) razmišljanja prehaja na »moško stran«, s čimer pa doseže obraten učinek, kot je želela. Moški, Klitander, se je ustraši; raje se izogne učenosti, saj si s tem zagotovi enostavnejšo pot.

Zmaga seveda ostaja na moški strani, ker navsezadnje ženska ne pride do cilja, ne da bi se uklonila svoji lastni drži. Ne izbira, je izbrana. Postavljena je kot druga, kot pasiven objekt, in ne kot nekdo, preko katerega se stvari realizirajo. Ali kot v delu **Drugi spol** razmišlja Simone de Beauvoir: »Človek misli samega sebe vedno tako, da misli Drugega; svet dojema v znamenju dvojnosti; ta sprva ni spolnega značaja. A ker je ženska drugačna od moškega, ki samega sebe postavlja kot isto, je samoumevno uvrščena v kategorijo Drugega ...« (I, 103) Na nekem drugem mestu pa še bolj natančno razloži misel Drugosti: »Enega ne definira Drugi, ki se postavlja kot Drugi: kot Drugega ga postavlja Eno, ki se postavlja kot Eno. A zato, da ne pride do obrata od Drugegag k Enemu, se mora Drugi podrediti temu tujemu gledišču. Od kod pri ženski takšna podrejenost?« (I, 16) Ženska pa noče biti druga, ampak enakopravna z moškim, enaka ali podobna njemu. Moški predstavlja univerzalnost, a na kakšni podlagi, se lahko vprašamo. Zakaj drugi spol ni moški spol?

V članku »Vprašanje drugega« pa Irigaray Luce razmišlja z druge perspektive. Pravi, da gre pri Simone de Beauvoir za nazadnjaško idejo, saj pride do teoretične in praktične napake. Ta pogled namreč vsebuje negacijo Drugega, ki bi imel/a enako vrednost kot subjekt. Vprašanje Drugega je slabo zastavljeno, ker ni drugi subjekt, ampak drugi 'istega', drugi samega subjekta. Sama poudarja željo, da jo imajo realno za drugo (ne spol v splošnem), nezvedljivo na moški spol. Pomembno je biti prepoznan kot drugi in ne kot isti.

Na eni strani težnja po drugem spolu, in s tem po izpostavljeni idividualnosti, na drugi odrekanje temu spolu v smislu delitve. A vendarle sem rojena tako iz ženske kot iz moškega, torej genealoška avtoriteta pripada moškemu in ženski. Simone de Beauvoir pa glede para in položaja ženske v njem še doda: »Par je temeljna enota, v kateri sta polovici priklenjeni druga na drugo: družba se ne more nikoli razcepiti po spolih. Prav to je temeljna določitev ženske: ženska je drugi znotraj totalitete, v kateri sta oba člena nujno potrebna.« (I, 17)

Določitev pozicij, ki je bila toliko let samoumevna, se že nekaj časa ruši. Vseeno pa ostaja vprašanje, zakaj in kako je sploh do tega prišlo. Moški, ki je v nekaterih jezikih še vedno označen kot človek, medtem ko na drugi strani stoji le ženska, je postavljen na mesto univerzalnosti. Postavlja se kot predstavnik človeštva. V nadaljnjem raziskovanju tega vprašanja pa dobimo v delu **Drugi spol** naslednjo ugotovitev: »Človek se nad žival ne dvigne s tem, da da življenje, ampak s tem, da tvega svoje lastno; zato se v človeštvu večvrednost ne pripisuje spolu, ki rojeva, ampak spolu, ki ubija.« (I, 97) Kasneje Simone de Beauvoir ugotavlja še: »Na ravni biologije se vrsta ohranja samo, če se na novo ustvarja; a takšno ustvarjanje je samo ponavljanje istega Življenja v različnih oblikah. Človek ponavljanje Življenja zagotavlja tako, da ga transcendirata v Eksistenci: s takšnim preseganjem ustvarja vrednote, ki čistemu ponavljanju odrekajo vsako vrednost. /... / Njena nesreča je v tem, da je po biologiji zapisana ponavljanju Življenja.« (I, 97) Reprodukcijska stvar gole narave, ni ničesar vzvišenega.

Preko predstavljene ženske pozicije si zdaj lahko ponovno ogledamo ženske like v Molièrovih komedijah. Vsi so na drugi strani, postavljene v svoj koš, v večini primerih nasproti moškemu. Borijo se za svojo avtonomijo, a jih moč nasprotnega spola neprestano ustavlja. A se kljub vsem oviram vedno znajdejo in dosežejo svoje. Ta sposobnost ženske je dostikrat označena kot vztrdnost, a ona ve, da je pravo orožje vedno bilo njeno telo. Ženska postava in milina obraza moškemu dostikrat predstavljata mit. Telo, če je dovolj nežno, gladko, meseno, moški spol časti, in tega se ženska zaveda. Ve, da lahko uporabi čare 'mita' ali pa ubere drugo pot, pot intelektualke, ki se vseh teh pravil igre dobro zaveda in se je ravno zato nerada udeležuje. Vendar mora na koncu, če želi priti do zelenega cilja, ki je za vsako 'varnost v moškem objemu', popustiti. Upoštevati mora pravila igre nasprotnega spola. Moški v okviru igre žensko časti, a na način, ki njo spet postavi v položaj Drugega.

»Zahvalimo se Bogu, ker je ustvaril žensko.« »Narava je dobra, saj je moškim dala žensko.« S takšnima in podobnimi stavki moški znova ošabno prostodušno zagotavlja, da je njegova prisotnost na tem svetu neizogibno dejstvo in pravica, medtem ko je prisotnost žensk zgolj naključje: a vendar srečno naključje.«(I, 209)



V komediji **Šola za žene** je zelo izpostavljen pokroviteljski odnos moškega do ženske. Arnolf kot gospodar, ki je namenoma vzgojil mlado dekle, da bo v svoji naivnosti zvesta le njemu, ji v tretjem dejanju predstavi še knjižico pravil:

To kar vam pravim, niso izmišljotine, sprejmite nauke te v srca globine. Tu v svojem žepu resno imam berilo, ki dolžnosti ženske obravnava.

/... /

Prvo pravilo

Žena, ki v ljubezni zvesti k možu v posteljo poda se, naj pozabi naše čase in naj pomni v svoji vesti, da jo mož je vzel le zase.

/... /

Peto pravilo

Tudi, če želi si razvedrila ji ne daj papirja in črnila moški, on edini piši, vse, kar piše se pri hiši.« (III, 2)

foto: Žiga Virc

Tina Vrtnjak

Miha Rodman

Vendar je na koncu v vseh teh neverjetnih zahtevah Agneza, kot nedolžno, naivno dekle, le našla pot do cilja, po katerem je hrepenela. Ženska, kot Druga, se je vedno znašla. Glede na položaj je iskala poti in zvijače, da je na koncu osvojila želeno. Iznajdljivost je njena oznaka, saj izkorišča vse, kar ji je na voljo. Eden izmed tipičnih privilegijev ženske je možnost izbire obleke. Ta jo seveda polepša, kar moškim ugaja, hkrati pa lahko s pomočjo toalete izrazi tudi svoje stališče. Ali kot pravi Simone de Beauvoir: »Družbeni pomen toalete ženski omogoča, da z načinom oblačenja izraža svojo držo do družbe; če je podrejena veljavnemu redu, si nadene nekaj, kar ne zbujajo pozornosti in je v skladu z dobrim okusom; možni so številni odtenki: po lastni izbiri je lahko krhka, otroška, misteriozna, naivna, stroga, vesela, rahlo drzna, umirjena, neopazna. Lahko pa nasprotno s svojo izvirnostjo naznanja zavračanje konvencij.« (II, 356) Njena iznajdljivost pa se v večini primerov navaja kot negativna lastnost. Tako tudi Nietzsche v delu **Človeško, mnogo preveč človeško** opisuje položaj ženske: »Ženske so znale – in to je njihov znak pameti – skoraj povsod doseči, da so jih preživljali drugi. /... / Ženske so si znale s podreditvijo vendarle zagotoviti prevladujočo prednost, da, oblast. Celo skrb za otroke je utegnila pamet žensk prvotno izrabljati za to, da se po možnosti izognejo delu. Še danes znajo, kadar zares delajo, denimo kot gospodinje, iz tega narediti velik cirkus, ki moškega zmede: tako da moški desetkrat precenijo zaslugo njihovega dela.« (Nietzsche cit. po: Matevž Kos, **Nietzschejevo berilo**, 78)

Ženska je na svoji poti iskanja avtonomije danes prišla že zelo daleč. Še vedno jo spremlja mnogo oznak, a se s svojo pozicijo, ki se vedno bolj oddaljuje spolnemu kriteriju, otresa predznaka Drugega in se pridružuje univerzalnosti. Ena od ovir na tej poti je tudi moški pogled na žensko kot na mit. Sicer je laskavo, a zopet postavljeno stran od realnega. Ženska je tujka, je neskončno oddaljena, ko se jo postavi v vlogo muze. Vendar tudi ta oznaka počasi izginja, kot trdi tudi Simone de Beauvoir: »Mit ženske bo morda nekega dne izgubil svojo moč: bolj ko se ženske uveljavljajo kot človeška bitja, bolj v njih izumira čudežnost Drugega.« (II, 211)

LITERATURA

BEAUVOIR, Simone de: **Drugi spol** (I. in II. del). Ljubljana: Delta, 1999

IRIGARAY, Luce: **Vprašanje drugega** v Delta, letnik 3., št.1/2, str.: 115-124, revija za ženske študije in feministično teorijo. Ljubljana: Delta, 1997.

KOS, Matevž: **Nietzschejevo berilo: izbrani odlomki**. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2002.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste: **Dela** (V. del). Ljubljana: DZS, 1974.

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija V. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premiera 26. januarja 2008

SoZij: *dignity - love*

sozij

po motivih Molièrovega Amfitriona



režija: Yulia Roschina

dramaturgija: Nuša Komplet
Blaž Rejec

scenografija: Danijel Modrej

kostumografija: Vesna Blagotinšek

lektura: doc. dr. Katarina Podbevšek

igrata:

Merkur: Blaž Šef
Sozij: Miha Bezeljak

mentorji:

dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Jožica Avbelj

gledališka režija:
doc. Jernej Lorenci

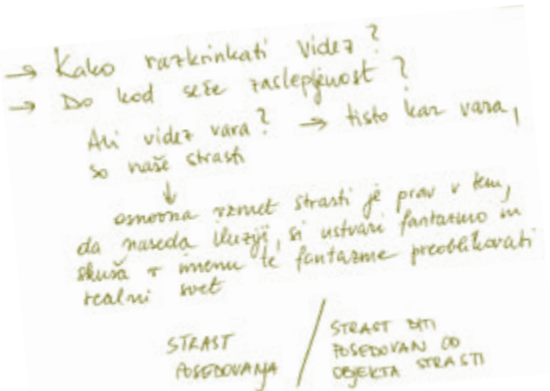
scenografija:
red. prof. Meta Hočevar

kostumografija:
doc. Janja Korun

LuTke



nuša komplet, drmt III



V is Kanju Bož@nskeGa ... dramski kolaž k soziju

Zakaj doktorji v operacijski dvorani vedno govorijo latinsko?
Zato, da se pacienti počasi naučijo nebeškega jezika.

»Pazite na slepo ulico metafizike, da ne boste
preveč intelektualno masturbirali.« (Jernej)

Ko si nesmrten, nima nobena stvar vrednosti.

»Bog mora biti!« (Jožica)

dva igralca, dvoje vrat, dva svetova

ODLOMEK, zvočna kaseta: Kdo je napravil Vidku srajčico?
(Fran LEVSTIK, prepesnitev Boris A. Novak)



Ko vse kažipote skrije vrag,
ko človeško sled zakrinka mrak,
ko ne veš, kje je domači prag,
Pesem
je zdravilo za strah.
Pesem je
je zdravilo za strah.

Merkur = Big Brother !

fizični status vloge

PRIMERJAVNE SI. TOREJ NI DVEJ ZGODOB.
STEPSKI JEZDEC; NA BEPU KONJA SE DEJI
PODGANA. PROSIJ, DAITE SAMANICA ZA
SREDINSKA VRATA. NAZDRAVINO OSEBAH
S PLASTIČNINI VIZITKAMI.
MARIJA, MARNA=PIETÀ= MOLIÈRE
OVBE, SVETIN KRAV JE VEŽ, KATERO MAJ
POMOLZEM? SKOZI NE POBER, DOKLER
SE NE IZKAŽEM, KOT VSI NORMALNI.
MERKUR=MERKAT=ANŽE

KOVAČEV, Asja Nina: Individualna in kolektivna identiteta. Ljubljana: Univerza
v Ljubljani, Visoka šola za zdravstvo, 1997.

»Do 20. stoletja se je želja po samospoznavanju že močno utrdila
v zahodni kulturi. Toda težave, ki spremljajo ta proces, so se še
povečale. K temu je pripomoglo predvsem vedno večje zavračanje
religije, ki je ponujala vrsto ustaljenih odgovorov na človekova
eksistenčna in esenčna vprašanja. Moderni človek se je moral soočiti
s številnimi dvomnostmi, ki so močno ovirale njegovo analizo,
interpretacijo in razumevanje lastnega sebstva. Zato danes le redki
še verjamejo v možnost popolnega razumevanja samega sebe.« (26)

JAVORŠEK, Jože, 1974: MOLIÈRE, dela. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

»Amfitriona ocenjujejo kot docela nemoralno komedijo, ki je
nastala pod vplivom tiranove volje in njegovega moralnega
relativizma.« (Esej o Molièru, 149)

Ludvik XIV. (Sončni kralj) se je zagledal v ženo svojega odličnega vojskovodje
Montespana in »na svetu popolnoma naravno je, če v uradni postelji gospe Montespanove
uradno zamenja njenega moža – on« (146), saj je oblast na zemlji dobil od boga in ker je v
njem nekaj božanskega, mu je dovoljeno vse. »Moliere je poznal te dvorne skrivnosti in je
motivklasičnega Amfitriona napolnil z dnevno politično problematiko.« (146)

OTTO, Walter F.: Bogovi Grčije, Podoba božanskega v zrcalu grškega duha.
Ljubljana: Nova revija d. o. o., 1998.

»IDEJA ESENCIALNEGA V ČLOVEKU
JE ENAKO KOT SPOZNANJE BOŽANSTVA.« (295)

»Demonična noč je lahko dobrodejno
zavetje ali pa tudi nevarno zavaja.« (151)

grški Hermes = rimski Merkur

Hermenevtika je nauk o metodah razlaganja tekstov;
osmišljanje nerazumljivega. Hermesova/Merkurjeva
barva je rumena, kar je še dandanes barva poštarjev.

- MERKUR / HERMES:**
- je posrednik med bogovi in ljudmi
 - je umetnik prikrivanja, »Njegova moč je namreč okretnost.« !
 - je gospodar poti (na pomembnih križiščih je pogosto stala njegova podoba imenovana Herme, ki je usmerjala popotnike v pravo smer)
 - je zavetnik popotnikov, trgovcev
 - je vodnik, ki so mu zaupani umrli
 - je očak vseh čarovnikov in zaščitnik magije
 - ima čarovno palico, s katero lahko človeka uspava ali zbudi
 - s pomočjo Hadove čelade lahko postane neviden
 - Hermesov dar je vse tisto, kar človeku pripade po srečnem naključju !
 - od njega prihaja večšina lokavega preračunavanja
 - za njegove posebne varovance lahko imamo tatove ...



MOLIÈRE, Jean Baptiste, 1973: DELA (Amfitrion). Ljubljana: Državna založba Slovenije.

»... mar more bog kdaj reči, da je truden?
Kaj smo iz jekla?« (145)

»... in rad poplašal bi trdo
za svojo usodo te poete,
ta drzni in nesramni svet,
ki si izmislil je krivični red ...« (145)



MERKUR: Kdo si?
SOZIJ: Jaz.
MERKUR: Kdo jaz?
SOZIJ zase: Sozij, hrabro! Glasno. Jaz.
MERKUR: Tvoj posel?
SOZIJ: Biti človek, govoriti.
MERKUR: Si sluga? Si gospod?
SOZIJ: Kar hoče čas. (155)

Kaj za vruga delajo hudiči v Amfitrionu?!
Hudičar + Jupiterom čemu stnda
niso poznali, + Jupiterom
pa rebo. KAJ PA DANES?

»Moj bog, sem vse, kar mi veliš.
Ravnaj mi usodo, kakor sam želiš,
prisvojil si si pač oblast krmarja.« (158)

»Če vzameš mi ime, kaj pridobiš?« (159)

»In morem jaz sploh ne več biti jaz?
Mar nisem pravkar prišel iz pristana?
Ni tole v moji roki luč prižgana?« (160)

»KDO SEM JAZ« (162)

»O, hrabri, plemeniti jaz,
brzdaj se, prosim, vsaj ta čas.
Sozij, daj, pomilosti Sozija,
Je užitek tepsti sebe samega?« (201)

»Jaz hočem biti edini sin.« (201)

»Ah, obešenjak!
Si se le spomnil, kje je tvoja žena?« (179)

»Ne, moje čustvo je bilo izdano
in niti ne, da bil bi legel z mano,
čeprav je to v zakonu prva stvar.« (181)

BERGSON, Henri: Esej o smehu. Filozofska intuicija.
Uvod v metafiziko. Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

»Giblremo se med splošnimi resnicami in simboli, kakor na
ograjenem polju, kjer se naša sila koristno meri z drugimi silami;
prevzeti smo od delovanja l... / živimo v nekem srednjem pasu med
rečmi in nami, zunaj reči in tudi zunaj samih sebe.« (94)



akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija V. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premiera 26. januarja 2008

režija: Jernej Kobal

asistent režije: Marko Čeh

dramaturgija: Eva Kraševac

scenografija in kostumografija: Vesna Blagotinšek

lektura: doc. dr. Katarina Podbevšek

mentorji:

dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Jožica Avbelj
doc. Jernej Lorenci

dramaturgija:
doc. dr. Blaž Lukan

kostumografija:
doc. Janja Korun
asist. mag. Jasna Vastl

scenografija:
red. prof. Meta Hočevar

molière

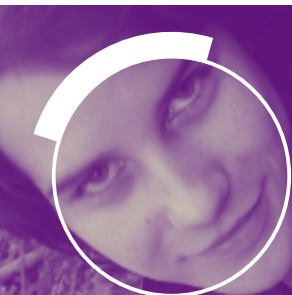
l'école des maris

prevod: Josip Vidmar

šola za može

igrajo:

Sganarel: Peter Harl
Izabela: Nika Rozman
Arist: Predrag Mitrović
Valer: Anže Zevnik



eva kraševc, drmt III

l'école des maris

dramaturški podlistek

Oder je izčiščen kot prazna partitura. Na njem so kot vrstne hiške posejani spolirani elementi, ki bi jih še najraje postavila v urejeno skupino in z veseljem opazovala. Čiste linije predmetov na odru in gladki materiali tkanin ustvarjajo občutek zgledno urejenega doma. In deklica zala bi ga urejati znala. Nekako precizno loščiti, polirati in čakati, da v ta svet vstopi gospod Mož. Da pride domov, ko zaključi s svojimi pomembnimi obveznostmi. On lahko nadzoruje in gleda kot nekakšen nadrejeni na ta mali urejeni svet. On ve, kaj se v njem dogaja, in zna predvideti tok dogodkov – saj je vendarle moški.

V Šoli za moške Jean-Baptiste Poquelin, znan tudi kot Molière, sopostavi dva moška. Sganarel in Arist svoj svet sicer vzpostavljata z različnimi, na videz nasprotujočimi si metodami in strategijami, vendar pa se izkaže, da sta to le dve plati iste plati medalje.



Spoliranost, čistost in natančno tkanje zlogov v verze me spominjajo na minucioznost čipke, kar mi pri Molièrovi komediji predstavlja francosko klasično komedijo. To se mi uprizoritveno zdi en del zgodbe. Ko v partituro vstopi strategija ženske, bistrina, prebrisanost in intuicija, se začne drugi del komedije. Ta je navdahnjen s commedio dell'arte, ki je izšla iz improvizacije. Kot je ta tip komedije Molière uspel vnesti v svoje drame, tako se od antičnih, preko renesančnih in tudi klasicističnih vzorov uprizoritveno ponuja tudi nam.

Molière je fin in zabaven. Zahteva veliko občutka in dobro pripravljen teren, na katerem se začno dogajati gledališki čudeži. Blizu smo, a ne še tam. Se vidimo, ko partitura zaživi.



Nika Rozman



Blaž Šef



Yulia Roschina



Miha Bezeljak

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija VI. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premiera 20 januarja 2008
plesni teater ljubljana

herbert achternbusch

susn

SUSN

prevod: Eduard Miler
Tomaž Toporišič

režija: Miha Golob

dramaturgija, scenografija,
kostumografija: vsi sodelujoči

lektura: doc. dr. Katarina Podbevšek

igrajo:

Susn 1: Nina Ivanišin
Susn 2: Viktorija Bencik
Susn 3: Ana Dolinar
Susn 4: Ana Hribar

mentorji:

dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Mile Korun
izred. prof. Matjaž Zupančič

dramaturgija:
doc. dr. Blaž Lukan

kostumografija:
doc. Janja Korun

scenografija:
red. prof. Meta Hočevar
asist. mag. Jasna Vastl



eva mahkovic, drmt IV

kot individuum

Careful with that axe, Eugene / the stars are screaming loud ...

šepetajo vrstice redkobesednega, pretežno instrumentalnega komada skupine Pink Floyd **Careful with that axe, Eugene** s konca šestdesetih let 20. stoletja, ki po eksplicitnih didaskalijah Herberta Achternbuscha zazveni v nadrealističnem izteku druge slike drame **Susn** (1979), ko naslovno junakinjo slači sedem brezobraznih moških. Trans, osvetljena gola Susn, vonj mednožja na sedmih belih spodnjih hlačkah, v rokah nož, v ušesih pa kriki iz **Careful with that axe**. ‘Grobost’, ‘spolno nasilje’ ali ‘ženska žrtev’, pojmi, ki neusmiljeno neposredno zaznamujejo prelom v drugo polovico besedila, se povezujejo v leksikalno polje, ki dramo na neki ravni ključno okarakterizira. Kljub temu v poskusu besedne upodobitve drame pred njim izpostavljam neko drugo polje, ki ga sestavljajo ‘izpoved’, ‘razgaljanje’ in ‘razpad’ in ki v besedilu tvori subtilnejšo mrežo kanalov, skozi katere besedilo pod bralčevo kožo pronikne najgloblje. Skoncentrirano na prehodu med drugo in tretjo sliko in razpršeno znotraj dramske realnosti pa **Susn** prevzema – ponekod grobo, zaudarjajoče, skoraj že dekadentno, spet drugje pritajeno – nasilje, ki zavouje bralčeve čute in morda najbolj celostno prinaša vonj in okus drame, ki je po zadnji izgovorjeni besedi in tlesku, ko Susanina roka omahne in se po cerkvenem tlaku zakotali prazna steklenica, vsekakor neprijeten. In več: zdi se, da zbuja nelagodje, ki ne popusti kmalu.

Aktivni dramski liki v **Susn** se najočitneje razvrščajo v dve skupini: naslovna junakinja in drugi, ki jih je – individualizirane – moč prešteti na prste polovice roke. Skupini sta izrazito neenakovredni, v razmerju druga do druge pa oponentni. Delež, ki pripada naslovni junakinji, je tako velik, da spominja na Divjega moža s podzemne Handkejevega **Podzemnega bluza**. Susn se močno nagiba k monodrami. Čeprav za vsako dramsko sliko nasproti izpovedovalke Susn formalno gledano stoji poslušalec-prejemnik, si druge dramske osebe v vlogi opozicije niso enotne; od prizemljenega Susaninega spovednika župnika prek nadrealističnih fizičnih razgaljevalcev kot tretji poslušalec-prejemnik nastopi lik pisatelja, ki se ob koncu svoje slike predstavi kot avtor Achternbusch, kronist Susaninega življenja. Njegova identiteta je med identiteto Susaninega fiktivnega pisateljskega partnerja, ki jo uničuje s prelivanjem v besede, in njenega realnega stvarnika, ki jo – paradoksalno – na enak način in v istem času rojeva. V realnosti dramskega dogajanja so ‘drugi’ minorni liki, ki Susn opazujejo, jo poslušajo ali preprosto sobivajo. Včasih niso niti prava bitja, spet drugič služijo samo kot odmev Susaninih besed, duhovi zunaj dramske realnosti. Susn obkrožajo z vseh strani in s prisotnostjo utemeljujejo izpoved; vloga, ki jo sočasno z njimi in s primerljivo stopnjo aktivnosti opravlja opazovalec z one strani rampe. Susn ali Suzanne se v štirih po desetletjih razdrobljenih slikah izpoveduje predvsem nevidnemu opazovalcu. Kot drama s prevladujočim motivom izpovedovanja je **Susn** drama individuuma v najbolj dobesednem pomenu besede. Človek se »resnično dobro lahko izraža samo skozi individuum«, svoji naslovni junakinji zagotovi in jo s svojimi besedami v isti sapi utemeljuje Achternbuschev dramski alter ego. Na tem mestu se postavlja vprašanje o individuumu kot takem. Susn je korak naprej od individualiziranega dramskega lika, ki se znotraj dramskega besedila spreminja in razvija ali nazaduje. Susn-oseba se med svojimi izpovednimi seansami razvija zelo konkretno; spreminjanja ji ne omogoča sama dramska realnost, temveč ga predpostavlja, celo predpisuje, časovni okvir, ki ga **Susn**-drama zajema. Štiri slike dramskega besedila so štiri faze v življenju človeškega bitja. Susn-oseba je v prvi sliki stara približno petnajst let. Z začetkom vsake naslednje slike njena starost preskoči desetletje. Tako je **Susn** izpoved/spoved mnogobraznega lika, ki naseljuje isto preobražujoče se telo, vendar je ob vsajenosti v različna življenjska obdobja vedno znova drugačen in potemtakem večplasten, čeprav vselej samo postaja v iztekanju ene same človeške poti.



foto: Barbara Zemljč



Petnajstletna Susn se izpoveduje župniku. Petindvajsetletna Susn piše dnevnik. Petintridesetletna Susn nagovarja pisatelja, ki sedi za majhno pisalno mizo zraven dveh palm ob morju. Petinštiridesetletna Susn sedi na školjki sredi cerkve. Izhodiščna Susn, ki brblja na stolu pred župnikovo pisalno mizo, je boleče otroška in ranljiva. Susn, ki kot obrnjena karikatura iz školjke rojene Venere sedi na straniščni školjki sredi zapuščene baročne katedrale s polprazno steklenico v roki, kljub slabim petdesetim spominja na starko in je razvalina. Didaskalije narekujejo, da je Susn vedno oblečena v belo, vendar se ob vsaki sliki izkaže, da nedolžna belina njeno telo komaj kaj pokriva.

Najstniška Susn bi rada izstopila iz Cerkve, ker menda noče živeti v družbi ljudi, za katere ve, da je njihova vera ‘samo del njihove drže’. Razlog je obledel, obenem pa v izrazju jasen in artikuliran, kar tvori opazno nasprotje siceršnji Susanini še malo otroški govorici, ki je izrazilo nepovezana. Poslušalec župnik jo najbrž pozna že od rojstva, spovedovanje je za Susn dolžnost, izgubljena ovčica pa kljub spornemu judovskemu poreklu pokora dušnega pastirja. O Susanini želji kljub njeni radikalnosti ne debatirata; Susn skozi slabo koordinirano pripoved drobcev svojega vsakdana bralcu prej kot neposredno navaja, megličasto zarisuje razvoj dogodkov, ki jo je nazadnje pripeljal v spovednico. Susanine besede so deroč hudournik in pri poskusu rekonstruiranja življenja, o katerem pripoveduje, se soočam z nekaj težavami. Družinske razmere in razmerja, o katerih pripoveduje, so samo načrtana, obrazi sosed se stapljajo z obrazi služkinj in konjskih oskrbnic, dogodki se prelivajo drug v drugega zunaj kronološke in bralcu razumljive vzročne povezave, drobce vtisov prvih seksualnih izkušenj prekinjajo podobe strahov in napol pozabljenih in znova obujenih pripetljajev. Pod križi pokopani psi, neželene vaške nosečnosti, umazana Donava, vonj cerkvenega kadila, Rezijin poskus splava, Gustovo nasilje, Rita in Lili, lezbična eksperimentiranja, rasne nestrpnosti, nevarni vojni begunec pri sosedih. Susanina pripoved je izrazito vzeta iz življenja, govor je nepovezan, pripoveduje po načelu samo njej razumljivih asociacij. Nazadnje se v maniri impresionističnega slikarstva, ki je ‘kaos od blizu in jasnina od daleč’, izlušči še vedno migotajoča slika-atmosfera Susaninega življenja, ki jo – prej kot povsem dojamem – lahko začutim.

V drugi sliki se Susn obrne navznoter. Množica konkretnih ljudi in dogodkov, ki je zaznamovala prvo, se skrči na peščico; Susn je v dnevniških zapisih samo napol pritrjena na življenje v zadušljivi popoldanski vročini v podnajemniškem stanovanju. Želi si nevihte, da bi razrušila mesto, in bliska, da bi oznanil drugačnost, ki bo sledila. Posebno pozornost namenja odnosu svoje stanodajalke do njenih nečakov in svakinje; Susn tudi tega obravnava z ne povsem razložljivim hrepenenjem po spremembi in zdi se, da prek opisovanja opazovanih govori in sprašuje predvsem o in po sebi; globljem in bolj skritem delu sebe, ki se ga v dolgi, pripovedni, informativni prvi sliki morda še ni tako jasno zavedala. Na koncu spremembe ni; nevihta je že predaleč in grom prešibek, Susn pa ostaja ujeta v svoje življenje, uokvirjeno med stene, ki zaudarjajo po suhem ometu. Sedem moških na prehodu med drugo in tretjo sliko se zdi predvsem simbolnega pomena. Prizor je postavljen na drugo raven dramske realnosti. Videti je, da je Susn že na tej stopnji drame podjarmljena, determinirana za večno vlogo ujetnice in sekundarnega lika znotraj lastnega življenja. Prizor z dejanjem njenega fizičnega razgaljanja dopolnjuje in na simbolni ravni paralelira dramskemu besedilu v celoti.

Monolog petintridesetletne Susn je kombinacija obtožbe pisatelja-kronista prihodnosti, ki v medprostoru resničnosti s svojim pisanjem Susn gradi in iz nje izsesava življenje, s pritajenim samoobtoževanjem – spovedjo. Druga in tretja slika sta med seboj tesno zvezani; na kronološki premici stojita druga ob drugi, razen tega pa se zdi, da so karakteristike njunih Susn sorodne, kot bi se preslikale čez koordinatno os prizora razgaljanja. Tako ob povezanosti med njima vseeno zija prepad. Tretjo sliko kar z obeh strani uokvirjata prizora, ki se nahajata nekje zunaj dramske realnosti Susn-osebe. Še preočitno je, da je oblast nad fizično in duhovno Susn, celo nad njeno golo eksistenco, v obeh primerih v rokah moškega spola. Moška dominacija **Susn** z bolj in manj eksplicitnimi manifestacijami zaznamuje že od zasliševalske avtoritete župnika. Sedem moških je popolnoma brez duše, imena sicer imajo, nimajo pa niti lastnega glasu. Pisatelj s treskom stola po glavi vzpostavi tišino, dokler prostora ob izginjajočih podobah in figurah in udarjanju tipk ne polnijo samo še Pink Floydi. Četrta slika je Susanina poslednja izpoved in končni izpev; Susn je ponovno sama; spovedovanju spovednikom iz mesa in krvi se je že zdavnaj odpovedala, tega jo je postopoma odvadilo življenje. Stvari, ki jih misliš, pač ne moreš reči kar na glas, kot se ji je nekoč po nerodnosti zgodilo v cerkvi. Pod vplivom alkohola je njena govorica ponovno nepovezana, iz nje znova privrejo razdrobljene informacije. Čez koordinatno os pokuka Susn1, iz neobetavne preteklosti prve Susn se zalesketa zavožena sedanost zadnje, in krog štirih portretov se nazadnje sklene.

Kako z danim življenjem sploh upravljati nasproti sobitjem? Razgaljanje je tako ali drugače neobhodno. Drobna ortografska razlika, ki zaznamuje pomensko različnost ‘izpovedi’ in ‘spovedi’, je v **Susn** vredna razmisleka. **Susn** je izpoved in spoved, obe sta med seboj ključno zvezani, obe se izkazeta za neprimerni. Izpoved je **Susn** v svoji formi, na površju dramske fabule, izpoved župniku in dnevniški izliv, medtem ko se zdi spoved, ki s seboj asociativno prinaša konotacijo grešnosti, vseprisotna in korenini globlje v dramskem besedilu.

Kljub simbolizmu teptane beline v jedru **Susn** niso odnosi med spoloma; osrednji problem je obravnavanje človeške (in ženske) usode s strani okolja. V **Susn** se na več ravneh pojavljajo mnoge oblike še vedno aktualnih družbenih problemov od rasne in religiozne nestrpnosti do vsesplošnega odtujevanja – ali že izhodiščne človeške izolacije. Susn je vpeta v širšo družbeno situacijo: judinja je, neizobražena, iz neurejenih razmer, v prvi sliki še odločna in živa, potem pa samo še vedno bolj uničena. Predestinirana je za odpadek in njena usoda se – žal, a po pričakovanjih – uresniči. Tik ob svoji usodi posameznika Susn razumljivo nastopa tudi in predvsem kot ženska – s te plati je njena usoda prav tako pričakovana. **Susn** skozi neposredni izraz individuuma prikazuje človeško življenje, ki je za ranljive samo zdrs, padec s špilje v prepad.

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

produkcija VII. semestra
dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

premieri 23. in 24. januarja 2008
osnovna šola prule, ljubljana

nigel williams
class enemy

razredni sovražnik

prevod: Zdravko Duša

39

režija: Andrej Jus

dramaturgija: Zala Dobovšek

kostumografija in scenografija: Mojca Kocbek Vimos

lektura: Tatjana Stanič

svetovanje za bosanski jezik: Nina Eminagić

igrajo:

Kragulj: Jure Henigman / Luka Cimprič
Plunk: Jurij Drevenšek
Šaci*: Uroš Kaurin
Mujo: Jure Lajovic
Hitači: Domen Valič
Lopov: Klemen Slakonja
Glas Profesorja: Aleš Valič

*(v izvirnem prevodu Bucko)

mentorji:

dramska igra in gledališka režija:
red. prof. Mile Korun
izred. prof. Matjaž Zupančič

dramaturgija:
doc. dr. Blaž Lukan

kostumografija:
doc. Janja Korun

scenografija:
red. prof. Meta Hočevar
asist. mag. Jasna Vastl

Zahvaljujemo se:

dekanu AGRFT, izred. prof. Alešu Valiču;
ravnatelju OŠ Prule Dušanu Mercu;
Matjažu Briškemu;
Tijani Zinajić;
Zali Dobovšek;
hišniku in čistilkam OŠ Prule.



zala dobovšek, drmt IV

»vijugava je pot do znanja!«

razredni sovražnik išče sovražnega razrednika

Williamsov **Razredni sovražnik**, prvič uprizorjen leta 1978 v londonskem Royal Court Theatru, je s svojo udarno in nič kaj prizanesljivo »literarno neuvidevnostjo« predramil takratne britanske akademske kroge in širšo gledališko javnost. Vzorčen izsek iz življenja besnih mladeničev z dna družbene lestvice je dokončno in odkrito razparal (namišljene) povezovalne šive družbenih slojev, že samo nekaj let kasneje pa se zлил skupaj še s pinkfloydovsko atmosfero uporništva (*We don't need no education / No dark sarcasm in the classroom!*). Psovk, nasilja, prostaštva in agresije polno Williamsovo besedilo je med gledalci in teoretiki poželo serijo bipolarnih kritik. Te so se razvijale tako v smeri neposrednega sociološkega reflektiranja kot tudi filozofsko podkovanega razglabljanja, ki ga je sprožil ideološko-metafizični podtekst. Ta svet v malem, kakor bi lahko (simpatično) opisali tokratni prostor dogajanja, nedvomno uporablja razosebljene mehanizme, ki so skupni tako socialnim in političnim kot tudi šolskim sistemom. Represivni manevri, ki jih vzporedno izvajajo tako eni kot drugi, so vdolbeni globoko in dostikrat prikrito. Zato je bila Williamsova vsebinska poteza provokativna, javni odzivi nanjo pa so bili že zaradi zaščite same nenaklonjeni. Očitali so nesprejemljivost, spornost in slab vpliv. **Razredni sovražnik** je eden tistih tekstov, ki v svoji navidezni preprostosti prvega branja kaj kmalu maščevalno razkrije vso svojo paleto (mladega) človekovega izgubljenega životarjenja. Nadalje vzbujene zdrahe pa le še gradira, saj že začetne, morda celo površne, interpretacije potrdijo vse predhodne zametke slutenj, da za to zgodbo stoji nekaj več(jega).

Razredni sovražnik, žanrsko označen kot socialna drama, ki pa na določenih točkah vsekakor doseže tudi sebi lastno poetično ekspresijo, v svoji vsebini v večji meri posega po komponentah povsem vsakdanjega življenja (kakršno to je, kakršno naj bi bilo in kakršnega si predstavljamo). Tekst odraža tendenco po dramski avtentičnosti, ki se sklicuje na realni dogajalni čas in prostorsko stvarnost. Formulira se torej kot »gledališče fantazme«, ki zavestno ravna v nasprotju s posnemanjem. Ta oblika je pogosto podvržena režijskim prijemom, ki vzpostavljajo iskanje neke nadrealnosti; ta naj bi silovito razkrila stvarnost oziroma gledališče kot tako, hkrati pa se – paradoksalno – kot **predstava** poskušala negirati. Pisava Williamsa torej napeljuje h gledališču, ki ne želi biti podoba česa konkretnega ali nezavednega in noče posnemati ničesar zunanjega, ampak vse to preprosto je.

Idejna forma teksta pa aplicira tudi na dramatiko »jeznih mladeničev« (angry young men), ki se je v Angliji sicer pojavila že sredi petdesetih let 20. stoletja, a obdržala svojo kontinuiteto. **Razredni sovražnik** ne deklarira le ostre kritike na račun izobraževalnih institucij, temveč z radikalnimi komentarji udriha po celotni organizaciji družbe in utečenem življenjskem slogu večine. Konflikti in hipokrizije, ki jih kot odvečna družbena skupina doživljajo mladi prestopniki, skozi njihovo nepotrpežljivost povzročijo permanentni srd, animaličnost in uporništvo (tako z razlogom kot tudi brez njega).

Če se na socialni ravni besedilo navezuje predvsem na oprijemljivo zrcaljenje sveta, pa se skozi širši ontološki vidik oblikuje kot ostra tragično-bivanjska prispodoba. Nemalo gledaliških teoretikov je v (morda rahlo prikriti) sorodni strukturi v **Razrednem sovražniku** prepoznalo jasno podobnost z Beckettovim **Godotom**. Vzajemne vzporednice so začrtane predvsem v aluzijah prostorske/osebnestne ujetosti, nezmogljivosti pobega iz nekega pogojno urejenega reda, samodestrukciji ter najbolj prepoznavni paraleli – ta se kaže v analogni karakterni semiologiji Profesorja in Godota. Oba pozicionirana na mesto Odešitelja, znotraj sicer različnih kontekstov, s svojo indiferentnostjo nikoli dokončno ne ukrepata in še zdaleč ne materializirata zaželene rešitve njima »podrejenih« individuumov. Tudi Profesor s svojim »zamujanjem« reševanja izvaja prikrito, pa zato nič manj intenzivno, agresijo. Da bi mlade barabe še bolj razkačil, na nekem mestu privoščljivo, maščevalno in ironično izjavi: **»Če bi bil na vašem mestu, bi se spravil od tod. Bejžite. Bejžite.**« Že, ampak – KAM, Profesor?

Mularija v razredu, ki zaradi »ugleda« in doslednosti svojega imidža sicer že v izhodišču zanika potrebo po pomoči zunanjega sveta, se v interieru identitete zvija v eksistencialnem krču. Njihovi nezavedni afekti, nenadzorovane opazke in geste odražajo nasprotje brezbriznosti. In nedvoumno kažejo tesnobno neučakanost. Profesorja sicer ne čakajo, a ga vseeno togotno pričakujejo. Da jih razreši in jih v ustroj sveta umesti tako, kot se spodobi. Nikamor drugam namreč ne morejo iti/pobegniti; doma jih čaka še večja beda. Iztirili so, že dolgo tega, in nikoli več se ne bodo uravnali nazaj. Zataknili so



se v razredu, nekakšnem izoliranem vmesnem prostoru, ki se nahaja nekje med družinsko neznosnostjo in zanikrnim izobraževanjem. Tam, kjer je obilo prostora in časa za jezo, upor in maščevanje. Odklonilna integriteta postane sredstvo za vklop obrambnega mehanizma, v katerem uporniško skupino okupira nemoč.

aktualnost: iz fascinacije v obup (in nazaj?)

Razredni sovražnik spada v linijo tekstov, ki (v družbeno-kritičnem in ne umetniškem smislu) zamajejo tla čislanju »večnih« besedil. Če je skozi globalno/gledališko optiko epohalna aktualnost nekega dramskega besedila podvržena pojmu fenomena, ker univerzalno in brezčasno obravnava seciranje človeštva, je na drugi lokalni/subjektivni strani lahko prav časovna in prostorska tranzitnost besedila neovrgljiv dokaz, da družbeni sistemi v želji po napredovanju pravzaprav stagnirajo. Na nič obetavnega ne napeljuje tako lokacijska in časovna fleksibilnost Williamsovega teksta, ki **ga še vedno** odlikujejo in vsebinsko bogatijo vprašanja »stroge sedanjosti«. S tem, ko se še vedno tako (od)lično prilagaja v Danes, s prstom kaže na krizni korpus družbenega obstanka, socialne brezbriznosti in zaskrbljujoče profesionalne nezavezitosti šolstva. Nepregleden razmah agresije, razpršena disfunkcionalnost družin in splošna medsebojna odtujenost so v likih **Razrednega sovražnika** resda potencirani do skrajnosti, vendar hudo daleč od povprečja ne sežejo.

Relativno čvrsta tematska podstava ponekod dopušča in zdrži tudi na prvi pogled morda radikalne spremembe ali priredbe. Na tem mestu gre predvsem omeniti lik Muja, ki ga je Williams izvirno (v angleškem prostoru) opredelil kot temnopoltega sošolca Snatcha. Ta »mednarodni« lik je glede na njegov znotraj-dramski agens najbolj variabilen: v našem kontekstu se je nacionalno preoblikoval v »južnega brata«, v nemškem gledališkem prostoru se je ponekod znašel v modifikaciji mladega Turka z vzdevkom Kebab, v Španiji pa se preobrazil v Latinoameričana oziroma Argentinca. Lik odstira ilustrativen model nestrpne naravnanosti določenega naroda in s posledičnimi interpretacijami posreduje snovno težišče spopadnih mnenj rasizma in predsodkov znotraj neke države.

»to sploh ni razred. to je sam finta od razreda ...«

Šest na socialni rob odrinjenih mladostnikov, ki se skozi dogajanje manifestirajo na principu **nomen est omen**, je strpanih v zapuščen razred. Skozi perspektivo marginalnosti bi jih lahko opisali kot usklajeno in v svoji deviantnosti povsem ubrano skupino, na znotraj pa se njihovi osebni svetovi radikalno izključujejo in si medsebojno kontrirajo. A vsem je dominantna gonilna sila substanca agresije. Sklicujoč se na Freuda, ki agresijo definira kot reakcijo frustracij in posledico preprečevanja zadovoljitve želja ter zatiranja organskih impulzov, tudi njihova dispozicija in nadaljnji proces nasilnega razjedanja nedvomno izhajata iz destruktivnih družinskih incidentov. Primanjkljaji pozornosti (Šaci), pretirana odvisnost od otrok (Plunk), manko komunikacije (Hitači), psihično izrabljanje (Lopov) in depriviligitiranost bivanjskega osveščanja (Mujo) so osrednji integralni razlogi, zakaj je situacija **v in zunaj** njih takšna, kakršna je – uničujoča, nerešljiva, nepregledna in ... izzivalna. Skupek potlačenih vsebin brezkompromisno terja silovito potrebo po vznemirjenosti, intenzivnem izživljanju, kar postopoma sproža vedenjsko napetost, nestrpnost in nemirnost. Z vsem tem se morajo mulci spoprijeti – in to skupaj. Pa čeprav stisnjeni v kot in v povsem nevzdržnih razmerah. Prvina iskanja Krivca za njihovo razpotegnjeno kataklizmo je cel čas ključnega pomena. **»Zakaj mormo čepet v tem dreku? EDEN mora bit kriv. Mi ne bo noben reku, da je to sam sreča al pa nesreča.«**

Zdi se, kot da bi avtor iztrgal dramske subjekte iz posameznih povsem zasebno-specifičnih življenjskih formatov in jih všil v zakotni razred, kjer naj se znajdejo, kakor vejo in znajo. Zaradi raznolikosti karakteristik in diferencialnih statusov se v skupini mladih marginalcev vzpostavi hierarhična ureditev, ki jo neomajno ureja in v lastnem angažmaju vodi eruptiven Kragulj. Pretirano samovšečen in strupeno diktatorski pa se v kontekstu samosprejemanja med vsemi prav on nahaja na najbolj kritični točki. Deležen je ugleda in hkrati prezira. Medtem ko nekomu njegove direktive dajejo glavnino smisla obstoja (Šaci) in ga ustoličijo kot idola (Lopov), ga drugi žolčno preklinjajo (Plunk), spet nekdo kolegialno spoštuje (Mujo), tretjim pa preprosto »najeda« (Hitači). A brez njega vendarle ne morejo. Začaran krog odvisnosti z nekom, ki pelje le v pogubo. Kragulj je preveč premeten, da bi se uokviril v kakršen koli sistem, in preveč čustveno hrom, da bi še lahko nekje v sebi pobrskal za občutkom sočutja. Krepi se z držo nepremagljivosti, »nespornega« vodenja in ukoreninjeno samozavestjo, ki mu jo s svojo odvisnostjo dajejo prav člani razredne bande. Superiornega ter polnega »čudaških« idej ga v tem razvlečenem čakanju na Profesorja spreleti nova domislica, ki je vzvod v najbolj intriganten (tako za igralce kot gledalce) element drame: »Sem si že zmislu. Vsak posebi bo meu predavanje.« Na prvi pogled vabljiva ideja, ki preko zanimivih postopkov zakoliči idejno maščevanje vsem nadrejenim šolskim figuram, pa nekontrolirano in nepričakovano zaide v povsem druge vode. Predavanja, obogatena z različnimi odmerki improvizacije, bolj kot nova znanja spodbudijo predvsem nehotene zasuke, uvide in ostra medsebojna trenja. Čeprav predavajo o povsem vsakodnevnih in že obdelanih temah, kot so seks, vrtnarjenje, čefurji, pasulj in samoobramba, se predavanja kot celostna idejna podoba na koncu izkažejo kot jedka terapija, ki na površino nehote navrže vso »osebnostno navlako«, ki jo v obliki travm, tegob in nepopisnega gneva v sebi nosijo mladi hudodelci. »Sami se gremo šolo! Mi se lohk tle kakšno pizdarijo naučimo! Kva ‘u pa pol?«

Kragulj, Lopov, Mujo, Šaci, Plunk in Hitači se znotraj načeloma enotnega sistema med seboj znatno bolj izpodbijajo, kot pa imajo skupnih stališč. Sintagma »razredni sovražnik« konec koncev vendarle ni naključna. Vzajemna nekompatibilnost se kaže tako v njihovem razumevanju in reflektiranju družbe kot tudi (ali pa predvsem) na ravni intimnega dojemanja in doživljanja okolja, v katerem so primorani pre-živeti. Neprestano Kraguljevo ustrahovanje in diktatura, kako delovati in misliti, sicer na določenih mestih padejo na plodna tla, večinoma pa samo stopnjujejo nejevoljo ostalih. Kragulj je v osnovi pesimist in pesimist je zato, ker za svoj položaj preveč ve. Dokončno in neomajno obupanje nad celotnim svetom je, poleg ustaljenih apriornih nagibov upora, predvsem rezultat njegovega inteligentnega uvida v absurdnost delovanja svetovnega reda. Obupal je nad šolo, politiko, skratka oblastjo v najširšem pomenu besede; v dimenzije ljubezni in usmiljenja pa se zdi, da nikoli ni niti verjel. Njegovi generalni črnogledosti naproti stopajo parcialna nasprotja, porazdeljena med ostale like, ki sprožajo akutne interne konflikte. Hitači s svojo rahločutnostjo in pasivnostjo, Lopov z žmohtnim razizmom in samopomilovanjem, Šaci z življenjskim brezdeljem in anti-mačistično spolno identiteto ter nenazadnje Plunk z jasnim in neposrednim kljubovanjem celostne Kraguljeve podobe. Gre torej za esencialno pomembnost pojmov, kot so življenjske izkušnje, borbe preživetja in drznost (uma in telesa). Če na eni strani, kljub globoki mladostniški bedi, v večini še vedno veje naivnost in upanje, na drugem polu Kragulj vse to izpodbija s povsem srdito neumestnimi, a žal še kako verodostojnimi komentarji o zgrešeni organizaciji civilizacije. Zvest samemu sebi ostaja vse do konca, morda v malo prirejeni različici, pa vendar. »V tej luknji sam jest ne bom nehal. /... / Še zmeri sem jest tuki šef. Jest sem šef. Se ne bom nič opravičval.«



brez zvonca ni konca

Uvodna replika Razrednega sovražnika nas narativno umesti v medias res; najdemo se torej sredi vnete debate, ki obenem daje tudi reprezentativno napovedno formo kasnejše komunikacije v drami. Ta se, glede na okolje povsem pričakovano, vrtniči okoli nastopaških, seksualnih in despotskih opazk, podkrepljenih z dobro mero kletvic, zadirčnosti in vpitja. Dogajanje, ki je pred nas postavljeno v enem nepretrganem kosu, torej brez strukturnih preskokov ali kakršnih koli drugih dramsko-uprizoritvenih odstopanj. Potek metodično niansira med elementi: kratkimi zatišji, verbalno/miselnimi procesi in vsem skupnemu naraščanju. Notranjemu dogajalnemu ritmu fluidnost daje sistematična razporejenost tenzij, ki ravno prav zakrknejo ob načrtovanih ali pa povsem spontanih vpadih druge tematike; in še bolj ob vdoru zunanjega sveta (Profesor, Mujo). Pojem katastrofe (morebitni – tako idejni kot stvarni – individualni kolapsi) se skozi dogajanje zmeraj za silo izmuzne ter se odlaga in kopiči v nekem fantomskem prostoru, da lahko potem, skupaj s Kraguljem, objestno zavre na samem sklepnem delu. Kjer pa gre spet le za objesten poskus, ki ob treznosti in še nadaljnjem naivnem optimizmu ostalih prisotnih, še enkrat potrdi, da konca vsemu temu pravzaprav nikoli ne bo. Enkrat v razredu, zmeraj v razredu.

Kljub komičnim invazijam, posrečeno intrigantnemu jeziku, vehementni komunikaciji in dogajalni razgibanosti, ostaja Razredni sovražnik na prvem mestu tragična eksistencialna zgodba. Je v sporočilnem efektu dovršena prisposodba ujetništva, ki je produkt tako vrojenih kot kasneje pridobljenih etiket naturalističnega značaja. In zato je neomajno, neizpodbitno in neizogibno. S poglobljenim dekodiranjem in absolutnim zavedanjem, da gre za avtentičnost nekega prostora in časa, pa brez dvoma poseže po učinkih srhljivega. Ko se vsakršni človeški impulzi sprevrnejo v kategorično agresijo, se še solze transformirajo v točo. »Fantje in punce, ima da vam navru suze na oči.«

LITERATURA

PAVIS, P.: Gledališki slovar. Knjižnica MGL, Ljubljana, 1997.

BUČAR-RUČMAN, A.: Nasilje in mladi. Klub MKC, Novo mesto, 2004.

WILLIAMS, Nigel: Razredni sovražnik. Prevod Zdravko Duša, Ljubljana, 1997. Arhiv AGRFT, tipkopis.

foto: Žiga Virc





44

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

B-produkcija

premieri 13. in 14. decembra 2007



režija: Hanka Kováčová

dramaturgija: Eva Kraševac

scenografija in kostumografija: Vesna Blagotinšek

inspicientka: Urša Adamič

luč: Jure Lajovic

tenična podpora: Žiga Virč

tehnika: Peter Černetič
Miha Budin

Posebna zahvala doc. Tomažu Gubenšku in AGRFT Ljubljana.



lost and found?

hanka kováčová



prevod: Hanka Kováčová
Ivana Juriková
Eva Kraševac

mentorji:

gledališka režija:
doc. Sebastijan Horvat

scenografija:
doc. Janja Korun

glasba:
doc. Aldo Kumar

igrajo:

Mia: Nina Rakovec
Alex: Miha Bezeljak
Ben: Andrej Zalesjak
Profesor/varnostnik: Jure Lajovic
Glas: Klemen Slakonja





hanka kováčová

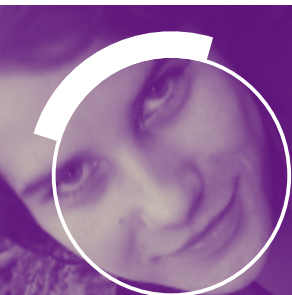
zgubljeni in najdeni?

Igra **Zgubljeni in najdeni?** je kratka drama, ki nam približa vpogled v življenje mlade generacije. Tematizira dilemo iskanja svojega lastnega prostora v svetu. Drama je napisana za tri igralce in eno igralko. Eden od igralcev igra dvojno vlogo avtoritet: profesorja in varnostnika.

»Kreativni« proces ima že od samega začetka dva glavna stebra. Prvi je dramatisacija kratke zgodbe **Jagnje za uboj** (**Lamb to the Slaughter**) Roalda Dahla, drugi pa lik Mie, mlade ženske, ki se bori za srečo v svojem življenju. Ima nesrečno družinsko ozadje, zgodi pa se ji tudi nekaj dogodkov, ki imajo precejšen vpliv nanjo. Celotna zgodba se dogaja v 21. stoletju in raziskuje teme, kot so seksualno nasilje, poraz družinskih vrednot, psihoterapija in vera.

V teku pisanja drame se je Dahlova kratka zgodba kot primarni material popolnoma spremenila. Poglavitno je, kar je ostalo. Dramske osebe v **Zgubljeni in najdeni?** tako kot v Dahlovi zgodbi živijo v sodobnem svetu, so pa mnogo mlajše kot v zgodbi in imajo negotove korenine. Dramo sem najprej napisala v slovaškem jeziku in smo jo šele kasneje prevedli v angleščino. Celoten proces pisanja mi je vzel okoli tri mesece, sama realizacija tudi približno toliko. Postavitev drame zahteva intimno atmosfero in majhen oder, da lahko dramske osebe počasi razkrivajo svoj notranji emocionalni svet. Akcije na odru so dopolnjene s kratkimi filmskimi izseki in prezentacijami razlag, ki so projicirane na platno nad odrom. Zgodba glavnih dramskih oseb se razvije po metodi mozaika ali filmske montaže. Prizori niso podrejeni kronološkemu ali vzročno-posledičnemu redu in zato pustijo gledalce v dvomih.

(Iz angleščine prevedla Eva Kraševc.)



eva kraševc, drmt III

zgubljeni in res najdeni?

Kaj me pritegne v zgodbi **Zgubljeni in najdeni?** Kot prvo, zanimiv začetek, prihod nemirnega mladega dekleta k psihologu ali psihiatru, ki se v naslednjem prizoru nadaljuje v disko sceno. Po zaporedju prizorov je drama kronološko neobičajno nekonsekventna. Sama zgodba se razvija kot filmski trak, vsak prizor je **tableau vivant**, ki s svojim pomenom doda košček v mozaik celote.

Besedilo **Zgubljeni in najdeni?** odpre mnogo vprašanj, ki zadevajo našo družbo. Pred nami je sodoben svet mladih, izgubljenih v slepih ulicah, odraščanje, strahovi, travme in nenazadnje tudi psihične bolezni. Ob branju sem se večkrat spraševala, kakšen je naš čas, kaj nas teži, da postajamo prestrašeni in bolni? Kakšne so vrednote, kako komuniciramo med seboj?

Zgubljeni in najdeni? so že sami po sebi nekakšen odgovor – ne jasen in zlahka razrešljiv, pa vendar odgovor. So Mia, Alex in Ben junaki **Ozri se v gnev** našega časa? Ali si želimo ponovno gledati dramo z nesrečnim koncem? Sprašujem se, zakaj je v naslovu poleg besede zgubljeni, tudi beseda najdeni. Kaj pomeni biti najden? Je v tej drami kdor koli najden? Ne vem. Ves čas pa obstaja upanje o srečnem, lepem svetu, ki se izmika. To je zajeto tudi v pesmi, ki jo v predstavi Mia pove v slovaškem jeziku, njen vsebinski prevod pa gre približno tako:

»Večna ljubezen, večni pekel me morda čakata za vogalom. Bom prej kot Bog izvedela, zakaj spoznavam drugega? Še predvčerajšnjim sem živila srečno, se borila z vsakdanjostmi, sem sama to uničila? Se sprla s srečo? Čutim, da bo tako slabo za vedno. Ne bo mi odpuščeno, a da bi mi bilo, se bom tudi ubila, da bom lahko odšla.«

Ta svet ne prinaša varnosti, po kateri hrepeni Mia. Bolj kot je njena želja eksplicitna, se tudi njen ideal umika s polja uresničljivosti. Vse skupaj se stopnjuje, zapleta in postaja čedalje bolj psihotično. Tudi ko se zaključi, nas še vedno pusti v napetosti – morda pa za izgubljene še ni vse izgubljeno in je naslednja točka na obzorju prav tisti vprašujoči – najdeni?



foto: Rajko Mahkovic

47

akademija za gledališče, radio, film in televizijo

B-produkcija

premiera januarja 2008

sofoklej
philoktetes

filoktetes

režija: Marko Čeh

dramaturgija: Staša Bračič

scenografija: Marko Turkuš

igrajo:

Filoktet: Peter Harl
Neoptolem: Jurij Drevenšek
Zbor: Anže Zevnik
Odisej: Miha Bezeljak
Trgovci: Miha Rodman

mentorji:

gledališka režija:
doc. Jernej Lorenci



pripravili eva mahkovic in vesna hauschild, drmt IV

akademijska prešernova nagrada gledališkega oddelka
glauka je glavna!

Akademijsko Prešernovo nagrado je letos za svoj igralski – izrazni razvoj in interpretacijo vlog Driade in Glauke v diplomskih predstavah četrtega letnika **Driada** Gregorja Strniše in **Medeja** Daneta Zajca prejela absolventka dramske igre in umetniške besede ARNA HADŽIALJEVIČ. Arna je »v študijskem procesu dramske igre samostojno, izjemno tenkočutno, z nenehno iščočimi pristopi k lastni izraznosti, z vztrajnostjo, s pametnim pristopom k študiju zahtevnih nalog razvijala svoj igralski potencial« ter se pri tem pogosto »pogumno podajala tudi v neznana področja svojih izraznih zmogljivosti«.

Vlogo Strniševe lesne nimfe Driade je Arna inteligentno in z občutkom oblikovala kot »celovit in kompleksen sodoben lik in svojo stopnjo igralstva pripeljala na izjemno visok nivo izrazne moči in samostojne kreativnosti«, s svojo interpretacijo Glauke pa je prek preciznega doziranja čustvenih odtenkov in karakteristik Zajčeve krhke korintske princeze dokazala »poglobljen odnos do gledališke umetnosti v celoti«.

akademijska prešernova nagrada
oddelka za dramaturgijo
borinova se diplomatsko bori
za irsko gledališče

Za svoje diplomsko delo John Millington Synge, dramski prispevek k preporodu irskega gledališča in uprizoritve Syngeovih del na odrih slovenskih profesionalnih gledališč je akademijsko Prešernovo nagrado prejela dramaturginja MAJA BORIN.

Osrednji del obsežne naloge, ki sicer temelji na poznavanju zgodovinskih virov in širokem polju referenčne literature, obsega podrobne dramaturške analize sedmih Syngeovih del, avtorica pa »posebno pozornost posveča vprašanju gledališkega realizma, Syngeovemu jeziku ter njegovemu iskanju posebne ‘irske avtentike’ v ritmu in melodiki dramskega govora, motiviki in karakterizaciji likov«.

Diplomsko delo Maje Borin je po presoji žirije »jezikovno dognano, tehtno v postavljanju raziskovalnih vprašanj in pregledno v prikazu analitičnih izsledkov, njegova posebnost pa je dobro premišljena zgodovinska kontekstualizacija Syngeovega gledališkega opusa«.

akademijska prešernova nagrada filmskega oddelka
luzar nikakor ni luzer, drugič

Akademijsko Prešernovo nagrado je že drugič zaporedoma prejel tudi absolvent filmske in televizijske režije MATEVŽ LUZAR, tokrat za igrani kratki film **Vučko**.

Matevž Luzar, ki te dni po svetu pobira nagrade za lanskoletni **Prezgodaj dva metra** spodaj, je v svojem drugem igranem filmu ponovno »potrdil svoj izjemen dar za filmsko pripovedovanje«. **Vučko** se v kombinaciji svoje scenariistične zasnove, izjemne igralske zasedbe in Luzarjeve samozavestne in uravnotežene režije sestavlja v »harmonično filmsko strukturo v najboljši tradiciji klasične kratke forme«.

»Luzarjevo scenariistično in režijsko delo odlikuje natančnost pri oblikovanju likov, prizorov in celotne strukture. Svet opazuje z globoko socialno prizadetostjo, pa vendarle tudi igrivo in nežno ironično. Vseskozi ostaja zavezan verjetnosti, intenzivnost filmske izkušnje, ki jo ponuja gledalcu, ni posledica žanrskih pomagala, pač pa iskrenega, čistega pa vendarle tudi neprizanesljivega uvida v stvarnost.«

študentska severjeva nagrada
neusmiljena nina

Letošnjo študentsko nagrado Sklada Staneta Severja je prejela študentka četrtega letnika dramske igre in umetniške besede NINA IVANIŠIN za vlogo Mathilde von Zahnd v študijski predstavi **Fiziki** Friedricha Dürrenmatta. Nina je zahtevno vlogo zdravnice za duševno bolne, ki se izkaže za fanatično arhitektko novega sveta, z veliko študioznostjo in igralsko senzibilnostjo postavila na »premišljeno mejo med psihološko karakterizacijo in komičnim paradoksom«.

»Njeno vlogo odlikuje izvrsten smisel za izostreno tipologijo in hkrati močna igralska prezenca, v kateri suvereno vztraja od začetka do konca.«

nagrade

nagrade filmskega oddelka na festivalih
mednarodne oči

Leto je bilo izjemno plodno tudi za študente filmske in televizijske režije.

MARKO ŠANTIČ je za svoj že večkrat nagrajeni kratki igrani film **Sretan put Nedime** maja 2007 prejel Student Visionary Award na 6. mednarodnem festivalu neodvisnega filma **Tribeca Film Festival** v New Yorku in posebno priznanje žirije na mednarodnem festivalu **Shadowline Salerno Film Festival** v Salernu. Šantič in koscenarist filma GORAN VOJNOVIČ sta za omenjeno delo na študentskem filmskem festivalu **Vienna Film Academy Film Festival** na Dunaju maja prejela tudi nagrado za najboljši scenarij. Milan Pavlovič pa je junija na 5. festivalu sredozemskega kratkega filma **Festival du court-métrage Méditerranéen de Tanger** v Tangeru v Maroku prejel nagrado za najboljšo moško vlogo.

Za svoj kratki igrani film **Luknja** je Marko Šantič avgusta prejel posebno omembo žirije na filmskem festivalu v Sarajevu.

SLOBODAN MAKSIMOVIČ je za svoj kratki igrani film ½ junija na mednarodnem festivalu kratkega filma **Kratkofil** v Banjaluki prejel nagrado za najboljši igrani film, julija pa na 5. festivalu kratkega filma v Mostarju nagrado posebna omemba žirije.

MATEVŽ LUZAR je za kratki igrani film **Prezgodaj dva metra** spodaj oktobra prejel glavno nagrado (Grand Prix) 14. mednarodnega festivala filmskih in TV šol **Mediaschool** v Lodžu na Poljskem. Novembra je za isti film na mednarodnem festivalu filmskih šol **Internationales Festival der Filmhochschulen** v Münchnu v Nemčiji prejel nagrado za najboljši scenarij.

Novembra so filmi **Sretan put Nedime** MARKA ŠANTIČA, **Hej, tovariši** GREGORJA BOŽIČA in **Prezgodaj dva metra** spodaj MATEVŽA LUZARJA prejeli nagrado zlati dinosaver za najboljšo evropsko filmsko šolo na 14. mednarodnem filmskem festivalu **Etiuda & Anima 2007** v Krakovu na Poljskem.

Na festivalu **DokMa: Dokumentarci v Mariboru** sta bili s svojima kratkima dokumentarnima filmoma oktobra uspešni KAJA TOKUHISA in MILENA OLIP. Kaja je za film **Ples besed** prejela nagrado lokvanj za najboljši slovenski dokumentarni film, Milena pa je za **Libero** v kategoriji Posebno slovenski dobila nagrado posebna omemba.

Na mednarodnem festivalu **Burgenländische Filmtage »Borderline«** mit Filmen aus dem Grenzbereich 2007 v Oberwartu v Avstriji je MILENA OLIP prejela prvo nagrado za kratki dokumentarni film **Libero**.

foto: Rajko Mahkovic



refleksije

gledališče-zapeljevališče, nevarni-čudežni prostori

»samorefleksiven spomin oz. samokritičen analitičen odmev mene samega«

intervju s tarasom kermaunerjem

Zasnova intervjuja z legendo slovenske literarne kritike in gledališke teorije Tarasom Kermaunerjem se je oblikovala na letošnjem Borštnikovem srečanju. Vprašanja za prav poseben intervju, zastavljen tudi kot **nagovor študentom AGRFT**, so postavile sedanje in nekdanje študentke dramaturgije Ana Kuntarič, Ksenija Repina in Nika Leskovšek. V ODERuhu je pogovor objavljen svež in poglobljen, v vseh svojih razsežnostih razpirajoč polja za spoznavanja in refleksije.

Ali lahko danes gledališče sploh kakor koli očističuje družbo in je v skladu s trenutno družbeno klimo, ali je to samo medij, kamor se gredo intelektualci naslajat nad svojo lastno sposobnostjo interpretirati stvari, da ustrezajo nekim utopičnim družbenim normam, ki se jih sami kot taki v nobenem primeru ne držijo, a o njih nenehno pridigajo? Glede na to, da v sodobni slovenski dramatiki take družbeno-politične refleksije praktično ne moremo najti.

V uvodnem referatu za letošnji Borštnikov simpozij postavljam trditev, da je že od tedaj, odkar je človek človek, svet okrog njega gledališče. Človek gleda drugega in sebe; gledanje je višja stopnja zavedanja, da je okrog njega nekaj, kar ni on sam, a kar ni le predmet njegove spolne sle in boja za ohranitev (hrana, gospodovanje v lastnem prostoru). Zgodi se nekaj, kar ni toliko »več« – a je tudi to –, ampak je v temelju – strukturno – »drugo«. Tu je osnova za mojo versko predpostavko o Bogu kot Drugosti.

Gledati le drugega, ki se izloča iz teme indifferenciacije (točno na to temo je napisal dramo Kristijan Muck, **Prolog k Imenom igre**), ne zadošča. Od pogleda, usmerjenega na druge, obrača človek bistveni pogled nase; tako prihaja do tistega, kar je – po mojem – pogoj za človekov razvoj iz živali v čezčloveka: do avtorefleksije (in avtokritike). Človek zagleda razliko, žival jo le praktično živi. Brž ko se te razlike človek zave, mu svet ni več le praktično polje samouveljavljanja (nad spolnimi partnerji in podrejenimi, nad tekmeči in sovražniki), torej ne več le (ob)last in (s)last. Svet postane tudi polje »teoretičnega«, iz prakse se izloči – diferencira – teorija, ki je na eni ravni zavest o svetu (ta smer se razvija v znanost), na drugi pa igriva predstava o svetu, ki jo človek sam lahko zaigra, s čimer sam kot nadomestni ustvarja-oblikuje okolje-svet. Oblikuje ga kot stvarnost in obenem kot fikcijo-iluzijo. Pogoj fikcije-iluzije je igra, je človekova zmožnost, da nekaj, kar prej – zgolj faktično – je, postane možno (mogoče) in kar lahko (do neke mere poljubno) vzpostavljamo sami ljudje.

A kaj je igra drugega kot notranja narava gledališča? Izraz gledališče je pomanjkljiv. Človek v njem ne le gleda, ampak se pusti (se želi pustiti, zato obišče gledališče) potegniti za sabo iluziji-fikciji, ki je zapeljevanje; to je posebej poudarjal Lyotard. Gledališče-zapeljevališče (pomagam si z nanovo vzpostavljeno besedo) vodi človeka v nepredvidljive svetove, ki so obenem nevarni, kolikor so odmev in zastopanje stvarnosti, in čudežni, kolikor so izraz neskončne človeške svobode, ki je obenem ustvarjalnost: človek kakor bog. Kot bog stvarnik, ne pa še kot Bog Drugi. Do tega je potrebno preiti še nekaj stopenj.

En tip avantgarde – v Sloveniji Franci Zagoričnik in Marina Abramovič, Zagoričnik kot zapeljevalec-hudič, Marina kot načelno naivna žrtev, ki se da eksperimentatorju do kraja v roke, vračamo se k de Sadu – je skušal vrniti v gledališče (a na osnovi zapeljevanja, fascinacije, torej tipa tremendum) resnobnost do kraja; antični Grki so se po svoje istili z nesrečnim Ojdipom, Klitajmnestro, Eteoklom itn. Marina je v krogu, obdanem s svečami, ki so porabile ves kisik, skoraj umrla. Najprej je igrala smrt, nato se je skoraj zadušila. Moj brat Aleš Kermauner si je – nekaj let pred tem – zamislil isto idejo, a jo je iz predstavljanja-gledanja spremenil (teološko rečeno: transsubstanciiral) iz življenja v smrt; izzival-tvegaj je (hote) čez mejo med življenjem in smrtjo; storil je obredni samomor. Fikcija-iluzija je postala trda stvarnost, najtrša od mogočih: prehod iz živosti v mrtvost. In potem naprej-drugam, a tej nadaljnji poti težko sledimo. Ali ji sploh moremo slediti? Sledimo ji s slutnjami in domišljijo. Je na robu teatra in umora.



foto: Rajko Mahkovic

Kje vidite danes, ko je realnost postala fikcija/iluzija (gledano s stališča Baudrillardove hiperrealnosti), vlogo gledališča kot nekoč primarnega mesta fikcije/iluzije?

Gledališče, kakor ga prakticirajo recimo v današnji Drami SNG – ta je deloma še nacionalno tradicionalna ustanova –, je prilagojeno današnjemu, postmodernemu okusu: gre na rob v spodobni družbi dovoljenega, nekoč enostavno prepovedanega, nepredstavljivo drznega. Mislim recimo na Buljanovo uprizoritev Svetinove drame **Ojdip v Korintu**. Že sama drama je sijajna, uprizoritev ne zaostaja za predlogo. Homoseksualni gibi, ki jih je – vsaj v prvi polovici uprizoritve – veliko, opozarjajo na dejansko grško pederastijo. Režiserju in igralcem se je posrečila odlična kombinacija pank igre-plesa, anarhične podivjanosti, lumpenizma in kaosa s pretresljivo, tragično in nazadnje vse spodkopavajočo ironijo.

Prakse, ki jih uporabljajo v marginalnih gledališcih, ta imajo v postmoderni družbi več svobode in manj družbene odgovornosti, pa gredo lahko vse do obeh primerov, ki sem ju navedel v odgovoru na prvo vprašanje: do roba smrti; s smrtjo se teater konča; patetično rečeno: kot v Leoncavallovih **Glumačih: Storia (=igra) e finita**. Leoncavallo ni več napisal resne in dobre opere. Če hoče gledališče obstajati, ne sme čez rob življenja. V tem ostaja dvoumno, a nedosledno. Tega so se zavedali že stari Grki, a zanje so bile tragedije stvar polisa in bogov, torej ritualna zadeva. Danes, ko so postali rituali le še vsakdanja navada (od tod težnja po obnovi svetosti, ki pa je neobnovljiva, sakralisti so romantiki in sleparji), je smrt mesto strahu, točka čim bolj (samo)zamolčanega. Tragedija brez anagnoresis in odprtega sprejemanja smrti? Za pristno tragedijo je to nemogoče; berite sporočilo ključne tragedije: **Ojdipa na Kolonu**. Tega sem se že nekaj let zavedal; v času svojih hudih bolezni sem se ukvarjal predvsem s staranjem, umiranjem, smrtjo; in dosegel sem držo zunaj strahu pred smrtjo. To je tudi drža Antigone, za katero sva se vnela leta 1959 z Dominikom Smoletom; a sem potreboval še pol stoletja, da sem to držo izdelal do kraja. Smole ne; preveč je pristal na predominanco smrti, glej **Zlata čevljevka** iz 80-ih let. **Čevljevka** sta zagovor samomora, ki nima religiozne komponente; imel pa jo je (do)končni hepening ali performans Aleša Kermaunerja. Aleš mi je (pre)nevarno merilo za pot k Bogu-Drugemu, Tine Hribar (pre)poceni merilo za (ob)vladanje sveta in drugih.

Že v Drami, gledališču in politiki izpostavljate rastočo vlogo režije, ki postaja enakovredna dramskemu besedilu; kakšno se vam zdi razmerje med tekstom in besedilom danes?

Če ostanem pri Buljanovi režiji Svetinovega **Ojdipa**, bi dejal, da je režiser zvest dramatik, čeprav je njegove verze – literaturo, književni tekst – suvereno predelal (premestil) v gibe, glasove, šume, zvoke, iluzije. Svetinovega **Ojdipa** dobro poznam, o njem bi kmalu rad pisal; zato je, kar pravim, vsaj zame meritorno, odgovorno. Podobno kot ta **Ojdip** je bila delana uprizoritev Svetinovega **Babilona**, tudi zato enako uspešna. Manj pa je bila uspešna uprizoritev – tudi v Drami SNG – Svetinove drame **Tako je umrl Zaratustra**. Priznam, sokrivec za to sem morda predvsem jaz; kot tradicionalni dramaturg sem stavil vse na besedilo, najbrž sem s tem režiserja Pipana zavedel, da se v postavitvi na oder ni čutil dovolj svobodnega, suverenega. Ko sem videl, kako slabo vplivam na režiserje – do mene so bili preveč spoštljivi, vlogo zapeljivca sem zlorabil –, sem se odpovedal dramaturgiranju. Pred kratkim sem dobil namig, da bi kot dramaturg mogel sodelovati z znanim mlajšim režiserjem, kar bi mi bilo v veliko čast, tudi zanimalo bi me, kako dela, a sem ponudbo odklonil; bojim se, da bi delal škodo. Uprizoritve mlajših lahko dojemam – seveda ne vseh, izmišljij in modnih muh ne maram –, ne zmorem pa v njih tvorno sodelovati. V meni je dvojnost, ki režiserja in igralce bega. Ta dvojnost je predmet moje samoanalize, tudi avtorefleksije, tudi dramatike, tehnično-režijsko pa bi bila najbrž največja ovira. V marsičem sem zastarel oz. živ na poseben način; živi mrtvec? (Spominjam se uprizoritve Hudožestvenikov kmalu po vojni v Ljubljanski drami, mislim na Tolstojevo dramo **Živi mrtvec**.) Seveda tematiziram nekaj drugega: razcepljenega človeka-dvojčka.

Kakšen je bil koncept vaše režije **Otroka reke** in kakšen bi bil, če bi ga režirali danes – po številnih analitičnih raziskavah? Bi ga gradili na teoretični podlagi ali primarno glede na rabo gledaliških izraznih sredstev?

Od treh režij, ki sem jih opravil v svojem življenju – poleg **Otrok reke** še Kozakovih **Dialogov**, 1962–63, tudi na Odru 57, in Kozakove **Afere** v beograjskem gledališču Atelje 212 (z Ljubo Tadićem idr.), 1962, mi je režija **Otrok** najbližja; v **Aferi** in **Dialogih** sem skušal poudariti tudi zunanji spor, politično zgodovino, revolucijo, stalinistične zapore, analizirati stanje

človekove izgubljenosti na robu dogajanja sveta čim bolj radikalno, v **Otrocih** pa sem mogel še močneje osvetliti – v svečavi temè – notranjega človeka na robu verske razsežnosti. Zajc je bil – v vseh svojih dramah, do zadnje, do **Jagababe** – religiozni nihilist, če smem uporabiti ta samoizključujoči se, paradoksalni izraz. Obe skrajnosti v njem – v njegovi dramatiki, v **Potohodcu**, v **Medeji** – sta me privlačili. V tem sva si bila z Danetom »ista«.

Žal v tedanjem času moj koncept ni naletel na ustrezen odmev; tudi Danetov ne. Dane se je uveljavil šele precej kasneje, v 70-ih letih. Verskost se je šele nakazovala, pri najbolj občutljivih, pri Strniši, **Samorog**, **Žabe**; obe drami sta nastali šele v drugi polovici 60-ih let. Šele ko se je udejanjil ludizem, od srede 60-ih let naprej, je mogel začeti vplivati tudi tip verskega iskanja smisla in drugosti, Uršulin in Dizmin, težnja k onkrajnemu v **Samorogu**, Pismoñoševa drža v mejnem položaju tik pred močvirjem-peklom oz. prebivališčem preizkušanih duš, morda vicami, v dialogu s Hudičem in njegovo Babico. Hieng je naredil s **Samorogom** v Mestnem gledališču ljubljanskem bolj estetsko predstavo, s čimer je ustregel enemu delu Strniševe poezije in narave; za religiozno ni imel dovolj posluha; tudi zato sta se z Mrakom razšla. Korun je šel – v režiji **Žab**, SNG Ljubljana – radikalno daleč v demoniji, za katero je velemojster; a demonsko ni isto kot versko, zlo ne isto kot iskanje smisla, fikcija ne isto kot vera v vero v vero ... Korun je velik režiser, a ostaja tik na meji, kjer bi mogel postati – zame – pravi, to je načrtno naivno verski. V **Ljudožercih**, spet Mestno gledališče ljubljansko, je Korun svoj cinizem, posmeh, nihilizem, vitalistični užitek (paradoksen, a resničen) v estetsko popolnem grdem še stopnjeval do res (anti)zapeljive diabolije, a v temelju – me – ni zadovoljil. Naj bo ironija še tako bliskava, prekratka je, navsezadnje cenena. Mrakovo iskanje smisla je bilo nemalokrat obrtno diletantsko, prenerodno, nehotе naivno, res neprofesionalno gledališko; a je v konicah njegove dramatike uspelo, glej **Chrysipposa** v neverjetni uprizoritvi Karlija Brišnika in Matjaža Višnarja.

Ali kdaj obžalujete svoje odločitve (recimo zavrnitev nagrad)? Ali kdaj obžalujete zapisane trditve?

Po letu 1991 so mi ponujali nagrado za življenjsko delo pa Zoisovo – na korekten način, kot svobodno ponudbo, ki jo lahko zavrnem –, a so vedeli, da jo bom odklonil; možnost mi je obetal moj dobri prijatelj, sijajen človek. Danes, če bi mi kaj podobnega nudili, bi me spravili v težave. Denar bi brez premišljanj odklonil oz. preusmeril k potrebn(ejš)im; a kako sprejeti priznanje iz rok države in družbe? Moj kolega akademik Orešnik je v zahvali za podelitev priznanja za življenjsko delo na včerajšnji proslavi (Podelitev Zoisovih nagrad in priznanj je bila 21. novembra t. l., op. em), spremljal sem jo po TV, dejal, da se zahvaljuje Družbi in Državi, da sta mu omogočili ustvarjalno delo. Orešnik nagrado seveda zasluži. A moj kolega je družabno-uradniški tip, dosleden, korekten, fair igralec. Jaz pa sem napol boem, napol anarhist, blizu lumpendnu; v Akademiji znanosti in umetnosti sem bolj po naključju kot po svoji »zaslugi«. Nočem biti nadut, vem, da sem odvisen od družbe; družba je na enem nivoju tudi sodelovanje, ne le (ob)last in teror. A na drugem nivoju me je vse življenje zatirala, preganjala, poniževala, doživljal sem jo kot oficirje v armadi, kot učitelje v šoli, kot politike na oblasti; kri mi je pila. Ne le meni; vsakomur, ki je ustvarjalnejši, svobodnejši. Zajcu, Smoletu, Strniši, Kozaku, če smem omeniti tiste, ki sem se jih v teh odgovorih že lotil. **Ljudožerci**, **Antigona**, **Potohodec**, **Afera** so strahotne – a analitično utemeljene – obtožbe (grozovite podobe) družbe in države, ne le politike; slike ljudi kot takšnih, Falaca in Pajota, Tejrezija in Haimona, Osojne kraljice (Smrti), **Mlada Breda**. Deset odstotkov moje zavesti je na strani Orešnika, devetdeset na strani Zajca in ostalih mojih velikih pokojnih prijateljev.

Bi spravil sebe kot kamelo skoz uho šivanke, če bi sprejel nagrado (brez financ), a tako, da bi povedal, kar sem pravkar zapisal? Da je družba nasilna slamoreznica, ki nam reže vratove, kvadriranje – po Foucaultu, glej **Nadzorovati in kaznovati** –, ki dela iz živosti nas kot željnih tokov kocke in kamne, na katerih stojijo – zame – problematične (neolitske, oblastniške) družbe? Da sta družba in država – zame – zlo, čeprav sta nujni kot varuhinji pred res še slabšim kaosom? Da so umetniki, ki so mi pomagali, da sem napisal svoj življenjski opus – RSD (rekonstrukcijo, reinterpretacijo slovenske dramatike), »sovražniki« družbe-države in jo uporabljajo le za to, da bi preživeli in lahko sporočili drugim svojo o družbi in državi kritično resnico? Jaz sem s Smoletom, ne z Miškom Kranjem; tudi današnji Jančar mi je daleč, preveč je povezan z današnjo oblastjo. Pa vendar pišem zanj, po sklepu mojega razreda na SAZU, utemeljitev za dodelitev Nobelove nagrade; celo sam sem ga predlagal. Jančar ima zanj od vseh slovenskih kandidatov največ šans; nekoč je bil genialen umetnik, pogledjte drame, kot so **Arnož**, **Valček**, vse do **Klementovega padca**. Prosim, preberite moj obsežni esej o **Padcu**, izšel je že v novi reviji konec 80-ih let, a ga žal ni skoraj nihčebral, padel je v prazno; tudi Jančar ga ni sprejel. Ponatis planiram – v žal le internetski – knjigi **Pohod in polom zgodovine 3**. Tu natančneje razlagam svoj odnos do gledališča, igre, samomora, smisla, tveganja.

P.S. Hvaležen sem vam, da ste mi zastavile – ali zastavili – takšna vprašanja, na katera sem z užitkom odgovarjal, tudi od srca, če se smem izraziti tradicionalno. Tudi ta vaš nagovor name, tako ga doživljam, mi pomaga k regeneraciji mene in mojega dela, pravzaprav sodi v rekonstrukcijo in reinterpretacijo mene in sveta, ki ga razčlenjujem-komentiram; tudi dramatike, ne le gledališča. Lep občutek je, če v času, ko misliš, da si že opele, za druge nezanimiv, ostarel, odkriješ, da je tvoj nagovor nanje vendarle sprejet, vsaj kot en glas med mnogimi. Ne želim, da bi kdo hodil za mano, me posnemal. Tudi da bi me upošteval, ni bistveno. Važneje pa je, da sliši, kar pravim: da vzame moje že več kot 60 let trajajoče prizadevanje za smiselno. Kar počnem, je vsaj dokument napora; če pa je celo kaj »več« – recimo dokument navdiha – bom čez mero srečen. Morda je – sem – tudi sled Drugega. Lep pozdrav in hvala!

Taras Kermauner

javni natečaj za izvirni esej

dramatika gregorja strniše



marina gumzi, absolventka drmt

V središče pozornosti na Borštnikovem srečanju nagrajene »esejistične konstelacije« avtorice Marine Gumzi – iz katerega objavljamo v nadaljevanju nekaj odlomkov – sta postavljeni dve Strniševi dramski besedili: **Samorog** in **Driada**. Tak izbor je utemeljen s kronološko umeščenostjo besedil znotraj avtorjevega opusa (**Samorog** iz leta 1967 je prvo Strniševo pravo gledališko pisanje, **Driada** pa devet let kasneje kot četrta v nizu sklepa njegov dramski opus) in z dejstvom, da »sta si med igrami oziroma kombinacijami, ki bi jih ena z drugo lahko tvorile štiri Strniševe drame, Samorog in Driada vsebinsko – četudi je morda to na prvi pogled nekoliko zakrinkano – najbolj komplementarni; ker z motivnimi drobič ter fabulativnimi mikroelementi najbolj posrečeno sovpadata in se povezujeta v širšo mozaično celoto. Snovni presežek, ki se zaradi hipertrofične izgradnje gledališke pokrajine anemično odlaga zunaj robov planeta Samoroga, se materializira in smiselno integrira v organski dramski material šele v Driadi – najbolj očitno kar v naslovu.«.

Nekonvencionalno strukturiran esej, ki ga sestavlja nekaj manj kot dvajset bolj ali manj zaključenih enot – nekakšnih planetov v interpretativni konstelaciji, ki je po mnenju avtorice posrečen način za odklepanje Strniševe drama-tike – imenuje **Samoroga** in **Driado** kot »vesoljski igri razširjenih dimenzij časa in prostora«, s tem v zvezi pa se kritično sprašuje o naravi rezistence pri prevajanju obeh besedil na oder, ki o njej priča razmeroma malo uprizoritev. Raziskuje »razmerje in dialog med prostorom in jezikom«, ki ju prepozna za glavni Strniševi preokupaciji pri izdelavi besedil, in to, »kakšen je rezultat njune skupne igre«.

zoper meje jezika: o izrekanju neizrekljivega v gledališču, skozi katerega pelje vesolje (nekaj odlomkov)

1. majhen planet

Ne besede, temveč dejanja nekaj štejejo pri računu planetarnega računarstva. Čemu pesniki ...? In vendarle!

Martin Heidegger: Na poti do govorce

Vsaka gledališka igra je zaključen svet, piše v svojem eseju o morfologiji te literarne vrste ameriška gledališka teoretičarka Elinor Fuchs; če bi jo namreč – z napol priprtimi očmi, kakor v meditacijo zatopljeni – premerili tako, da bi iz nje še lahko razbirali podrobnosti, obenem pa bi jo mogli videti kot enovit sistem, bi se nam morala izrisati kakor majhna trdna kepa, kakor majhen izrekljiv planet.

2. izrekanje

7. januarja leta 1610 se je Galileo Galilei s teleskopskim opazovanjem štirih Jupitrovih lun prepričal o pravilnosti domneve, da je Zemlja samo eno izmed mnogih teles, ki krožijo okrog Sonca, in s tem dokončno spodnesel tla pravovernim naukom, ki so jo postavljali za osišče vesolja. Čeprav je bilo misliti vesolje mimo znanstvenega izkustva, ki ga je Galilei toskanski nadvojvodinji Kristini Lorenski v pismu leta 1615 opisal kot edino »smiselno izkustvo« in »nujen dokaz za presojo o naravnem redu« (Galilei 1998: 233), s tem prepoznano kot škodljivo, je človeška nečimrnost podprta z avtoritativno voljo cerkvene oblasti znanost odločno obsojala vsaj še dve stoletji po Galileju. Podobno kakor sta bila utišana njegova predhodnika – Kopernik, katerega revolucionarno pisanje *De revolutionibus orbium coelestium* ni doseglo nikakršnega splošnega priznanja in Giordano Bruno, ki so ga leta 1600 zaradi njegovih naukov zažgali –, je bil tudi Galilei nazadnje prisiljen preklicati svoje nazore. Še do začetka 18. stoletja so na stari pariški univerzi učili, da je nauk o gibanju Zemlje okoli sonca »sicer udobna, toda napačna hipoteza« (Jeans 1938: 16), na ameriških univerzah, Harvardu in Yalu, pa so geocentrični ptolemejski in heliocentrični Kopernikov astronomski sistem učili hkrati, kakor da bi lahko bila oba enako pravilna.

Ko so smiselna izkustva in nujni dokazi znanosti nazadnje vendarle dobili veljavo v splošno priznanem razumevanju sveta, so človeka tako globoko osupnili, da je, prignan do skrajnosti svojih predstav, v odnosu do vesolja moral priznati svojo inferiornost. Nevzdržna frustracija je človeka nemudoma obrnila na osi njegovega spoznavanja sveta in raje kot z vesoljnim vesoljem, se je začel ukvarjati s svojim majhnim notranjim vesoljem. Zemljani so v dvajseto stoletje vstopili v čas in prostor razširjenih dimenzij, oropani teleološkega občutka smisla in bistva, kar je leta 1904 ameriški naravoslovec opisal takole: »Vesolje je tako presenetljivo, tako neizrekljivo, da mu ne smemo in ne moremo določiti namena ali smisla, zaradi katerega obstaja. Je, ker je. Če človek biva v drugih svetovih ali če tam ne biva, je vseeno. /... / Nobenega dvoma ni, da je prostor posejan z mrtvimi svetovi in z mrtvimi sonci tako na gosto, kakor je polje posejano z mrtvim prodom, in posejan je s takimi svetovi na

katerih se more razviti le zametek življenja, prevročimi ali premrzlimi svetovi. /... / Načrt vesolja je prevelik, da bi ga lahko dojeli – tako velik je pravzaprav, da sploh ni več načrt. Neskončnost – kaj je to?» (Burrughs 2005: 189).

Naslednjih sto let takega občutka nepomembnosti ni v ničemer izpodbilo; vpričo pospešenega tehnološkega razvoja je znanost nazadnje naznanila, da se ne more izrekati o končnosti niti o neskončnosti vesolja, enako kakor se ne more izrekati o dvomu pa tudi o ne-dvomu, takšnem, na primer, kot ga je pred stotimi leti opisal Burrughs. »Koristnost astronomije« zapiše že leta 1933 angleški fizik in astronom Sir James Jeans, avtoriteta na svojem področju, »se je skrčila na zelo skromen obseg« (Jeans 1938: 19) in planet Zemlja se je izrekel o svoji vsesplošni neizrekljivosti.

/... /

4. Izrekanje – drugič

A gledališka igra je planet, smo dejali v uvodu, in ni vesolje, kar pomeni, da gledališka igra ne more biti odprta na vse strani, kakor je odprto vesolje. Planet gledališke igre je nujno veliko manjši še celo od človekovega planeta: predimenzioniran je, da bi lahko bil obvladljiv, da bi lahko pokazal tisto, česar širni nepregledni svet ne zmore. Zaradi tega moramo ugotoviti, da ne more biti nič na planetu gledališke igre tako neznano in torej tako neizrekljivo, kakor je neznano in neizrekljivo vesolje, in da na tem planetu ne more biti prostora za nikakršno naključje. Slučajnost v gledališki igri je per impossibile nemogoča! Še celo igra kart in njen na videz nedoločljiv izid je iluzija – načrtovana in pragmatična. Vsak trenutek v gledališki igri oziroma v uprizoritvi, kakor jo ta igra predvideva (pri čemer razlikujemo med predvidevanjem predloge, ki je avtonomno, in dejansko uprizoritvijo, ki je takih predvidevanj lahko povsem osamosvojena!), je namenen in bolj evidentno določujoč, kakor so trenutki v realnem življenju, saj ga k temu sili njegova teleološka umerjenost znotraj strukture, ki si prizadeva doseči zaključek.

A morda je slučajnost, s katero želimo pokazati na razliko med vesoljem in gledališčem, neposrečen izraz: »Slučajnost pa je pojem, ki ga ljudje radi prehitro uporabljamo. /... / Veliki oder, na katerem igra vesolje svojo igro, je tak, da dvojčkoma sovpadanja in slučajnosti dodeljuje kaj malo vloge. Od širnega širečega se sistema galaksij tja do najskromnejšega planeta in do bitij, ki na njem mogoče žive, se vse po vsej priliki razteza močno skovana veriga vzrokov in posledic.« (Hoyle 1959: 9). Razlika torej ni v slučajnosti (prehitro spregledamo, kako neslučajno je vesolje!), temveč v zmožnosti artikulacije svetov – v njuni izrekljivosti! Planet gledališke igre je neobhodno odvisen od izrekljivosti; izrekljivost je pravzaprav njegovo konstitutivno počelo.

Mladi Wittgensteinov interpret začenja svoje razmišljanje o etiki neizrekljivega pri avstrijskem filozofu s kar se da obremenjujočim spoznanjem: »Vsakdo, ki si želi povedati kaj smiselnega o neizrekljivem, se znajde pred težavo, kako to, kar se govoric izmika, nekako primerno ubesediti; to pa se gotovo zdi popolnoma in v celoti brezupno.« (Grušovnik 2005: 231). Resnici na ljubo njun – Grušovnikov in Wittgensteinov – položaj ni v celoti brezupen, temveč samo nekoliko neroden. Vprašanje, kako se izrekati o neizrekljivem v filozofiji, ki je do neizrekljivega tolerantna in se ga loteva tako rekoč s hvaležnostjo, je manj zagonetno od vprašanja, kako se izrekati o neizrekljivem v gledališču, v mediju za katerega se zdi, da je medij izrekanja, medij nenaključnega in zaključenega.

»Jezik ljudi je še otrok: ne zna se še izražati, ker ne pozna resničnosti,« (Strniša 1976: 113) oznanja Driada, lesna vila iz istoimenske Strniševe igre, in v tem je nekaj nenavadnega, da ne rečemo nesmiselnega. Če za Driadinimi besedami prepoznavamo izgovarjanje dramatika (človeka!) – in to prepoznanje je pravzaprav samo vprašanje pogleda in samo po sebi ni vprašljivo –, tedaj se začudimo, kako je mogoče, da se v mediju, ki je v izrekanju neizrekljivega na moč okoren, avtor izraža pravzaprav o tem, o čemer se izraža, da je neizrekljivo.

/... /

7. Gledališka pokrajina

V umetnosti naj bi se pokrajina¹ iz beneške in nizozemske likovne umetnosti – kjer se, po mnenju umetnostnega zgodovinarja Kennetha Clarka, stoletje poprej s premikom iz srednjeveške ‘pokrajine simbolov’ v ‘pokrajino dejstev’ začenja zgodba krajinarskega slikanja – kot ustaljen pojem po vsej civilizirani Evropi razširila skupaj z novimi znanstvenimi odkritji v začetku 17. stoletja, ko so se v odločnem iskanju nove resnice umetniki prvikrat soočili z dejansko topografijo sveta, ki jih je obdajal. Obenem je nastanek evropskega ‘krajinarstva’ v umetnosti in humanističnih disciplinah logično nadaljevanje odkritja perspektivnega slikarstva, ki ga je po Brunelleschijevih pionirskih uporabah perspektive v praksi prvi teoretično ustoličil Leon Battista Alberti sredi petnajstega stoletja, in ki mu je z matematičnimi načeli organizacije predmetov v odnosu enega do drugega uspelo predstaviti tridimenzionalni prostor na dvodimenzionalni površini. Prvič v zgodovini umetnosti je občutek prostora avtonomno vdrl na platno in vidna zaznava je zavzela vodilno mesto v človeškem senzoričnem aparatu. Medtem ko je velikanskemu uspehu reorganizacije prioritet recepcije v korist vidnega botrovala porajajoča se znanstvena revolucija s Koper-nikom na čelu, je Galilejevo formulacijo znanosti (znanost kot objektivni diskurz o naravi, ki mora biti dovzeten za meritve in neodvisen od opazovalca) ter neposredni vpliv in adaptacijo tega stališča v likovni umetnosti močno utrdil kartezijski dualizem, ki je človeški duh nepovratno ločil od predmetnega, se pravi prostora.

Medtem ko je bila pokrajina v obdobju romantike v likovni umetnosti podvržena estetskim in ideološkim zahtevam časa, je postala v dvajsetem stoletju referenca za najrazličnejše medsebojno delovanje zemlje in človeka – človekovega prilagajanja, podrejanja in manipuliranja z zemljo –, s tem pa nastopila

svojo tretjo kariero. Vpričo nove kulturne krajinarske znanosti², ki se je osnovala zaradi vse bolj opaznega sovpadanja porajajočih se ‘satelitov’, ki so od druge svetovne vojne pospešeno beležili razmišljanja o pokrajini znotraj kulturne in humanistične geografije, krajinarske arhitekture, urbanizma in ekologije ter, ne nazadnje, umetnostne zgodovine in literarnih študij, je »... na pragu modernizma tudi gledališče začelo manifestirati novo prostorsko paradigmo, tako na nivoju vidnega polja kakor v dramaturgiji«, in pokrajina se je »... prvič v zgodovini gleda-lišča osvobodila dramskih oseb in postala samostojna figura« (Fuchs 2004: 9). Medtem ko se je gledališče kot platforma človeških dejanj in občutkov v svoji dve tisočletji dolgi zgodovini na račun narave ukvarjalo izključno s človekom in sta zaradi tega gledališče in pokrajina stala na ločenih bregovih, je na lepem gledališče to konsenzualno dihotomijo spregledalo kot nov konceptualni prostor za samo-razumevanje in samo-ustvarjanje: »Gledališče preteklega stoletja je izzvalo aristotelsko hierarhijo kot še nikoli poprej. Na račun množice fleksibilnejših dramskih struktur in cele vrste razdrobljenih subjektivnosti sta bila do tedaj najbolj privilegirana izmed šestih Aristotelovih dramaturških elementov, mythos in značaj, degradirana v teoriji ter opuščena iz prakse. Nova prodorna prostorskost, znotraj katere predstavlja scenografija samo najočitnejši element, je obrnila aristotelsko hierarhijo na glavo in tudi spektakel je lahko zdaj postal duša dramskega sistema.« (Fuchs 2004: 7)

/... /

11. Nehajmo že s tem srednjim vekom!

Začetna didaskalija iz **Samoroga**, ki opisuje dogajalni prostor, razpostavi v enem samem uvodnem zamahu pred bralca/gledalca osupljivo dosleden zbir stereotipv o srednjem veku. Régine Pernoud, francoska izvedenka za srednji vek in avtorica zbirke esejev o moderni recepciji srednjega veka **Nehajmo že s tem srednjim vekom**, bi se nad naivno, a krivično prostodušnostjo Strniševe kvazihistoriografske topografije brez dvoma zgrozila in ji očitala »otročji pogled na del človeške zgodovine« (Pernoud 2003: 153), ki mu je edini cilj »manipulirati z Zgodovino, zavestno ali ne, za uporabo javnosti, ki je [Zgodovine, op. a.] ne pozna« (Pernoud 2003: 143).

Karikirana in naivno slikovita, na nek način celo očitno in posmehljivo enoumna, gledališka pokrajina zares služi za manipulacijo, pri čemer upamo trditi, da gre za domišljeno potezo. V ‘planetenju’ svoje gledališke igre, v katero potem vpeljuje nekakšno vertikalno zvezo z vesoljem, razcepi Strniša zgodovinsko že tako demolirano zgodovinsko obdobje na intenzivne arhetipske podobe. V tako zgrajeno ogrodje lahko postavi svoj večstopenjski nadzemeljski red, katerega glavno gonilo je neuslišana želja po nečem, česar dramske osebe v svoji horizontalni eksistenci nimajo. Celo mesto, vsaka oseba po svoje, si prizadeva za dosego nečesa onkraj, pri tem pa se njihove želje sproti pozunanjajo ter modelirajo njihov urbani, zunanji svet. Arhitektura gledališče pokrajine je po horizontalni liniji do skrajnih zmožnosti skrčena in skoncentrirana na mestni trg, pri čemer se izgubljena horizontala že guba proti gotsko našpičeni vertikali. V ozko kletko zaprt svet, ki ga v miniaturnem merilu v svarilo simbolizira kletka postavljena točno na sredo stolpovega pročelja, se lahko odpira samo po navpičnici, vendar je med nebom in zemljo za vsakogar, ki bi si utegnil zaželeti si tega neba, grozeči Bertramov stolp, arhitektonsko najbolj nebesna institucija, sedež inkvizicijskega sodišča.

/... /

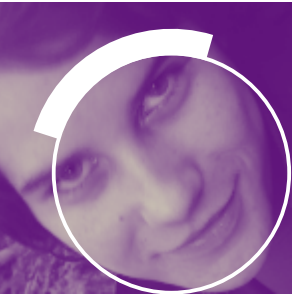
16. Drama?

Driada je dramatičnega povsem onemogočena v navidezno gledališko obliko vzpostavljena platforma, v kateri Driada že vse ve in ji je nekakšna onstranska človeku nedosegljiva (transcendenčna) resnica stalna referenca. Hrastova Driada predstavlja nekakšno institucijo! Medtem ko se etična resnica z alkimističnim preobračanjem bistva sveta v **Samorogu** šele vzpostavlja – pravzaprav se docela sestavi šele na koncu igre, ko je na grmadi namesto pragmatične Margarete zažgana nora dvojčica Uršula –, vlada v **Driadi** že kar spočetka nekakšen predestiniran etični absolut. Ker gleda Driada kot brezčasno in vsevedno bitje na omejenega, nemočnega in umrljivega človeka zviška, ker o njem že vse ve in ker se mu zaradi njegove bedne narave celo nekoliko roga, je kakršen koli konflikt med njima nesmiseln oziroma nemogoč (Driada pa je v tem, ko se nad svet postavlja z vsevednim in burkaškim prezirom, celo nekoliko nadležna!). Drame v **Driadi** ni, ker se dramatičnost in dosežena absolutna transcendenca v takem koordinatnem sistemu po pravilu ne moreta srečati. Če je zares tendenca gledališke igre, kakor smo zapisali v uvodu, v čim bolj kompaktnemu ‘upletenjenju’ materije, ki ji je človeška (zemeljska) izkušnja referenca, in če se Strniša, nasprotno, v svojem doseganju vesolja razpira ravno v nasprotno smer oziroma že prestopi meje enega planeta, potem moremo zaključiti, da sta si tendenci tako diametralno različni, da je drama med njima nemogoča. Bolj kot se odmika od Zemlje, bolj je **Driada** (žal) anti-dramatična in ne-gledališka.

LITERATURA	BURROUGHS, J. <i>The Light of Day</i> . Boston in New York: Adamant Media Corporation, 2005.
	CLARK, KENNETH: <i>Landscape into Art</i> . New York: Icon Editions, 1976.
	FUCHS, ELINOR: »EF's Visit to a Small Planet: Some Questions to Ask a Play«. <i>Theater</i> , 2004, let. 34, št. 2, str. 4-9.
	GALILEO, GALILEI: »Pismo Kristini Lorenski, nadvojvodinji toskanski 1615«. <i>Phainomena</i> : glasilo fenomenološkega društva v Sloveniji, 1998, letn. 7, št. 23/24, str. 225-249.
	GRUŠOVNIK, TOMAŽ: »Etika neizrekljivega pri Ludwigu Wittgensteinu«. <i>Phainomena</i> : glasilo fenomenološkega društva v Sloveniji, 2005, letn. 14, št. 51/52, str. 231-251.
	HEIDEGGER, MARTIN: <i>Na poti do govorice</i> . Ljubljana: Slovenska matica, 1995.

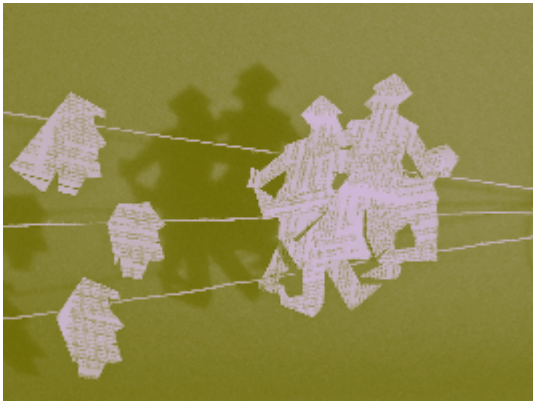
2 Elinor Fuchs navaja v svojem eseju besede Jaya Appeltona, angleškega geografa in teoretika es-tetike pokrajine iz konference v Berkleyu leta 1990: »Nobenega dvoma ni, da je preporod zanimanja za pokrajino od druge svetovne vojne do tega trenutka dosegel stopnjo, ki nas opravičuje uporabe termina Krajinarsko Gibanje (Landscape Movement)« (Fuchs 2002:8).

^[1] Pojem izhaja iz nizozemske besede landschap, pri čemer se v slovenski pokrajini v primerjavi z angleškim landscape (landscape v stari angleščini) in nemškim Landschaft izgubi nekaj jasne pomske kvalitete (land – zemlja; schap – stanje, razmere, pa tudi obdelovanje in celo partnerstvo).



eva kraševc, drmt III

o smislu pisanja gledališke kritike



Kaj je sploh smisel pisanja o predstavah, performansih, instalacijah in podobnih mejnih oblikah gledališča, ki jih je moč videti v okviru festivalov ali samostojnih dogodkov? Ti se ponavadi pričakovano, vse pogosteje pa tudi manj pričakovano, začenjajo dogajati v naši neposredni okolici in del njih včasih tudi brez zavestne odločitve postanemo tudi sami. O smislu tovrstnega pisanja sem se začela spraševati po ogledu predstav Romea Castelluccija (Societas Raffaello Sanzio), umetnika z izrazito vizualno naracijo, znotraj katere so verbalni elementi zgolj eden izmed pomembnih detajlov. Podobno je z nekaterimi ostalimi, kot so Heiner Goebels (Théâtre Vidy-Lausanne), Eric Joris (Crew), katerih dela sem pred kratkim doživela na Münchenskem bienalnem festivalu Spielart.

Kako sploh opisati tovrstni dogodek, ki ga naša percepcija umesti nekam v veselje performativnega in bolj ali manj abstraktnega gledališkega polja? Je odgovor na tovrstna umetniška dela novo umetniško delo v pisni obliki? Kaj je pomembno: način pisanja, senzibilnost, okus? Je osebni okus lahko izhodiščna točka?

Iz vsakega pisanja tako ali drugače seva pisec, njegovo ozadje, osebni okus in preference. Morda bi se bilo na tej točki pomembno vprašati, za koga sploh pišemo? Je to širša ali strokovna javnost, je moje pisanje prva informacija ali je ubesedenje informacije šele podlaga za interpretacijo?

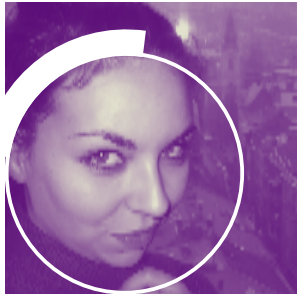
Zdi se mi, da je najtežje začenjati z razgalitvijo sebe, a hkrati je to edini možni začetek. Odkrito priznati, da mi nekaj ni bilo všeč ali da marsičesa preprosto nisem dojela. Kar se v nekaterih predstavah tudi zgodi – pa ne vedno zaradi nedojemljivega občinstva. Nekaterе predstave me preprosto zmedejo. Zato se mi zdi pomembno, da se ne skrivam za nekakšne fiktivne razlage, prebrane v materialih o predstavi, ali da se ne izogibam govoru o tem, kar me je zmedlo, saj se s tem le izogibam problemu.

Ključ do vsega je, kako vzpostaviti komunikacijo o vsem, kar sem videla, najprej sama s seboj, nato pa preko pisanja, ki velikokrat pripomore k razumevanju vidnega, slišnega ali še najraje občutenega tudi z drugimi. Z morebitnim urednikom, ki bo objavil mojo kritiko ali refleksijo, potem pa tudi z gledalci/bralci in nenazadnje umetniki, ki so dogodek pripravili. Moje pisanje je namenjeno vsem njim. In prav vsi si želijo vedeti, kakšno je moje mnenje o tem. Morda zveni kot nekakšen pritisk na intimno, na osebno, ampak saj to tudi je.

Gledališče je razvilo nešteto oblik. Gotovo lahko razvijemo tudi oblike kritike, ki jih bodo navdahnile predstave same; tudi kritika ima prav toliko možnosti, da se ubrani stisnjenosti v formalistično odmaknjeni kot. Zato mora, zavedajoč se, da v svojih predstavitvah in ocenah pogosto ne zmore povedati vsega, vedno znova iskati besednjak, s katerim bi se to dalo, iskati način, s katerim bi lahko zaobsegla predstavo v celoti, njeno atmosfero, igralce, ritem ...

Pomembno se mi zdi razmišljati tudi o vlogi kritika. Je to še vedno oseba, ki naj bi v gledališču ne imela prijateljev? Je to avtoriteta, strokovnjak, ki pove, kaj je dobro in kaj slabo? Je nekdo, ki dobrohotno obnovi predstavo in jo pokaže v splošno pozitivni luči? Vse to in še marsikaj. Pri vsem pa se je treba zavedati, da je kritika velikokrat eden redkih, včasih tudi edini dokument o predstavi. Predstava je, kot vemo, efemerna forma, ki se po zadnji ponovitvi v svoji celostnosti ne pokaže več. In tudi zato je pisanje o njej nekaj, kar ohrani vsaj malo njenega prhkega vonja in nas ob branju ponese tako v spomin kot v doživljanje.

Pa še nekaj. Tako lepo je, ko umetnost navdahne umetnost – tako izpolnjujoč občutek se ustvari – in morda, morda je v pisanju o gledališču na poseben način prisotna gledališka umetnost sama. Vsaj včasih se tako zazdi, in ko je tako, se zdi tudi smiselno.



vesna hauschild, drmt IV

voljela bih ...

... da se otvoritev nove življenjske poti, ki se na svoj način vedno izkaže kot lepa, vsaj enkrat ne bi začela z nečim grdim. Pakirala sem cele tri dni. V mislih. In nato stvari v eni uri, tik prej zdajci, zmetala v potovalki, ki smo se ju z nekaj tisoč vrečkami trudili sredi noči, pri minusu, zbasati v štirikrat premajhen prtljažnik. Ker mi ni bilo do ponovnega srečanja z omarico, kjer spi ‘overweight’ prtljaga na letališčih, če pri sebi nimaš dovolj denarja, da bi poplačal za pretežke grehe. Tudi zato, ker nisem ljubiteljica nočnih sestankov s čudnimi tipi v praznih kupejih, sem nekako izprosila, da me domači zapeljejo 500 km južno. Road trip je bil fantastičen, parkiranje v centru pa malo manj. Avto so nam oropali, še preden smo dobro izginili za ovinek. Zaradi časovne stiske so ljubitelji tujih stvari pozabili pogledati v prtljažnik, za kar sva jim s prenosnikom še danes hvaležna. Zanimivo je, da so kljub naglici uspeli pokazati svoj glasbeni okus – s selekcijo ukradenih cedejk. Moji dragi so zaradi razbitega okna na poti nazaj izkusili avtentično sarajevsko zimsko vremensko atmosfero – z odprtim oknom, za silo prekritim s polivinilom.

In potem sem se namesto z umirjenim ritmom asimilacije soočila z neumornim iskanjem normalnega bivališča. Pod normalno pač ni spadalo: stanovanje s kuhinjo brez kuhinjskega korita, stanovanje s kopalnico na drugi strani dvorišča, stanovanje brez gretja, nikakor pa ne stanovanje, ki se po višini lahko kvalificira na tekmovanju za XL pasjo uto, kuhinjo predstavlja polomljena peč in razbita kredenca, kopalnico, ki je wc in kopalna kad v enem, pa škaaf v velikosti otroškega bazenčka. Vrata v pekel, na stečaj odprta (dobesedno, saj sem na njih pogrešila kljuko). Ko sem že skoraj obupala, je kolegica z akademije poklicala kolega, ki oddaja trisobno stanovanje, v paketu s cimrom in pogledom na šoping center. Kaj več bi si človek lahko želel?!

V meglicah cigaretnega dima, ki so plesale po črnih prostorih ‘preseljene akademije’, 11. nadstropij nad mestom, sem se v polomljeni bosanščini trudila (raz)spoznavati sošolce in profesorje. Zanimivi ljudje; sončni, razgledani, ustrežljivi. Nekateri malce za šalo, malce pa tudi zares zakompleksani glede družbeno-politične pozicije Bosne in z nenehno potrebo po primerjanju (»Mi smo pa v afriški uniji, hahaha!«). Ampak človek se vsega navadi. Sčasoma. Sprva sem težko sledila pravilom – kaditi v katerem koli prostoru, ki omogoča, da dostojanstveno sežeš po vžigalnik in si prižgeš cigareto, je povsem legalno, celo zaželeno (tudi s strani nekadilcev, saj so kadilci v primeru prisilne abstinence preveč živčni in potemtakem nesposobni za delo), medtem ko so nekatere, doma povsem sprejemljive reči, tukaj nedopustne! V akadem(ij)skih klopek smo na znanje (včasih zaradi primanjkljaja ene tretjine študentk dramaturgije, včasih zaradi primanjkljaja profesorja) čakali akademskih 15, včasih pa tudi 115 minut. Ampak izplačalo se je (razen v nesrečnem primeru nekega petkovega popoldneva, ko se je po dveurnem čakanju izkazalo, da nas profesor režiser nikakor ne bo utegnil počastiti s prisotnostjo, ker je v – Indiji!). Večina predmetov je praktične narave, edini teoretični v mojem izboru – elementi filma – pa združuje dve moji veliki strasti, gledanje kulturnih filmov ob glodanju čokolade. Ta semester je pester: pri scenariju razvijamo idejo za celovečerni film, pri kreativni dramaturgiji se ukvarjamo s pisanjem drame in kritiziranjem kritik, pri režiji bomo poslali v svet vsak svojo kratko predstavo, pri montaži posneli foto zgodbo, pri praktični dramaturgiji pa ustvarili tekst za lutkovno predstavo. Predmeti trajajo od tri do šest šolskih ur. Sami izračunajte, koliko čokolade izgine pod našimi nevrotičnimi ugrizi ob iskanju tiste prave ideje ...

In prosti čas? Razvajam se z gledališčem in kinom, cene vstopnic so smešno nizke. Imam doživljenjsko pogodbo z najbližjo videoteko in rezervirane mandarine na najbolj cvetoči stojnici s sadjem pred blokom. Kot vsi tujci sem seveda podlegla čarom Bašćaršije, moja prehrabena struktura se v delovnih dneh začne in konča s pitami (zeljanica ali krompiruša z obvezno pavlako), popijem pa toliko kave, da bi v vzdržljivosti lahko premagala samega brez bull ptiča. Sarajevo je sladko in za morebitno neprepoznavnost moje materije obtožujem slaščičarne, ki prežijo name, zasvojenko, za vsakim vogalom. Misli (občasno pa tudi vsebina denarnice) največkrat zaplešejo med sprehodi po Ferhadiji, zgodbe zgrožene zgodovine me požirajo z vseh strani in duhovi starih bolnih hiš čakajo name, iskalko, v vsakem predelu živopisnega mesta.

Priznam, tudi zaljubila sem se. Toda kot vsaka ženska, še posebej pa kot dramaturginja, ne morem (niti nočem) živeti brez občasnega dramatiziranja. Zato sem, ne glede na to, kaj se zgodi, prepričana, da se bo moja ljubezen z vrnitvijo v kokoškin objem zopet posvetila Ljubi Ani. Palača novodobnih sultanov, zapeljivih dimij, razmršenih boemov in prijaznih klobukov me presune vsakič, ko se s tramvajem vozim do Obale Kulina Bana. Toda enkrat, ko bom pobrala svoje stvari in misli in (upam) njih napisane produkte, ko bom še zadnjič uzrla mežikanje zaspanih luči s katerega od nešteti hribov in pomahala pticam nad blokom v slovo, bo moje Belo mesto ostalo tam, kjer se počuti najbolj svoje – v belih oblakih ...

(Jaz pa si bom z mislijo na bivše prekajene obleke in zadimljene kavarne, ki so v Sloveniji utionile v večni spanec, vsa oddahjena in prevetrena privoščila mandarino.)



anja bajda, absolventka drmt

finsko (gledališko) poletje

Prvo presenečenje, ki ga Finska pripravi za obiskovalca z juga, vajenega poletnih temperatur, ki se gibljejo okoli 30 stopinj ali več, je pozdrav v obliki hladnega, spremenljivega, za Skandinavijo značilnega vremena. Kar se zdi samoumevno za deželo na severu, se v povezavi z gledališčem kmalu izkaže kot finska posebnost.

Neokrnjena in neposeljena pokrajina postane prizorišče predstav in performansov v organizaciji več kot 200 poletnih gledaliških festivalov. Medtem ko je Helsingin Juhlaviikot (s sedežem v Helsinkih) eden večjih in finančno najboljše podprtih in vsestranskih festivalov (podpira gledališče, ples, cirkus, klasično glasbo, džez, prireditve za otroke, poezijo, vizualne umetnosti in film), je na Finskem še obilica manjših, lokalnih gledaliških festivalov, ki uprizarjanje in koncept (tako uprizoritev kot festivala) usklajujejo s prizoriščem dogajanja. Interakcija oblike-okolja in vsebine je tisto, kar prvenstveno oblikuje značaj tovrstnih dogodkov (predstave, postavljene na otočke, v bližino jam, jezer, morja, svetilnikov, opuščenih kasarn, na barko, rt; to je tisto, kar sicer spečo naravo poleti prebudi iz dolgega zimskega spanja in jo hkrati naredi za kontekst umetniškim vsebinam).

Enega festivalov tega tipa (poteka od leta 2001 do leta 2009) obiščemo v Kustaviju (naša prva postojanka), na jugozahodni obali Finske. Posvečen je pisatelju Volterju Kilpiju, rojenem leta 1874 v Kustaviju, pripravlja pa ga gledališče Yovieraat. Organizatorji in ustvarjalci festivala (ki so tako profesionalci kot študenti igre, produkcije in režije ter lokalni navdušenci) od leta 2001 uprizarjajo dramatizacije del pisatelja, znanega kot naslednika finskega nacionalnega pesnika Aleksisa Kivija in po slogu pisanja sorodnega Joyceu in Proustu. Predstave, postavljene v različna okolja, živijo literarno delo in ideje finskega književnika.

V nasprotju s podeželjem, ki se začne poleti prebujati, so mesta izpraznjena in tiha, to nam pokaže naslednja postojanka – Turku (sicer zadnja postojanka pisatelja Volterja Kilpija), mesto, ki kandidira za Evropsko kulturno prestolnico leta 2011.

Vajeni smo že finske ulične »metal« kulture, črnih usnjenih jaken in podobnega, a tukaj črnina bije v oči. Zavemo se, da smo v mesto prispeli sredi prireditve; koncerta finske metal glasbene skupine, ki prav danes poteka v sklopu večdnevnega glasbenega festivala. Prizorišče prireditve je postavljeno v šotor, ob bok mestnemu teatru, pred katerim stoji eden od mnogih kipov, posvečenih nacionalnemu pesniku Aleksisu Kiviju. Kasneje se zapletemo v pogovor z Jussijem, študentom produkcije performativnih umetnosti na Fakulteti za politehniko v Turkuju, sostanovalcem naše gostiteljice Aino, študentke vizualnih komunikacij na Akademiji za likovno umetnost. Pove nam, da je to, kar smo videli, tipična kontradiktornost, kakršna se ustvarja v Turkuju, odkar to mesto kandidira za evropsko prestolnico kulture. »Za kaj takega, kar ste videli, občina na svojo stran pridobiva lokalno prebivalstvo,vse profile, med njimi tudi metalce,« pove. »Zdaj bodo tudi oni navdušeni nad oblastjo, ki jih je prej silila na rob. Mesto ima ambicijo prepričati ljudi, da je liberalno in da dobro poskrbi za vse.« Jussi razloži, da je to način, s katerim poskuša Turku z videzom prepričati, da je primeren za izbor za evropsko kulturno prestolnico. »Ljudje vseh okusov bodo s kulturno ponudbo zadovoljni, mesto bo morda sčasoma bolj urejeno in videz bo najverjetneje dajal dober vtis,« še doda. Kmalu se razkrijejo argumenti, ki jih ima Jussi za svoje precej pesimistično razmišljanje in mnenje. Veliko študentov politehnike namreč odhaja drugam, naj bodo to druga finska mesta ali v tujino. Enako se dogaja z gostujočimi profesorji. »Razlog,« pove Jussi, »je denar.« »Ta, ki je zdaj namenjen lepšanju zunanje podobe mesta, je bil prej, vsaj delno, namenjen tudi naši akademiji, da si je lahko privoščila potreben učni material in kvalificirane predavatelje. Zdaj je podoba pomembnejša od tistih, ki se urimo za ustvarjalce te podobe.«

Zvečer si ogledamo predstavo amaterskega gledališča. Na njej se ne pozna sledi trenutne kulturne politike mesta. Delno amaterska, delno profesionalna zasedba, moderna finska drama, iz katere je narejen zabaven, gledljiv, inovativen, morda preveč razvlečen in analitičen izdelek. Zelo podobno predstavo bi bilo mogoče najti v Sloveniji ali drugod.

Tampere si z J. ogledava kot turista. Po nastanitvi v hostlu (cene na Finskem se gibljejo okoli 20 evrov, higiena in ponudba je ceni za prenočišče primerna in je povsem spodobna) se lotiva galerij, centrov domače obrti, muzejev. Kar naju (znova) preseneti, je atraktivno povezovanje umetniških vsebin z načinom in okoljem, v katerem so obiskovalcu posredovane. Tako je razstava v galeriji, kamor zaideva, postavljena v prostore, ki prvotno niso galerija kot institucija, so pa namenjeni galerijski dejavnosti. Od ustvarjalca do

uporabnika je kratka pot; običajno si slikar oz. umetnik ne more privoščiti čuvaja razstave, zato kot ustvarjalec, čuvaj in trgovec nastopa sam, kar mu hkrati prinaša neposreden stik s kupci, s čimer dobi vpogled v aktualno povpraševanje.

Kustaviju, Turkuju in Tampereju sledijo Helsinki. Južna prestolnica severne države s 560.000 mestnimi prebivalci; skupaj s podeželjem šteje tri milijone ljudi, je tipično severnjaško, izrazito prostorno in čisto mesto. Na tleh le redkokje kakšen cigaretni ogorek, na ulicah redko srečanje z domačinom, ki ne bi znal osnov sporazumevanja v angleščini. V pristaniščih veliko bark, preurejenih v lokale, in turističnih trajektov, ki trikrat na dan odhajajo proti estonskemu Talinu, ter manjših barčic, ki plujejo proti bližjemu otoku Suomenlinna. Z eno od njih se odpeljemo na otok, ki si ga lastijo tri države: Švedska, Finska in Rusija; nekoč je bil vojaška baza vseh treh. Vojska je, kljub bunkerjem in topovom poskrbela, da je narava na otoku še vedno skoraj nedotaknjena, zaradi česar je otok Suomenlinna postal zanimiva turistična točka.

Ob vožnji z otočka ob pogledu na helsinško katedralo in predsedniško palačo pobaram Roso Mario, svojo finsko prijateljico, sicer študentko gledališke režije, ali Finska tudi sicer, za domačine, deluje tako dobro in neoporečno, kakršen vtis pušča pri tujcih. Ob tem, da na Finskem še nisem srečala brezdomca, da nisem naletela na nobenega posebno nezadovoljnega Finca, da je prometna infrastruktura brezhibna, se mi namreč zdi, da bi lahko bila finska idealna država, kar pa deluje nekoliko utopično. Omenim »dark life style«, ki se mi zdi pri tolikšni količini teme na leto razumljiv, a podvomim v umirjenost in ponotranjenost finskega značaja (ki je nekoliko drugačen od stereotipnih predstav o severnjaški zadržanosti). »Ne, to ni znak prilagodljivosti državni politiki ali znak nezanimanja zanjo. Drži, da smo spoštljivi do svoje države in delujemo, državljani in država, na ravni medsebojnega zaupanja in preskrbljenosti,« razloži kolegica. »Za božič imamo proteste pred predsedniško palačo, proti elitnim praznovanjem, ki se nam zdijo potratna,« mi zaupa. »A mislim, da naša država vseeno dobro skrbi za nas,« doda Rosa, da ne bi bila njena konstruktivna kritika razumljena kot pritoževanje. Bolj ko Finsko spoznavamo, bolj se nam kaže kot nekakšen višek demokracije.

Zvečer si ogledamo uprizoritev Evripidovih **Bakhantk**, narejenih po metodi Ese Kirkkopelto. Slednjo je razvil istoimenski režiser, ukvarja pa se z decentralizacijo pozornosti in predstavljanja iz človeka oz. antropomorfizma na ostale oblike življenja. Predstava spominja na Schechnerjeve **Bakhantke**, a kljub temu prinaša nekaj novih pogledov na sodobno gledališče. Večer zaoblimo s poslavljanjem v lokalu, ki je videti kot zamrznjena Rusija pred tridesetimi leti. Rdeč tapisom, les, gostje so vidni privrženci mentalitete in stila šestdesetih let prejšnjega stoletja. Naročimo poceni pivo (tri evre) in si za slovo privoščimo finski tango iz džuboksa, ob katerem se v nostalgичnem ozračju natakariči orosijo oči. Edini kraj, kamor vsako jutro vstopa po nostalgijo, je bar, v katerem pozno v noč čaka zadnjega gosta. A to je druga finska posebnost in presenečenje; kljub izrazito visokemu življenjskemu standardu in neizmerni urejenosti je nekje še vedno najti kotiček, v katerem se je čas ustavil.

Celoto dobro delujoče države tvori izredna ekološka osveščenost, posledično racionalno gospodarjenje (tako z osebno lastnino oz. premoženjem kot z viri energije), oboje se dopolnjuje z dobro socialno politiko države in prometno infrastrukturo. Javni prevoz je vsakdanja oblika prevoza ljudi od doma na delovno mesto in marsikdo je mnenja, da je avtomobil potrata, v kolikor so povezave z vlaki, avtobusi ali tramvaji dobre. Podobna miselnost velja v umetniških krogih. Kljub odrskemu eksperimentiranju se preizkušanje ne dogaja zgolj zaradi preizkušanja samega, temveč vedno z določenim ciljem (ali z drugimi besedami – česa tako bizarnega, kot je vodna instalacija na Prešernovem trgu v Ljubljani in zelo blizu nje jumbo plakat z napisom »Vsaka kapljica šteje«, se Finci ne bi lotili ali bi pred takšnimi postavitvami prej temeljito premislili).

Zadnja postaja: Ljubljana; in zadnja, ne preveč spodbudna misel se vrti okoli vprašanja, zakaj si Finska in Slovenija (še) nista bližje.



foto: Rajko Mahkovic

oderuh

gledališki list
Akademije za gledališče, radio, film in televizijo

letnik II, številka 1
študijsko leto 2007/08, zimski semester

ISSN 1854-7559

oderuh@email.si

izdajatelj in založnik
UL AGRFT

zanj
izr. prof. Aleš Valič, dekan

glavna urednica
Eva Mahkovic

uredniški odbor
Anita Volčanjšek
Vesna Hauschild

mentorja
red. prof. dr. Denis Poniž
asist. dr. Barbara Orel

lektorica
Maja Cerar

oblikovanje
pen.A

fotografije
Boris Bezić, Rajko Mahkovic, Željko Stevanič, Kaja Tokuhisa, Žiga Virč,
Barbara Zemljič, osebni arhivi študentov AGRFT

tisk
Trajanus d.o.o., Savska loka 21, Kranj

Ljubljana, december 2007

600 izvodov

Vse pravice pridržane.

