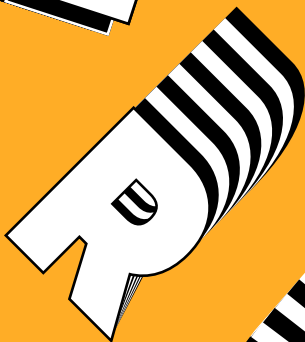
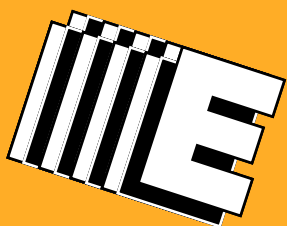
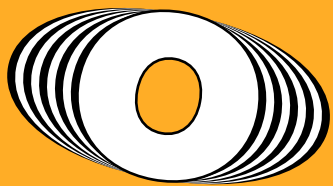




2012/2013

list Akademije za gledališče, radio, film in televizijo

letnik VII, številka 2

04

UVODNIK

Katja Černe: *Norišnica*

06

PRODUKCIJE ODDELKOV ZA DRAMSKO IGRO, GLEDALIŠKO REŽIJO
IN DRAMATURGIJO

08

PRODUKCIJA II. SEMESTRA

EDWARD BOND: REŠENI

16

PRODUKCIJA IV. SEMESTRA

PREDSTAVA OB JEZERU (Po motivih Simfonije št. 6 v h-molu, op. 54**Dmitrija Šostakoviča)**Juš A. Zidar: *DSCH*Anja Krušnik Cirnski: *Identiteta v kapitalizmu***PREDSTAVA OB JEZERU (Via kolektiv)**Mateja Fajt: *Kolaž*Eva Jagodic: *Dve možnosti*Andrej Vrhovnik: *Kostumografija***PREDSTAVA OB JEZERU**Mateja Fajt: *Kolaž*

38

PRODUKCIJA VI. SEMESTRA

KINGS, LOVE AND SHAKESPEARE'S ROCK'N'ROLLAnja Novak: *Norec je filozofija in poklic*

52

PRODUKCIJE VIII. SEMESTRA

SARAH KANE: SKOMINEEva Kokalj: *Skomine*Anže Virant: *To je pravzaprav igra o ljubezni*Bojan Stefanović: *Kane*Anže Virant: *Manifest o gledališču brez igralca***JEAN GENET: SLUŽKINJI****KALIGULA ET AL.**Tjaša Črnigoj: *Potovanje skozi ogledalo*Ana Obreza: *Zapiski iz dramaturškega zvezčiča*Ana Obreza: *Dramaturška skica*Maša Jazbec: *Beseda ni konj, beseda je Kaligula*Tanja Lozej: *Scenografija za Kaligulo et al.*Andrej Vrhovnik: *Kostumografija za Kaligulo et al.; 6 skic***EUGÈNE IONESCO: STOLI**Gaja Kutnjak: *Plakat*

100

AKADEMIJSKI STUDIO

IZ ZAKLADNICE NEUSPEHA

104

PRODUKCIJE ODDELKA ZA FILM IN TELEVIZIJO

*Na kolesih zgodovine**Moje ime je ogledalo**Medijski projekt: Murko**Ivan brez življenja**Žvali*

116

TEORIJA IMA TALENT

Aljaž Koprivnikar: *Literatura in vprašanje norosti*Larisa Javernik: *Nore Bakhe*Ana Gorinšek: *Manifest norcev ali Ernstov nadrealizem*Katja Černe: *Himna norosti*Nataša Berce: *»Norost« in norost Vaclava Nižinskega*Anja Krušnik Cirnski: *Žalovanje kot oblika skrajnega vedenja*Jure Kapun: *Zastrte norosti*Irina Lešnik: *Bioumetniki ali sodobni norci?*

146

UH

Žan Žveplan: *Majhni fantki glasno kričijo*Tjaša Črnigoj: *Kaligula med petelini in norci*Anja Novak: *Ko te ma, da bi ponoru, napiš pesem*Sara Dirnbek: *Pesmi*Aljaž Koprivnikar: *La machine de Molière na Svobodni univerzi*

Norišnica

Katja Černe, odgovorna urednica

Dragi moji psihični bolniki, psihopati, psihologi, psihiatri, psihoti, psihičarji, psiholisti, psihantje in na splošno psi in mačke!

Ta semester bomo znoreli. A ni res? V skladu s tem je tudi tema tega Oderuha: norost. In njena povezava z gledališčem, dramatikom, igralcem, režiserjem, gledalcem, dramaturgom, umetnostjo, pisanjem, slikanjem, ustvarjanjem, življenjem.

Norost = svoboda? Norost = ekscentričnost? Norost = kul? Seveda tukaj ni govora o pravi zdravstveni definiciji psihičnih motenj. Ali pač?

Dobre kreativne ideje so lahko označene za norost ... Ali obratno. So dobre ideje ponavadi nore, saj če bi bile »normalne«, pač ne bi bile dobre? So nore ideje nujno dobre? So dobre ideje nujno nore?

Kje je meja med genialnostjo in norostjo?

Ali norost pripomore k ustvarjalnosti?

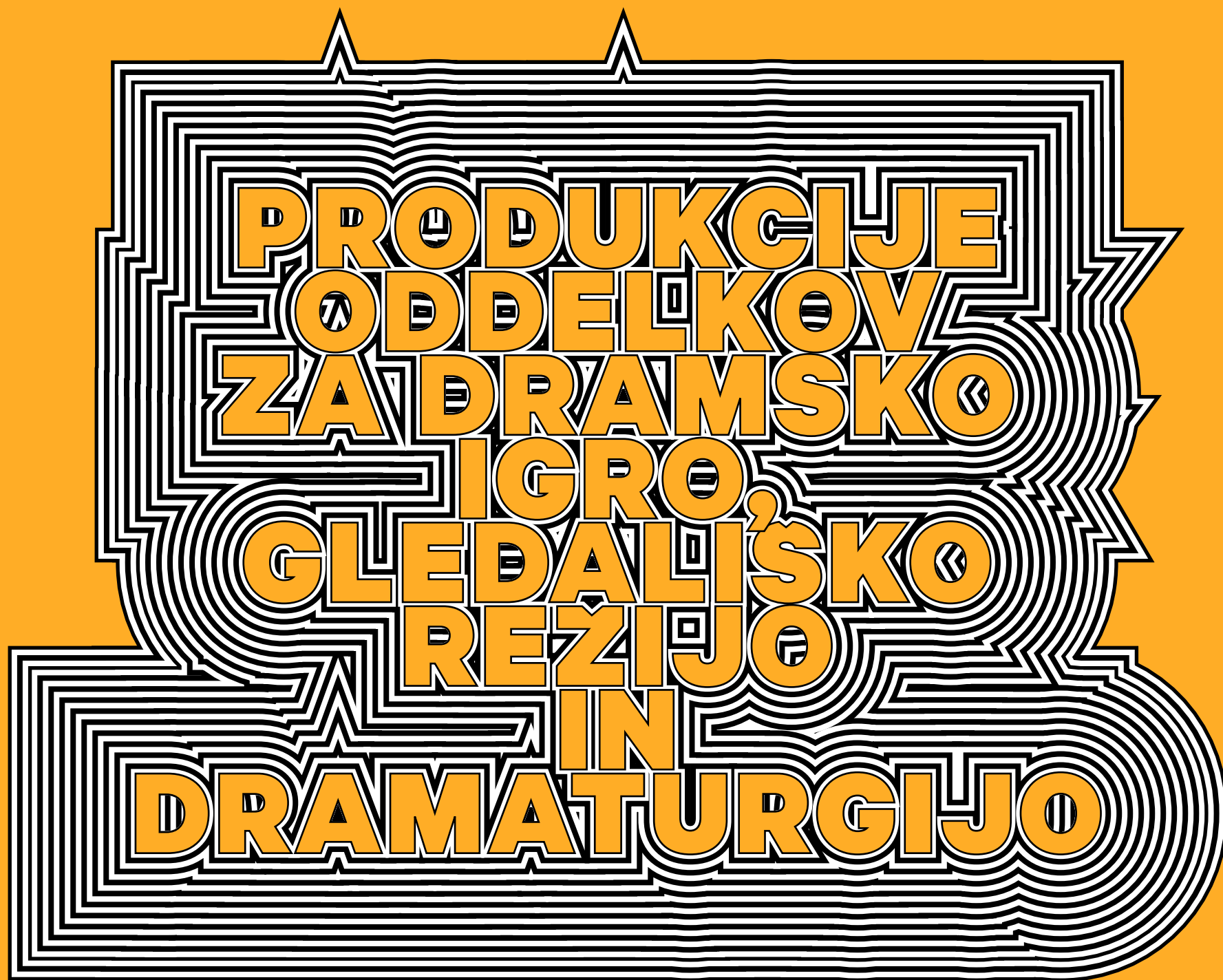
Sarah Kane, Antonin Artaud, Vaclav Nižinski, George Byron, Michelangelo Buonarroti, Nikola Tesla, Vincent van Gogh, Mark Rothko, Francisco Goya, Friedrich Hölderlin in tako naprej. Ali vednost o njihovem življenju, obnašanju, mišljenju, morebitnem samomoru vpliva na naše doživetje njihovega dela? Bi bili enako cenjeni in se zapisali v zgodovino, če bi bili dolgočasni normalneži? Kaj sploh pomeni »dolgočasni normalneži«?

Mora biti umetnik ekscentričen? Ali pa je to le egocentrizem, nekakšna želja po pozornosti, ustvarjanje pa je ločena zadeva?

Ali pa je morda umetnost ravno ventil, način izražanja, način življenja, brez katerega bi znoreli? Charles Bukowski: **»What makes a man a writer? Well, it's simple. You either get it down on paper, or jump off a bridge.«**

Aja. Morda je pa norost zdrava pamet. Morda je pa norost razmišljanje z lastno glavo. Morda je pa norost le pogum in vztrajnost. Ne pozabiti: **Those who are crazy enough to think they can change the world are the ones who actually do.**

Bodite nori.



EDWARD BOND: REŠENI

Prevod: Vladimir Kralj

Produkcija II. semestra dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

AGRFT, gledališki studio

generalka: 3. junij 2013 ob 20.00

premiera: 4. junij 2013 ob 20.00

1. del

Režija

Sara Lucu

Dramaturgija

Pia Vatovec

Varja Hrvatin

Jerneja Balog

Žan Žveplan

Tamara Babič

Igrajo

1. par

Len: Blaž Dolenc

Pam: Zala Ana Štiglic

2. par

Len: Voranc Boh

Pam: Sara Dirnbek

3. par

Len: Petja Labović

Pam: Maša Grošelj

2. del

Režija

Nina Ramšak

Dramaturgija

Pia Vatovec

Varja Hrvatin

Jerneja Balog

Žan Žveplan

Tamara Babič

Igrajo

Lara Vouk (Mary)

Petja Labović (Harry)

Žan Koprivnik (Len)

Mia Skrbina (Pam)

Mentorji:

Dramska igra in

gledališka režija

red. prof. Matjaž Zupančič

izr. prof. Branko Šturbej

Dramaturgija

doc. dr. Blaž Lukan

Scenografija

doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija

izr. prof. Janja Korun

asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor

asist. mag. Nina Žavbi

Milojević



na sliki

Sara Lucu

Zala Ana Štiglic

Maša Grošelj

Blaž Dolenc

Žan Koprivnik

Sara Dirnbek

Petja Labović

Voranc Boh

Mia Skrbina

Lara Vouk

Nina Ramšak





na prejšnji strani Voranc Boh, Mia Skrbinac
zgoraj Maša Grošelj, Mia Skrbinac, Nina Ramšak, Lara Vouk, Petja Labović, Žan Koprivnik
spodaj Blaž Dolenc, Petja Labović

zgoraj Mia Skrbinac
spodaj Sara Dirnbek
na naslednji strani Žan Koprivnik



PREDSTAVA OB JEZERU (Po motivih Simfonije št. 6 v h-molu, op. 54 Dmitrija Šostakoviča)

Produkcija IV. semestra dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

AGRFT, klet
12., 13., 14., 15. junij 2013 ob 20.00

Režija

Juš A. Zidar

Dramaturgija

Anja Krušnik Cirnški
Alenka Mrakovčič

Scenografija

Tine Tribušon
Nika van Berkel

Kostumografija

Mateja Fajt

Avtorica glasbe

Alenka Mrakovčič

Oblikovanje svetlobe

David Orešič

Trenerka mačke

Mia Zahariaš

Lastnica mačke

Mirka Neček

Igrajo

Gregor Prah (*Prvi*)
Filip Samobor (*Drugi*)
Anita Gregorec (*Tretja*)
Matija Udovič (*Violina*)
Mojca Jerman (*Violina*)
Simona Skvarča (*Viola*)
Domen Hrastnik
(*Violončelo*)

Mentorji:

Dramska igra in gledališka režija

red. prof. Kristijan Muck
izr. prof. mag. Sebastijan Horvat

Dramaturgija

doc. dr. Blaž Lukan

Scenografija

doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija

izr. prof. Janja Korun
asist. mag. Tina Kolenik

Zvok

izr. prof. Aldo Kumar

Gib

red. prof. Tanja Zgonc

Jezik in govor

asist. mag. Nina Žavbi
Milojevič

*V predstavi je uporabljeno
besedilo Aleksandra Vveden-
skega 10. zadnji pogovor v
prevodu Draga Bajta.*



na sliki

Klara Kastelec
Anja Krušnik Cirnški
Gregor Prah
Matic Lukšič
Sara Gorše
Tina Špik
Eva Jesenovec
Miranda Trnjanin
Iztok Drabik Jug
Juš A. Zidar
Anita Gregorec
Žan Perko
Evelin Bizjak
Tin Grabnar
Alenka Mrakovčič
Žiga Divjak
Filip Samobor

Dmitrij Šostakovič (1906–1975) je leta 1938, dve leti po Stalinovi obsodbi njegove zadnje opere *Lady Macbeth iz Mtsenska*, najavil novo veliko simfonijo za zbor in orkester, uglasbitev pesnitve *Vladimir Ilič Lenin* Vladimira Majakovskega.

V članku »Zmeda, ne pa glasba« je Stalin o *Lady Macbeth iz Mtsenska* zapisal:

Ta glasba je napisana na podlagi odklonilne opere, na isti podlagi, s katero »levičarji« v gledališču zavračajo preprostost, realizem, jasnost podob in jasnost neomadeževane govorjene besede. Ta ista podlaga vnaša v gledališče in glasbo najbolj negativne značilnosti »meyerholdizma« in jih celo neskončno poveličuje. Pred seboj imamo »levičarsko« zmedo namesto naravne človeške glasbe. Moč vpliva dobre glasbe na ljudske množice je bila s pomočjo cenene klovnarje žrtvovana za malomeščanski, formalistični poskus ustvariti izvorno. Ogroženost sovjetske glasbe iz te smeri je jasna.¹

Leto kasneje, leta 1939, objavi novo *Simfonijo št. 6*, op. 54, v kateri ne gre ne za Lenina ne za preprostost in nacionalni karakter, ki ju zahteva partija.

Alenka nam šesto simfonijo na razčlembeni vaji razloži kot intimno ali pa kotne-simfonija. Prvi stavek, largo, traja več kot polovico celotnega dela in ne deluje prav nič simfonično. Šostakovič izpostavlja posamezne inštrumente ali pa manjše skupine, trenutki, ko zaigra celoten orkester, so redki, predvsem pa ni »simfonična« vsebina. Slutnja, trpljenje, razkrivanje najglobljih občutkov, resignacija, golo človekovo dostojanstvo, nekakšna dokončnost vsega, kar se v prvem stavku pojavi. Allegro in presto delujeta kontrastno in ironično. Skupaj izstopata iz intimnega pogleda prvega stavka in skušata biti »tisto, kar bi morala biti«, hkrati pa ravno tako nasprotujeta in polna različnih idej (ki se prelivajo ena v drugo – Šostakovič jih zelo malo razvija in ponavlja) zaključujeta simfonijo v zelo zanimivo celoto.

Šostakovič se s šesto oddalji od konvencije simfonične strukture, forme in vsebine. Potuji konvencionalni postopek oz. ga razvrednotenega zveže v končni verziji ironične trostavčne simfonije. V tem je skladen s poskusi ruske gledališke avantgarde in njihovim odklikom od gledališča kot reprezentacije literarne predloge.

V Šostakovičevi paradoksalni izpovedi, odgovoru zatiranega posameznika ob prevajanju v uprizoritev, prepoznavamo univerzalnost systemske represije. Na podlagi emotivnega odziva na posamične sekvece simfonije smo iskali aktualne vsebinsko ekvivalentne odrske situacije. Izvirajo iz dogmatične partiture sistema, s čvrsto strategijo razvrednotenja slehernika na avtomatizirano postproduksijsko silo. Znotraj te se človek kot individualni potencial izriše zgolj še kot nekakšen Tisnikarjev fragment živosti s svojo edino identiteto – davčno številko.

Literatura

Stalin, Josip Visarijonovič. »Muddle instead of music.« Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.arnoldschalks.nl/tlte.main.html>.

1

Iz angleščine za potrebe prispevka prevedel Juš A. Zidar po: Stalin, Josip Visarijonovič. »Muddle instead of music.« Dostopno na spletnem naslovu: <http://www.arnoldschalks.nl/tlte.main.html>.

Identiteta v kapitalizmu

Anja Krušnik Cirnski, DSCU 2

Veliko je govora o času, v katerem živimo – zaradi več razlogov: političnih situacij, krivic, potrošništva, kriz, t. i. propada vrednot, situacije se nam zde neverjetne, kot bi se dogajale po zakonih kakšnega drugega sveta. Renata Salecl v svoji knjigi O tesnobi to dobo označi kot »kapitalizem tesnobe« (12), v veliki meri produciran od medijev. Posvetila se bom poglavju "Uspeh v neuspehu: kako se hiperkapitalizem zanaša na občutke manjvrednosti ljudi," ki je posvečeno temi, o kateri bom govorila.

Saleclova pravi, da je tesnoba v času vojn precej drugačna od te, ki jo živimo danes, saj je predvsem povezana »z novimi občutki negotovosti, ki izvirajo iz narave sodobnega kapitalizma« (47), ki je neposredno vezan na potrošništvo, ki se hrani z občutkom manjvrednosti. Ta sloni na mnogih revijah, v katerih nam dajejo (protislovne in populistične) nasvete o našem življenju, ker so boljši od naših vedno napačnih dejanj. Saleclova opozarja, da že dolgo ni več zapoved trenda, naj se ljudje identificirajo z avtoriteto. Vzpostavlja se nov trend korporacij, ki dajo potrošnikom priložnost poigravanja z lastno identiteto, dajo jim priložnost, vsaj tako mislijo, da potrošniki odkrijejo svojo »najboljšo« plat, svojo »unikatnost« in jo s pomočjo modne in drugih industrij izostrijo. Tesnobe v subjektu torej ne sproža neuspeh biti nekdo drug, temveč »nezmožnost biti to, kar je«.

Današnji svet je zgrajen na paradoksu poniževanja individuuma, opaža moja generacija. Prav ta promocija »unikatnosti« in iz te nenehna sprememba identitete, ki v iskanju razpada, se dogaja v svetu, kjer je edina identiteta davčna številka. Manko davčne številke pomeni status »izbrisanega« ali pa status t. i. divjega otroka. Postavlja se vprašanje, čigav je svet? Naš ne more biti, če nimamo niti stalne identitete.

Ob tem vprašanju se moram dotakniti groteske, ki se sintetično, brez ozira na malenkosti, ukvarja s celovito življenjsko polnostjo »v okviru konvencionalne neverjetnosti.« (Meyerhold, 103.) Predstavlja »nekaj, kar je nenavadno, izdelek humorja, ki združuje številne različne pojme brez kakšne razvidne zakonitosti.« (Prav tam, 102.) Meša nasprotja, izostruje protislovja in potrebuje kontrast, zaradi teh ohranja dvojni odnos. »Groteska

poglobi vsakdanjost do te mere, da neha biti naravna.« (Prav tam, 105.) Ta svet Kayserjeve »kozmično-pesmistične« groteske (Drozda v Flaker, 33) je »odtujen svet, ki postaja tuj in grozeč« (Prav tam, 31), pa vendar ni zgolj to, saj se v groteski »rušijo fizični zakoni« (Prav tam, 31), menjajo se naravne oblike in velikost, izgublja se identiteta in osebnost razpada. V svetu groteske izgubimo orientacijo. Kar je ključno, pa ni strah pred smrtjo, temveč strah pred življenjem, saj groteska vedno vodi iz pravkar dojete situacije v nepričakovano situacijo.

Antiteza takšnemu svetu ali pa sinteza tega sveta je bil slovenjgraški slikar Jože Tisnikar, ki pripada krogu t. i. naivnih slikarjev (akademsko neizobraženih slikarjev), ki je delal v prosekuri. Tisnikar je začel slikati, ko je umrl eden izmed njegovih redkih prijateljev (kar je izvedel šele v mrtvašnici, ko je zagledal njegovo truplo). Takrat ga je hotel narisati še za časa življenja, ne njegovega trupla, vendar je bila končna podoba nekje med prijateljem in truplom. Postopek je ponovil, rezultat pa je bil vedno enak: podoba med prijateljem in truplom. Tisnikar sam ob njegovih slikah piše o strahu njegovih likov, o padcu v grozeč in tuj svet, v katerem njihova identiteta razpade, saj v svetu mrtvih ne more nič pomeniti. Tisnikar je skušal ovekovečiti življenje mrtveca, ki je prišel na mizo, saj se ni mogel sprijazniti s tem, da človek izgine, ne da bi za sabo pustil sled, da je tako hitro pozabljen. Tisnikar je bil mož, ki je žaloval za vsakim, ki je prišel v mrtvašnico. Živel je na robu, na robu med slikanjem in odpiranjem trupel, torej na robu med kreativnostjo in znanostjo, na robu med ekstazo, delirijem in smrtjo. Bil je antiteza ostalim živečim, razumel je svet premaknjene perspektive kozmično-pesimistične groteske in vzpostavil je legitimen svet živih mrtvecev, v katerem mogoče celo živimo.

Bibliografija

- Flaker, Aleksandar in Ugrešić, Dubravka. *Pojmovnik ruske avantgarde*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984.
- Salecl, Renata. *O tesnobi*. Ljubljana: Založba Sophia, 2007.
- Meyerhold, Vsevolod in drugi. *Gledališki oktober*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča Ljubljanskega, 1977.
- Tomašević, Nebojša. *Jože Tisnikar – Svet obujenih mrtvecev*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978.





na sliki Juš A. Zidar

PREDSTAVA OB JEZERU

(Via kolektiv)

Avtorski projekt

**Produkcija VI. semestra
dramske igre, gledališke režije
in dramaturgije**

AGRFT, gledališka predavalnica
premiera: 12. junij 2013 ob 21.00
ponovitev: 13. junij 2013 ob 21.00

Režija

Tin Grabnar

Dramaturgija

Eva Jagodic

Irina Lešnik

Scenografija

Matic Gselman

Kaja Todorovič

Kostumografija

Nina Šulin

Andrej Vrhovnik

Igrajo

Sara Gorše

Klara Kastelec

Matic Lukšič

Žan Perko

Mentorji:

Dramska igra in gledališka režija

red. prof. Kristijan Muck

izr. prof. mag. Sebastijan Horvat

Dramaturgija

doc. dr. Blaž Lukan

Scenografija

doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija

izr. prof. Janja Korun

asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor

asist. mag. Nina Žavbi Milojevič

Kolaž

Mateja Fajt, SCOB/K1 2



Dve možnosti

Eva Jagodic, DSCU 2

»Če te pokličejo na orožne vaje, maš zmeram dve možnost. Lohka si dobr, lohka pa slb. Če si slb, je dobr, greš koj dam. Če si pa dober, te pa vzamejo.«

Najprej je bil režiser. Potem so prišli igralci. Pa dramaturginji. In kostumografa in scenografa. In skupaj so začeli popotovanje v svet ruske avantgarde.

»Če te vzamejo, maš pa še zmeram dve možnost. Lohka si u kuhn, lohka greš pa na fronto.«

Kupi knjig, gore internetnih strani, slike, pesmi, menifesti, brainstormingi, debate, piva, rešilni čolni in voda do kolen. Veslo v roke, let the games begin! Medtem ko je režiser še pilil svojo idejo koncepta in so vsi še brskali za navdihom, so se igralci ... igrali. Prav res, igrali so se, tako kot se pač igrajo mali otroci. No, razen kot tisti v Žanovem vrtcu, ki so se igrali malega posiljevalca. Igrali so se najprej vsi skupaj. Potem vsak zase. In nato spet vsi skupaj. In spet malo zase. In odkrili so, kako je biti kolektiv. In kaj pomeni biti individualec.

»No, če si u kuhn, je dobr, če greš pa na fronto, maš pa še zmerom dve možnost. Lohka si ranjen, lohka pa umreš.«

Gledališče je iskanje. Včasih dolgo tavaš v temi. Včasih nepričakovano najdeš nekaj genialnega, četudi tega sploh nisi iskal. Spet drugič kaj kmalu prideš do najboljše rešitve, spet naslednjič pa je rešitev, ki si jo našel, v resnici ... sranje. Ampak če ne iščeš, ne veš. In če ne iščeš, si po poti ne moreš zviti gležnja ali si puliti las, ker je produkcija vse bliže, in ne moreš si očitati, da si neresen, in ne moreš se skupaj veseliti, ker nam je končno uspelo postaviti dober prizor. Ker smo delali skupaj, ker smo delali veliko in ker smo delali dobro.

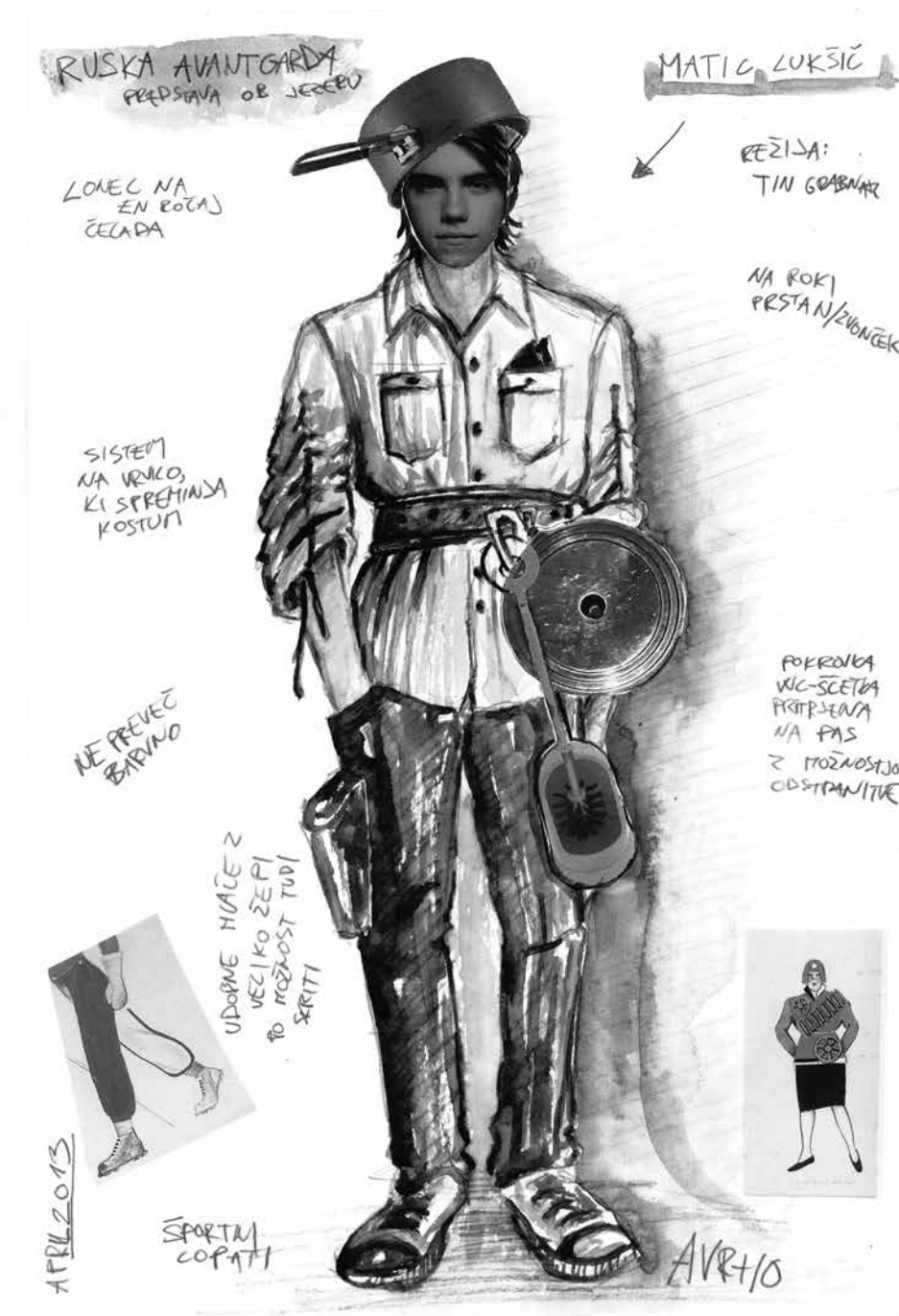
»Če si ranjen, je dobro, če pa umreš, maš pa še zmerom dve možnost. Lohka te dajo u skupn grob, lohka pa u svojga.«

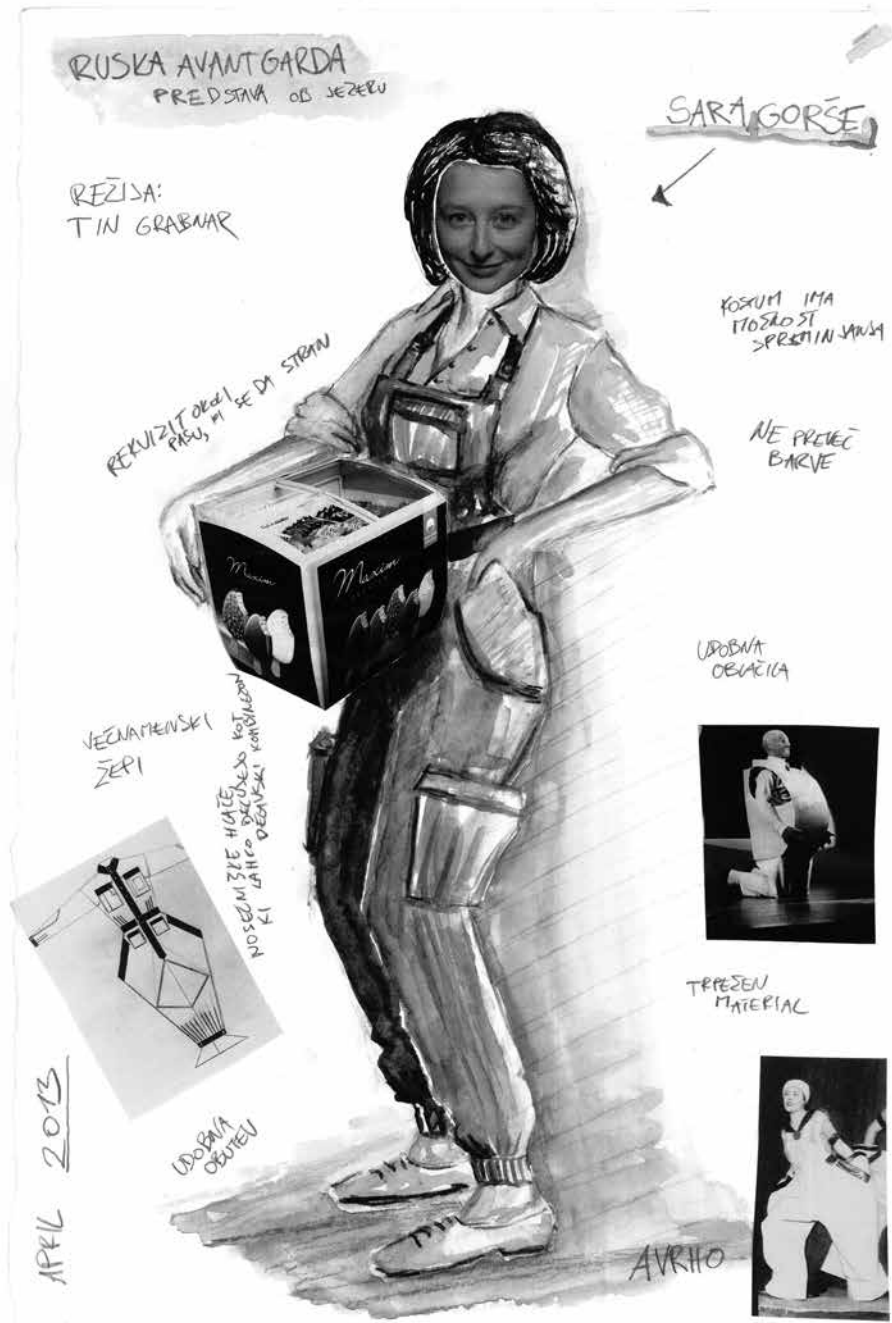
Individualizem je zakon, ampak brez kolektivizma te predstave pač ne bi bilo.

»Če te dajo u svoj grob, je dobr. Če te dajo pa u skupnga ... eh, za tist se pa ne spleča več sekirat!«

Kostumografija

Andrej Vrhovnik, SCOB/K1









na prejšnji strani Eva Jesenovec, Sara Gorše
zgoraj Sara Gorše
spodaj Matic Lukšič

zgoraj Žan Perko
spodaj Gregor Prah, Filip Samobor, Anita Gregorec

PREDSTAVA OB JEZERU

Produkcija IV. semestra dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

AGRFT, gledališka predavalnica
premiera: 14. junij 2013 ob 21.00
ponovitev: 15. junij 2013 ob 21.00

Režija
Žiga Divjak

Dramaturgija
Evelin Bizjak
Matic Drakulič

Scenografija
Tina Mohorovič

Kostumografija
Mateja Fajt

Igrajo
Eva Jesenovec
Iztok Drabik Jug
Miranda Trnjanin
Tines Špik

Mentorji:
Dramska igra in gledališka režija
red. prof. Kristijan Muck
izr. prof. mag. Sebastijan Horvat

Dramaturgija
doc. dr. Blaž Lukan

Scenografija
doc. mag. Jasna Vastl

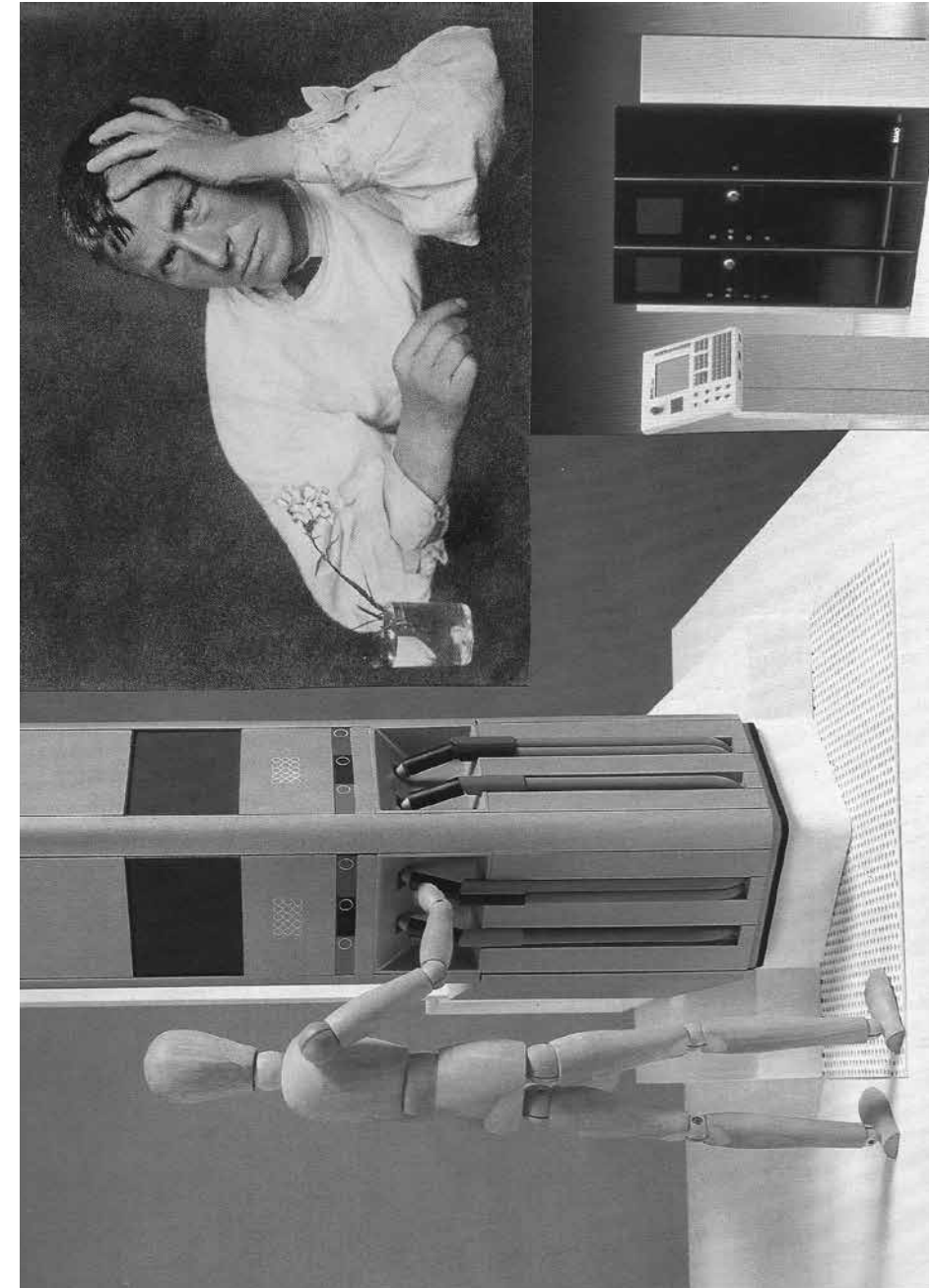
Kostumografija
izr. prof. Janja Korun
asist. mag. Tina Kolenik

Zvok
izr. prof. Aldo Kumar

Gib
red. prof. Tanja Zgonc

Jezik in govor
asist. mag. Nina Žavbi Milojevič

Kolaž
Mateja Fajt, SCOB/K1





KINGS, LOVE AND SHAKESPEARE'S ROCK'N'ROLL: Zbrani zapleti Shakespearovih iger Prevod: Oton Župančič Produkcija VI. semestra dramske igre in gledališke režije

*(Lepljenka 14-ih prizorov dram Williama Shakespearea: Antonij
in Kleopatra, Beneški trgovec, Hamlet, Kralj Lear, Macbeth,
Othello, Richard III, Romeo in Julija, Sen kresne noči)*

Cankarjev dom, Dvorana Duše Počkaj
generalka: 11. junij ob 20.00
premiera: 12. junij ob 20.00
ponovitve: 13. junij in 14. junij ob 20.00

Režija
Nina Rajić Kranjac

Igrajo
Lena Hribar:
Lady Macbeth
Regan
Kleopatra
Julija
Emilija

Urška Taufer:
Kleopatra
Julija
Helena
Gracijano

Patrizia Jurinčič:
Grofica Capuletova
Goneril
Lady Macbeth
Lady Ana
Hermija
Dož

Nejc Cian Garlatti:
Hamlet
Othello
Shylock
Antonij
Cornwall
Richard III
Lovro Finžgar:
Norec
Grof Capulet
Paris
Richard III
Macbeth
Mardijan
duh Hamletovega očeta
Antonio

Anja Novak:
Ofelija
Desdemona
Lady Macbeth
Dojka
Karmijana

Nik Škrlec:
Kralj Lear
Romeo
Macbeth
Jago
Bassanio

Nataša Keser:
Gertruda
Porzia
Karmijana
Lady Macbeth

Scenografija
Hanna Juta Kozar
Kaja Lipušček
Lara Gligić
Maruša Šubic
Veronika Malik
Vid Bogovič
Andraž Hudoklin

Kostumografija
Tina Mohorović
David Orešič
Adrijana Furlan
Iris Kovačič
Anja Ukovič

Mentorji:
Dramska igra in gledališka režija
red. prof. Janez Hočevvar
doc. mag. Tomislav Janežič
izr. prof. Boris Ostan

Scenografija
doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija
izr. prof. Janja Korun
asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor
doc. dr. Katarina Podbevšek



na sliki Lovro Finžgar, Nejc Cijan Garlatti, Nik Škrlec, Anja Novak, Nataša Keser, Patrizia Jurinčič, Urška Taufer, Lena Hribar, Nina Rajić Kranjac

Norec je filozofija in poklic

Anja Novak, DI 3

Igralkina norost

Ob pol treh zjutraj
imajo moje ledvice
woodstock.

Žejna sem po slani
pašteti, ki sem jo
pogoltnila na kosu
monologa.

Po pašteti, v katero
sem stisnila vse
rojene in nerojene
otroke svojega
gledališkega telesa.

Če se ne bom ustavila,
bom speštala
samo sebe.

Ne spim več, a
veliko sanjam.
Živim življenja
namišljenih oseb
z dojenčki ali s trupelci.

Izgubila sem se v snu
in izgubila sem sen.
In postala odlična igralka?
To je tu vprašanje.

1. Igralec je nor, ker se odloči, da bo svojo telesno, psihično in duševno energijo posvečal raziskovanju nečesa, kar je fikcija. V času procesa je namreč realnost velikokrat postavljena v drugi plan in si, zato ker premišljuješ o Lady Macbeth, nimaš časa npr. obriti nog ali pa si morda pet dni ne umiješ zob, ker skušaš razumeti, kako se Rihard Tretji počuti na bojnem polju, kjer cel teden nima zobne ščetke oz. se z njeno eksistenco sploh še ni imel možnosti srečati.

2. Nadalje je igralec nor, ker velikokrat drugi rečejo, da je nor. Gre pač za bitje, ki je nekoliko bolj svobodno v izražanju svojih čustev in občutkov, ne glede na to, kje se znajde.

3. Nor pa je tudi zato, ker je pogumen in ker je pogumen, je sploh lahko nor.

Gledališče ni samo sebi namen. Tudi norost, po mojem mnenju, ni sama sebi namen. Oboje je izraz nečesa, kar teži k temu, da mora biti povedano. Igralec drži ogledalo publiki. In za to moraš biti nor, saj si v nevarnosti, da se ta publika, ki zagleda grotesken ali pa celo odvraten odsev v ogledalu, razjezi in te obtoži, da lažeš, ali pa mimogrede obsodi na grmado, češ da si ti tisti, ki nosi vse zlo.

Gledališče ni samo sebi namen. Tudi norost ni sama sebi namen.

Norost je pri igri seme, proces in pridelek. Najprej moraš biti nor, da se soočiš sam s seboj in kasneje s svetom, ki mu želiš z odra nekaj posredovati. Brez norosti ne gre.

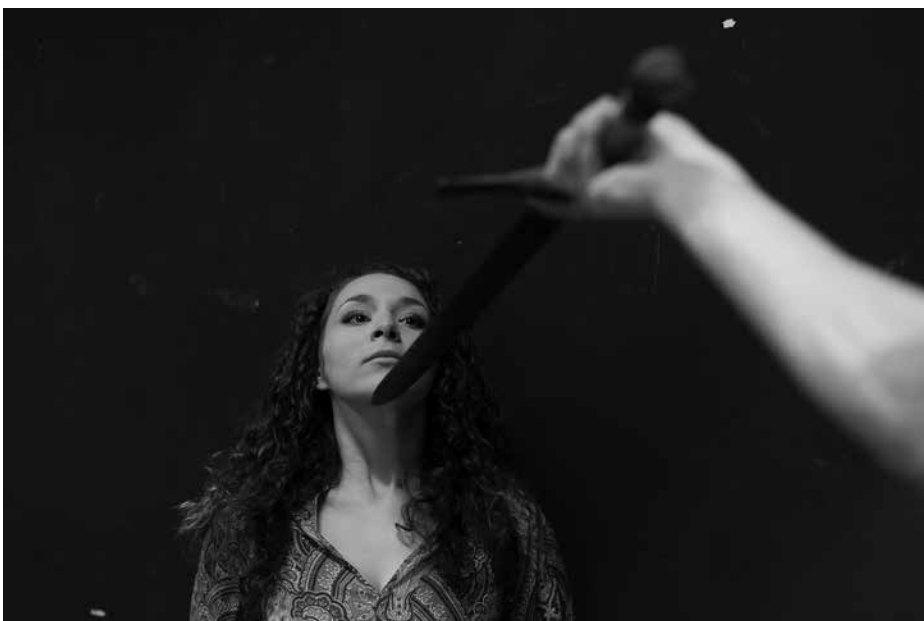
Morda kdo misli, da se v pesmi sprašujem, ali je pot do odlične igralka to, da sem malo zmešana in si predstavljam, da sem nekdo drug ter bluzim skozi življenje. Ne, sprašujem oz. se zavedam, da moram vedno znova najti tisto točko, na kateri se norost združi z umetnostjo oblikovanja. Igralec mora znati svojo norost oblikovati in z njo ustvarjati. Za to pa sta talent in intuicija. Alnekitazga. Šele potem si dober igralec.

»Ko se rodiš, zajočeš, ker stopaš na velikanski oder samih bedakov.« To reče kralj Lear v Shakespearjevi drami *Kralj Lear*. Omenjeni gospod kralj v tej drami znori, toda šele tako veliko bolj jasno vidi resnico, ki pa ga boli. Ves čas ga spremlja njegov dvorni norec, ki je stvari jasno videl že prej in mu jih tudi povedal, a naletel na odpor. Tudi dvornega norca vse te resnice bolijo, toda njegovo zdravje zaradi tega ne trpi (vsaj ne v tolikšni meri kot kraljevo). Dva norca, dve različni norosti, a le ena resnica. Ne znajo vsi ljudje enako nositi resnice. Katere vrste norci smo igralci? Upam, da tiste druge sorte (beri dvorni norci), ki svojo norost uporabijo, zato da lažje preživijo. Med bedaki. Ki se jim odločijo odpirati oči.

Evo vam. Filozofija o norem poklicu.

Grem zdaj noret nazaj v prakso, od koder te besede izhajajo.





na prejšnji strani Anja Novak, Nejc Cijan Garlatti
zgoraj Lena Hribar, Anja Novak
spodaj Nataša Keser

zgoraj Nina Rajič Kranjac
spodaj Urška Taufer
na naslednji strani Nejc Cijan Garlatti, Urška Taufer





na sliki Anja Novak, Urška Taufer, Patrizia Jurinčič, Lovro Finžgar, Nataša Keser

SARAH KANE: SKOMINE

Produkcija VIII. semestra gledališke režije

AGRFT, gledališki studio

ponovitve: 22. februar 2013 ob 16.00, 18.00 in 20.00

23. februar 2013 ob 18.00 in 20.00

24. februar 2013 ob 18.00 in 20.00

Režija

Eva Kokalj

Dramaturgija

Anže Virant

Bojan Stefanović

Scenografija

Lenka Đorojević

Staš Vrenko

Zvok

Luka Bernetič

Video

Maja Prelog

Kostumografija

Matic Hrovat

Koreografija

Gea Erjavec

Glasovi

Liza Marija Grašič

Barbara Ribnikar

Jure Kopušar

Vid Klemenc

Anja Novak

Matija Rupel

Rok Kravanja

Ana Urbanc

Patrizia Jurinčič

Igralci

Miranda Trnjanin

Matic Lukšič

Eva Jesenovec

Lucija Tratnik

Urška Taufer

Lara Vouk

Blaž Dolenc

Mia Skrbinac

Nuša Ofentavšek

Matic Cimperman

Jon Berginc

Edina Dyachenko

Karlo Mrkša

Plesalci

Luke Thomas Dunne

Ana Štefanec

Gea Erjavec

Eni Vesović

Kasija Vrbanc

Mentorji:

Dramska igra in gledališka režija

doc. Jernej Lorenci

red. prof. Jožica Avbelj

Dramaturgija

doc. dr. Blaž Lukan

Zvok

izr. prof. Aldo Kumar

red. prof. Aleš Jan

Scenografija

doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija

izr. prof. Janja Korun

asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor

asist. mag. Nina Žavbi

Milojević



Skomine

Eva Kokalj, absolventka GLR

Najprej me je pritegnila forma.
Način podajanja informacij o čemerkoli.

Bolj, ko sem brala, manj mi je ostajalo v rokah.

Skomine so tekst o ekstremni samoti.
O oddaljenosti (so)človeka.
Krik po ljubezni.
Človek, razstavljen na dialoške ravnine.
Razpadajoč.

Enotnosti časa, kraja in prostora ni.
Nastaja in izginja.
V ospredje stopa poezija
kot jezik sam po sebi.

Replike pišejo o marsičem,
o čemer človek ne govori.

Predme so stopali drobci.
Se spet porušili v novo obliko.
Misli, prevzemajoč prostor druga drugi.

Branje tega teksta je izkušnja.
Kako delati to predstavo?
Da bo izkušnja.

Delovati na gledalčeve čute.
Spuščati poezijo skozi slušne in vidne kanale.

Izbrala sem iskrenost lastnih asociacij.
Skočila na glavo.
V podzavest.

Seboj sem vzela
majhno kamero

In smo šli.
»Črno – belo od zadaj naprej.«

To je pravzaprav igra o ljubezni

Anže Virant, absolvent DR

Težko je pisati o predstavi, ki je že bila. Ker ponavadi pišem o predstavi, ki še bo. In je še ni. Tokrat pač ne.

Začetek.

Skomine Sarah Kane so bile uprizorjene v mali gledališki predavalnici nekje konec februarja, torej je od takrat do sedaj, ko to pišem (maj), minilo že kar precej časa. Preveč, da bi do predstave lahko vzpostavil distanco, ker se je vsakršna distanca že zdavnaj nekje izgubila. Itak je težko objektivno pisati o nečem, v čemer si bil udeležen, torej takal-tak (opozorilo lektorici: to je avtorska beseda!) kakšna kritika odpade (Čeprav bi lahko napisal pezdinjevske kritike, ker se zgodbe še kar dobro spomnim. To je šala.). Lahko bi pridodal dramaturško razčlemba drame, pa bolj obstaja v obliki listkov post it, statusov na facebooku in nekih prepletenih nevronov nekje globoko v možganih. Proces ustvarjanja je bil tako ustvarjalen, da se danes, če bi ga poizkušal razumljivo zapisati, v njegovi konfuznosti izgubim. Kaj mi torej še ostane? Malo vsega verjetno.

Drmt. rzčl.

Sarah Kane je bila rojena leta 1971 v Veliki Britaniji. Pisala je drame (šest njih), študirala dramo in bila zaradi depresije hospitalizirana. Avgusta 1998 je bila njena predzadnja drama, *Skomine*, prvič uprizorjena in malce več kot pol leta kasneje se je obesila.

V *Skominah* imamo štiri like – A, B, C in M. Načeloma sta to dva moška in dve ženski, čeprav to ni nujno tako. Načeloma je, če nisem česa zamešal, A starejši moški, B mlajša ženska, C mlajši moški in M starejša ženska, čeprav to ni nujno tako. Načeloma se pogovarjata A in B ter C in M, čeprav to ni nujno tako. Ker se večino časa pogovarjajo vsi. Z vsemi. Predvsem se ne pogovarjajo, ampak govorijo. Vsi. Z vsemi. Načeloma lahko rečemo, da sta lika dva, vsak z dvema polovicama, moško in žensko, staro in mlado, čeprav

to ni nujno tako. Načeloma je konec zadnji vzdihljaj pred smrtjo, čeprav to ni nujno tako. V bistvu ne vemo kdo, kje, kdaj, kako, zakaj, komu, s kom in podobne vprašalnice. To je dokaj neuporabna drmt. rzčl.

Proces.

Video in zvočna podlaga sta bili že od začetka. Tudi ena igralka. Igralka interaktira s prostorom in sproža sekvence videov in zvoka, torej zgodbo pripovedujejo ona, zvočniki in televizije (televizije so tudi že od začetka, mnogo televizij). Ampak kdo je ta igralka? Kje je? Kaj je ta čuden prostor s televizijami. Njena glava? Preveč predvidljivo. Briljantna ideja, je gostiteljica v nekem bizarnem TV-šovu. Kak teden kasneje ta ideja ni več tako briljantna. Nova briljantna ideja, imejmo štiri igralce, video in zvok. Nekje vmes posnamemo zvočno podlago in videe, kaka dva tedna kasneje zvočno podlago posnamemo še enkrat, videe zmontiramo in še enkrat zmontiramo in še enkrat zmontiramo. Nekje ob istem času se za kak dan igralci (zaenkrat še zmeraj štirje) preselijo z odra med občinstvo, tako da je odrski prostor izprazen živnega mesa, ki nam ga pljuva samo skozi sliko in glas. Za kakšno uro gledalci postanejo igralci, ker samo govorijo replike. Ampak se igralci potem vrnejo na oder. Ampak ideja o praznem odru je bila super. Ampak ideja o igralcih v publiki ni bila super. Kam damo igralce? V sosednjo sobo in naredimo prenos v živo, ki se bo mešal s posnetki in zvokom. Mogoče za to ni časa. Verjetno za to ni časa. Kam z igralci? Igralci odstranjeni, ostanejo zgolj kot podobe na videih in glasovi na posnetku. Nekje med vsem tem postopoma v malo gledališko privlečemo približno 30 televizij. In jih zvežemo. In skurimo varovalko ali dve. In jih zvežemo še enkrat. Produkt: veliko televizij, veliko zvoka, veliko videov, nič igralcev. Meditativno potovanje z besedami Sarah Kane skozi življenje (globoko, vem). Sem rekel, da je konfužno.

Konec.

Kdo v bistvu ni pomembno. Kje v bistvu ni pomembno. Kako v bistvu ni pomembno. Zakaj v bistvu ni pomembno. S kom v bistvu ni pomembno. Kaj, kaj je pomemben. Na koncu ugotovimo, da je to pravzaprav igra o ljubezni.

Kane

Bojan Stefanović

Vsak izmed nas je mnogoter, je nekoč dejal Deleuze. Posamezno ne obstaja, zgolj multiplicite. Nezavedno je množica in človek lahko spozna svoje pravo ime (nom propre) le skozi najbolj skrajno operacijo depersonalizacije. Pravo ime je subjekt čiste neskončnosti, dožete kot takšne v polju intenzitete. Vprašanja, ali se Skomine dogajajo v avtoričini glavi ali v zunanjem svetu, ali gre za eno ali več oseb, so povsem brezpredmetna. Zakaj med zunanjim in notranjim, duševnim svetom človeka ni razlik, gre za iste multiplicite, ki prežemajo vse razsežnosti, tisoč platojev. Realnost, domišljija in sanje so le deli iste celote in subjektivnost je resnica.

V Skominah smo priče procesu dekonstrukcije osebnosti, deterritorializacije identitete Sarah Kane, ki navkljub vtisu, da govori s svojim glasom, v svojem imenu, pravzaprav zgolj pušča, da iz nje govorijo različne multiplicite. Do točke, ko od nje ne ostane nič več. Zato je fragmentirana in konfuзна postmoderna forma besedila pravzaprav edina primerna za izražanje večplastnega, shizofrenega toka zavesti sodobnega človeka, ki sega daleč onkraj jezika in v katerem posamezne replike nosijo pomen zgolj v kontekstu do celote. Besedilo je izrazito ritmično in šele izgovorjeno zaživi. S premikom poudarka od vsebine k formi se avtorica spogleduje z glasbo in prav po derridajevsko relativizira jezik. Tako ustvari nekakšno proto-materijo, ki vsakomur prepušča, da strukturira svoj pomen glede na lastno subjektivnost. Čeprav se na prvi pogled ne zdi tako, je odnos med človekom in tehnologijo bistvenega pomena za razumevanje nesreče in osamljenosti Sarah Kane in s tem tudi besedila. To je bil primarni koncept odrskega izraza že od samega začetka produkcije in osnova režiserkinemu preizpraševanju lastnega metafizičnega sveta skozi zrcalo tehnologije.

Tehnologija, tista, ki je ubila starega Boga in mu prevzela službo, zagotovo vodi v nihilizem, pred katerim je Nietzsche svaril pred stoletjem. V metafizičnem svetu grškega

materializma častimo racionalno mišljenje in čustva, medtem ko intuicijo in senzacije potiskamo v nezavedno. Ko to neravnovesje postane preveč izrazito, ga poimenujemo: mentalna bolezen! Tako ne preseneča, da bolj kot smo tehnološko razviti, bolj smo nesrečni, bolani in osamljeni. Če parafraziramo misleca, je zgodovina človeštva zgodovina boja med duševnostjo in tehnologijo znotraj psihe. Ogenj, ki ga Prometej ukrade bogovom v morda najbolj pomenljivem izmed grških mitov, je le metafora za *téchne*. In razmerje med človekom in njegovo *téchne* je neke vrste nesrečen zakon. Tehnologija je način spoznavanja in razumevanja sveta. Gre za razodetje, ki prinaša osamosvojitev od narave in skupnosti, osvoboditev zavesti od pritlehnega telesa v ambicioznem projektu razsvetljenstva. Prometejeva darila nam omogočajo, da kot bogovi kljubujemo smrti, da ubežimo naravnemu človeškemu stanju. Slednje pa je tragično ravno zato, ker si lahko predstavljamo svetlejšo prihodnost, kot nam jo dovoljuje narava. Tehnologija obstaja sama po sebi, vendar za razliko od narave, ki deluje avtonomno, tehnologija potrebuje človeka, da jo aktivira, pripelje na plano. Enkrat, ko človek (Prometej) to stori, se znajdemo v primežu sistema, v katerem smo ljudje le še genitalije svoje tehnologije. Emancipirani in odtujeni od svojega bistva. Tako v predstavi, ki raziskuje odnos med duševnostjo in tehnologijo, ni več igralcev. Na odru poleg robotov nastopajo zgolj tehniki, mehaniki, ki skrbijo za to, da sistem nemoteno deluje naprej. Posamezni avdio- in videokanali ponazarjajo na začetku omenjeni proces dekonstrukcije identitete in osebnosti, mnogoterost zavesti in nezavednega. Hkrati pa scenografija tvori komplementarno celoto tehnologije kot ekstenzije osebnosti, protetike zavesti, kjer človek pretaka koščke sebe v enke in ničle, delčke kode, posnete zvoke in podobe do trenutka, ko se lahko telesno povsem izvzame iz dogajanja, se objektivizira ter kot gledalec iz občinstva v heterotopiji zrcala tehnologije vidi sebe tam, kjer ga ni.

Spoznati svoje pravo ime pomeni osvoboditi se spon kulture in tiranije jezika. Časa in prostora. Dotakniti se neskončnosti oziroma vrniti se nazaj k starodavnemu bistvu človeka. Ponovno združiti duha s telesom. Vsekakor nekaj, kar je danes težko sploh misliti. Sarah Kane, dramska inkarnacija punk ere, sovražnica thatcherjevske neoliberalne Anglije in kulturne industrije, je na žalost to lahko dosegla na samo en način ... Njeni kriki na pomoč so bili izgubljeni v hrupu strojev.

Manifest o gledališču brez igralca

Anže Virant, absolvent DR

Gledališče brez igralca? Nemogoče.
Predstava brez igralca? Brez problema.

Igralec je glas – iz zvočnikov.
Igralec je podoba – na televiziji.
Igralec je kreda – na steni.
Igralec je megla – v zadnji sobi.
Igralec je luč – iz reflektorja.
Igralec je šum mikrofona – na stroju.
Igralec je besedilo – v drami.

Mogoče res igralca fizično ni, ampak je vseeno povsod.

JEAN GENET: SLUŽKINJI

Prevod: Radojka Vrančič

Produkcija VIII. semestra dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

Prešernovo gledališče Kranj
generalka: 28. maj 2013 ob 20.00
premiera: 29. maj 2013 ob 20.00

Režija
Andrej Jus

Dramaturgija
Petra Žumer Štrigl

Scenografija
Adrijana Furlan

Kostumografija
Adrijana Furlan

Zvočna podoba
Boštjan Franetič
Luka Kuhar
Jure Šorn

Igrajo
Ajda Smrekar (*Claire*)
Liza Marija Grašič (*Solange*)
Vesna Kuzmić (*Gospa*)

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

Dramaturgija
doc. dr. Blaž Lukan

Scenografija
doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija
izr. prof. Janja Korun
asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor
doc. dr. Katarina Podbevšek



na sliki
Vesna Kuzmić
Petra Žumer Štrigl
Ajda Smrekar
Liza Marija Grašič
Boštjan Franetič
Andrej Jus
Adrijana Furlan





na prejšnji strani Vesna Kuzmič, Liza Marija Grašič
zgoraj Boštjan Franetič, Adriana Furlan, Andrej Jus, Alida Bevk
spodaj Liza Marija Grašič, Ajda Smrekar

zgoraj Boštjan Franetič
spodaj Liza Marija Grašič, Ajda Smrekar



KALIGULA et al.

Albert Camus: Kaligula

Prevod: Jaroslav Skrušný

Predelava besedila: Ana

Obreza

Produkcija VIII. semestra dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

Mini teater, Dvorana Bernard-Marie Koltès

predpremiéra: 15. junij 2013 ob 20.00

premiéra: 16. junij 2013 ob 20.00

ponovitev: 17. junij 2013 ob 20.00

Režija

Tjaša Črnigoj

Dramaturgija

Ana Obreza

Scenografija

Tanja Lozej

Kostumografija

Andrej Vrhovnik

Sodelavka za jezik upri- zoritvenega besedila

Maša Jazbec

Glasba

Ram Cunta in Rok Velikonja
(Scipijeva glasba: Robert Korošec v sodelovanju z Ramom Cunto in Rokom Velikonjo)

Oblikovanje svetlobe

Luka Curk

Igrajo

Kaligula: Matija Rupel
Kesonija: Lucija Tratnik
Helikon: Benjamin Krnetić
Scipio: Robert Korošec
Kereja: Rok Kravanja
Metelij: Lovro Finžgar
Senekt: Nejc Cijan Garlatti
Lepid: Nik Škrlec

Mentorji:

Dramska igra in gledališka režija

red. prof. Jožica Avbelj
doc. Jernej Lorenci

Dramaturgija

doc. dr. Blaž Lukan

Dramsko pisanje

doc. mag. Žanina
Mirčevska

Teorija gledališke režije

izr. prof. Janez Pipan

Scenografija

doc. mag. Jasna Vastl

Kostumografija

izr. prof. Janja Korun
asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor

doc. dr. Katarina
Podbevšek
doc. mag. Alida Bevč

Gib in ples

doc. mag. Uršula Teržan



na sliki

Matija Rupel

Nik Škrlec

Lovro Finžgar

Nejc Cijan Garlatti

Rok Kravanja

Tanja Lozej

Robert Korošec

Andrej Vrhovnik

Tjaša Črnigoj

Benjamin Krnetić

Maša Jazbec

Lucija Tratnik

Ana Obreza

Potovanje skozi ogledalo

Tjaša Črnigoj, GLR 3

»Nekaj sekund je prizorišče povsem prazno. Z leve plaho vstopi Kaligula. Videti je zbezan, umazan, lase ima mokre in noge vse blatne. Večkrat si z roko seže k ustom. Napoti se proti zrcalu in obstane tisti hip, ko v njem uzre lastno podobo.¹« (Camus, 10).

Trenutek, ko človek v zrcalu uzre lastno podobo, je magičen. Vsakič znova. Zrcalo pripoveduje, kdo smo: *Zrcalce, zrcalce, na steni povej* ... in v njem se pogosto skriva veliko več od tistega, kar je vidno na prvi pogled. Alici, na primer, ki se odpravi na drugo stran, se v ogledalu odkrije en cel svet, cela čud(ež)na dežela.

Ko sem še pred prvo vajo sedela z mentorjem na kavi in me je vprašal: »Kakšen svet, Tjaša? Kakšen svet delate?«, sem rekla: »Hmmm ... Alico.« – »Kakšno zvezo pa ima neka fantazijska zgodba o neki punčki s svetom, ki je napisan v *Kaliguli*?« – Ja, kakšno? Ogledalo, vendar. Zveza je ogledalo. Ta odgovor je precej na dlani, pa vendar tako radoživo izmuzljiv. In šele pozneje sem ugotovila, da ne delamo Aličinega sveta, pač pa da je Aličino ogledalo princip, po katerem delamo nek svet. To je postopek, po katerem bomo zgradili svet Kaligule. Tudi Kaligula se namreč poda na neko potovanje, in tako kot smo ga mi brali, je to potovanje onstran ogledala, onstran svojega dvojnika in svojega odseva v neko čud(ež)no deželo, kjer o sebi odkrije veliko več, kot bi si morda želel. In tako smo se tudi mi v našem procesu odpravili – na potovanje skozi ogledalo.

Pripravi kovčke, dragi bralec, v nadaljevanju boš z menoj potoval skozi ogledalo na treh konkretnih primerih iz našega procesa. Trije konkretni primeri so reprezentativni kot tri postaje na potovanju od dramskega besedila do odra. Prvi je postavljanje ogledala besedilu na bralni vaji, v drugem primeru zrcalna podoba prizora diha s prizorom vse od branja za mizo pa do odra, v tretjem primeru pa gre za to, da je zrcalna podoba prizora sama odrska situacija, v katero je besedilo postavljeno.

Tarantino in *mašina za obrezovanje žive meje*.

Vsaka dramska oseba, ki kroži okrog Kaligule, mu nastavlja ogledalo, vsaka oseba je ogledalo in vsaka izmed teh oseb tudi gradi nek določen svet. V zvezi s Helikonom smo kar veliko krmarili po filmskem svetu Quentina Tarantina in tako v duhu tega, takrat ko smo bili še »za mizo«, za branje prizora, ki je v predelavi besedila naslovljen *Luna* (Camus, 40 – 42), zastavili eno igralsko vajo:

¹ Krepki poudarek je moje delo.

² Citirala bom predelavo Camusove *Kaligule* (Skrušnýjev prevod), kljub temu da predelava ni nikjer izšla, saj so nekateri odlomki reprezentativni za naš način dela ravno zaadi tega, ker so predelani.



Najprej odlomek prizora:

HELIKON: (Z enega roba proti drugemu.) Dober dan, Kaj?

KALIGULA (naravno): Dober dan, Helikon.

(Premolk.)

HELIKON: Videti si utrujen.

KALIGULA: Veliko sem prehodil.

HELIKON: Ja, kar lep čas te ni bilo.

(Premolk.)

KALIGULA: Dolgo časa nisem našel.

HELIKON: Česa?

KALIGULA: Tistega, kar sem iskal.

HELIKON: In kaj si iskal?

KALIGULA (Še vedno povsem naravno.): Luno.

HELIKON: Kaj si iskal?

KALIGULA: Ja, luno sem iskal.

HELIKON: Aha.

(Camus, 40.)

Sedaj pa še navodilo igralcem:

»Smo v filmu Quentina Tarantina. Benjamin (igra Helikona), ti si John Travolta, Matija (igra Kaligulo), ti si Samuel L. Jackson. Imata tarantinovski dialog *a la* dialog o Big Macu in Le Big Macu v *Pulp Fictionu*. Le da gre pri vaju za nekaj drugega: Samuel L. Jackson, ti si se odločil, da nujno potrebuješ mašino za obrezovanje žive meje, ker ne preneseš, da so vse žive meje v tej soseski neobrezane in ne vidiš na cesto. Po celem mestu si iskal faking mašino za obrezovanje žive meje in nikjer je nimajo. Ne v Bauhausu, ne v Merkurju, ne v Hoferju! Luna je ta mašina za obrezovanje žive meje. John Travolta, ti pa seveda reagiraš – *Wat da fak, stari?! Kakšna mašina, kaj je s tabo?! Se ti je spipalo?*«

Na bralni vaji smo ves prizor, repliko za repliko, prevedli v tarantinovski dialog med dvema gangsterjema o neki brezzvezni stvari. To je seveda s seboj prineslo veliko smeha, hkrati pa je razprlo zanimiv način govora, ki je po svoje umestil camusovsko luno na oder leta 2013. Prizoru smo nastavili ogledalo, skozi katerega smo pogledali nanj, kar je zaznamovalo tudi njegovo podobo v ogledalu. – Vsako ogledalo na nek določen način popači tisti obraz, ki se v njem ogleduje. To seveda ne pomeni, da bo govorna partitura prizora tudi v končni obliki prizora tarantinovski gangsterski dialog. Gre le za to, da smo prizor vpeli v nekaj zelo konkretnega iz sveta, ki ga mi poznamo in živimo – in gledamo v kinu. Na ta način je luna postala nekoliko bližja, izgubila je sij neke oddaljene metafizičnosti, simboličnosti; postala je predmet, s katerim rokujejo. Vsa njena nedosegljivost je tako ali drugače zajeta že v sami besedi, zato smo jo na ravni govorne partiture poskusili znižati v nekaj najbolj banalnega – kot je to Le Big Mac ali mašina za obrezovanje žive meje. – Saj Kaligula na tej točki vendarle verjame, da je luna nekaj tako dosegljivega kot Le Big Mac v Franciji, mar ne?

Kakšen bi bil ta prizor, če bi bil seks?

Kesonija in Kaligula imata dva intimna prizora, ki zaokrožata celotno dramsko besedilo. Gre za prizora *Ljubica povzdignjena v sužnjo* in *Labodji spev velikega pesnika* (Camus, 16–18, 52–54), ki v predelavi glede na originalno besedilo nista veliko spremenjena, le

nekoliko sta sčrtana. V prvem prizoru bi lahko *leitmotiv* skrčili na Kesonijin »Vselej ti bom pri roki, služila ti bom, saj te imam vendar rada!«, v drugem prizoru pa Kaligulov »Ljubiti nekoga pomeni, da se želiš starati z njim. S tako ljubeznijo si jaz ne znam pomagati.« (Camus, 53.) V prvem prizoru mladenič, ki je (pre)poln življenjske energije, posili svojo starejšo ljubico, ne da bi to sploh opazil, v drugem prizoru pa sta pred nami dva starca, oba stara že več kot tristo let – le da Kaligula še vedno vneta išče eliksir mladosti, Kesonija pa ve, da ta obstaja samo v čarovniških knjigah.

Glavno vodilo pri ukvarjanju s tema dvema prizoroma je bilo: Kakšen bi bil ta prizor, če bi bil seks? Že na začetku smo detektirali, da gre v prvem prizoru za posilstvo (Kaligula posili Kesonijo), ki se prelevi v zaljubljenost, v drugem prizoru pa za seks »s prazno vrečo« (prazna vreča je Kesonija), ki kulminira v Kesonijin umor.

Vsebina prvega prizora na žalost ali pa na srečo ni zajeta v imaginariju podob nobene-ga člana ekipe, tako da smo se v tem primeru raje prepustili domišljiji prosto po Prešernu. Kar pa se tiče seksa »s prazno vrečo«, smo našli primer v Lynchevem filmu *Lost Highway*, v sceni, ko mož in žena seksata: on je na vrhu in je zelo angažiran in se trudi, ona pa samo leži, ga brezizrazno gleda, njene široko razprte oči pa govorijo: »You will never have me.« Ko on zaključi ter se prepoten in s kilavim orgazmom prepojen – zgrudi nanjo, ga ona za višek vsega še potrepnja po hrbtu. – Auč! In ja, ta moški na koncu svojo ženo brutalno umori, na koščke jo razreže v njuni spalnici. Tudi naš Kaligula po *You will never have me* seksu umori našo Kesonijo, nato pa se zdi, kot da bi ta mrtva Kesonija ubogega tristo let starega Kaligulo še potrepljala po hrbtu.

V prizorih smo si natančno določili, kje se zgodijo točke: predigra, posilstvo/seks, ljubkovanje po seksu/umor. Kako to sedaj prezrcaliti na oder? Uporabili smo eno tistih zrcal iz hiše strahov, ki človeka popačijo do nerazpoznavnosti; tako zelo, da mu premečejo organe. Kesonija se je spremenila v eno tistih picassójevskih žensk, kjer nič ni na svojem mestu: ustnice smo ji položili na pod pazduhe, vagino pa na trebuh. Kaligula pa je z njo dobil priložnost odsanjati sanje vsakega moškega; kar cel je postal penis – z glavico na glavi. In tako sta njuna dva prizora postala seks. Popačen seks.

Zakaj popačen seks? Ne gre za popačenje zaradi popačenja samega; popačenje pride zaradi procesa, popačenje razkriva proces, razkriva perspektivo, razkriva tistega, ki gleda, in popačenje razkriva ogledalo, skozi katerega potuje pogled.

Zarota se kuha – kje drugje kot za hrbtom.

(Patriciji so zbrani pri Kereji.)

METELIJ: Žali naše dostojanstvo.

LEPID: In to že tri leta!

SENEKT: Pravi mi ženička! Smeši me! Na smrt!

LEPID: In to že tri leta.

SENEKT: Vsak večer, ko ga neso na sprehod iz mesta, moramo tekati okrog njegove no-silnice! Za povrh pa še trdi, da tek koristi zdravju.

LEPID: In to že tri leta!

SENEKT: Za to ni opravičila.

LEPID: Ne, tega ni moč odpustiti.

(Camus, 20 – 21.)

Prizor, ki se začne z negodovanjem patricijev zaradi Kaligulovega ravnanja in nato kulminira v kovanje zarote, smo postavili – za Kaligulov hrbet. Kaligula gleda naprej v



občinstvo in je v stanju, ki smo ga poimenovali zamrznjeni portret (navdih za te portrete so bili portreti v dokumentarnih filmih Karpa Godine). V prizoru je torej fizično prisoten, čeprav je v resnici odsoten, patriciji pa se skrivajo za njegovim hrbtom in spletkarijo, se jezijo, grozijo in ga ob tem ščipajo, premetavajo in tepejo. To je na nek način dvojno podčrtanje tega, kar je napisano v besedilu: če je v besedilu napisana zarota, je to še vizualna in prostorska uprizoritev zarote. Struktura besedila je na ta način transparentna in podvojena, kolikor je le lahko.

Peter Brook piše o t. i. svetem gledališču, ki dela vidno nevidno. To gledališče izhaja iz izkušnje, da je javni svet samo lupina, pod katero brbota prava resničnost. Brook omenja gledališče absurda, ki ni iskalo ne-verističnega zaradi ne-verističnega samega, ampak je uporabilo ne-veristično, ker je začutilo odsotnost resnice v našem vsakdanjem življenju in njeno prisotnost v nečem zelo oddaljenem. (Peter Brook, 62.) Ne vem, če je imel Peter Brook ob teh besedah v mislih to, kar smo mi naredili s situacijo *Zarota se kuha*. Vsekakor

pa so bile njegove besede navdih za mizansceno in odrsko situacijo, ki vsekakor ni veristična. To, kar je pri zaroti zakrito, nevidno, saj je kot tako vpisano v samo strukturo zarote, smo mi naredili najbolj transparentno, najbolj vidno. Pri zaroti smo na svetlo potegnili tisto, kar je v njej najbolj zarotniškega; to, da je skrita – za hrbtom.

Zaradi te podvojitve zarote v besedah in v odrski situaciji, ki obenem deluje v protislovju s samo strukturo zarote, pride do nekega razcepa. Razcep nastane, ko nekaj ne gre skupaj, pa je kljub temu sopostavljeno. V našem procesu zrcaljenja in potovanja skozi ogledalo nismo iskali nobene globlje resnice, ki bi brbotala pod lupino vsakdanjosti, nismo verniki svetega gledališča, ki bi želeli nevidno delati vidno. Ne gre za to, da bi verjeli, da se resnica skriva v nečem, kar je oddaljeno od vsakdanjega. Zanimal nas je zgolj in samo pogled skozi ogledalo. Kot posledica tega pa je prišla sopostavljenost dveh situacij, dveh izključujočih se resnic, v tem primeru zarote v besedilu in zarote na odru; razcep, mnogoterost in razpršenost pomenov; ki pa sami po sebi niso bili naš cilj, temveč pričajo o perspektivi, o procesu, o pogledu skozi ogledalo in so vselej delo v nastajanju, vselej na poti do cilja, nikoli pa na cilju. Vedno na potovanju.

Potovanje.

To so tri postaje našega potovanja v čud(ež)no deželo, dragi bralec. In ogledalo kot medij in kot orodje na poti k vedno izmikajočemu se rezultatu. Na površini ogledala tako nastaja čud(ež)na dežela, ki je vedno nedovršen, potujoč *work in progress*, ki dramsko besedilo zrcali v imaginariju podob iz filmov, slikarstva in teorije gledališča, ki ga ustvarjalci *Kaligule* v svojih kovčkih prenašamo s seboj naokrog. Pomeni nastajajo in se razpršujejo v vse smeri. Magija, ki se zgodi, ko človek v zrcalu uzre svojo lastno podobo, namreč nikoli nima enega samega obraza.

Literatura

- Artaud, Antonin. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Knjižica MGL, 1994.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, cop. 1968, 1996.
- Camus, Albert. »Kaligula.« *Gledališki list MGL Ljubljana* XLVI (1997/1998).
- Camus, Albert: *Kaligula*. Obreza, Ana (predelala). Ljubljana-Selšček 2013. (Predelava besedila ni posebej izšla, saj je nastala zgolj za potrebe produkcije VIII. semestra AGRFT. Najverjetneje jo bo mogoče najti v arhivu CT UL AGRFT.)
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Continuum, cop. 1989, 2005.
- Deleuze, Gilles. »Kar pravijo otroci.« *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba, 2010. (Knjižna zbirka Koda). 95–103.
- Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. (Philosophica. Series Moderna/Filozofski inštitut ZRC SAZU).
- Hopkins, Patricia: »Caligula: Camus's Anti-Shaman.« *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 48/1 (1994).
- Lewis, R. W. B. »Caligula: Or the Realm of the Impossible.« *Yale French Studies: Albert Camus* 25 (1960).

Viri

- Quentin Tarantino. *Pulp Fiction*. ZDA: A Band Apart, Jersey Films, Miramax Films, 1994. (film)
- David Lynch: *Lost Highway*. ZDA: October Films, CiBy 2000, Asymmetrical Productions, 1997. (film)

Zapiski iz dramaturškega zveščiča

Ana Obreza, absolventka DSCU

Menjavanje obrazov. Preobražanje. Igra.

Magični ČE BI. Magični KER JE. Magični ZATO BO.

Kot bi vsaka igralska preobrazba tukaj in zdaj že kazala poteze tiste preobrazbe, ki šele ima priti.

M. je za seboj vlekel težek tovor. Odvrigel ga je, se dvignil nadenj. Iz njega zajel glino in meso. Se z njima natrl. Si iz las oblikoval roge. Podoba žalostnega hudiča.

Kaj?

B. je stopil na stol, videl dlje, prišel naproti, hotel pomagati, vzel na svoja pleča ves tovor sveta, vso težo življenja.

HELIKON: Storil bom, kar bo v mojih močeh.

L. je vzvalovala. Ves čas je valovala, a s trdno hrbtenico. Kamenčke iz svoje posode je strela v zaboj M.-jevega tovara. Kar je moje, je tvoje. Brez tebe me ni.

KESONIJA: Kaj bi ti prisegala, saj te imam vendar rada!

R. je kotalil kroglice in jih nato spet zbiral. Skakal po eni nogi. Se najprej poklonil, nato odvrnil in postal svoj lastni protipol.

KEREJA: Kako naj ljubim tisto plat samega sebe, ki bi jo najraje potlačil v pozabo?

R. 2. spregovori. Prekine urok, ki je v prostoru lebdel od prvega premika M. in odzvanjal skozi vse, ki so se preobraževali in preobrazili. (Se) osvobodi? Zastavi (si) vprašanje.

SCIPIO: Odhajam, saj slutim, kako ti je pri srcu. Ne zate ne zame, ki sem ti bližji, kot si nemara misliš, ni več rešitve. Odhajam daleč proč, da poiščem vzroke za vse to.

Gledam jih. Lepi so. Iskreni in ranljivi. Grozljivi in strašljivi. Vztrajni in potrpežljivi. Samotni. Ponujajo svojo samoto. Ostajajo sami.

KALIGULA: Svet, kakršnega poznamo, je neznosen. In zato me žeja po luni, po sreči, po nesmrtnosti, po nečem, kar je zaradi mene lahko tudi brezumno, a da le ni od tega sveta.

P. S. In ni in ne more biti naključje, da so si L. 2., N. in N. 2. cel pretekli semester pomerjali najrazličnejše komedijske maske. In to maske najfinejše kvalitete: naravnost iz Molièrove kraljevske izdelovalnice.

KEREJA: Kljub temu mi tole ni všeč. Preveč zagoneten se mi zdi ta pobeg.

SENEKT: Res je, ni dima brez ognja.

METELIJ: Naj bo tako ali drugače, državni interesi ne dopuščajo krvoskrunstva, ki pre-raste v tragedijo. Naj bo, krvoskrunstvo da, vendar prikrito!

HELIKON: Je že tako, da vsako krvoskrunstvo dvigne nekaj hrupa. Postelja zaškriplje, če smem tako reči. Sicer pa, kako veste, da gre za Druzilijo?

LEPID: Za koga pa, če ne zanjo?

HELIKON: Uganite.

Kaj ni tu nihče več pri pameti? ali Kaj je norost?

Predigra: Kaj? Ni ga tu. Nihče ni več pri pameti.

Norost je ujetost.

Druzilija je mrtva. Kaligula se je njenega trupla dotaknil z dvema prstoma in izginil. Že tri dni ga ni. V njegovi palači se šušlja. Pravijo, da ni nič. Patriciji ne verjamejo v nič, pazljivo prežijo na nekaj, četudi na nič. Helikon je čebulo. Kereja sumničav pričakuje prihod spremenjenega, mrkega in zlohotnega vladarja. Scipio upa na vrnitev svojega ljubega, do zadnjega vlakna poznanega, prijatelja. Kesonija se k svojemu postaranemu, a še vedno voljnemu telesu – svojemu edinemu bogu – obrača z molitvami, naj ji vrne Kaligulo, njenega ljubega Kaja. Vsi so ujeti – sami vase, v svoje strahove in svoje želje.

Igra: Kaj: Ni tu nihče več pri pameti?!

Da bi se osvobodili lastne ujetosti, skuša vsak na svoj način ujeti Kaja. Toda kdo lahko ujame svobodnega človeka? Človeka, ki verjame, da je svoboden?

Norost je svoboda.

Kaligula verjame, da je svoboden. Svobodno si lahko zaželi lune. Svobodno se lahko posluži vseh sredstev, s katerimi skuša po luni seči. Tri leta se trudi z ubijanjem, krajo, posilstvi. Tri leta vsi vdano prenašajo njegove odredbe in povelja. Potem vse skupaj postane že preveč predvidljivo in preveč dolgočasno. Treba bo nekaj storiti. Treba bo Kaja ubiti. Kaj pa če si Kaj smrti celo sam želi?

Norost je želeči si umreti. Norost je želeči si živeti.

Kaligula je prepoln sle po življenju. Da bi se končno počutil živega, ugaša druga življenja. Nemogoče mora postati mogoče. Življenje se mora spremeniti v smrt, smrt pa v življenje; kajti prav smrt je tisto, kar je nemogoče imeti ali obdržati živa. In še nekaj je, kar Kaja tre: ljubezen. Norost je (lj)ubiti.

Neoprijemljiva in vseobsegajoča ljubezen, ki se je ne da posedovati. Ljubezen se le daje in sprejema. Kaligula pa se je svobodno odpovedal tako dajanju kot sprejemanju. Zato Scipio za vedno odide, zato Kaligula ubije Kesonijo. Kaligula ob izteku igre, prav tako kot njegov najbolj zvesti služabnik Helikon, pade pod sunki bodal Kereje in zarotnikov.

Poigra: Kaj ni tu nihče. Preveč je pri pameti.

Norost je spremeniti svet, spremeniti ljudi.

Svet se vrti dalje. Kereja in zarotniki živijo dalje. Tudi Helikon in Kesonija se še vedno nastavljata sončnim žarkom. Cel Scipio se vrne na obisk. Vsi pa so še vedno ujeti v iste strahove in ista hotenja kot ob pričetku, igrajoč vloge, ki so jim bile dodeljene že davno pred antiko. Vladarja se jim hoče. Treba bo ujeti novega. In ko ga bodo ujeli, ga bodo preoblekli. V norca ali v boga ali v demona. Po želji.

Kaligula pa je še vedno živ. Neviden. Zapisan v zgodovino.

Norost je spoznati sebe.

Preprosteje je dotakniti se lune. Lažje je stegniti roko, seči po njej in jo trdno stisniti v objem, kot pa do dna spoznati samega sebe.

Preprosteje, a nič manj nevarno.

Umetnikov avtoportret

»Rečem si: moram umreti, ampak to nič ne pomeni, ker nikakor ne morem verjeti in ker imam lahko izkušnje samo s smrtjo drugih. Videl sem že ljudi umreti. Predvsem pa sem videl umreti pse. Pretreslo me je, ko sem se jih dotaknil. Tedaj pomislim na rože, nasmeške, slo po ženski, in spoznam, da je vsa moja groza pred smrtjo v zavisti do živih. Ljubosumen sem na tiste, ki bodo živeli, in katerim bojo rože in sla po ženski iz mesa in krvi. Nevoščljiv sem, ker preveč ljubim življenje, da bi lahko ne bil egoist. Kaj me briga večnost.« (Albert Camus: *Veter v Djemili*)

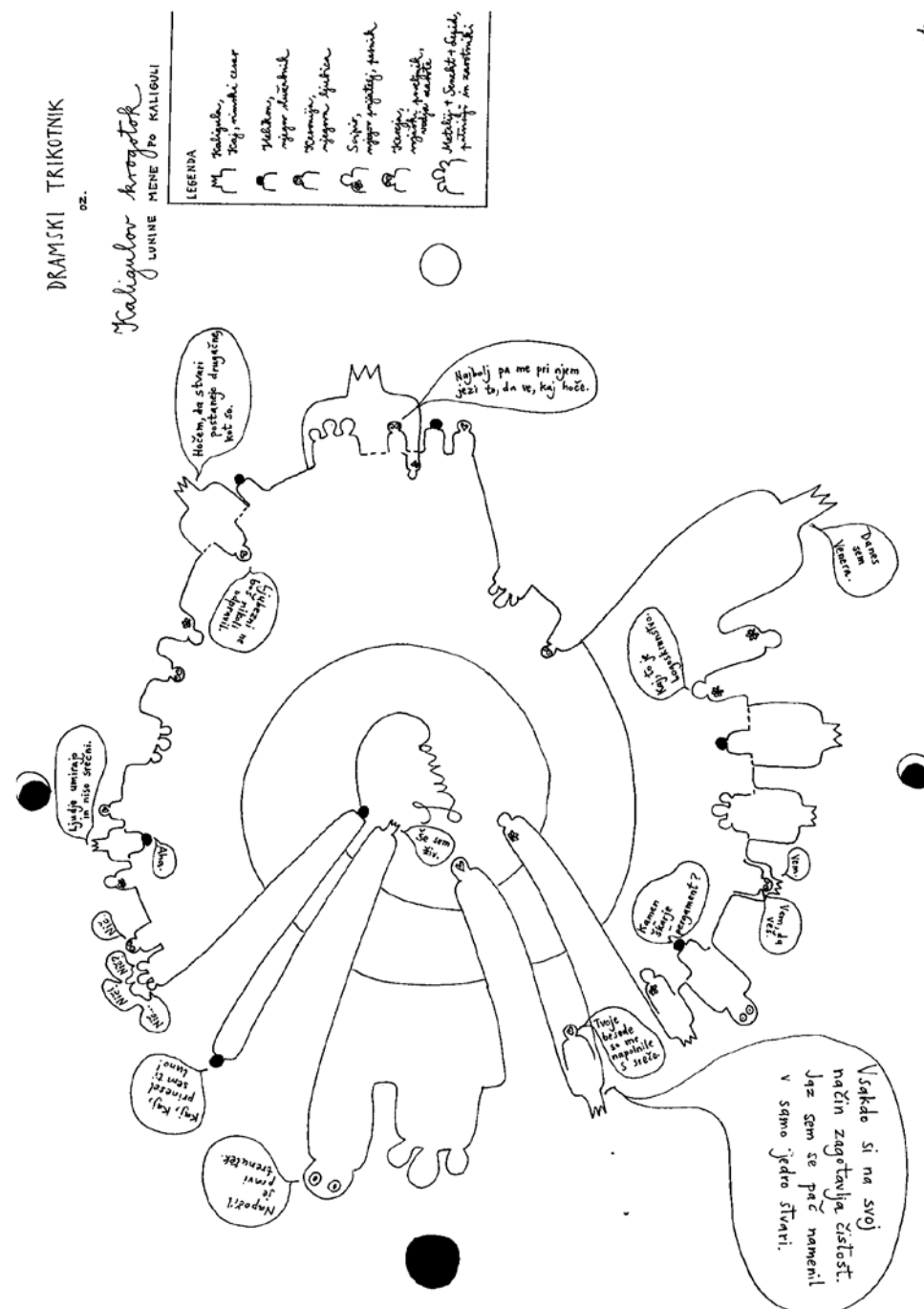
Kaligule morda le ni tako težko razumeti. Preveč ljubi življenje, da bi (si) pustil živeti.

Literatura

- Camus, Albert. Izbrani eseji. Prev. A. Moder Saje. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Camus, Albert. »Kaligula«. Prev. J. Skrušný. Gledališki list MGL XLVI/4 (1997/98).
- Obreza, Ana. Kaligula. Predelava Kaligule A. Camusa, prev. J. Skrušný.

Dramaturška skica

Ana Obreza, absolventka DSCU



Beseda ni konj, beseda je Kaligula

Maša Jazbec, absolventka filozofije in PK

Pred sabo imamo tekst, dramsko besedilo o Kaliguli. In če gre verjeti zgodovinskim zapisom, govorimo o Kaliguli tiranu, nebrzdanemu morilcu in okrutnemu vladarju. Camusov Kaligula pa se bržkone odmika od domnevne verodostojnosti zgodovinske oznake, Kaligula Alberta Camusa je obenem rabelj in stvaritelj. Jemlje, kjer je mogoče jemati, in oživlja, kjer je mogoče ali pa včasih tudi ne, oživljati. Ravno tovrstno večplastnost ponuja Camus v svoji Kaliguli. Besedam odvzema vsakdanjo navadnost, jih prepleta v igro zvena in pomena ter odstira nove možnosti ustaljenim, predvsem besednim vzorcem.

Ali je v svetu absurda, ki ga ubeseduje Camus, sploh mogoče umreti? Pustimo tokrat ob strani faktičnost Kaliguline osebnosti morilskega rimskega cesarja, raje se osredotočimo na umetniško naravnost Camusove *Kaligule*. Ta ne predstavlja absurdnega sveta, v katerem je težko živeti zaradi njegove iracionalnosti, ne predstavlja niti popolnega nasprotja s človekovo racionalnostjo. T. i. absurдни svet Camusovega gledališča uvaja bizarno sožitje iracionalnega in racionalnega, seveda, bizarno prav zaradi možnosti razumevanja nenavadnega in čudnega, ki jo ponuja ta beseda. Posebnost Camusovega gledališča in njegove dramske besede je v potenciranju zoperstavljenosti nedoumljivega sveta in umnega človeka. Camus do gledališke umetnosti ne pristopa na način prikazovanja resničnosti, zanj je ravno vsakdanji, gledališču zunanji svet, poln iluzij, v katerega vsakdanji, umni človek vpleta samega sebe. Šele gledališče kaže resničnost brez iluzije, svetu, ki ga postavlja na oder, zoperstavlja človeka z besedo. In ta beseda ne more umreti v takšnem svetu absurda, kjer ravno iz primarne zoperstavljenosti (in ne iz poskusa vzpostavitve enačaja med enim in drugim) človeku nedostopnega sveta in človeka samega izhaja misel o nemožnosti smrti. Kaligula in drugi postanejo zmes imaginarnega, sanjskega, a obenem venomer izhajajoč iz

realnega. Izvirno delovanje, poseganje v zgodovino in preseganje banalne resničnosti, je naloga Camusovega gledališča in njegove dramske besede.

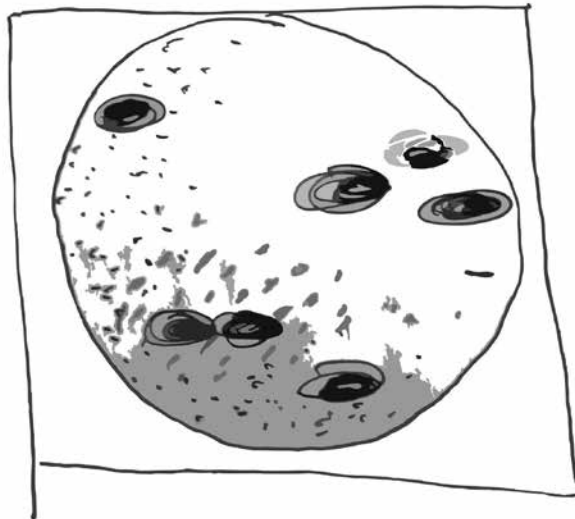
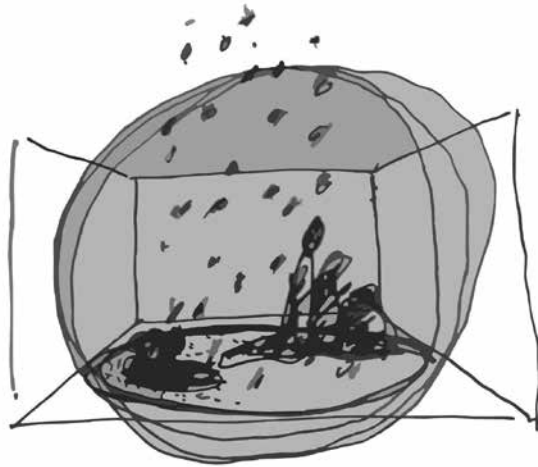
Od tod torej poseganje, morda za koga (pre)držno, v Camusovo *Kaligulo*, v jezik njegovega Kaligule. Priznanje, ki vsekakor pripada Camusovemu besedilu, se ponaša s svojevrstno zvočnostjo francoskega jezika, na tem mestu govorimo predvsem o zvočnosti kot lastnosti jezika, da s svojo strukturo pomembno vpliva na pomensko razsežnost izgovorjenega. Seveda s tem ne napotujemo na misel, da prevod kakšnega dramskega dela, v tem primeru prevod *Kaligule* Alberta Camusa, ne premore enake kvalitete kot besedilo v izvirnem jeziku, čeprav se določen delež kakovosti v prevedenem vsekakor izgubi, lahko pa pritrdimo, da zvočnost jezika v prevodu pridobi tudi temu primerno svojsko pomensko razsežnost. Drugačnost zvočnega sta v slovensko različico do sedaj prevajala Ciril Kosmač in Jaroslav Skrušny, prvi leta 1963 (prevod je bil prvič izdan v knjižni obliki leta 1984), drugi leta 1997, oba prevoda pa sta bila ustvarjena na podlagi želje po uprizoritvi drame na slovenskih gledaliških odrih. Tako v prvem kot v drugem prevodu gre za delo dveh izkušenih in dobrih prevajalcev, ki sta za potrebe takratnih gledaliških uprizoritev znala primerno prelititi zvočno in pomensko razsežnost francoskega v slovenski jezik. Čeprav oba prevoda povsem dostojno obstojita tudi kot samostojni literarni deli brez nujnega nanašanja na gledališke uprizoritve, ki so bile sprva sploh povod za nastanek prevodov Camusove *Kaligule*, pa je v njiju zaznati tako rekoč različne jezikovne odtenke.

Eden od dejavnikov, ki pripomorejo k različnosti in barvitosti jezikovne palete, je seveda čas nastanka prevodov. Jezik je nenehoma podvržen spreminjanju in prirejanju ustaljenih semantičnih vzorcev, predvsem pa je prežet z duhom določenega časa. Ravno to je mogoče opaziti kot ključno razliko v prevodih Kosmača in Skrušnyja. Resda v obeh prevodih ni mogoče govoriti o korenitih jezikovnih spremembah ali odstopanjih, gre predvsem za izbiro t. i. različnih jezikovnih registrov. Medtem ko je v Kosmačevem jeziku prisotnih še razmeroma veliko besednih zvez, danes poznanih v okviru starejših jezikovnih praks, je v Skrušnyjevem prevodu čutiti približevanje sodobnosti in poudarjanje knjižnega pogoovnega jezika.

Jezik dramske adaptacije Camusove *Kaligule* z naslovom *Kaligula et al.* ne temelji na pretirani modernizaciji in poudarjanju razlike med stilno zaznamovanostjo ali nezaznamovanostjo besed. Nasprotno, jezik *Kaligule et al.* želi ohraniti pokončnost slovenskega knjižnega jezika s tem, da se poslužuje tako Kosmačevega kot Skrušnyjevega prevoda, ponekod celo z namernim ohranjanjem ali obujanjem starejših, nevsakdanjih besednih zvez, spet drugje z vnašanjem sodobnejših različic rabe slovenskega jezika. Premišljen jezikovni kolaž že omenjenih prevodov z nekaterimi besedilnimi dopolnitvami bralcu oziroma gledalcu postreže s celovitim dramskim besedilom, pri čemer pa želijo njegovi deli na ravni izbire besed, besednih zvez ali večjih besednih sklopov predramiti, z večjo ali manjšo stopnjo intenzivnosti, bralčevo oziroma gledalčevo pozornost. Svojevrstno postavljanje in vzpostavljanje gledališkega sveta *Kaligule et al.* je, če se navežemo na uvodno misel o absurdnosti sveta, zoperstavljeno gledališki besedi in s tem človeku, ki jo izreka. Mejnica med svetom, ki se vzpostavlja na odru, in besedo, ki jo izrekajo človeški liki, pa vendarle ni jasno določena, temveč zavita v nekakšno sanjsko kopreno ter prepuščena drsenju pomenskosti giba in govorjenega.

Nič hudega ni, če si dovolimo vprašati, se prevpraševati, saj besede ne stanejo veliko. Besede ne znajo biti plemenite in dragocene same po sebi, besede potrebujejo dejanja ali miselna stanja, da jim le-ta podarijo plemenitost, prvinskost, dragocenost ali ničvrednost. Jezik *Kaligule et al.* želi vzpodbuditi k vprašanju in prevpraševanju meja svetov, meja besed in meja njune zoperstavitve. Ker navsezadnje beseda ni konj, beseda je Kaligula. In drugi, seveda.

Tanja Lozej



Kostumografija za Kaligulo et al.; 6 skic

Andrej Vrhovnik, SCOB/K1



KALIGULA

"KALIGULA KOT VENERA"
MATIJA RUPEL



delgi lasje in nič drugega
kotukja bo nastala iz
kond potricijo, po tem
bo jst ubije in jim
odurimo brade

AVRHO 73

KA SEBI
POGLED
SAMO
SUSPENSOR



Katunski svet podoben
na lup

KALIGULA

LAW
suet metoče
140.000.000.000



PATRICIUS

NIK ŠKRIEC
NESC CLANU GARLATTI
LOVRO FINZGAR



NAKAT AD
fala



Togas, po kateri
se prepleta
brada
Nogice in jst
ko plovale
in tla

AVRHO 73

TUNKA delaga, ki bi jo
da bi Ralica bi jo

NOG SE NE VIDI

KALIGULA

"KEREK"

ROK KRAVANJA



živost odjagled

LAM na brlo



Bog

TRIX
LAZKA
AMERKA
RUTENACIO
SIVH TRES

NAKAMKI
iz uraja iz
kotono obrolo Pto Zela



Borta brlo
modra ali
odica
do roken
mabrano

Mogoc urja tudi
na mogoc

AVRHO B

KALIGULA

"KALIGULA
NA ZACETKU"

MATISA ROPEZ



na mogoc in
mogoc urja

AVRHO B

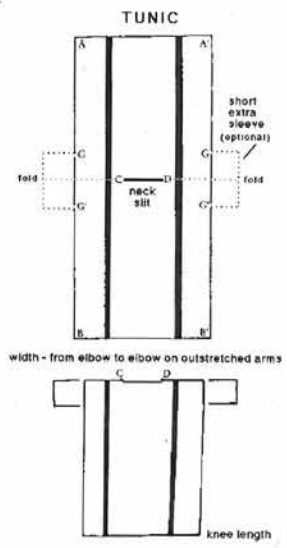
iz uraja kotono iz obrolo



Pto, ki je gajna
iz kotono kotono
brno, ki je do
od HEZIKALA
na roketu

ANTENA omoro tla

TUNICA, ki bo
brez umesnega
dela, tako da
bodo le roken
in brlo iz
umesnega roken







zgoraj Nik Škrlec, Lovro Finžgar, Nejc Cijan Garlatti, Lucija Tratnik,
Matija Rupel, Benjamin Krnetić
spodaj Benjamin Krnetić, Nik Škrlec, Lovro Finžgar, Matija Rupel, Nejc Cijan Garlatti,
Lucija Tratnik, Rok Kravanja

zgoraj Matija Rupel, Nejc Cijan Garlatti, Nik Škrlec, Lovro Finžgar
spodaj Rok Kravanja, Nik Škrlec, Lovro Finžgar, Nejc Cijan Garlatti

na sliki Nik Škrlec, Matija Rupel, Nejc Cijan Garlatti, Robert Korošec, Rok Kravanja,
Benjamin Krnetič, Lucija Tratnik



EUGÈNE IONESCO: STOLI

Prevajalka: Alja Tkačeva

Produkcija VIII. semestra dramske igre, gledališke režije in dramaturgije

Režija

Mateja Kokol

Vizualna podoba in sodelavka režije

Gaja Kutnjak

Dramaturgija

Nika Švab

Gib in zvočna podoba

Ivan Mijačević

Scenografija

Karin Rožman

Kostumografija

Mateja Fajt

Igrajo

Ana Urbanc (*starka*)

Stane Tomazin (*starec*)

Daniel Day Škufca (*Govornik*)

Mentorji:

Dramska igra in gledališka režija

red. prof. Jožica Avbelj

doc. Jernej Lorenci

Dramaturgija

doc. dr. Blaž Lukan

Kostumografija

izr. prof. Janja Korun

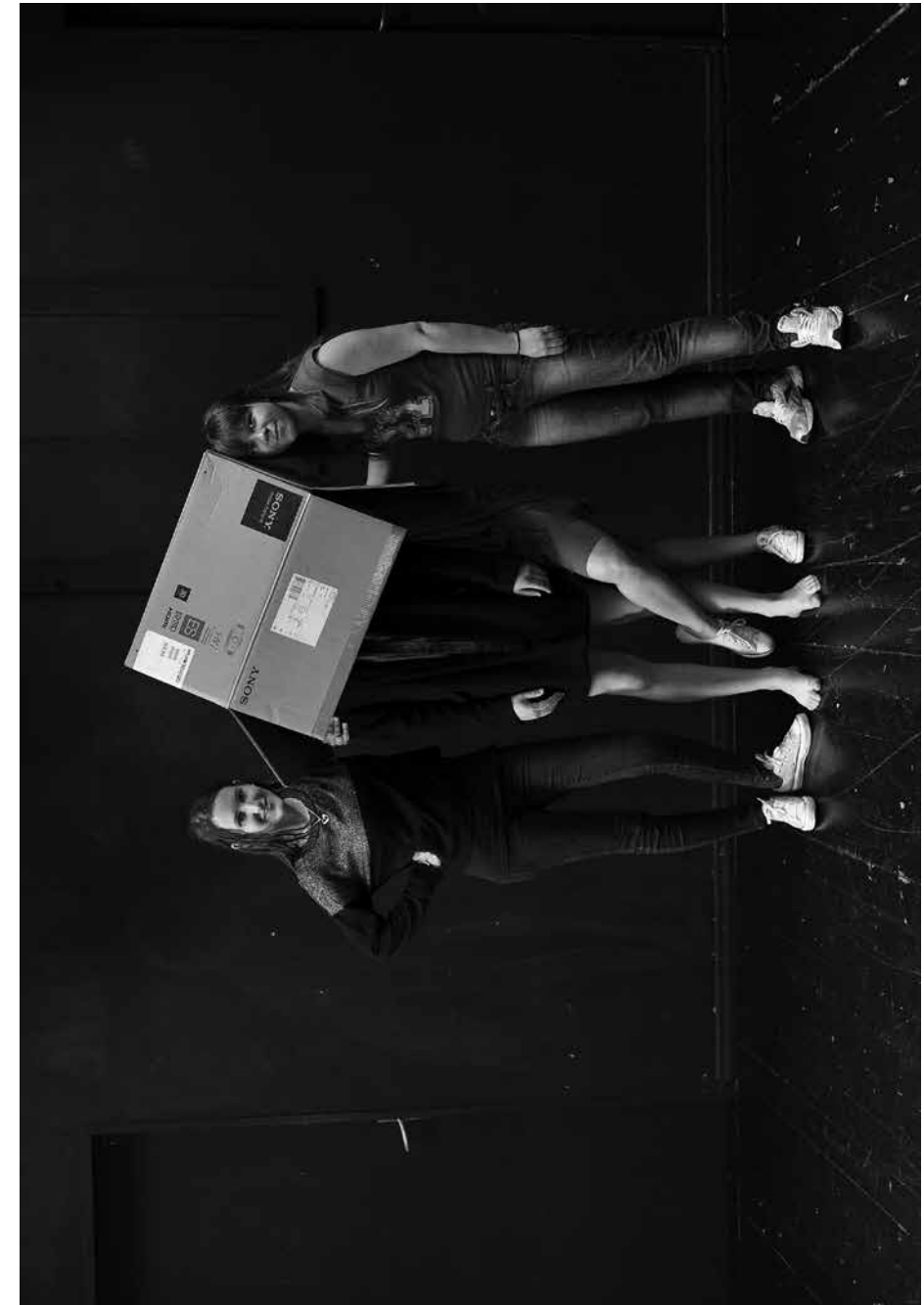
asist. mag. Tina Kolenik

Jezik in govor

doc. dr. Katarina Podbevšek

Scenografija

doc. mag. Jasna Vastl



na sliki

Nika Švab

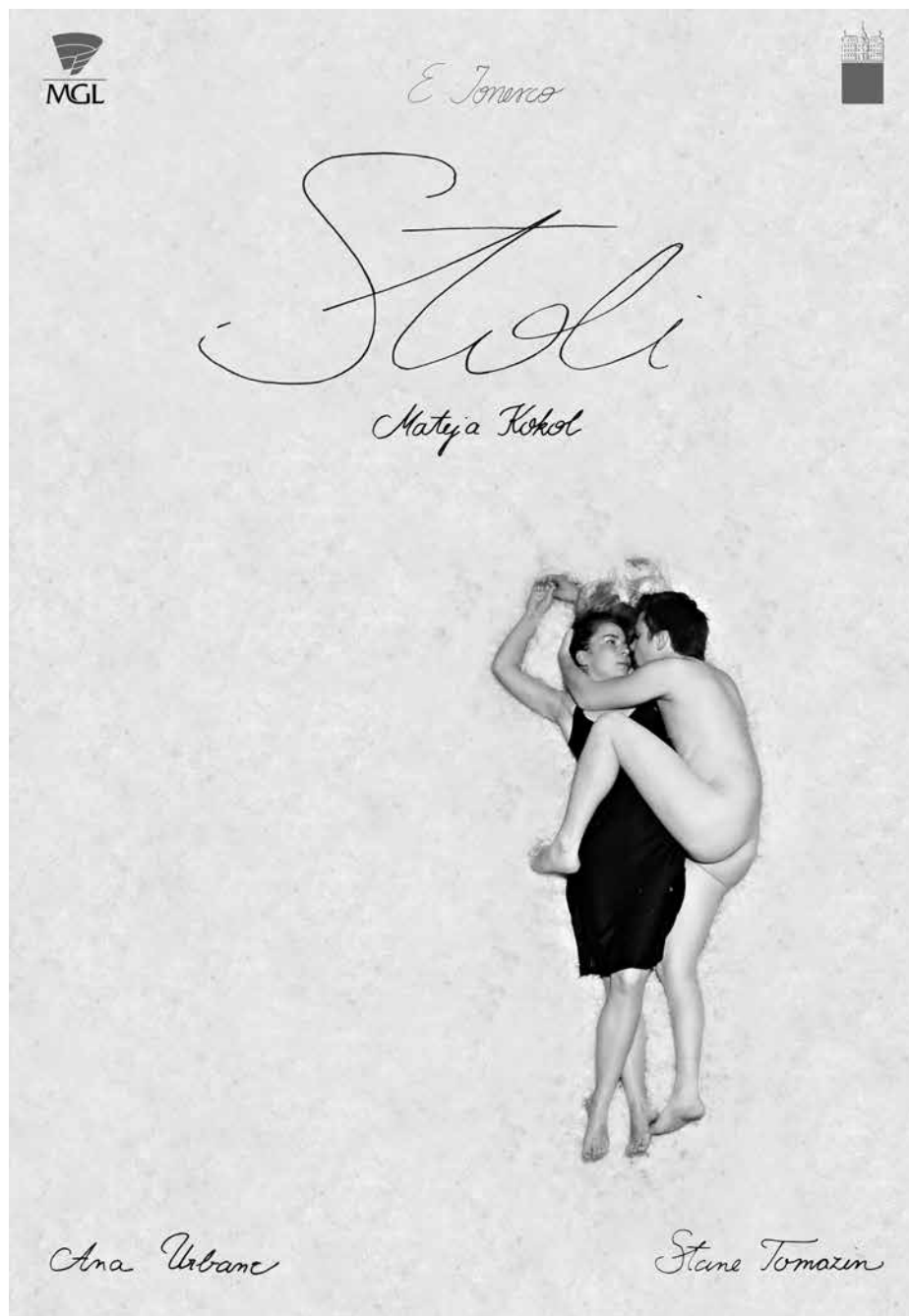
Stane Tomazin

Ana Urbanc

Mateja Kokol

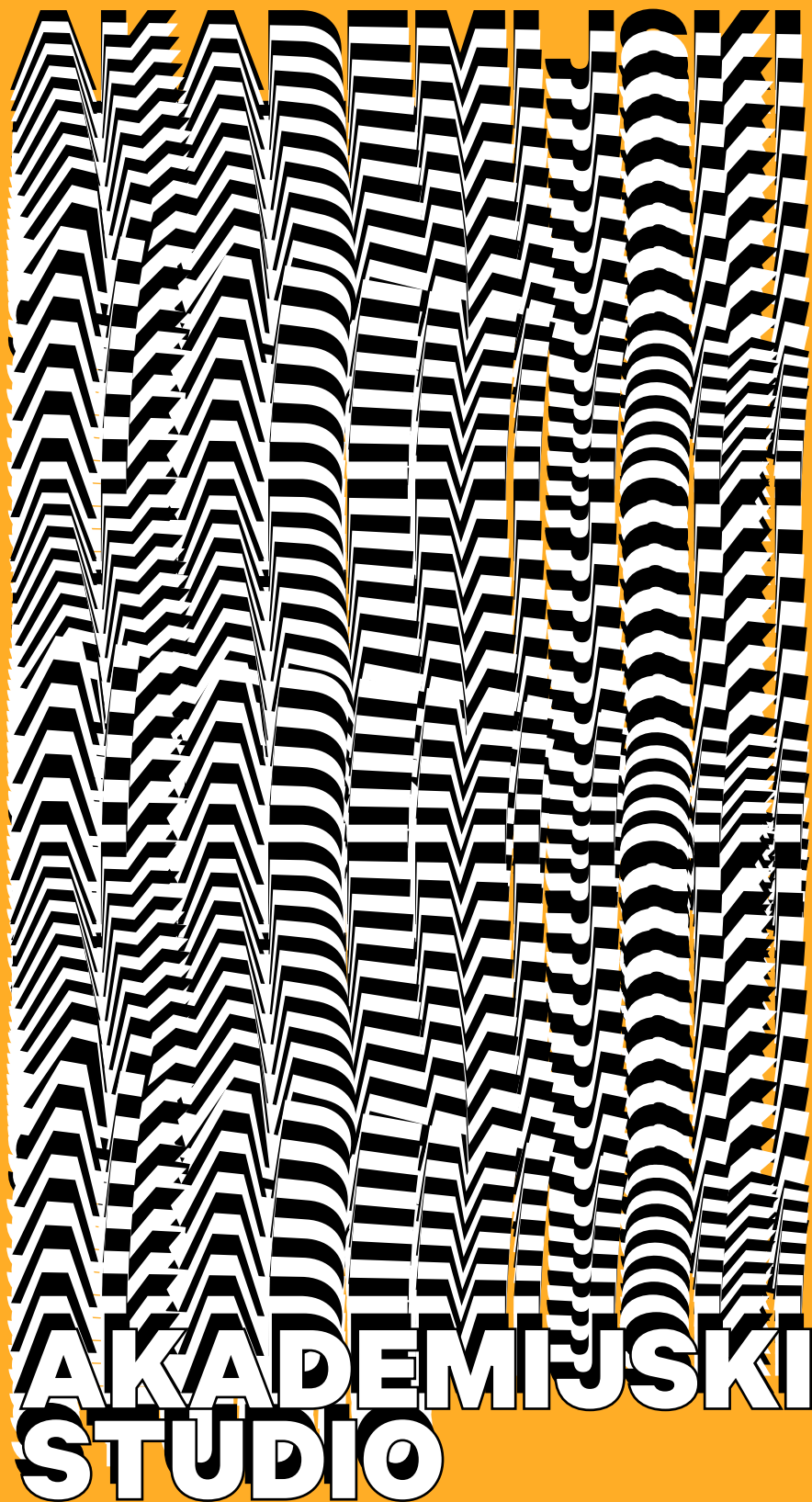
Plakat

Gaja Kutnjak



zgoraj Mateja Kokol, Ana Urbanc, Nika Švab
spodaj Ana Urbanc, Stane Tomazin
na naslednji strani Stane Tomazin, Ana Urbanc





IZ ZAKLADNICE NEUSPEHA

Opis: Nikoli nisem uspela in mogoče nikoli ne bom. Vsaj ne popolnoma. Vsaj ne v očeh vseh. Vsaj ne na vseh področjih. Verjetno je to razlog, da sem želela raziskati neuspeh (posameznika in posledično družbe), to neuničljivo in nesmrtno tvorbo, ki nas kot naš neumorni sopotnik opominja na to, da je samo iluzija, samo produkt našega notranjega kritika.

Režija

Sara Lucu

Soavtorji in igralci

Blaž Dolenc

Voranc Boh

Mia Skrbina

Sara Dirnbek

Nina Ramšak

Zala Ana Štiglic

Lara Vovk

Dramaturgija

Pia Vatovec

Varja Hrvatin

Žan Žveplan

Jerneja Balog

Mentorji:

Dramska igra in gledališka

režija

red. prof. Matjaž Zupančič

izr. prof. Branko Šturbej



PRODUKCIJE
ODDELKA
ZAFILM
IN
TELEVIZIJO

NA KOLESIH ZGODOVINE

Jan Marin

KRATKI DOKUMENTARNI FILM / ŠTUDIJSKA PRODUKCIJA / PROJEKT
AGRFT / 2. LETNIK 2012/2013 FR II / DRŽAVA: SLOVENIJA / DOLŽINA:
15' / JEZIK: SLOVENŠČINA

Scenarij in režija: Jan Marin

Igrajo: Vikica Kos, Marjan Kos, Lojze Kos, Franc Perovnik, Erika Plešivčnik, Neža Pšeničnik, David Pšeničnik, Jožica Srebotnik, Gerhard Višotschnig, Reinhold Jamer, Irma Knez, Anita Kos, Angela Marin, Miran Ring, Anika Pšeničnik, Denis Kos, Miran Perovnik, Smiljan Ridl

Montaža: Alenka Konič

Direktor fotografije: Rok Kajzer Nagode

Skladatelj in izvajalec glasbe: Andi Koglot

Mentorica za montažo: doc. mag. Olga Toni

Mentor za režijo: doc. Jan Zakonjšek

Mentorja za scenaristiko: doc. Ana Lasić in izr. prof. mag. Miroslav Mandić

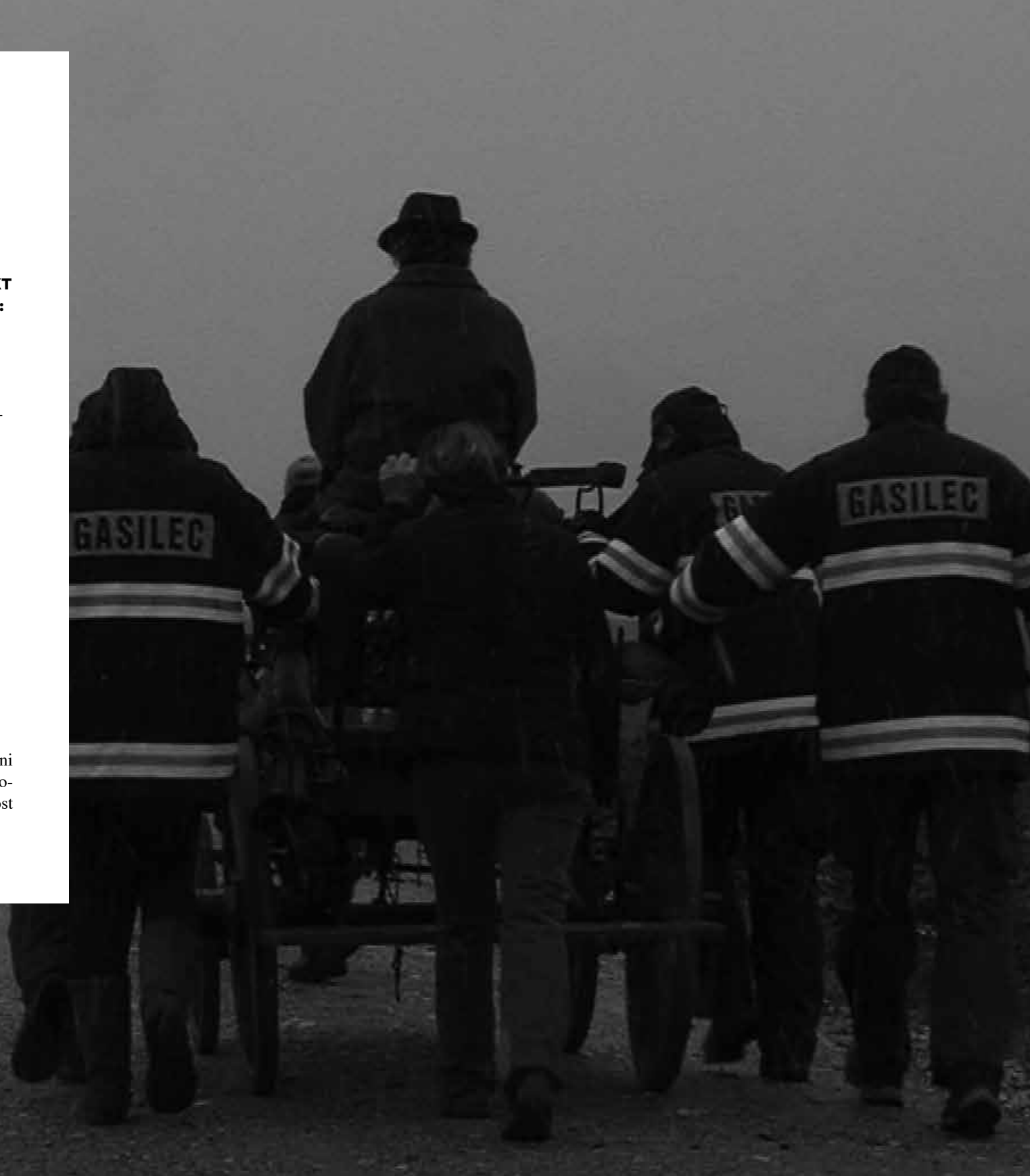
Mentor za snemanje: doc. Simon Tanšek

Producentka: asist. mag. Jožica Blatnik

Produkcija: UL AGRFT

Koprodukcija: RTV SLO

Vasica Libeliče je majhna obmejna vasica na severu Slovenije, ki kljub svojemu na zunaj zaspanemu videzu dokazuje, da je še kako živa. Vaščani in njihovi potomci nas skozi kratek film popeljejo na potovanje skozi zgodovino in sedanost, ki nam pokaže to, česar danes primanjkuje – enotnost in sodelovanje.



MOJE IME JE OGLEDALO

Katarina Rešek

**KRATKI DOKUMENTARNI FILM / ŠTUDIJSKA PRODUKCIJA / PROJEKT
AGRFT / 2. LETNIK 2012/2013 FR II / DRŽAVA: SLOVENIJA / DOLŽINA:
14'30" / JEZIK: SLOVENŠČINA, ANGLEŠČINA, BOSANŠČINA**

Režija in scenarij: Katarina Rešek

Nastopajo: Ayna Djogic, Asija Djogic, Alija Djogic, Osman Djogic, Neža Franca, Katjuša Zore, Korina O. Trkov, Laura Grmek

Montaža: Tina Novak

Direktor fotografije: Jan Perovšek

Avtor glasbe: Marko Lavrin

Mentor za montažo: doc. mag. Olga Toni

Mentor za režijo: doc. Jan Zakonjšek

Mentor za snemanje: doc. Simon Tanšek

Mentorja za scenaristiko: doc. Ana Lasić in izr. prof. mag. Miroslav Mandić

Producentka: asist. mag. Jožica Blatnik

Produkcija: UL AGRFT

Koprodukcija: RTV Slovenija

Ayna je mlada muslimanka, rojena v Avstraliji bosanskim staršem, ki živi v Sloveniji. Pokrita je z naglavno ruto. V filmu spremljamo Aynin vsakdan in zanimivo prepletanje dveh svetov, tradicionalnega (islam) s sodobnim. Ayna v iskanju popolne duhovnosti pogosto naleti na ovire, ki jih povzroča trk obeh svetov.



MEDIJSKI PROJEKT: MURKO

Nejc Levstik

KRATKI DOKUMENTARNI FILM / ŠTUDIJSKA PRODUKCIJA / PROJEKT
AGRFT / 2. LETNIK 2012/2013 FR II / DRŽAVA: SLOVENIJA / DOLŽINA:
18' / JEZIK: SLOVENŠČINA

Scenarij in režija: Nejc Levstik

Nastopajo: Damjan Murko, Mateja Jančič, Marjanca Scheicher, Aljoša Bagola, Zmago Jelinčič Plemeniti, Saša Lendero, dr. Breda Luthar, dr. Karmen Šterk, Irena Kolar

Direktor fotografije: Janez Stucin, ZFS

Montaža: Andrej Avanzo

Avtor glasbe: Laren Polič Zdravič

Mentorja za scenaristiko: doc. Ana Lasić in izr. prof. mag. Miroslav Mandić

Mentor za režijo: doc. Jan Zakonjšek

Mentor za snemanje: doc. Simon Tanšek

Mentorica za montažo: doc. mag. Olga Toni

Producentka: asist. mag. Jožica Blatnik

Produkcija: UL AGRFT

Koprodukcija: RTV Slovenija

Je Damjan Murko gej? Ima res ženo in otroka, ki ju preživlja s svojim petjem, čeprav ne zna peti? Kako je mogoče, da se je na slovenski medijski sceni obdržal več kot 10 let? Ali ste vedeli, da Murko ni nastal, ampak da so ga ustvarili? Kdo in zakaj? Vsi odgovori v filmu Medijski projekt: Murko.





IVAN BREZ ŽIVLJENJA

Domen Martinčič

**KRATKI IGRANI FILM / ŠTUDIJSKA PRODUKCIJA / PROJEKT AGRFT /
3. LETNIK 2012/2013 FR III / DRŽAVA: SLOVENIJA / DOLŽINA 16'24" /
JEZIK: SLOVENŠČINA**

Scenarij: Domen Martinčič, Urška Sajko

Režija: Domen Martinčič

Igrajo: Jurij Drevenšek, Nika Rozman, Matija Rupel, Lena Hribar, Urška Taufer, Nataša Keser, Anja Mrak, Anja Ukovič, Nik Škrlec, Blaž Gracar, Rok Kajzer Nagode, Vito Poredoš, Vita Lovše, Katarina Morano, Klavdija Jeršinovec, Matic Drakulič, Jan Lovše, Mišu

Direktor fotografije: Maksimiljan Sušnik

Montaža: Jan Lovše

Kostumografija: Klavdija Jeršinovec

Animacija in posebni učinki: Dominik Mencej

Glasba: Blaž Gracar

Mentorja za scenarij: izr. prof. mag. Miroslav Mandić in doc. Ana Lasić

Mentor za režijo: red. prof. Miran Zupanič

Mentor za montažo: doc. mag. Stanko Kostanjevec

Mentor za snemanje: doc. Valentin Perko

Mentorica za kostumografijo: izr. prof. Janja Korun

Mentor za vizualne učinke: doc. mag. Zoran Arizanović

Mentor za zvok: izr. prof. Aldo Kumar

Producentka: asist. mag. Jožica Blatnik

Produkcija: UL AGRFT

Koprodukcija: Slovenski filmski center – Javna agencija RS, Filmski studio Viba film Ljubljana, RTV Slovenija, Teleking

Maxov najboljši prijatelj je andaluzijski konj Ivan.

Nekega dne Max zaloti Iris, dekle iz soseske, ko namerava zavreči star računalnik. Max takoj prepozna dragocenost, ponudi ji roko in se loti popravila. Četudi je Iris morda le navihana ovira na poti do tehnološkega zveličanja, postaja Max ob njeni neposrednosti vedno bolj zmeden. Prijateljstvo je na preizkušnji.

ŽVALI

Simon Intihar

**KRATKA TV-DRAMA / ŠTUDIJSKA PRODUKCIJA / PROJEKT AGRFT
/ 3. LETNIK 2012/2013 FR III / DRŽAVA: SLOVENIJA / DOLŽINA: 18' /
JEZIK: SLOVENŠČINA**

Scenarij: Simon Intihar, Urška Sajko

Režija: Simon Intihar

Igrajo: Rok Arsovič, Medea Novak, Renato Jenček, Judita Zidar

Direktor fotografije: Marko Kurat

Montaža: Siniša Gačič

Kostumografija: Meta Sever

Scenografija: Miha Ferkov

Mentor za scenarij: izr. prof. mag. Miroslav Mandić

Mentor za televizijsko režijo: red. prof. Igor Šmid

Asistent mentorja za televizijsko režijo: asist. Klemen Dvornik

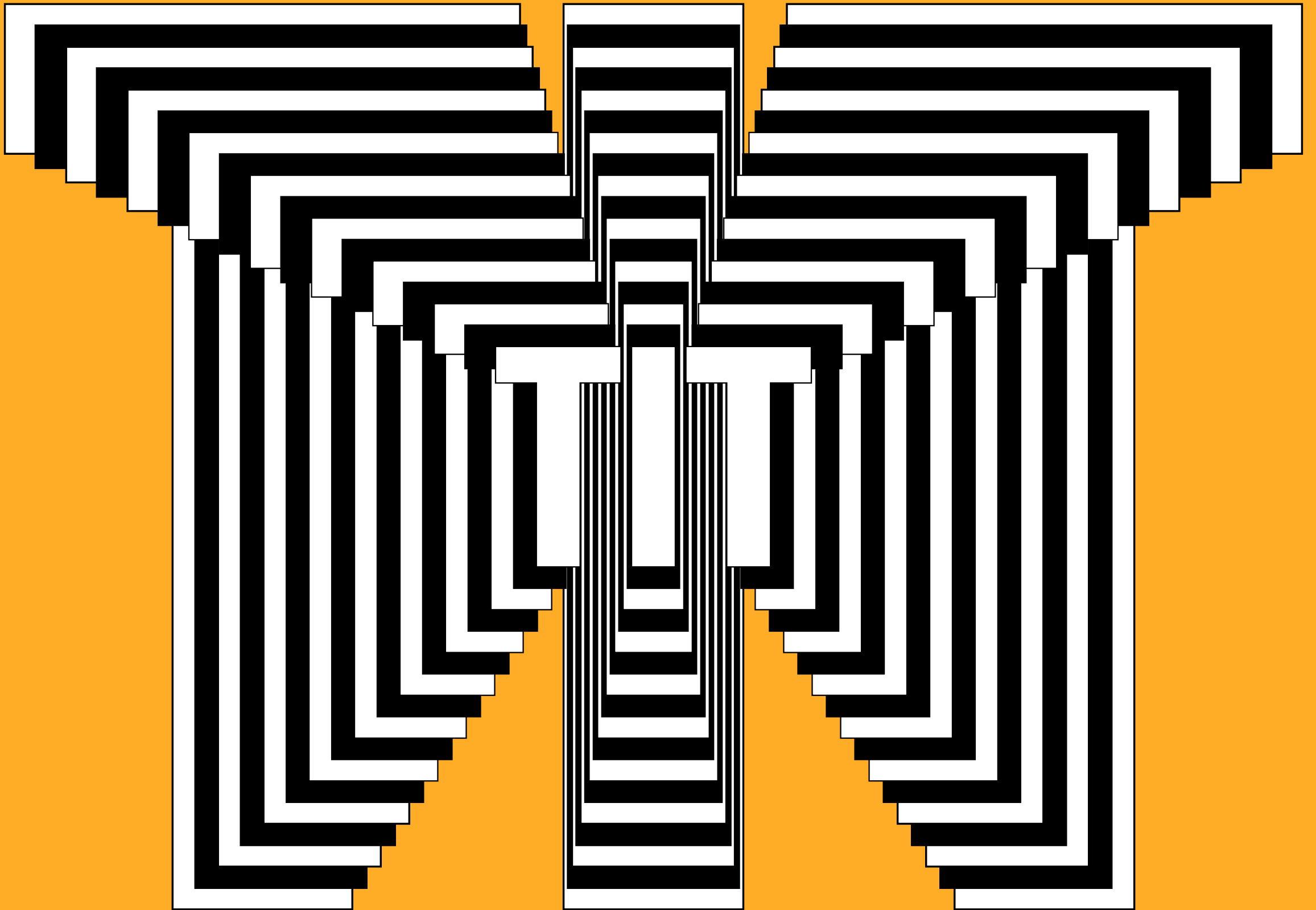
Producentka: asist. mag. Jožica Blatnik

Produkcija: UL AGRFT

Koprodukcija: Slovenski filmski sklad – Javna agencija RS in KUP TVS

Milan je osamljen fant brez očeta, ki svoj čas najraje preživlja z živalmi, ker drugih prijateljev nima, njegova depresivna mati Tereza (35) pa svojo lastno patetiko utaplja v alkoholu. Oba žrtvi sistema, živita eden mimo drugega, brez kakršnegakoli pozitivnega pogleda na prihodnost. Stvari se samo še poslabšajo, ko jima na »pomoč« priskočita socialna delavka Dolores in policist Brane.





Literatura in vprašanje norosti

Aljaž Koprivnikar, PK

Kaj je norost? Izbruh nezavednega, razpad obstoječega sistema? In kaj pri tem pomeni literatura? Morda izgradnjo novega sistema? In odnos med obema – kakšen je odnos med literaturo in norostjo?

Norost nosi svojo definicijo preko človeške družbe, ki v različnih zgodovinsko-duhovnih obdobjih različno določa, kaj pomeni normaliteta in kaj pomeni norost, meja med njima pa je pogosto zabrisana. Če pogledamo Foucaulta, se je pojem in odnos do norosti skozi zgodovino spreminjal; če so v antiki osebe v »zamaknjenih« stanjih šteli za posrednike božjih sporočil, so v srednjem veku osebe nagnjene k norosti sicer izključevali iz družbenega življenja, a hkrati njihovo norost razumeli kot manifestacijo božje volje, ki v sebi združuje didaktično vlogo. Konec srednjega veka se norci pojavijo v likovni umetnosti in literaturi, norec pa predstavlja pripomoček, ki vsakogar opozarja na njegovo resnico. Podobno se dogaja tudi v renesansi, uveljavi se poseben izraz »ladja norcev«, ki pomeni sistem nalaganja norcev na ladje, ki so odplule neznano kam, vendar v duhu razpiranja jader, v iskanju svojega razuma.

Medtem ko se zgodovinsko gledano norost postopoma oddaljuje od interesov razumne družbe, ima v času renesanse še vedno pomen eksistencialnega poznavanja človekovega obstoja kot kontinuuma življenja in smrti. To se spremeni v času klasicizma in njegovi absolutni veri v človeški razum, kjer se status norcev izrazito poslabša: le-teh več ne izločajo iz družbe, pač pa jih prisilno zapirajo, jim odvzamejo človeško svobodo ter jih pogosto vključujejo v prisilnemo delo. Klasicistično obdobje je uporabljalo zapiranje norcev na dvoumen način, in sicer tako, da mu je namenjalo dvojno vlogo: tako družbeno kot tudi ekonomsko. Ustanove, kamor so norce zapirali, so tako skušale popraviti »moralno sprevrženost«, s tem pa so imele etični status, ki je ločil norost od preostale »zdrave razumske« družbe. Za razliko od prejšnjih obdobj razsvetljenstva norega človeka naravnost poniža do statusa živali, ki je obsojen na posmeh, izgubijo se tako didaktična vrednost kot tudi božanske lasnosti, norost se enostavno zanika kot nekaj nečloveškega. Kasneje se status

Norost nosi svojo definicijo preko človeške družbe, ki v različnih zgodovinsko-duhovnih obdobjih različno določa, kaj pomeni normaliteta in kaj pomeni norost, meja med njima pa je pogosto zabrisana.

norosti v romantiki s svojo spremenjeno poetiko avtorja – genija in s svojimi ambivalentnimi stanji med stvarnostjo in ideali sicer rahlo izboljša, vendar njen status ter odnos do bolnikov izboljšajo šele psihoanaliza ter kasnejši psihološki tokovi, ki se osredotočijo na človekova različna psihološka stanja vse do naše sedanjosti, ko nam le-ta zmore omogočiti izstop iz enoznačnosti ter celo lahko pomeni le eno od oblik racionalnosti, pogosto celo vir umetniških ustvarjalnosti.

Če pojem norosti razširimo na literarno področje, ima literarna norost veliko vzporednic s klinično norostjo, saj vsebuje kreativnost ter omogoča vpogled v človeško spoznanje; norost je tako v njej prisotna od vsega začetka, naprej v mitih, legendah in svetih spisih, vse do današnjih dni, ko lahko postmodernemu človeku, izgubljenem v pluralizmu resnic, pomeni celo sredstvo spoznanja. Vendar pa se od klinične norosti tudi razlikuje - v svetu pisane besede jo večinoma povezujemo z literarnimi ustvarjalci, ki so nosili določeno stopnjo norosti, ali z duševno neobičajni liki, ki gradijo literaturno delo. Tako je Lillian Feder norost v literaturi opredelila preko treh glavnih vidikov: preko ustvarjalcev s teorijo »norega pisatelja«, preko likov s teorijo »norega karakterja« ter preko uporabe psiholoških prvin v literaturi, ki potemtakem determinirajo literarno delo.

Če naprej začnemo pri »norih pisateljih«, je že pri antičnih mislecih ter preko Platona znano, da so le-ti svojo ustvarjalnost dolžni nekemu nerazumljenemu zanosu; ustvarjalnost je potemtakem posledica iracionalnih, neobvladljivih in celo mističnih sil. Pisatelj oziroma pesnik v začetni fazi pomeni posrednika med božjo transcendenco ter stvarnostjo, njegova vloga pa nato skozi zgodovino upada skoraj vse do renesanse, ko spet dobi večjo vlogo, nato pa enega izmed vrhov doživi v romantiki v značilnem kultu ustvarjalca – genija, ki v sebi nosi razkol med stvarnostjo in ideali in tudi množico psiholoških neuravnovešenih stanj, razvoj pa poteka vse do današnjega pojma umetnika, ko iz psiholoških študij vemo, da so psihična stanja lahko aktivno vključena v ustvarjalni proces.

V zgodovini je polno imen avtorjev, kot so Marquize de Sade, Guy de Maupassant, Ezra Pound, Jonathan Swift, Nikolaj Gogolj, Virginia Woolf, Sylvia Plath ter mnogi drugi, za katere je bilo znano, da so trpeli zaradi duševnih težav, vendar pa jim to ni onemogočalo napisati vrhuncev literarne umetnosti, prav nasprotno, nekatera najboljša dela so napisali prav med napadi največje tesnobe in popolne človeške resignacije.

Če se premaknemo k literarnim likom, ki v sebi nosijo znake norosti, njihove poteze v glavnem avtorjem služijo bodisi za razvijanje same zgodbe bodisi ustvarjanju večjega bralčevega zanimanja za posamezni karakter. Mnogi pisatelji pa so na splošno zainteresirani za raziskovanje človeškega vedenja, protislovij, človeške ambivalentnosti, njegovega nemira ter s tem povezanih abnormalnih človeških stanj. Kar se tiče literarnih likov in njihovih stanj, mnogi izmed njih postanejo nori tekom same zgodbe in vsaj kažejo nekatere anomalije, vendar obstajajo tudi liki, ki se upirajo ustaljenim družbenim normam in v svojem bistvu pravzaprav sploh niso nori, za igro norca se celo zavestno odločijo. V teh primerih lahko vidimo skrito avtorjevo željo kritiziranja nekega normalnega družbenega reda, ki se odvija ravno preko norih posameznikov, če dobro pomislimo, jih pravzaprav prav družba tudi ustvarja, se v njih zrcali, preko njih pa dobimo vpogled v človeške družbene vrednote nekega časa. Zgodovina norih literarnih likov je izredno dolga; Ofelija, Hamlet, Kralj Lear ter Lady Macbeth v Shakespearovem ustvarjanju, Camusov Meursault v *Tujcu*, Gregor

Literatura in psihologija se zaradi ukvarjanja s človekom in njegovim razumevanjem izvrstno dopolnjujeta. Mnogi pisatelji so zainteresirani za raziskovanje človeškega vedenja, protislovij, nemira ter s tem povezanih abnormalnih človeških stanj.

Samsa v *Preobrazbi*, Dostojevski, junak iz *Zapiskov iz podtalja* in še bi lahko naštevali.

Nadalje lahko vidimo razlago norosti v literaturi preko uporabe psiholoških izrazov, katerih definicije se uporabijo pri literarnem delu. Literatura in psihologija se namreč zaradi ukvarjanja s človekom in njegovim razumevanjem izvrstno dopolnjujeta. Psihološki pristop in porast psihoanalize je v literarni vedi pomenil prestop k osredotočanju na avtorja, vsebino dela in njegovo konstrukcijo ter tudi na recepcijsko zmožnost samega bralca. Obstajajo številni pristopi, tako freudovski, lacanovski kot mnogi drugi, vendar je mogoče literaturo in norost preučevati tudi na povsem človeških značilnostih spola, naroda ter religije. Literatura kot sistem, ki nase lahko veže ostale sisteme, torej omogoči apliciranje norosti v samo sestavo literarnega dela.

Če torej odgovorimo na vprašanje odnosa literature in norosti, nam ta odnos omogoča razumevanje nas samih in ljudi okoli nas, omogoča neskončno ustvarjanje alternativnih svetov, navsezadnje omogoča svobodo, da iz duha klinične norosti odvezamo pozitivne lastnosti, ki ležijo v izgradnji novega, »norega« svetla, ki bo morda navsezadnje celo bolj racionalen, kot je današnji. Literatura kot sistem kvazirealnosti torej omogoči prostor, ki v sebi združuje različne svetove in različna občutja; med njimi je tudi norost. Norost, četudi običajno nekaj družbeno nezaželenega, pa se konec

koncev izkaže za izredno vabljivo tematiko. V njej najdemo nekaj čudovito človeškega, nekaj sebi lastnega.

Literatura in viri

- Foucault, Michel. *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason*. London; New York: Routledge, 2007.
- Feder, Lillian. *Madness in literature*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1983.

NORE BAKHE

Evripidov skrajni pesimizem

Larisa Javernik, PK

Evripid, veliki traged antičnega gledališča, je svoje Bakhe napisal okrog leta 405 pr. n. št. Nekateri teoretiki trdijo, da je s to tragedijo dokončno obračunal z verskimi vprašanji, ki so ga težila vse življenje. Zavzemal se je namreč za moč človeškega razuma, ki ni odvisen od božjih muh. Za dokončen boj s temi idejami si je tako izbral Dionizov kult, ki že primarno izhaja iz iracionalnega. Le tam je lahko razum postavil v dvoboj z norostjo, ki jo prikličje totalna podrejenost božji moči.

Predzgodba *Bakhantk* govori o lepi Semeli, hčerki tebanskega kralja Kadma, ki se zalubi v Zeusa. Ko svojega ljubimca prosi, naj se ji razodene v vsej svoji veličini, se prestraši in zgori v ognju njegove strele. To sproži prehitro rojstvo Dioniza in ko Zeus vidi svojega nedoraslega sina, si ga všíje v kolk ter ga ponovno rodi. Da pa bi ga obvaroval pred sovražno Hero, ga zaupa v varstvo nimf, ki živijo v Lidiji. Ko Dioniz odraste, začne svoj božji pohod po Mali Aziji in nadaljuje proti Grčiji. Svojo vero začne na evropskih tleh oglaševati najprej v svojem rojstnem mestu Tebe. Tu pa se tudi prične Evripidova drama. Ker ga Semeline sestre niso priznale za božjega sina, porojenega od Zeusa, so one prve, ki se jih dotakne njegovo kaznovanje in maščevalni načrt. V dionizični ekstazi skupaj z drugimi ženskami mesta odidejo na gorovje Kitairon, kjer izvajajo orgiastične rituale. Mesto preplavi kaos in Penteus, Kadmov vnuk, je edini, ki še zavrača novo božanstvo, ki se mu je pripravljen podediti tudi kralj in celo njegov zvesti videc Teiresias. Penteus poskuša zaječiti božanstvo, ki je razpaslo svoje lovke po celem mestu, zato ukaže ujeti Dioniza, ki pa se mu izmuzne. Ta ga z nakano prepriča, da se obleče v bakhantko in z njim odide na Kitairon, da bi na lastne oči videl tisto, proti čemur se upira. Kitairon se prikaže kot kraj popolne norosti. Tam razum in dvom nista dovoljena, zato mora Penteus, kot še edini, ki ne veruje, za svoj odpor plačati največjo kazen. Lastna mati ga v dionizični zamaknjenosti raztrga, misleč, da je lev, se z njegovo glavo kot lovsko trofejo ponosno sprehodi po ulicah mesta. Kadmos strezni noro hčer, ki s sestrami zapusti rojstni kraj.

Tragedijo bi lahko označili kot vrhunec Evripidovega pesimizma in skepticizma, saj prikaže popolno izrojenost vsega božjega ne v smislu želje po spreobrnitvi, temveč bolj v smislu opozarjanja in svarjenja pred močjo takšnih kultov. Podobenost med Evripidom in neverjujočim likom Penteusa je tako očitna. Oba dvomita in ne priznavata te pablaznosti v

Tragedijo bi lahko označili kot vrhunec Evripidovega pesimizma in skepticizma, saj prikaže popolno izrojenost vsega božjega ne v smislu želje po spreobrnitvi, temveč bolj v smislu opozarjanja in svarjenja pred močjo takšnih kultov.

Dejstvo je, da ob pozornem branju kaj kmalu odkrijemo avtorjevo izjemno sposobnost opisovanja ekstatičnih ekscesov in abnormalnega obnašanja. Z dosledno natančnostjo opisuje psihološke simptome in kot racionalni opazovalec detajlira tisto iracionalno, ki preveva dramsko dogajanje. Govori o meščankah, ki zapustijo svoje otroke in odidejo na Kitairon, kjer se »razgrete od vina in svireli, / po gozdu vdajajo pohotni sli.« (Euripides, 687, 688.) Tam odete v odrte kožuhe v orgiastičnem in ritualnem vzdušju pojejo in plešejo v čast vegetacijskega božanstva, boga vina in vseh življenjskih tekočin Dioniza. Bog jim je zameglil um, nad njih priklical božje spočeto norost in v njih se je tako prebudila čista živalskost. Racionalna resničnost je ponovno izgubila pod močjo iracionalne omame. Pastir poroča celo o ženskah, mladih materah, ki so svoje otroke zamenjale za živali: »Preneka, ki ima nabrekle prsi, / ker zapustila dete je doma, / doji tu srnčje ali divje volčje.« (Prav tam, 699, 700.) Groteskne podobe na meji absurdnega kažejo svet, kjer teče vino, poživljene žene opasane s kačjimi telesi trgajo živalska telesa in se mažejo z njihovo krvjo, misleč da se v mesu skriva božja resnica in moč: »Raztreseni leže po zemlji udje, tu rebra, tamkaj parklji; v vejah hoj visi meso in kri kaplja od njega.« (Prav tam, 740–742.) Kaj je lahko bolj groteskna od dejstva, da so zgledne matere zaradi blaznosti zamenjale svoje družine za lizajoče kačje jezike, božjastne plese in krvavo mesarjenje. Med bakhami pa je seveda potrebno izpostaviti ubogo Agauro, ki v navalu norosti razkosa lastno meso in kri. Moč dionizične norosti in nemoč človeškega razuma tu doživi svoj vrhunec.

V našem kontekstu je zanimivo omeniti razpravo psihoanalitika Devereuxa, ki Evripida smatra za začetnika psihoterapije z obravnavo prizora, kjer se Agauro prebudi iz norega transa, porojenega iz dionizičnega malikovanja, v katerem je razkosala svojega sina Pentusa. Gre za nekakšno ritualno intervencijo, ko ji njen oče Kadmos v vlogi psihoterapevta poskuša priklicati spomin ter tako prekiniti njeno amnezijo. Le takrat ko se zavedno in nezavedno ponovno sestavita, lahko Agauro prevzame odgovornost za svoja dejanja, se pokesa ter žaluje. Iz tega Devereux (in tudi Freud) sklene, da je Evripid najverjetneje poznal psihološke bolezni in načine njihovega zdravljenja, kar pa je bilo mogoče na neki točki za

člaščenju boga, ampak se zavedata njene moči in na koncu podleže ta njeni iracionalnosti. Penteus si je drznil nasprotovati novim božjim zakonom, zato je bog moral pokazati svoje zobe in ga zlomiti. Njega in njegov človeški napuh. Najverjetneje je bil tudi Evripid sam nekoč priča takšnim bakhantskim orgijam, kar je precej nenavadno, saj so se ta čaščenja odvijala zavita v skrivnosti, obhajale so jih predvsem ženske in vsi udeleženci so bili zapriseženi k molku. Kot glavni element čaščenja je bila potrebna ekstaza, v kateri sta človeška duša in razum izstopila iz telesa ter se združila z božjim. Se je pa Dionizov kult pod pritiskom helenističnega mišljenja kasneje precej civiliziral in odel v bolj sprejemljivo obliko.

Bakhantska iracionalnost

Bakhansko vznesenost in orgiastično delovanje bi pravzaprav lahko razlagali skozi poglede dionizičnega, božjastnega čaščenja religioznega ali pa skozi psihološke razlage bakhovske norosti. Seveda je jasno, da se eno oplaja in hkrati hrani z drugim. Prisotna je neizmerna moč plesa, petja, vina ter skrajne božje zamaknjenosti. Slej kot prej pridemo tudi do vprašanja razmerja med dionizičnim in apoliničnim, s katerim se je veliko ukvarjal tudi Nietzsche.

Dejstvo je, da ob pozornem branju kaj kmalu odkrijemo avtorjevo izjemno sposobnost opisovanja ekstatičnih ekscesov in abnormalnega obnašanja. Zanimivo je omeniti razpravo psihoanalitika Devereuxa, ki Evripida smatra za začetnika psihoterapije.

antične bralce in gledalce malce preveč, zato bi si čisto subjektivno drznili trditi, da je to razlog, zakaj je drama v teh sklepnih verzih močno fragmentarna.

Iz čistega feminističnega stališča bi bilo umestno razpravljati, zakaj so ravno ženske tiste, ki največkrat podležejo dionizični omami. Zakaj so one tiste, ki zapustijo svoje domove, da bi v gozdovih in živalski opravi častile tisto božje? Gre za žensko emancipacijsko moč, ki pred moškim spozna ekstatičnost in pomembnost kulta, ali pa gre za žensko kot šibkejšo bitje, ki je lažje vodljivo in podredljivo? Eden izmed možnih razlogov je tudi, da je Dioniz kot vegetacijsko božanstvo igral pomembno vlogo v aspektu plodnosti, zato so ženske, ki lahko porodijo nove privrženice, zagotovo bile do neke mere primernejše. Nekatere feministične teorije pa celo razlagajo, da so s tem ženske lahko izrazile svoje sovraštvo do patriarhalno usmerjene arhaične družbe ter postale divje ženske z začasno zamenjano osebnostjo.

Evripidovo gledališče je gledališče, kjer razpada ritualno in razpada tragično, se na novo definira mitsko ter se preigravajo religiozna vprašanja. To konstantno prevpraševanje moči religije, ki dela človeka ne-umnega, pa dela njegovo dramatiko še vedno sodobno. Ne v maniri ateističnega obtoževanja, ampak zgolj v ponujanju možnosti samorefleksije. Če prezrcalimo to religiozno norost v sodobnejše čase, bi lahko našli še ogromno kulturnih zasnov,

ki meglijo človeški razum in ga popolnoma podreajo v ideji, da gre za boj, za službovanje nečemu višjemu. Novodobna žrtvovanja, bičanja ob krščanskih praznikih ali celo popolna izguba nadzora ob prisotnosti božjih služabnikov pravijo, da Bog še ni mrtev in da religiozna norost še živi.

Bibliografija

- Devereux, Georges »The Psychotherapy Scene in Euripides' Bacchae.« *The Journal of Hellenic Studies* 90 (1970): 35-48.
- Dodds, Eric R. »Maenadism in the Bacchae.« *The Harvard Theological Review* 33/3, (1940): 155-176.
- Euripides. *Bakhe*. Ljubljana: DZS, 1960.
- Vrečko, Janez. *Ep in tragedija*. Maribor: Založba Obzorja, 1994.
- Vrečko, Janez. *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Študentska založba Litera, 2002.

Manifest norcev ali Ernstov nadrealizem

Ana Gorinšek, absolventka slovenščine in SK

Fascinacija nad norostjo je fenomen človeške družbe. Stigma, s katero ožigosamo »norega«, je izjemno stabilna, hkrati pa poustvarja nenavadno meglico in status ožigosanega – je nor in nezaželen, hkrati pa tudi poseben in vreden analize, tudi mrhovinarstva. Norost je nadrealizmu tesno za petami ali pa obratno, odvisno od zornega kota. Že sama beseda je lebdečega značaja; na eni strani imamo realizem, na drugi (zgornji?) pa imamo nad-realizem, nad obstoječim, občutenim in tukajsfernim, vendar njegova natančna višina ni bila nikoli izmerjena, ker pravzaprav niti ni določljiva.

Norost sama po sebi deluje kot destrukcija, je pa v kontekstu nadrealizma osvobajajoča; v resnici je odgovor na zunanjo destrukcijo kot funkcija konstrukcije lastnega, ki je bilo zrušeno preko zunanje okolice. Nadrealistični slikar Max Ernst se kot študent psihiatrije ukvarja in navdušuje nad umetnostjo tako imenovanih institucionaliziranih norcev in kasneje tudi samega sebe psihološko analizira preko lastnih slik, saj v njih išče lastno nezavedno in se tako bolj razume. Hkrati se zaveda, da se ne bo dokončno našel, saj tega po lastnih izjavah niti ne želi, ker je po njegovem mnenju to smrt za lastno umetniško ustvarjanje. Norost torej ni negacija zunanjega, v resnici je ravno obratno – z norostjo »nori« odgovarja na družbene razmere, jih sprejema in se išče. Če je nadrealizem torej skorajšnje enačenje z norostjo in je norost obratno od tistega, kar pričakujemo, potemtakem norost a) ni norost (kar je oksimoron) ali b) je struktura s funkcijo.

Teza hlata po vprašanjih. Kaj je v resnici noro? Ali je biti nor slaba lastnost? Koncept norosti v kontekstu nadrealizma postaja trojno paradoksalen. Prvi paradoks je v tezi o norosti kot strukturi s funkcijo, saj norost prvenstveno vzbuja občutek kaosa. Drugi paradoks je osvobajanje z norostjo nasproti stereotipu o institucionalizirani norosti in zaprtih oddelkih, kar počne nadrealist z lastno psihoanalizo. Tretji paradoks je v razmerah in duhu

Norost sama po sebi deluje kot destrukcija, je pa v kontekstu nadrealizma osvobajajoča; v resnici je odgovor na zunanjo destrukcijo kot funkcija konstrukcije lastnega, ki je bilo zrušeno preko zunanje okolice.

našega časa. Kaj je noro ali vsaj bolj noro – na družbeni pritisk, socialno stisko in stalno odrekanje brez vidnih rešitev, utesnjenost zaradi nezmožnosti izboljšanja razmer za naslednike ter splošno užaloščenost in razočaranje, ki visi nad nami, se odzvati s t. i. norostjo ali z ničemer? Kje v zgodovini nastopi stigma čustvene zavrtosti in potlačevanja namesto stigme norosti? Čustvenemu zlorabi bi lahko dali tudi pohvalo namesto zgražanja in dejansko pomoč namesto institucije v družbi zvarkov otopelosti – za empatijo in mnogo preredko občutljivost.

Norosti se lahko zahvalimo, da je v preteklosti premikala meje preko umetnosti. Umetnost je kritika in vladajoči jo v kriznem obdobju mora izpodbiti, sicer je kritika lahko upravičena, vladajoči pa kaznovan. V tem kontekstu tudi označevanje za noro dobi svojo funkcijo.

Nadrealizem je norost povečeval in ji dal svobodo. Norost daje inspiracijo, to ve tudi Ernst. Dati norosti svobodo pomeni osvoboditi svobodo. Umetnost se reši tukajšnjega, pravil in dimenzij. Nadrealistična pokrajina je velikokrat odprta, barvita in lepa, nenavadnih oblik in proporcev. Liki lebdiijo, logika odpade – predmeti se družijo med sabo ne glede na pripadnost v tukajšnjem svetu in dobivajo osebnosti nadčloveških razsežnosti. Oblika, volumen in razmerja so fluidni. Ves koncept, jasno, izvira iz človeških možganov, je neprisiljena naravna samopsihoanaliza in ventil. Sanje postanejo realnejše, skoraj otipljive, saj so podoživljene.

Ernst naslikane elemente vzame iz konteksta, jim ukrade pomen, da bi jih lahko ustvaril v novi realnosti. Slika ptice, horde in gozdove kot simbole želje, ki so hkrati okolje skrivnostnega, nedokončanega in klavstrofobičnega. Lušči svojo vojno preteklost, medtem ko v agresiji in nemiru sluti novo katastrofo. Že preden je nadrealizem začel nadomeščati dadaizem, je s slednjim odkrito bežal od omejitev in napadal zdrav razum družbe. Ker pač ni tako zdrav, kot družba želi verjeti. Ker dovoljuje katastrofe, ki so ga zaznamovale in ki jih zopet sluti. S tem briše črto, ki razmejuje zdrav in bolan razum ter obsoja prvega zaradi neupravičene stigmatizacije drugega, saj celotno poimenovanje ni nič drugega kot le to – ime na etiketi, ki si ga vsak ponosno treplja na čelo, v resnici pa nihče na glas ne prizna neumestnosti te označbe.

Max Ernst je umrl na dan norcev, le dan, preden bi dopolnil svoje 85. leto. »Kolumb je moral pluti z norci, da je odkril Ameriko.« (André Breton, avtor prvega nadrealističnega manifesta)

Himna norosti

Katja Černe, DSCU 3

Js sm nor. Js sm ubogi, bogi, bogi ... Že prepevate z mano, kajne? Nočem vam pokvariti popevke s teoretsko analizo, vseeno pa sem se odločila vreči na papir delček razmišljanja, ki se mi mota po glavi med poslušanjem te pesmi.

Norost je zagotovo slogovno zaznamovana beseda. Obdajajo jo različne konotacije, tako pri posamezniku kot v družbi, v privatnem pogovoru in v javnih medijih. In kaj točno pomeni? Hja, tega pa nihče ne ve. Niti govorec sam, saj želi le izraziti svoje občutenje glede nečesa, vendar ne najde pravih besed. Pri tem norost lahko označuje čudaško obnašanje, neumno dejanje, otročje obnašanje, psihotične napade, morilske pohode, samomorilnost, pijančevanje, drogiranje, aktivno domišljijo, zamišljenost, igrivost, pretirano čustvovanje, zmedenost, rigidnost, obsesivno kompulzivnost, nadlegovanje, versko prepričanje, politično prepričanje, pogovor ob kavi, način hoje, način umivanja zob, način življenja. Praktično karkoli. Ne glede na to, kdo govori in o čem govori, beseda norost priskoči na pomoč, da zapolni pomensko luknjo, sam izraz namreč ne poda informacij, temveč le izrazi govorčev bodisi negativen bodisi pozitiven odnos do nečesa.

Zakaj mi je Smolarjev komad tako všeč? Ker v borih treh minutah in pol povzame tako veliko različnih misli, definicij in stereotipov o norosti današnjega dne in to izpelje na čudovito komičen način. Poleg samega teksta je izjemno učinkovita tudi glasbena plat popevke, vendar pa se bom zaenkrat osredotočila le na besedilo. Začnimo kar na začetku, ko nam subjekt pove, da je prišel na genialno idejo, ki nam jo bo zdaj predstavil.

Sem pameten težko živel, zato sem se odloču, da bom znorel!

Zakaj je »pametnemu« težko živeti? Tukaj Smolar uporabi konotacijo pameti, ki izhaja iz za slovensko mišljenje tradicionalnega (oprostite stereotipizaciji, ki pa je tukaj po mojem mnenju na mestu) pogleda: pametni so tisti, ki delajo, ki ubogajo. Pametni so tisti, ki se podreajo, ki molče opravijo, kar je treba. In to opravijo dobro.

Naj namenim nekaj besed elegantnemu načinu, kako do tovrstnega mišljenja pride. Tukaj gre za določeno represijo, težko ulovljivo vsiljevanje vedenjskih vzorcev in mišljenja na lingvistični ravni. Poenostavljeno: če želite, da se ljudje obnašajo pokorno, potem za to

Ne glede na to, kdo govori in o čem govori, beseda norost priskoči na pomoč, da zapolni pomensko luknjo, sam izraz namreč ne poda informacij, temveč le izrazi govorčev bodisi negativen bodisi pozitiven odnos do nečesa.

uporabite pozitivno zaznamovano (laskajočo) besedo, za vsakršno odstopanja pa negativno. Kdor dela in uboga, je torej pameten, kdor pa ne (ali pa se, še huje, upira), je len, nesramen, brez vesti oziroma – nor. Na podoben način deluje ukaz, skrit pod prošnjo in hvalisanjem: »Ti si pameten,« so rekli, »Ti boš znal,« ki z apeliranjem na človekovo samopodobo deluje dosti bolj kot pa direktna prisila.

Vendar pa bi rada opozorila na pomembno zadevo. Čeprav kitica s citiranimi besedami kritizira tovrstno dožemanje pameti in norosti, pa zanemarija osebno odgovornost samega človeka. Res je, družba neprestano nekaj pričakuje od nas, vsak bi rad preložil delo na nekoga drugega ipd. Vendar pa je ključno nekaj drugega. Namreč to, da se jim subjekt pusti. On sam je tisti, ki se pokori, on sam dela, on sam jim ustreže. Ni sposoben reči ne. Ni se sposoben postaviti zase, raje se odloči pobegniti. V norost. Če bi namreč odločno odklonil prošnje in se ne bi pustil provocirati, bi moral za to tudi sprejeti odgovornost. Ljudje bi ga čudno gledali, požel bi neodobravanje. Česar pa ne želi. Zato se raje odloči za enostavno rešitev – postane »nor« in se s tem izogne vsakršni odgovornosti.

Ko znoriš, takoj se lažje diha.

Tako je. Norost je osvobajajoča – lahko delaš, kar želiš, izgovor pa imaš vedno pri roki: sem pač nor. To deluje na zunanji, družbeni ravni: **Človek sem, ki nč več ne nasrka, vsi vedo, da mene luna [trka], / če bi normalen bil, bi šel v zapor, zdaj pustijo me pri miru, ker sem nor!** Ne govorim o pravno legalnem vidiku oprostitve zaradi neprištevnosti, temveč o pogledu na norega človeka kot nekoga, ki ne ve, kaj dela, tako da lahko dela karkoli, ne da bi okolica od njega terjala pojasnilo ali pa prevzem odgovornosti. Ta se namreč pripiše norosti. In človek vendar ni sam kriv, če je nor, kajne? Vendar pa me bolj od družbene stigme zanima osebna raven odločitve za norost.

Privlačna in enostavna rešitev, ko vas tarejo spona vsakdanjega življenja: postanite nori! Ko bi življenje vsaj bilo tako enostavno. Kot sem omenila: norost ni svoboda, norost je beg. Najtežje je sprejeti odgovornost za posledice lastnih dejanj in odločitev (kar preberite si malo Sartra) za norost v kakršnikoli obliki ponuja lep in enostaven izhod. Zakaj sem pobil ljudi? Sem pač nor. Zakaj samo ležim doma in se smilim sam sebi? Imam pač depresijo. (Mar ni danes že vsak drugi človek na antidepresivih?) Zakaj sem tečen? Imam pač neko motnjo. Zakaj sem tako naredil in ne drugače? Hja, tak sem. Moja dejanja so določena z mojo norostjo in sam ne morem nič glede tega. Briga me, jaz sem nor.

Še več! Pravzaprav sem **ubogi, bogi, bogi stvor**. Žrtev lastne norosti, brez pameti, brez svobodne volje. Če mi karkoli očitata, ste brezsrčni, saj nisem sam kriv za svoje obnašanje. Moram se vam – smiliti. Prosim, da z menoj ravnate v svilenih rokavicah, sem namreč nor in nikoli ne vem, kaj bom naredil, kaj me bo razburilo, kaj me bo potrla, kaj razveselilo. In takšno prepričanje se vkorenini v posamezniku, družba pa ga le spodbuja z razbremenitvijo vsakršne odgovornosti.

Seveda govorim o radikalnem zavzetju drže norega. Človeku se ni treba ves dan ubadati z odgovornostjo za neka malenkostna dejanja in odločitva. No, tudi to je beg, saj gre potemtakem samo za ubadanje z njo in ne za dejansko sprejetje odgovornosti. Tudi preveč razmišljanja vodi v norost. Kot pravimo, včasih se je treba pač znoreti. Se prepustiti. Ne razmišljati. Človek ni samo razumsko, je tudi čustveno bitje. Vendar pa pride tu do ključnega trenutka. Tudi to je namreč odločitev, tudi to je dejanje. In zdaj: lahko uporabimo izgovor

Privlačna in enostavna rešitev, ko vas tarejo spona vsakdanjega življenja: postanite nori! Ko bi življenje vsaj bilo tako enostavno. Norost ni svoboda, norost je beg pred odgovornostjo.

(sem pač nor) ali pa sprejememo odgovornost za svojo odločitev (odločil sem se, da zdaj ne razmišljam, in kar pride, kar naredim, je posledica te MOJE odločitve).

Jaz sem mali psihopat, psiho, psihopat in te stisnu bom za vrat, bom za vrat!

Nekaj besed velja nameniti izražanju čustev, umetnosti, s katero ima v zahodnem svetu veliko ljudi veliko problemov. (Zopet bom posegla po stereotipizaciji, vendar je jasno, da gre za splošno vzdušje in ne nekaj, kar se nanaša na čisto vse ljudi.) V Sloveniji namreč še vedno prevladuje ultrazadržanost glede tega: jeza, veselje, ljubezen, strah, žalost, karkoli. Edino prosto in skoraj po bontonu je vzbujanje občutka krivde in delanje žrtve iz samega sebe. Ter delovanje predvsem iz občutka krivde (ki ga vzbujajo drugi, sami pa temu podležemo). Super.

V tovrstnem okolju opazimo več stvari. Eno je zopet družbene definicije norega. Kdor na veliko in brez zadržkov izraža svoja čustva, je nor. To pa vodi v precej hujšo zadevo – namreč v ogromen kup potlačenih in neizraženih čustev, kar vodi v dejanske

psihične probleme. Saj je dobro znano, kako je s številom samomorov pri nas. Pa ni samo to. Zatiranje normalne spolnosti vodi v spolno deviantnost. Postopno nabiranje neizživete jeze prej ali slej doseže kritično točko in človek znori – (Američani imajo za to lep izraz) »he goes postal« (To go postal – ang., označuje navadnega človeka, ki se nekega dne pojavi v službi, v šoli, v javni ustanovi, na fakulteti ... z orožjem in naenkrat, največkrat s streljanjem, pobije več ljudi, ponavadi se konča s samomorom. To se je prvič zgodilo na pošti, kjer je »znorel« poštni uslužbenec), od tod tudi besedna zveza.

. V skladu z močnim občutkom krivde sprva za majhne stvari, postopoma za vse krivice na svetu, čuti občutljivi melanholik vedno večji prezir do samega sebe ter ima vedno močnejšo potrebo po kaznovanju samega sebe, torej po mazohističnem vedenju, samoposkodovanju. In tako naprej.

Prav tako pa bi tukaj opozorila na osebno odgovornost posameznika. Zaprtost je namreč tako vkoreninjena v miselnosti, da se človek sam pogosto ne zaveda, da ne izraža nekaterih čustev, posledično tudi ne ve, zakaj se obnaša, kot se (zakaj je aroganten, zakaj ima napade tesnobe, zakaj je depresiven, zakaj se želi ubiti, zakaj ga stiska, ko je med veliko ljudmi, zakaj mu je »bed« ipd.). Ko prerastemo otroško vse-je-dovoljeno fazo, se je težko soočiti z lastnimi občutki. Dosti lažje jih je potlačiti, se zamotiti (s hrano, pijačo, drogami, športom, delom, zdravo prehrano, televizijskimi serijami, zbirateljstvom, čimerkoli) in pozabiti nanje. Tega posameznik seveda ne počne zavestno. Vendar pa lahko ta proces ozavešči. In ga spremeni. Potrebna pa je volja. Želja. Pogum. Vztrajnost. Ker to še zdaleč ni lahko. Seveda ima posameznik možnost živeti tako, kot je navajen, vendar je tudi to njegova odločitev. In tudi za to je težko prevzeti odgovornost. Dosti lažje je pritoževati se, tožiti, se smiliti sam sebi in uporabljati izgovore.

Če kdo me ujezi, do njega švigнем in nesramno na uho mu rignem.

Tukaj (in takoj v naslednjem verz: »kupček sem podrł«) zaznamo še eno pogosto asociativno spremljevalko norosti, to je otročje obnašanje. Odrasli in odrasčajoči ljudje na svoje otroštvo (če že nismo živeli v revnem slumu v Južni Ameriki ali kaj podobnega) gledamo z nostalgijo in sentimentalnostjo. Tukaj se ne bi spuščala v razpravljanje o zahodnem mitu obdobja otroštva in mladostništva, pa tudi ne o resnici, ki se skriva za to nostalgijo, in njeni hinavski plati, o zavedanju lastne minljivosti in podobnem. Ne. Bi pa izpostavila

dojemanje procesa odrasčanja, povezano predvsem z zahodno miselnostjo, dedinjo romantičnega individualizma, ki gre nekako takole: Rodiš se svoboden. Zato se otroci, ki ne poznajo družbenih pravil in norm, obnašajo, kot želijo. Otroci so svobodni, delajo »po občutku«, živijo v trenutku. Med odrasčanjem pa se učijo pravil obnašanja, zadržanosti, nadzorovanja in za družbo, v kateri živijo, primerne izražanja čustev. Če se torej odrasli ne obnaša v skladu s temi nenapisanimi pravili, se obnaša otročje. In seveda – noro. Kdor na veliko riga ljudem v uho, je nor. Kdor se sredi trgovine začne na ves glas dreti, je nor. Kdor verjame v vile in škrate in zmaje in tolovaje, je nor. Na kratko: kdor ne sledi družbenim normam odraslega človeka, je nor.

Ah, pa smo spet tam. Pri socialni stigmatizaciji. Pri represiji družbe. Pri povezavi norosti s svobodo. Otroci so svobodni, otročje obnašanje je noro, ergo: norost je svoboda. Ker te osvobodi družbenih spon, ne pozna pravil, kaos, anarhija, juhej! Nič čudnega torej, da je toliko umetnikov, pa tudi teoretikov (še posebej dedičev romantike!) norost kovalo v zvezde. Jebeš družbo, mi smo svobodni! Mi delamo, kar želimo! Pri tem se spomnim odličnega Beckettovega romana *Murphy*, kjer naslovni lik nekaj časa dela v mentalni instituciji (bodimo vendar politično korektni, ne smemo reči, da gre za norišnico). Med opazovanjem pacientov (norcev torej, predvsem shizofrenih melanholikov) občuti grozno tesnobo ob spoznanju, da sam ne bo nikoli tako svoboden. Nikoli se ne bo tako popolnoma prepustil fantazijam (v pogovornem in psihiatričnem pomenu). Res, blagor osebi, ki ne loči realnosti od svojih fantazij. Blagor tistim, ki ne vedo. Blagor onim, ki niso sposobni imeti človeških vezi. Blagor jim, ki se ne zavedajo samih sebe in svojih dejanj. Blagor njim, ki jih malikujemo samo zato, ker jih ne razumemo. Zares nori so pravzaprav tisti, ki hočejo ozdraveti, ko pa je imeti kakšno psihično motnjo vendar tako noro kul.

Se po svoji pameti odločam, res norost toplo vam priporočam!

In že smo pri obratu. Pravzaprav pri oksimoronski izjavi. Vse do zdaj je namreč delovalo, da je govora o norosti, kot sem jo obravnavala zgoraj, torej o norosti kot izgovoru, begu pred odgovornostjo. O begu pred »pametjo« v pomenu »delati to, kar drugi pričakujejo od mene«, vendar hkrati o nezmožnosti prevzeti odgovornost za to, da rečeš NE, da se upreš, da ne narediš tega, kar se pričakuje. Vendar pazite, kaj izvemo v zadnji kitici: norost JE v skladu s pametjo. Lastno pametjo. Tisto, ta pravo. Ne gre torej za »delati kr neki«, »se upirati kr tko«, ampak za uporabljanje lastne glave, samostojnega razmišljanja in samostojnih odločitev. Kar je danes verjetno res največja norost – kam pa prideš, če razmišljaš s svojo glavo?

Ne gre torej za popolno izgubo vsakršnih zunanjih in notranjih zapor, ampak za stik s svojim mnenjem in lastno vzpostavljanje teh zapor. S čimer se strinjam. Vendar pa je označitev tega za norost vseeno tvegana, ker še vedno mamljivo vabi k izgovoru za uporabljanje lastne pameti (nisem naredil tako, ker sem sam presodil, da bom tako naredil, ampak ker sem pač nor). To ni norost, to je zdrava pamet. In TO je zame občudovanja vredno. In z zavedanjem, da si ti sam tisti, ki nekaj počne, ki se odloča za lastna dejanja (naj bodo še tako nora), pride osvoboditev. Pride odgovornost, ampak pride tudi svoboda. Svoboden je namreč tisti, ki se sam odloča, in ne tisti, za kogar se odloča norost.

»Norost« in norost Vaclava Nižinskega

Nataša Berce, DSCU 3

Vaclav Nižinski je imel namen plesati do svojega petintridesetega leta, potem se posvetiti karakternim vlogam, koreografiji in ustanovitvi lastne šole, kjer bi poučeval druge umetnike v sestavljanju baletov. Sanjal je o prav posebnem gledališču, kjer bi imeli festivale in vse predstave bi bile zastonj. Bil je vizionar v mnogih stvareh, veliko pred svojim časom je iskal še nezačrtane poti v gledališki umetnosti. Zadnjič je plesal, ne da bi se tega zavedal, star komaj devetindvajset let. Norost je prevzela »norosti« vaje iz rok.

Kdo je bil torej Vaclav Fomič Nižinski?

Stopimo v čas carske Rusije, na začetek 20. stoletja, ko je mladi Vaclav postal ikona baletne umetnosti.

S pragmatičnim pridihom s strani njegove matere je bil vpisan v baletno šolo. Eleonora Nižinski, mati treh otrok, je po tistem upala, da bo Vaclav uspešen, saj je nenazadnje imel možnost podedovati dobre gene; tako ona kot Vaclavov oče sta bila dobra plesalca. V Rusiji je bila zgradba družbe stopenjsko piramidalna, z najvišjo točko v carju. Če nisi bil del državne uprave, nisi bil nihče. Vstop v cesarsko baletno šolo je pomenil prvo stopnjo na družbeni lestvici in Eleonorino upanje v družbeni uspeh je po sprejetju njenega, brez dvoma zelo talentiranega sina, zraslo.

V tistih časih so bile v Rusiji seksualne usluge med plesalci nekaj vsakdanjega. Prav tako so bile homoseksualne afere v sanktpetersburški družbi sprejete kot nekaj naravnega, kar v Parizu, še manj pa na primer v Londonu ni bilo sprejemljivo. Tako se je Nižinskemu, takrat že mlademu solistu v Mariinskem gledališču v Sankt Peterburgu, po aferi s princem Pavlom Dmitrievichem Lvovom zgodilo za prihodnost baleta usodno srečanje s Sergejem Djagilevom. Nastala je ljubezenska zveza, ki ni mogla proizvesti otrok, rodila pa je moštrovine, ki so za vedno spremenile zgodovino plesa, glasbe po celem svetu. Djagilev je bil umetnostni kritik, mecen in ustanovitelj Ballets Russes, slavne ruske baletne skupine, ki je izstrelila Nižinskega kot zvezdo, kot najbolj čudovitega plesalca, kar se jih je kdaj rodilo.

S svojim plesom, ki je spominjal na nekaj božanskega, na nekaj, kar ni s tega sveta, je tihi, introvertirani Nižinski premikal meje do takrat strogo zakodiranega baletnega vokabularja. S svojim delno robustnim telesom, a z nenavadno prožno in močno muskulaturo je proizvajal do takrat še nevidene lebdeče skoke in nenavadno plastične premike telesa. Njegove koreografije so odnašale vse, kar je do takrat kaj veljalo v klasičnem baletu: od petih baletnih pozicij in navzven obrnjenih stopal do prefinjenih tridimenzionalnih telesnih oblik. Nižinski je utrl pot modernizmu v svetu baleta. Seveda je naletel na upor tako pri plesalcih kot pri publiku, nevajeni drugačnega stila gibanja. V nežnem Vaclavu se je začel kopičiti stres, povzročen z nerazumevanjem njegove koreografske ustvarjalnosti, tudi razmerje z Djagilevom se je počasi izpelo. Kljub zvezam z moškimi ni bil homoseksualec. Občutljiv po duši, je verjetno v starejših moških iskal očetovsko figuro, ki se mu je po očetovem odhodu iz družine izmaknila. Po poroki z Romolo Pulzky ga je besni Djagilev vrغل iz Ballets Russes. Nesporna plesna zvezda, kot je bil, bi ga sprejela katerakoli baletna hiša po svetu, a Nižinski se je že izvil iz klasičnobaletnih spon. Ballets Russes je bila takrat najbolj napredna skupina na svetu in njegov umetniški izraz bi se lahko razvijal le tam.

Po preselitvi v Švico so šle stvari navzdol. Zaustavitev plesne »norosti« je na nek način priklicala pravo.

Nižinskijeva psihoza je bila verjetno delno biološko pogojena, toda celo najbolj zagrizene teorije shizofrenije priznavajo, da se mora prirojena nagnjenost kombinirati z psihološkim stresom, ki vpliva na izbruh bolezni. V Nižinskijevem primeru je bila pika na i nemoč, da dela to, za kar se je čutil poklicanega. S poroko se je sicer izmaknil naporni zvezi z Djagilevom, nezavedajoč se hkrati, da ga potrebuje, če hoče živeti svoje umetniško življenje.

Psihiater Peter Oswald, ki je svoje življenje posvetil raziskovanju in zdravljenju zdravstvenih problemov pri glasbenikih, plesalcih in drugih umetniških poklicih, povezanih z nastopanjem, v svoji knjigi *Vaslav Nijiznsky: A Leap Into Madness* predpostavlja, da je Nižinski podedoval depresijo po materi in da je nanj usodno vplivala poškodba glave, ki jo je staknil pri padcu, ko je bil star dvanajst let. Kakorkoli, Nižinski je bil vedno malo drugačen, zaprt vase, nespreten v komunikaciji z drugimi, čeprav izredno milega karakterja.

V Švici se je cele noči zapiral v studio, besno in frenetično risal, dobival nenadzorovane napade agresije, tudi nad svojo ženo in hčerko. Nekaj tednov pred izbruhom bolezni je pisal dnevnik. Tako je nastal neprecenljiv in edinstven zapis polzenja neke osebe v norost. V njem se mešajo tako lucidni kot fragmentarno razlomljeni zapisi njegovih občutij, misli in dogodkov iz življenja.

Psihiater Eugen Bleuer je leta 1911 iznašel izraz shizofrenija, ki jo je videl kot produkt razpoke med čustvenimi in intelektualnimi funkcijami osebnosti in ne kot organski razkroj, kot je bila do takrat razumevana. Bleuer je Vaclavu postavil diagnozo: rahlo manična shizofrenija. Od tu izvira njegova legendarna izjava ženi Romoli, ko se je vrnila z razgovora pri Bleuerju: »Ženka, prinašaš mi mojo smrtno obsodbo.« Nižinski se je globoko zavedal svoje bolezni in morda bi bila smrtna obsodba zanj bolj milostna. Naslednjih trideset let se je boril z boleznijo, z zdravljenjem po ustanovah in zunaj njih.

Shizofrenija je bolezen zgodnje mladosti. Pogosto se pojavlja med mladostniki, ki se iščejo v svoji seksualnosti, neodvisnosti, v izbiri življenjskih vlog in se pred tem rešujejo z begom v fantaziranje. Ko postane sila fantazije premočna, prenehajo funkcionirati v

Nekaj tednov pred izbruhom bolezni je pisal dnevnik. Tako je nastal neprecenljiv in edinstven zapis polzenja neke osebe v norost. V njem se mešajo tako lucidni kot fragmentarno razlomljeni zapisi njegovih občutij, misli in dogodkov iz življenja.

normalnem svetu. Najnovejše teorije za diagnosticiranje shizofrenije vsebujejo pet elementov: blodnje, halucinacije, kaotičen jezik, kaotično ali katatonično obnašanje in negativne emocije, npr. čustveno neodzivnost. Za diagnozo sta potrebna dva od petih elementov. Na podlagi razbiranja dnevnika je Nižinski imel vsaj tri: blodnje, kaotičen jezik in kaotično obnašanje. Najbolj navzoče pri njem so bile blodnje: iluzije mogočnosti, preganjavnice, blodnja, da ga nekdo kontrolira, da so dogodki od zunaj direktno povezani z njim, imel je tudi somatske blodnje.

Nižinski je živel v svetu plesne umetnosti, v katerem je postal vase zaprt deček, ki ni imel prijateljev v baletni šoli, največji plesalec svoje generacije, morda celo največji vseh časov. Svet mu je ležal pod nogami, fotografije, risbe, skulpture so bile narejene po njem, predstave so bile ustvarjene zanj in okoli njega, glasba je bila skladana samo zanj ... Nanj so gledali kot na boga in morda se ravno zato velikokrat poistoveti z bogom v svojih dnevniških zapisih, čeprav je bil religiozen tudi po duši in je kot najstnik želel postati menih. Nekaj časa je strastno sledil religioznemu nauku pisatelja Leva Tolstoja, ki je propagiral vegetarijanstvo, nenasilje, vrnitev k naravnemu.

Padec na tla je bil hud. Brez Djagileva je venel. Poskušal je formirati lastno plesno skupino, vendar zaradi svojih slabih komunikacijskih sposobnosti tega ni zmožel. Bil je ptič, ki so mu prirezali krila.

Dostikrat se poskuša implicirati večno idejo genija-norca, kar je precej utrujajoče in ponižujoče za kateregakoli umetnika. Nižinski je imel predispozicije za bolezen, ki je zaradi določenih, za njega nesrečnih, okoliščin izbruhnila. Njegova legenda se je kljub odsotnosti iz umetniškega življenja širila. O njem se je govorilo, pisalo, kljub neustvarjanju je bil ikona.

Nenavadno je, da za enim najbolj slavnih umetnikov 20. stoletja ostaja samo njegov enajstminutni balet *Favново popoldne* in nekaj fotografij ter njegov dnevnik. Artistično vrednost tako razbiramo na podlagi posnetka *Favnovega popoldneva*, ki pa daje nesporen dokaz njegove genialnosti. Ker ni umrl mlad, njegova mitološka vrednost ne obstaja v večni mladosti, ampak v dejstvu, da je bil tudi človek iz mesa in krvi in ne samo plesni bog.

Viri in literatura

- Buckle, Richard. *Nijinsky*. Great Britain: Penguin books, 1975.
- *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Ur. Joan Acocella. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006.
- <http://www.nytimes.com/1996/05/30/arts/peter-f-ostwald-68-a-scholar-linking-music-and-psychiatry.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Eugen_Bleuler

Žalovanje kot oblika skrajnega vedenja

Anja Krušnik Cirnski, DSCU 2

Paul Verhaeghe v svoji knjigi Ljubezen v času osamljenosti pravi, da je človek postal človek, ko je prvič skopal grob in pokopal sočloveka.

Žalovanje je vedno v kavzalnem odnosu z ljubeznijo, posledično s spolnimi odnosi, sprožilni trenutek pa je seveda izguba Drugega: smrt ali prekinitev odnosa. Roland Barthes pravi, da se je vedno težko sprijazniti z izgubo, vendar pa je prekinitev odnosa hujša, saj je Drugi mrtev le za tistega, s katerim sta bila v odnosu, za ves ostali svet je še vedno živ in obstaja in, kar je ključno, Drugega še vedno videva. A kaj pravzaprav je žalovanje kot oblika skrajnega vedenja? Vse izven običajnega procesa žalovanja po fazah. Prva faza sta šok in zanikanje, faza, v kateri je rutinirano dejanje sicer običajno, povsem možna pa so tudi neracionalna dejanja, pričakovanja. Druga faza žalovanja sta jeza in krivda, tukaj se žalujoči ukvarja predvsem s preteklostjo in povezavi z Drugim. Tretja faza je neomejena žalost, potem šele pride faza sprijaznitja.

Naj zapišem tudi definicijo žalovanja, ki jo zapiše Salec clova:

Žalovanje je proces ločevanja od človeka, ki ga ni več. Problem ločitve se pojavi pod vplivom preskušanja stvarnosti, ki zahteva, da užaloščena oseba prekine vezi, ki jo vežejo z objektom. V procesu žalovanja se lahko subjekt odveže od izgubljenega objekta, tj. sprejme njegovo izgubo, v melanholiji vztraja v narcistični indetifikaciji z izgubljenim objektom; v tesnobi pa se odzove na nevarnost, ki izvira iz izgube objekta. Potemtakem sta tesnoba in melanholija dve različni reakciji na izgubo objekta, ki se na videz paradoksalno dopolnjujeta, kajti če tesnoba signalizira nevarnost izgube objekta, se melanholija kaže kot rešitev problema, saj subjekt vztraja pri identifikaciji z izgubljenim objektom. (Salecl 2007, 28.)

Salec clova pravi tudi, da »ko objokujemo izgubo bližnjega, torej žalujemo za njim, ker imamo sami sebe za njegov manko. Ko subjekt gleda nase kot na objekt želje drugega, je to v končni analizi eden od načinov njegovega spoprijemanja z dejstvom, da je zaznamovan z mankom.« (Salecl 2007, 29.) Prav to pa je temelj žalovanja te družine, s katero se bom ukvarjala.

Billy svojega žalovanja ne vzpostavi in ga ne reši s sprijaznitvijo, temveč ga hoče izpeljati s popolno destrukcijo – smrtjo. To je prav to, kar govori Barthes: težje je prenesti prekinitve razmerja kot pa smrt.

Poudariti moram, da žalovanje samo po sebi še ne pomeni depresije, saj se duševno stanje žalovanja razlikuje od depresije. Do depresije največkrat pride (v primeru žalovanja), kadar proces žalovanja ni bil izživet, ne najde konca, preide v depresijo (povzeto po *Depresije in strah*).

Pod Rušo

Pod rušo (*Six Feet Under*, 2001–2005), televizijska nanizanka ustvarjalca Alana Balla (*American Beauty*, 1999), se ukvarja prav s tem, torej s smrtjo, precizneje, ukvarja se z izgubo in žalovanjem. Koncept te nanizanke je avtor Alan Ball zgostil v vprašanje: »Kdo so ljudje, direktorji pogrebnega zavoda, ki jih najamemo, da se namesto nas soočijo s smrtjo? Kaj to povzroči njihovim življenjem – odrasti v domu, kjer so trupla v kleti, biti otrok in vstopiti k očetu, pred katerim leži odprto truplo?«¹. V seriji *Pod rušo* so namreč v ospredju osebe družine Fisher, ki vodijo svoj samostojen pogrebni zavod (profitna organizacija!), kar posledično pomeni, da se s smrtjo, izgubo in žalovanjem ukvarjajo na vsakodnevni ravni

in ekonomski (konec koncev je to vir njihovega zaslužka). Ekonomski vidik smrti, se pravi, njihovo podjetje, ki je za marsikoga sporno, privede do izjemnega črnega humorja, npr. David (eden izmed sinov, direktor zavoda) se v neki epizodi ves navduši nad idejo, da bi zgradil steno s primerki krst, da bi cenjena stranka lahko krsto že vnaprej videla. Seveda pa je s tem povezana tudi vsakodnevnost smrti in prisotnost žalujočih (ki se v hiši Fisherjevih izmenjujejo kot na blagajni v Mercatorju). Pripeljala jih je do »previdnosti«, kot bi rekla Claire (Lauren Ambrose), in odtujenosti, celo tujosti.

Vsaka epizoda se rodi s smrtjo (kjer je vedno kakšna paralela z družino Fisher), tako skozi epizodo spremljamo posameznike, ki doživijo izgubo in se skušajo (v veliki večini primerov) soočiti z mankom Drugega. In tako v tem primeru, kot je rekel Ball, najamejo družino Fisher, da se sooča s tem namesto njih samih. Tukaj se pojavijo prej omenjene paralele. Nanizanko pa sproži smrt patriarha, očeta in moža Nathaniela Fisherja (Richard Jenkins). Tako se mora družina Fisher, ki je prej živela v previdnosti in tujosti, zdaj soočiti s svojo izgubo. Posledice tega niso le, da postane Claire jezikava, da Nate (Peter Krause), najstarejši sin, postane direktor pogrebnega zavoda skupaj z bratom, da se David (Michael C. Hall) začne preizpraševati o svoji homoseksualni usmerjenosti. Zato si pogledjmo Ruth (Frances Conroy), Nathanielovo ženo, ki prav gotovo ne doživlja tipičnega žalovanja: Ruthina osrednja frustracija je prav družina – nikakor si namreč ne more odpustiti, da ji ni predana scela, za svoje spolno življenje, za katerega sicer trdi, da ima do njega pravico, se obsedeno opravičuje. V petih sezonah ima kar nekaj partnerjev (Ball namreč pravi, da je odprtje spolnosti ena od možnih posledic žalovanja): frizerja Hiram (Ed Begley Jr.), cvetličarja Nikolaja (Ed O’Ross), čudaka Arthurja (Rainn Wilson) in psihično motenega moškega Georgea (James Cromwell) – ta celo edini postane njen mož. Hiram je bil že pred Nathanielovo smrtjo njen ljubimec, s katerim pa se jima ne izide kar dvakrat zaradi nesporazuma glede spolnosti in ugašanja sle med njima. Naslednji je Nikolaj, zadolžen ruski cvetličar, ki ne pusti vdora domače, higienske, ženske roke (tukaj je Ruth v delu razmerja zavzela vlogo matere). V podjetju Fisher se je pa zaposlil Arthur, čudak, čigar problem pa je bil, da ni poznal spolne intimne za razliko od Ruth, ki je seveda po tem hrepenela. Zadnji je George, s katerim se omoži. Ball inteligentno stopnjuje prezentacijo njegove obsedenosti

z ekologijo in varnostjo zemlje – vse dokler se nam ne pokaže popolna slika: George je psihično motena oseba. V odnosu z njim naj bi se Ruth počutila prevarano, ker naj bi jo puščal v nevednosti. Ampak slika, ki jo zadovolji, je večer s sestro Sarah in njenimi prijateljicami, hedonistična slika življenja vedno zapete in skrbne matere Ruthie. Ruth je torej žalovala skozi različne seksualne afere.

Nate, ko izve, da je njegova žena Lisa (Lily Taylor) mrtva, zelo podoben primer žalovanja doživlja tudi Clairin fant Gabriel (Eric Balfour), pri katerem pa globoka žalost in občutek krivde preideta v depresijo in tudi samomor (njega se bom dotaknila kasneje), gre skozi običajne faze žalovanja. Nate, ki ga Ball poimenuje celo Hamlet, ki verjame v boljši svet, po Lisini smrti skoraj resignira. V noči, ko izve, da je Lisa umrla, izzove pretep in odide k Brendi (Rachel Griffiths), s katero imata isto noč spolni odnos – Ball namreč pravi, sicer v nasprotju z vsemi poljudnimi teorijami žalovanja (zmanjšana sla), da prav ti ljudje, ki so obkroženi s smrtjo, potrebujejo določeno intenziteto izkušnje, čutijo potrebo po begu. Kam bi šel Nate drugam kot k Brendi, ki je njegova »sorodna duša«, če se tako izrazim? Že njun začetek odnosa (imela sta spolni odnos, medtem ko je umrl Nateov oče) je ta večni Eros Tanatos, ki nas vse spravlja v obup in norost. Brenda, Nateova »fuck puppet«² (*Pod rušo*), je spolno kompulzivna, njeni starši so prirejali orgije, in njej in njenemu bratu Billyju (Jeremy Sisto) dopustili, da sta bila voajerja. Vendar pa je manifest odklonilnega vedenja glede žalovanja v nanizanki *Pod rušo* Brendin brat Billy Chenowith.

Billy Chenowith

Billy Chenowith, Brendin brat, trpi za bipolarno motnjo in je v tem (zaradi tega?) incestno navezan na svojo sestro. O tem slišimo veliko: Brenda se je vrnila s fakultete, da bi skrbela za brata (mimogrede, je izredno inteligentna), zaradi skrbi zanj je zapustila tudi tedanjega fanta, zaradi njega pa ima težave tudi z Nateom, saj jima Billy ne dovoli nobene zasebnosti (vdira v spalnico med njunim spolnim odnosom, med tem ju fotografira, onemogoča Brendi vikende z Nateom pod pretvezo – najbrž nezavedno – da mora izbirati fotografije za svojo razstavo ipd.). Vendar se Brenda oddaljuje od brata in s tem povzroči še večjo agresijo v njem – v kombinaciji z obremenjenostjo svoje kompulzivnosti bratu pove, da Natea ljubi in Billyju vzame ključke njene hiše (ki jih je prej samoumevno posedoval). V tem trenutku je to za Billyja izguba Drugega, »significant other«³.

Naj navedem dva eksplicitna primera, kjer Ball izrazi Billyjevo žalovanje. Prvi dogodek Billyjevega žalovanja je, ko Natea pokliče in se pretvarja, da je vodja mrtvašnice, kjer naj bi Nate prevzel truplo. Ko Nate pride v dvigalo stavbe, kjer naj bi imela mrtvašnica svoje prostore, takoj sprevidi, da je to Billy, saj je v dvigalu fotografija Claire in Billyja, pod fotografijo pa piše: »Jaz in tvoja sestra« (citirano po spominu). Potem ga dvigalo pripelje v nadstropje, ki ga je Billy očitno najel. Prav do sobe, mogoče celo ateljeja, pripelje hodnik, kjer je več fotografij: Claire in Billy med poljubljanjem – »Jaz in tvoja sestra« (citirano po spominu) – Billy je Claire namreč zavedel, da je to lahko pripravil Nateu – in med drugim tudi fotografija Natea in Brende med spolnim

1

»Who are these people who are funeral directors that we hire to face death for us? What does that do to their own lives – to grow up in a home where there are dead bodies in the basement, to be a child and walk in on your father with a body lying on a table opened up and him working on it? What does that do to you?« ([http://en.wikipedia.org/wiki/Six_Feet_Under_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Six_Feet_Under_(TV_series))).

2

Fuck puppet – lutka za seks

3

significant other - življenjski sopotnik, boljša polovica

Depresija je sicer imenovana kot bolezen našega časa, vendar pa iz različnih vzrokov, celo najmanj zaradi smrti bližnjega (s čimer se sicer ne znamo soočiti, kar izpostavi tudi Ball – najemamo ljudi, da se soočijo s smrtjo našega bližnjega).

odnosom □ »Ti in moja sestra« (citirano po spominu). Potem Nate, ves zgrožen, pride do sobe, kjer so postavljene luči za fotografiranje, Billyjeva fotografija, ki asociira na fotografijo umrlega na pogrebu, in sveče, več sto sveč. In potem tudi »mrtvaški oder«: vzmetnica, telo, pokrito z rjuho, na rjuhi pa rdeči madeži tam, kjer naj bi bilo zapestje. Potem pa izpod rjuhe skoči Billy, ki naj bi se ob tem neznansko zabaval, in reče: »You know, if you mix up the letter in 'funeral', you get 'real fun'«⁴ (citirano po spominu). Potem Billy vzame nož in govori o Brendi, Billy med drugim reče tudi, da Brenda ni sposobna ljubiti nekoga, tako kot ljubi njega, Billyja. Nate ga pomiri, da sta z Brendo končala (kar sicer ni čisto res), in Billy ga izpusti.

Potem je tukaj še druga situacija. Brenda in Billy sta si bila vedno zelo blizu, kar je glede na njuno otroštvo pri seksualno preveč odprtih, vedno analitičnih (oče Bernard (Robert Foxworth) je psihiater, mama Margaret (Joanna Cassidy) pa psihologinja) starših prav gotovo logično. Otroka sta imela knjigo z naslovom *Nathaniel in Isabel*, ki sta jo prebiral, v katero sta se zatekala in si želela, da bi bila ta karakterja onadva. Tako sta si neke pijane noči v Las Vegasu dala tetovirati ti dve imeni: ime Nathaniel ima Brenda, Isabel pa Billy. Po trenutku Brendinega priznanja ljubezni

in Billyjeve instalacije pogreba pride do situacije, ko Billy potrka na vrata. Brenda z grozo ugotovi, da si je Billy svoj tatu dobesedno izrezal, pojasni ji, da ga očitno noče v svojem življenju, torej mora tudi tatu stran kot manifest njunega odnosa. Ko mu Brenda zagotovi, da je njej tak odnos, ki ga imata, vseč, jo zavrne, da je že prepozno, in hoče tudi njej izrezati tatu. Nato ga Brenda spravi v umobolnico, torej končno dojam, da je njen brat nevarna oseba.

Billyjevo žalovanje za Brendo se prične z veliko jezo nad Nateom, tako posveti smrti razmerja instalacijo svoje smrti. Žalovanje torej izraža skozi umetnost in groznjo, a ko sprevidi, da ga Nate ni zamenjal, temveč je bil le povod za Brendino reakcijo (odvzem ključev itn.), se njegova jeza preusmeri na Brendo, njemu najbližjo osebo. Nate je bil le negacija Brendine »krivde« za nastalo situacijo. Svojega žalovanja ne vzpostavi in ga ne reši s sprijaznitvijo, temveč ga hoče izpeljati s popolno destrukcijo – smrtjo. To je prav to, kar govori Barthes: težje je prenesti prekinitev razmerja kot pa smrt. Če bi Brenda umrla, bi se vzpostavila predstava, o kateri govori Renata Salecl: »Ko objokujemo izgubo bližnjega, torej žalujemo za njim, ker imamo sami sebe za njegov manko. Ko subjekt gleda nase kot na objekt želje drugega, je to v končni analizi eden od načinov njegovega spoprijemanja z dejstvom, da je zaznamovan z mankom.« (Salecl 2007, 29.) Vendar pa se to pri psihično motenih osebah nadaljuje drugače: v Billyjevem primeru z mislijo na umor.

To posledico lahko primerjam s filmom Woodyja Allena *Interiors* (1978), kjer je prav tako prikazana prekinitev razmerja med Eve (Geraldine Page) in Arthurjem (E. G. Marshall) zaradi njene obsedenosti, ki je prerasla v motnjo (Eve se namreč ukvarja prav z notranjim dizajniranjem). Vendar pa Eve ne zaključi zgodbe z Arthurjem, ki se je znova poročil, z umorom, temveč s samomorom (kjer je tudi ključna razlika!). Podoben primer pa srečamo tudi v filmu *Psycho* (1960), v katerem je predzgodba serijskega morilca Normana Batesa (Anthony Perkins), da je

4

»You know, if you mix up the letter in 'funeral', you get 'real fun'.« – »Veš, če premešaš črke v 'funeral' (pogreb), dobiš 'real fun' (prava zabava).«

umoril svojo mamo iz ljubezni do nje, po tem ko je našla novega moža. A kaj je tem ljudem skupno? Skupna jim je določena psihična motnja, vendar pa tudi tesnoba v povezavi z ljubljenimi osebo. O tem ponovno govori Renata Salecl: »V trenutku, ko se zaljubimo, svojo subjektivnost začasno položimo v drug subjekt, zaradi česar čutimo tesnobo, ki pretrese našo prejšnjo samopodobo.« (Salecl 2007.)

Gabriel Dimas

Kakor sem že prej zapisala, povzeto po besedah strokovnjakov, žalovanje ni enako depresiji. Če se spomnite zapisanih besed, depresijo povzroči neizživetost žalovanja. Depresija je sicer imenovana kot bolezen našega časa (po R. Lenne), vendar pa iz različnih vzrokov, celo najmanj zaradi smrti bližnjega (s čimer se sicer ne znamo soočiti, kar izpostavi tudi Ball – najemamo ljudi, da se soočijo s smrtjo našega bližnjega). Tudi depresija je lahko skrajna oblika vedenja, saj ni »zdravo« žalovanje. Ob tem naj analiziram primer Gabriela Dimasa, ki sem ga prej omenila. Gabriel je Clairin partner, s katerim prekineta. Ponovno se srečata pri njej doma, ko pride naročit pogreb za svojega mlajšega brata Anthonyja (ki se je – medtem ko naj bi Gabriel pazil nanj, je pa kadil marihuano – igral z mamino pištolo in se po nesreči ustrelil). Skozi Gabrielov proces žalovanja se Claire in žalujoči Gabriel spet najdeta. Stežka, saj jo Gabriel med žalovanjem tudi zavrača (posebej po predoziranju, ki je bilo sicer poskus samomora), vendar pa navsezadnje Claire le prevzame vlogo skrbnice, saj Gabrielova mama Vickie (Sandy Schaal) tudi žaluje. Claire mu skuša pomagati pri premagovanju depresije, vendar se situacija zaplete z Gabrielovimi dejanji na robu: ukrade ji raztopino (za zadevanje), ki jo David uporablja med procesom urejanja trupla, oropa trgovca in nazadnje ubije voznika v avtomobilu, čakajočega na semaforju. Gabriel reče Claire, ko ga obtoži kraje: »Vse, česar se dotaknem, se spremeni v pepel« (citirano po spominu). Gabriel je bil že pred smrtjo uporniški najstnik, vendar pa to niso več dejanja uporniškega najstnika, temveč človeka v stiski, v depresiji, glede na kontekst človeka, ki ni izživel svojega žalovanja, povrh vsega pa je Gabriel skoraj neposredno kriv za Anthonyjevo smrt. Po prej citiranih Gabrielovih besedah nam ga Ball ne prikaže vse do tretje sezone, kjer je že v svetu mrtvih, torej je izvršil samomor.

A kaj pravzaprav depresija je? Helga Kabza in R. Meyendorf v svoji knjigi *Depresija in strah* razlikujeta med deprimiranostjo in depresijo: »Pri depresiji gredo občutki žalosti in pobitosti preko 'normalne' globine počutja in sicer v njeni zakonitosti ali/in trajanju.« (Kabza, 15.) Poglejmo si opozorilne znake in simptome po zborniku *Psihiatrični utrinki*: spremenjen videz, zloraba drog in alkohola, spremembe vedenja, pomembni življenjski dogodki pred kratkim, spremenjeno čustvovanje. Seveda je vse to značilno za Gabriela.

A oglejmo si še njegovo krivdo. Bolnik, ki trpi za depresijo, je lahko komu delal veliko grozo (v našem primeru jo je naredil, vsaj v lastnem uvidu v situacijo), kar povzroči občutek krivde. V primeru elaboracije postane bolnik sam sebi tožilec, sodnik, obtoženi, branilec, porota in navsezadnje, če mu uspe, tudi eksekutor. Sam sebi odigra celo sodišče (povzeto po *Psihiatrični utrinki*). Pri tem ima Gabriel dve motnji: prva je oče, ki je njegov tožilec, druga je Claire, ki je njegova branilka. Navidez se prepusti Claire, ki je Eros in je branilka, a ko ga še ona zapusti, mu ne preostane drugega kot to, čemur se je izogibal: Tanatos.

Povzetek

Govorila sem o dveh vrstah žalovanj v okvirju oblike skrajnega vedenja, to sta vedenje, ki je že predhodno povezano z motnjo, in z razširjeno obliko, depresijo. Obe sta skrajni in obe nevarni. Vendar pa se ne morem bolj strinjati z Verhaeghejem, ki *Ljubezen v času osamljenosti* koncipira iz treh esejev, ki so o ljubezni, smrti in moči; spolnost in smrt sta dve skrajni točki, moč pa je notranja vez med njima.

Dodatek: Bizarnost smrti v kapitalizmu ali Še en aspekt, ki ga razkriva nanizanka Pod rušo ali Rodimo se zastoj - življenje je drago, smrt pa plačamo

Žalujoči *mora* izbrati pogrebno podjetje in mu plačati.

Žalujoči *mora* izbrati način pogreba (krsta, žara, raztros pepela, diamant) in zanj plačati. (Za nameček pogrebni zavod žalujočemu prijazno predlaga, naj stroške pogreba pokrije pokojni.)

Žalujoči *mora* izbrati mašo in zanjo plačati.

Žalujoči *mora* izbrati nagrobnik in zanj plačati.

Žalujoči *mora* izbrati cvetje in zanj plačati.

Žalujoči *mora* izbrati način sedmine in zanjo plačati.

Itd.

Obstaja pa tudi dejanje, *pre-need*, kjer bodoči umrli izbere vse, kar sem prej naštela, in tudi plača.

Bibliografija

- Barthes, Roland. *Fragments of the Ljubljana discourse*. Ljubljana: Založba /cf., 2002.
- Čelofatiga, A. in Koprivšek, J. (ur.). *Psihiatrični utrinki*. Maribor: Univerzitetni klinični center, 2012.
- Kabza, Helga in Meyendorf, R. *Depresije in strah*. Logatec: Kele&Kele, 1998.
- Kores - Plesničar, Blanka in Zihlerl, Slavko. *Depresije*. Ljubljana: Klinični center, 1997.
- Salecl, Renata. *Izbira*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012.
- Salecl, Renata. *O tesnobi*. Ljubljana: Založba Sophia, 2007.
- Tomašević, Nebojša. *Jože Tisnikar: Svet obujenih mrtvecev*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978.
- Verhaeghe, Paul. *Ljubezen v času osamljenosti*. Ljubljana: Orbis, 2002.
- Zgonik, Nadja. *Študije iz slovenskega modernizma po letu 1945*. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALUO, 2010.

Filmografija

- *Pod rušo (Six Feet Under)*, Alan Ball, 2001–2005.
- *Notranjosti (Interiors)*, Woody Allen, 1978.
- *Psiho (Psycho)*, Alfred Hitchcock, 1960.

Internetni viri

- http://www.imdb.com/title/tt0248654/?ref=sr_1
- <http://www.pogrebi.info/domov.html>
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Six_Feet_Under_\(TV_series\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Six_Feet_Under_(TV_series))
- http://www.imdb.com/title/tt0054215/?ref=sr_2
- http://www.imdb.com/title/tt0077742/?ref=sr_1
- <http://www.movieweb.com/news/six-feet-under-creator-alan-ball-talks-about-the-end-of-the-hbo-series>

Zastrte norosti

Jure Kapun, PK

»in a totally sane society, madness is the only freedom«

J. G. Ballard

10 000 stopinj na trgu svobode. Sonce na trgu svobode. Prišlo je v deželo vzhajajočega sonca, nepričakovano. Prvič. Drugič. Skupinski samomor 2000 otočanov. Si sploh lahko predstavljamo grozote, ki so Japonsko zadele med časom druge svetovne vojne? Najhujše pa v bistvu še sledi, japonski cesar leta 1946 zanika svoj božanski izvor. Temelji Japonske so spodmaknjeni.

Presenetljivo je, da na prvi pogled izgleda, kot da se Japoncev to skoraj ni dotaknilo. Jasno postane, koliko je »shikata ga nai«, japonska fraza, ki bi se ohlapno lahko prevedla v »saj nič ne moreš«, globoko zasidrana v kolektivo japonske družbe, vendar se lahko vprašamo, ali res lahko zaupamo temu, kar vidimo, ali se morda resnica skriva globlje?

Iztok Ilc v spremni besedi k romanu *Skoraj prosojna modrina* avtorja Ryuja Murakami-ja ugotavlja, da lahko povelje japonske literature razdelimo v tri skupine. V prvi so avtorji, ki so svoja dela začeli objavljati na začetku dvajsetih let, kot recimo Jun'ichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata ter Dazai Osamu. Zanimivo pri njih je to, da v bistvu sploh ni prišlo do spremembe ustvarjanja pred in po vojni. V delih tako zasledimo introspekcijo, umik v naravo, ki so ji pridani mitski elementi. V drugo generacijo spada skupina pisateljev, rojenih pred vojno, svoja dela pa so začeli objavljati na začetku petdesetih let, najbolj prepoznavni od teh so Yukio Mishima, Kobo Abe ter Kenzaburo Oe. Tretjo generacijo sestavljajo mladi pisatelji, ki so rojeni že po vojni. V japonsko literaturo vpeljujejo svežino, saj so že tista generacija, ki je bila izpostavljena vplivom izven Japonske, predvsem ameriški pop kulturi. Poslužujejo se vsakdanjih motivov, strogost jezika pa rahljajo z rabo pogovornega jezika – najbolj reprezentativna sta Haruki Murakami in Ryu Murakami (ne, nista v sorodu).

Na primeru že zgoraj omenjenega romana *Skoraj prosojna modrina* bom poskušal

Desetletja potlačene krvave zgodovine se kažejo še v moderni japonski literaturi, to pa ne na kakršenkoli način, temveč kot norost. Ne le na motivno-idejnem nivoju, temveč celo na formalnem nivoju, kot deviacija od prej ustaljenih oblik.

prikazati, kako se desetletja potlačene krvave zgodovine kažejo še v moderni japonski literaturi, to pa ne na kakršenkoli način, temveč kot norost. Ne le norost na motivno-idejnem nivoju, temveč celo na formalnem nivoju, kot deviacija od prej ustaljenih oblik, ki so prevladovala v japonski književnosti.

Če na hitro pogledamo besedilo, pridemo do zaključka, da zgodbe v pravem pomenu besede ni. Sledimo 19-letnemu pripovedovalcu Ryuju ter njegovim prijateljem, ki drvijo skozi življenje od fuka do droge, do spet naslednjega fuka. Samo dogajanje lahko uvrstimo nekje okoli leta 1971, kot ugotavlja Rok Vevar, torej na konec desetletja protestov na Japonskem, ki so pozivala k miru, saj je kot rezultat podpisa mirovne pogodbe z ZDA ameriška mornarica dobila tako pravico do ozemlja na območju Japonske kot tudi pravico posedovanja orožja. To velja še posebej izpostaviti zaradi dogajalnega prostora, Ryu in njegovi prijatelji namreč živijo v bližini ameriškega taborišča, kamor občasno tudi zahajajo oz. natančneje tam prodajajo svoja telesa. Iz tega podrejanja pa ni razvidno le podrejanje v seksualnem smislu, temveč tudi dominacija ameriškega naroda nad japonskim, ki je v rasističnem mišljenju postavljen še pod črnce. Z dekadenco seksualnostjo pa hodi z roko v roki tudi droga, ki je enako vseprisotna skozi celotno besedilo, liki jo

uporabljajo za poživitev vsakdana, ki je v takšnem razsulu, da drogo uporabljajo za dvig iz popolne bede v bolj ali manj (za njih) normalno stanje.

Ravno to deviantno obnašanje bi lahko označili za norost. Do te skrajnosti je like romana pripeljala vsa dotedanja potlačena zgodovina, četudi so osebe od druge svetovne vojne že distancirane, pa se napetost še vedno čuti v kolektivni zavesti Japonske, vse pa se samo še stopnjuje z občutkom vseprisotnosti ameriške vojaške sile, ki preveva vse besedilo. Norost japonske družbe, ki izhaja tako iz njene potlačene preteklosti kot tudi iz norosti takratne moderne družbe; moramo se namreč spomniti, da so se ravno takrat zaključevali množični protesti glede mirovnega sporazuma z ZDA ter skoraj enoletnega protestnega zasedanja državnih univerz. Ryu in njegovi prijatelji so tako vrženi v svet, ki mu je udobje tajenja pobegnilo, prisiljeni so se spoprijeti z grozotami, ki so začele bruhati na površino še toliko močneje, ker so bile desetletja potlačene v kolektivni zavesti vse družbe, to pa storijo tako, da posnemajo svojo okolico – z norostjo.

Tako lahko Ryuja Murakamija postavimo ob bok nekaterim ameriškim sodobnikom, kajti tako kot velja za Murakamija, da norost njegovih junakov razkriva dejansko stanje družbe, velja tudi za ustvarjanje Vonneguta, Keseya, Styrona in še mnogih drugih, kot ugotavlja Barbara Tapa Lupack. Če povzamem misel, ki jo razvija v svoji knjigi *Insanity as Redemption in Contemporary American Fiction: Inmates Running the Asylum*, je norost v literaturi priljubljen motiv, vendar ga še sodobno ameriško pripovedništvo uporabi kot sredstvo, s katerim prikazuje norost resničnosti okoli sebe, obenem pa se dotika tudi njene hipokritičnosti. Dela, ki jih v svoji razpravi označi za najbolj reprezentativna, so bila izdana povečini konec šestdesetih ter sedemdesetih let, kar pomeni, da lahko *Skoraj prosojno modrino*, ki je izšla leta 1977, postavimo ob njihov bok, kot njim enakovredno delo.

Če delo pogledamo še na strukturni ravni, opazimo, da lahko ponovno govorimo o neke vrste norosti. Dotedanje japonsko pripovedništvo je bilo v grobem primerljivo z evropskim realizmom v smislu postavitve zgodbe – besedilo ponazarja resničnost, ki poskuša biti čim bolj podobna dejanski resničnosti, to pa stori tako, da so vsi delčki natančno preiščeni,

Liki romana so se prisiljeni spoprijeti z grozotami, ki so začele bruhati na površino še toliko močneje, ker so bile desetletja potlačene v kolektivni zavesti japonske družbe, to pa storijo tako, da posnemajo svojo okolico – z norostjo.

logično sestavljeni, čas in prostor pa se odvijata linearno. Ryu Murakami se od te tradicije oddalji, zgodbo prekine, jo raztrga na časovno nepovezane sekvence, spomine, prebliske, tako pa zmoti tako časovno kot tudi logično linearnost pripovedi. Dogajalni prostor se izmenjuje med notranjostjo stavbe, večinoma Ryujevega stanovanja ali poslopij v ameriški bazi, vmesnim prizorom na prostem, ko Ryu z Lilly drvi po cesti, ter sklepnim prizorom, ki se konča v parku. Tako tudi prehajanje iz enega prostora v drugega ni več gladko in logično, temveč nam je prikazano razcefrano, s čimer celotna pripoved le še krepi občutek norosti predvsem glavnega junaka, saj spominja na serijo zbledelih, poškodovanih fotografij.

Norost v tem delu pa ne služi le kot refleksija norosti tedanje družbe. Ravno s to refleksijo jo družbi izpostavi, da si jo lahko ogleda v kontekstu izven nje, tako pa jo lahko bolje dojamemo. Prav njeno dojetje pa je ključno, da se lahko družba prične celiti, da se norost »ozdravi«, vendar ne tako kot prej, ko se je preprosto potlačila, saj očitno to ni pravi pristop. Ob podobi same sebe se japonska družba skozi *Skoraj prosojno modrino* in tudi druga Murakamijeva dela, ki ohranjajo podobno tematiko in stilno obravnavo le-te kot njegov prvenec, lahko reši, lahko stopi korak naprej.

Sonce na trgu svobode je gorelo le za trenutek, vseeno je zbrisalo skoraj celotno mesto, za sabo je pustilo le zveržena jeklena ogrodja stavb in strupeno sevanje. In to je japonska družba vsrkala vase kot goba, saj nič ne moreš, so rekli in živeli naprej. Vsrkavali so še naprej, vse dokler niso počili. Ko se je pokazala njihova groteskna notranjost, pa je nastopila norost. Norost, ki je odstrnila pravo podobo družbe, norost, ki jo bo lahko odrešila.

Literatura

- Frick, Thomas. »Intervju: J. G. Ballard, The Art of Fiction No. 85.« *The Paris Review* No. 94 (Winter 1984).
- Murakami, Ryu. *Skoraj prosojna modrina*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005.
- Tapa Lepack, Barbara. *Insanity as Redemption in Contemporary American Fiction: Inmates Running the Asylum*. Florida: University Press of Florida, 1995.

Film

- Hiroshima mon amour, režija Alain Resnais, 1959.

Bioumetniki ali sodobni norci?

Irina Lešnik, DSCU 2

»Konec umetnosti« kot velik prelom z vsem, kar smo do tedaj poznali in bili navajeni sprejemati kot umetnost, je nastopil v šestdesetih letih. Sovpada z nastankom pop arta in postmodernizma, ki zavračata hierarhijo visoke in nizke umetnosti. Vrednotenje umetnosti postane povsem predrugačeno, vedno bolj se v ospredje prebija interaktivnost, pojavljajo se novi umetniški mediji: performans, hepening, »land art«, body art, video, umetnost instalacij ... Z nadaljnjim razvojem znanosti in tehnologije pa sledi obdobje, ki ga zaznamuje računalniška, kibernetična, zvočna umetnost, kot ena izmed novejših vej sodobne umetnosti, pa tudi bioumetnost.

Zgodnji začetki bioumetnosti segajo v osemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko je Vilem Flusser v reviji Artforum med septembrom 1987 in oktobrom 1988 objavil serijo esejev o odkritju in znanosti (genetske informacije, ustvarjanje novih form, evolucija itd.). S tem je porušil do tedaj neprebojno mejo med umetnostjo in znanostjo, saj je biotehnoški diskurz uvedel v umetniške sfere. Zadnji Flusserjev esej, pozneje se je zanj uveljavil naslov »Modri psi«, je postal neke vrste manifest za t. i. bioumetnost. Naslov izhaja iz Flusserjevega vprašanja: »Zakaj psi še niso modri z rdečimi pikami in konji še ne žarijo v fosforescentnih barvah prek nočnih podeželskih travnikov?« (Flusser v: Tratnik.) Flusserja je vznemirjala človeška zadržanost v odnosu med človekom in njegovim biološkim okoljem, ki ostaja praktično nespremenjeno od neolitika dalje. Navkljub napredku tehnologije nihče še ni razmišljal o (estetski) manipulaciji živega.

V devetdesetih letih se sodobni svet začne počasi digitalizirati, kar pomeni, da računalniška umetnost doživlja svoj veliki vzpon. Ukvarjati se začnejo s podatkovnim manipuliranjem in si prizadevajo doseči kar najvišjo stopnjo interaktivnosti. Računalniki pa vpeljejo v svet umetnosti tudi izredno pomembno mišljenje o logični strukturi organizma in na ta način povsem spremenijo dotedanje sprejemanje življenja. Znanstveniki so do takrat že razvili tipe umetnega življenja, katerih zunanost je posnemala človeško ali živalsko, npr. roboti, visoko razviti avtomati ipd. Na novo so osvetlili vprašanja o življenju, smrti, nesmrtnosti, reprodukciji, dednosti, razvoju, evoluciji, rasti ... Govoriti začnemo o t. i. transgenetski umetnosti, ki temelji na uporabi genskega inženiringa.

Prelomni bioumetniški projekti:

Eduardo Kac: GFP Bunny (ZFP zajec ali zajec z zelenim fluorescentnim proteinom), leto 2000.

Eduardo Kac je s pomočjo genskega inženiringa (s katerim se prenašajo naravni ali sintetični geni v organizem, da bi ustvarili unikatna živa bitja) ustvaril albinizma, ki je imenovano Alba. Njena albinost pomeni, da je povsem brez kožnega barvila in je v navadni dnevni svetlobi povsem vsakdanja bela zajčljica z rožnatimi očmi. Toda Kac je pri kreiranju zajčljice uporabil ojačeno verzijo originalnega divjega tipa zelenega fluorescentnega gena, ki ga najdemo pri meduzi *Aequorea victoria*. Zato se je zajčljica Alba ob predhodni osvetlitvi z ustrezno modro svetlobo zeleno svetila. Pri zahtevnem projektu so sodelovali mikrobiologi in drugi naravoslovni znanstveniki.

Kaj je avtor s projektom hotel doseči? Odprl je obsežno socialno diskusijo o genetsko manipuliranih organizmih v naših bivalnih okoljih (zajčljica Alba je namreč postala članica njegove družine), pa tudi bolj splošno diskusijo o vlogi biotehnologije v naših življenjih.

Marta de Menezes: Nature? (Narava?), leto 2000.

Marta de Menezes je v svojem projektu spreminjala vzorce na krilih metuljev in ustvarila takšne primerke, ki jih v naravi ni. Posegla je torej v normalni razvojni mehanizem metuljev, čeprav so ti ostali »naravni« v smislu, da so bila njihova krila ustvarjena iz normalnih živih celic.

Sprožila je podobna vprašanja o vlogi biotehnologije v širši kulturi in družbi kot Kac.

Koen Vanmechelen: The Cosmopolitan Chicken (Kozmopolitanska kokoš), leto 2005.

Projekt je Vanmechelen začel sicer že leta 2000, ko je križal belgijsko in francosko vrsto kokoši. Do leta 2005 je križal že veliko nacionalnih vrst kokoši.

S pomočjo križanja je hotel promovirati dinamično, plodno, rodovitno in miroljubno življenje različnih ras ali drugače povedano strpnost.

Bioumetnost je najbrž predvsem zaradi svojega seganja do skrajnih mej še znanega in sprejemljivega deležna mnogih kritik in zgražanj. Bioumetniki so pogosto označeni za sodobne norce, ki se jim o »pravi« umetnosti ne sanja. Tovrstni »kritiki« vidijo samo zunanji okvir, ne pa tudi sporočila, ki ga bioumetnik poskuša prenesti skozenj. Če pustimo ob strani hipokritske očitke o neetičnosti, je pogost očitek bioumetnosti njena domnevna neestetskost. Kant je umetnosti resda pripisoval moč, da opisuje stvari, ki so v naravi »grde« ali zbuja odpor, na olepšan način. Vprašanje pa je, ali je to res še funkcija sodobne umetnosti. Razumevanje umetnosti kot gole dekoracije je že zdavnaj preseženo, poleg tega se razumevanje lepega skozi zgodovino ves čas spreminja. Če Kant verjame, da je lepo vezano na neke strukturalne značilnosti in je torej univerzalno, Hegel to postavi na glavo z argumentom, da je lepo povezano z duhom, s človekom, s tem, kar človek predstavlja, in je vedno vezano na družbo in čas. Heglovo definicijo lažje navežemo na sodobni čas. Sodobna umetnost je še vedno povezana z neko čutno pojavnostjo, vendar je ravno tako neovrgljivo povezana z mislijo, refleksijo in filozofijo. Samostojno in neodvisno reflektira dogajanje in se v primeru bioumetnosti ukvarja z vprašanjem, kaj nam omogočajo biotehnologije in kakšne

Glede na otopelost sodobnikov pri družbenem angažiranju je »šok terapija« morda prava rešitev. Seveda pa cilj umetnosti ni le golo šokiranje, pač pa mora za tem trdno stati neka vsebina.

veda.« (Tratnik) **Če za umetnost nekoliko poenostavljeno trdimo, da odseva družbeno realnost, to prav gotovo velja za bioumetnost. Prisotna je namreč na vseh področjih družbenega življenja: genetsko spremenjena hrana, tkivni inženiring v medicini, možnosti kloniranja ... Znanstveniki se zelo trudijo odkriti nove možnosti poseganja v genski material**, kot so umetna proizvodnja mesa, telesnih delov in celo udov. Bioumetnost odraža torej poleg sedanjosti tudi z vsakim dnem bolj verjeten prihodnji razvoj.

Priznam, da sem bila sama do bioumetnosti, predvsem do njene (ne)estetske in ne toliko (ne)etične funkcije, precej skeptična. Videla sem le goli okvir, ne pa tudi vsebine. Med prebiranjem vzgibov, ki so bioumetnike pripravili do njihovega delovanja, in predvsem sporočil, ki so jih želeli posredovati, četudi na šokantne in kontroverzne načine, pa sem svoje mnenje nekoliko preoblikovala. »Možganski stroj« sodobnega človeka je treba spraviti v pogon na take ali drugačne načine. Glede na otopelost sodobnikov pri družbenem angažiranju je »šok terapija« morda prava rešitev. Seveda pa cilj umetnosti ni le golo šokiranje, pač pa mora za tem trdno stati neka vsebina. Ta vsebina po navadi sicer ne ponuja končnih odgovorov, pač pa bolj kot ne zastavlja vprašanja, ki jih prinašata družbeni in tehnološki napredek. V času skokovitega napredka velikokrat kar nekako pozabimo na vrednote, kot so etika, strpnost itd. Nekdo je k sreči prevzel nehvaležno nalogo opozarjanja na kompleksnost znanstvenega in družbenega napredka ... in pričakovano bil označen za norega!

Literatura

- Lehmann, Hans T. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Zavod Maska, 2003.
- Mljač, Matej. »Umetniški projekt mora družbi zastavljati vprašanja«. *Delo, Sobotna priloga* 25. 2. 2006.
- Stallabrass, Julian. *Sodobna umetnost: zelo kratek uvod*. Ljubljana: Krtina, 2007.
- Tratnik, Polona. »(Bio)umetnost in manipuliranje z živim«. *Annales* 18/1(2008); 207-216.





Majhni fantki glasno kričijo

Žan Žveplan, DSCU 1

Na nogometnem igrišču blizu zapuščene železniške postaje. 16:37. Piha nežna sapica.

Fant: Si pripravljen?

Fantek: Daj že!

(brčne žogo v gol)

Fant: Ha! Ne gre ti ravno dobro.

Fantek: Še enkrat.

Fant: Nogometaš pa ravno ne boš, a?

Fantek: Pa če si večji in močnejši, kaj naj?

Fant: Lahko se predaš.

Fantek: Bom že zrasel, potem boš pa videl.

Fant: Se že tresem.

(brčne žogo, a tokrat zgreši)

Moški: (se prikaže iz ozadja, pobere žogo in se z mrtvim pogledom zazre vanjo)

Fant: Bi lahko prosim žogo? Ušla nama je.

(tišina)

Žogo bi, če lahko.

(tišina)

Alo? Ste gluhi?

(skuša vzeti žogo)

Moški: (s pestjo ga udari v obraz ter ga zbije na tla)

Fant: Ti si nor.

(zbeži)

Moški: (se zagleda v Fantka)

A nor, da sem? Mogoče pa res.

Fantek: (zaprepadeno gleda predse)

Moški: Žogal bi se s tabo.

(žogo si zatlači pod majico, kot da bi bil noseč)

Te je strah?

(približa se mu in ga poboža po laseh)

Moški: Ne skrbi, če hočeš, lahko kričiš, tu te ne bo nihče slišal.

Fantek: (je okamnel)

Moški: Veš ... jaz sem bil nekoč tudi tako majhen. Potem sem pa postal to, kar sem danes.

(z roko mu začne drseti po telesu)

Fantek: (utre se mu solza)

Moški: Že več jih je reklo, da sem nor, ampak še nihče me ni vprašal, kako sem tak postal.

(sleče mu hlače)

Včasih si želim, da ne bi nikoli zrasel. Da ne bi videl in doživel, kar sem.

(sleče mu majico in ga povoha)

Ampak tako je. Takšno je življenje. Vsi enkrat odrastemo. In danes boš ti.

(poljubi ga na levo bradavičko)

Fantek: (zakriči)

Tisti somrak je po dolini odmeval glas Fantka, ki od takrat naprej ni bil več majhen.

Kaligula med petelini in norci

Tjaša Črnigoj, GLR 3

Ta semester pripravljamo diplomsko produkcijo Kaligula et al. Naša produkcija nastaja po predlogi moderne klasike, Camusovega dramskega besedila Kaligula. Z uprizoritvenim konceptom za to isto besedilo sem opravljala tudi sprejemni izpit za študij gledališke režije. To je bilo »daljnega« leta 2009 in spominjam se, kako me je na neki točki zagovora mojega uprizoritvenega koncepta Sebastijan Horvat vprašal: »Ali je Kaligula nor?« »O moj bog, niti pomislila nisem, da bi se vprašala kaj takega. Če je Kaligula nor? Kaj?! Kaj to sploh pomeni?« – Nato pa vdih skozi nos in izdih skozi usta. In potem sem naglas odgovorila počasi in premišljeno nekako takole: »Nek filozof – njegovega imena se žal ne morem spomniti – je nekje zapisal: Če se med nami pojavi nekdo, neki človek, ki trdi, da je petelin, ga ponavadi označimo kot norca. Da, tako ponavadi to gre. Ampak to ni vse. Iz tega izhaja neka hecna posledica: Če bi se nekega dne zgodilo obratno in bi v neko skupnost ljudi, v kateri bi se po nekem čudnem spletu na ključij vsi ljudje imeli za peteline, prišel nek osamljen nekdo, ki bi trdil, da je človek – bi ga prav tako imeli za norega!« Le en sam član komisije se je zasmel ob tej moji šali in še danes sem mu hvaležna za to. Mislim, da sem samo zaradi tega smeha preživela sprejemce.¹

No, od takrat sem uspela poizvedeti, kdo je ta, ki se je v mojem spominu ohranil kot nek filozof. To je francoski filozof iz 17. in 18. stoletja Nicolas Malebranche.² Po Malebranchu je norost stvar konsenza; tisti, ki so v

1
Anekdoto sem zapisala po spominu, zato upam, da nisem kateremu od akterjev pripisala besed ali dejanj, ki jih ni izrekel ali storil.

2
Malebranche je o tem pisal v svojem delu *Recherche de la vérité*, ki žal ni prevedeno v slovenščino, zato sem se raje izognila prevajanju v slovenščino iz angleškega prevoda (francosko žal ne govorim) in se odločila zanašati na parafraze dr. Mirana Božoviča, ki je bil tudi moj profesor za novoveško filozofijo na Filozofski fakulteti. Pri njem sem prvič slišala za omenjenega filozofa in si zapomnila tezo o petelinih in norcih.

Pridejo trenutki, ko ga spet preplavi želja in v teh trenutkih se mora boriti sam s sabo, da ne podleže skušnjavi. Vidimo, da to ni samo nek monstrum, ki na veliko posiljuje otroke, ampak da se tudi v njem skriva večplastnost čustev in občutkov.

tatu sta moje delo):

Helikon: Kaj, Kaj, prinesel sem ti luno!

Kereja: Ne vem, o čem govoriš, vseeno pa ti čestitam za vdanost. Všeč so mi poslušni služabniki.

(Helikon sicer vidi zabodenega Kaligulo, a še vedno ne more verjeti svojim očem.)

Helikon: O, kakšna visokost! **Ja, res je, norcu služim. In komu služiš ti? Kreposti?** Naj ti povem, kaj si mislim o tej vaši kreposti. Rodil sem se kot suženj, zato sem se pesmice o kreposti in poštenosti naučil pod napevom biča. [...] Najprej boste morali pokončati mene, to mi lahko verjameš, Kereja! Kar zaničuj sužnja! A vedi, da mu z vso krepostnostjo ne sežete niti do kolen, saj bo ta suženj do zadnjega ljubil in branil svojega nesrečnega gospodarja pred vašimi odličniškimi lažmi in krivoprisežnimi gobci ... Sicer pa ... leporečje me je zaneslo. Sem se pač prepogosto družil z vami. Stari zakonci si navsezadnje postanejo do te mere podobni, da se jim celo število dlak v ušesih ujema. A se bom poboljšal, nič se ne boj, zanesljivo se bom poboljšal. Samo še nekaj ... Poglej sem, vidiš ta obraz? Prav. Dobro si ga oglej. Tako, odlično. Zdaj veš, kaj se pravi zreti sovražniku v lice.

Kereja: Če sem odkrit, si včasih slovel po bolj izbranem okusu.

(Zabode Helikona.)

Zastor.

(Camus 56)

Mislim, da je zgornji prizor iz predelanega besedila paradigmatičen za dojemanje norosti v naši *Kaliguli et al.* Kajti, dragi bralec Oderuha, spet se nismo niti enkrat vprašali, ali je Kaligula nor. Če govorimo o norcih kot o *ljudeh, ki se imajo za nekaj drugega, kot so v resnici*, potem je naš sklep vedno: *Vsi s(m)o nori*. In to je kar nekako samoumevno. Kaligula se ima za boga, ki lahko spolno občuje z luno, jaz pa se imam za režiserko, ki je zmožna

ugledališčiti njegovo zgodbo. Ali ni oboje enako noro?! Ha! Zatorej bi se bilo nesmiselno spraševali, ali je Kaligula nor. Seveda je nor, tako kot vsi ostali. Zgodbe o petelinih in norcih si nisem zapomnila in jo v tistem trenutku stresla iz rokava zaradi njenega nauka: da smo vsi nori. To je človeku hitro jasno in za kaj takega potrebuje eno samo enostavno poved. Zgodbo sem si – tako se mi zdi – zapomnila zaradi njenih slikovitih podob! Ljudje, ki se imajo za peteline, in med njimi človek, ki se ima za človeka in ga imajo prav zaradi tega vsi ostali petelini za norca. Nori s(m)o vsi, vprašanje pa je, kakšne so podobe naših norosti; za koga ali kaj se imamo – mi, petelini in norci?

V obravnavanem prizoru iz predelave Helikon stopi na Kaligulovo stran; prinese mu luno in pravi, da služi norcu. Povedano v jeziku petelinov: »Veš kaj, Kereja. Kaliguli bom do konca negoval njegovo petelinsko perje in pospravljal njegov kurnik; kajti nora sta oba. Ti in on. Komurkoli bi služil, bi služil norcu. Zato bom služil njemu, ki je bolj domisel in svoji norosti. Predvsem pa je, za razliko od tebe, mrtev.« Helikon ve, da je stegovanje po luni norost; a se kljub temu odloči, da bo služil tej norosti. – Je to Helikonovo usmiljenje? Posthumna počastitev svojega tragičnega gospodarja? Spomniva se na odrsko situacijo, ki sem ti jo, dragi bralec, že vnaprej zaupala: Helikon, suženj, ki je preživel svojega gospodarja, sedaj z njegovim truplom v naročju oddeklamira svoj labodji spev. O, kakšna božanska *La pietà*! Kakor Devica Marija Jezusa Kristusa tako tudi Helikon v naročju drži svojega cesarja Kaligulo. Helikon *Usmiljeni*?

Še preden si odgovoriva, se preseliva od *Svetopisemskih podob* in Michelangela k Tarrantinu in njegovemu vesternu *Django Unchained*. Stephen, ki ga v filmu igra Samuel L. Jackson, ima s Helikonom veliko vzporednic. Ena izmed njih je tudi ta, da preživi svojega gospodarja in se z vsiljivci na plantaži bori do zadnjega, pa čeprav bi se lahko po smrti svojega gospodarja z njimi nekako pogodil in bi bili vsi srečni. Namesto tega je pripravljen preleti in prešpricati hektolitre krvi in nazadnje tudi - umreti. Vse to za gospodarja? Lahko si predstavljam, da bi človek za Leonarda DiCapria storil marsikaj, ampak to ni *Titanik*, to je drugačen film ... Seveda. Kakšen DiCaprio! Gospodar je pozabljen v trenutku, ko umre. Kot da ga nikoli ni bilo. Stephen ima svojo agendo. On je *The devil behind the throne*. Njemu gre za plantažo, njegovo - Stephenovo plantažo. Plantažo bo branil do zadnjega, za plantažo bo ubijal in zanj po časi in v mukah tudi umiral. Nahajamo se v miljeju podob, kjer se mešajo najbolj pritlehne človeške strasti, kjer ni prostora za sladkosti in nenevarno romantiko – to ni *Titanik* – plujemo na ladji, na kateri ima vsak suženj svojo plantažo. Tudi Helikon. Tudi usmiljeni Helikon. Kaj pa je Helikonova plantaža?

Vse tri podobe (*prizor v predelavi, La pietà* in *Stephen unchained*) družijo to, da se v grobem ujemajo v treh ključnih parametrih. Vse tri podobe sestojijo iz mrtvega »norca«, služabnika in večne služabnikove zvestobe. Če se vrnem k petelinom: Vse tri podobe kažejo mrtvega človeka, ki se je imel za petelina, in njegovega služabnika, ki mu je zvest do konca in pristaja na njegovo petelinskost. Gleda ostale ljudi in pravi: »Do konca bom to mrtvo petelinje truplo branil pred teboj, ti dolgočasni človek, ki se imaš za človeka!« – Suženj je torej jeziček na tehtnici; suženj odloči, komu bo služil; on odloči, kdo bo večina med petelini in norci. Odloči, kdo je razsoden in kdo nor. In v trenutku, ko se suženj odloči za zvestobo noremu gospodarju, se začne formirati večina petelinov proti manjšini ljudi. Čas je za nov cikel: cikel, v katerem bo med ljudmi, ki se imajo za peteline, nor tisti človek, ki se ima za človeka. Helikon je torej tisti, ki odloči, kdo bo od sedaj naprej tukaj nor. V rokah torej nosi kar precejšnjo odgovornost. Je ta njegova odgovornost njegova plantaža?

Za koga ali kaj pa se tu ima naš jeziček na tehtnici, naš Helikon? Ima se za sužnja, za nekoga, ki služi norcu. Če bi se pogodil s Kerejo, bi ostal samo suženj. V trenutku, ko se odloči, da bo še naprej služil svojemu gospodarju, ki je že mrtev, pa postane neverjetno

močan. Vse po vrsti obsodi, da so nori, vključujoč Kerejo in svojega gospodarja. In v trenutku, ko ta naš suženj postane sodnik, razsodnik o tem, kdo je nor in kdo ne, postane *un-chained*, postane svoboden, sam-svoj-gospodar. In ali ni to Helikonova plantaža, pa naj se tega zaveda ali ne? Plantaža je za sužnja tisto mesto, kjer je svoboden, kjer je močan, kjer je *un-chained*. Ampak to še ne pomeni, da odpade *Helikon Usmiljeni*; da Helikon ni usmiljen! Nasprotno: Helikonova želja po moči je hrbtna stran *Helikona Usmiljenega* v *La pietà a la Kaligula*. To dvojce se le na videz izključuje, v resnici pa eno drugo šele omogoča. Samo če je Helikon resnično do konca zvest svojemu gospodarju, je upravičena njegova *secret agenda*. Tudi Helikon si želi, da bi lahko vsaj malo zavladal Rimu. Le kdo ga lahko obsoja? Kdo si tega ne bi želel?

Tako je prizor s Helikonom, Kerejo in mrtvim Kaligulo paradigmatičen za dojemanje norosti pri našem Kaliguli. Norost je za nas zanimiva kot razcep dveh različnih podob: podobe, ki jo ima človek o sebi, in podobe, ki naj bi bila njegova prava podoba. Pri Malebranchu gre za podobi človeka in petelina, pri *Kaliguli* pa se ta razcep najbolj reprezentativno zgodi na mestu, ki se imenuje Helikon: med podobama sužnja in gospodarja, med podobama *La pietà* in *The devil behind the throne* oz. usmiljena Devica Marija in Tarantino *Stephen unchained*. Nobena od obeh podob pa ni bolj pravilna, bližje resnici od druge. Obe sta enako nori in enako razsodni. V tem je naše noro veselje z norostjo. Ne sprašujemo se, ali je ali je ni. – Vemo, da je tam. V velikem slogu je prišla in kar noče oditi. Zato si jo vzamemo in si z njo naredimo veselje.

Literatura

- Božovič, Miran. »Okazionalizem in norost.« *Problemi* 3/4 (1998): 27–49.
- Camus, Albert. »Kaligula.« *Gledališki list MGL Ljubljana* XLVI (1997/1998).
- Camus, Albert: *Kaligula*. Obreza, Ana (predelala). Ljubljana-Selšček 2013. (Predelava besedila ni posebej izšla, saj je nastala zgolj za potrebe produkcije VIII. semestra AGRFT. Najverjetneje jo bo mogoče najti v arhivu CTF UL AGRFT.)
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Continuum, cop. 1989, 2005.
- Deleuze, Gilles. »Kar pravijo otroci.« *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba, 2010. (Knjižna zbirka Koda). 95–103.
- Deleuze, Gilles. *Razlika in ponavljanje*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. (Philosophica. Series Moderna/Filozofski inštitut ZRC SAZU).
- McInnis, C. Liegh. »Django Unchained: Don't Miss What's Truly Important Because of the Smoke and Mirrors.« Na: [http://www.blackagendareport.com/content/django-unchained-don't-miss-what's-truly-important-because-smoke-and-mirrors](http://www.blackagendareport.com/content/django-unchained-don-t-miss-what-s-truly-important-because-smoke-and-mirrors). Dne: 5. maj 2013.
- Virk, Tomo. »Literatura je zdravje.« *Pogledi* 19/29 (2010): 26.

Viri

- Cameron, James: *Titanic*. ZDA: Twentieth Century Fox Film Corporation, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment, 1997. (film)
- Tarantino, Quentin: *Django Unchained*. ZDA: Weinstein Company, The Columbia Pictures, 2012. (film)

Ko te ma, da bi ponoru, napiš pesm

Anja Novak, DI 3

Nekoč sem nekje prebrala: »Poleg alkohola in drog za nekaj časa pomagajo preživeti tudi Ustvarjalne dejavnosti.«

Preživeti s čim? Z lastno norostjo?

Norost nikogar ne ubije, če pa je zatrta in podzavestna, potem uničuje. Zato pišem pesmi in zato se ukvarjam z gledališčem.

Najverjetneje zato. Umetnost je filter moje norosti. Blagor nam, umetnikom! Haha.

Ena za mimgrede

Jaz sem samo dekle,
ko mimo greš
in te poljubi.

Lahko z jezikom ali
ne in ponavadi
brez srca.

Jaz sem samo dekle,
ko mimogreš
in te pogreje.

Tako za kadarkoli
in za mimgrede
in za pozneje.

Držim, a nočem bit
držana.

Če se me dotakneš,
te prizadenem, če me
zgrabiš za zapestje,
ti odgriznem jajca.

Novogodišnje jutro

Če bi bilo vse,
tako kot sem
sanjala, bi se
zdaj še vedno
tiščala tesno
vate in v neko
posteljo.
V sivi duši Beograda.

Če bi bilo vse,
tako kot sem
sanjala, bi
zajtrkovala
beogradske
poljube in kajmak
od včeraj.
V razritem srcu Beograda.

Vedno samo sanjam
in na koncu
ostanem sama z
jutrom, banano in
megleno Lublano,
ko se pijana
peljem z vlakom
domov.

Moja duša je siva,
moje srce je razrito.
Meni ni treba v Beograd,
jaz sem sama Beograd.

Ljubav, ja te u stvari ne trebam,
glavno, da imam svoj san.

Vse tišine dišijo po grenkem

Spet odhajam v
tišino jutra.
Trebuh na postelji
zraven mene se
še nič hudega
sluteč spušča in
dviguje in meša v
zraku vonj po ljubezni.

Po ljubezni, ki
vzklije iz večerne
osamljenosti in se
jo poplakne z
jutranjo kavo.

Spet odhajam v
tišino jutra
in dobro vem, da se
samo pretvarjaš,
da v resnici več ne
dihaš, da zgolj mižiš
in da komaj čakaš, da
si skuhaš
jutranji kafe.

Jst pa tud.

Vaja dela mojstra

Dobro mi že gre.
Skoraj že znam.
Skoraj že ne jokam
več, ko prihaja jutro.
Skoraj že ne jokam
več, ko ga spečega gledam
in ugibam, če je tiste vrste,
ki ob slovesu pogledajo
nazaj čez ramo ali
preprosteje le gre.

Dobro mi že gre.
Med seksom se smejem,
zjutraj nama naredim zajtrk
in ga pospremim do
vagona, ki ga bo odpeljal
stran.

Dobro mi že gre, ker
vaja dela mojstra.

In jaz že dolgo ne gledam
več čez ramo.

Ker me je sram, ker v takih
trenutkih je edino, kar mi dobro
gre, slan dež po licih.

Ekstra deviško
Meni je rok potekel.

Vrtoglavica brez zajtrka

Zelene hlače,
modrc sem pozabila
nevem kje.
Srce mi bije prehitro,
možgani so prepočasni.
To ni mladost,
to je norost, ki
bo ubila
Cvet v meni.

Nekaj enostavno delam narobe

Tako dolgo sem
hodila v pravi
smeri, da je čas,
da grem v
napačno,
se zaletim, zabijem
in zbudim.

Jebene enosmerne.
Od pravil se zaspi.

Klinac
Odpelji se že enkrat
s tem tvojim biciklom.
Odpelji se že enkrat
in ne glej nazaj,
ker je dovolj, da bom
jaz gledala vate.
odpelji se in naj ti počí guma in se ti zvije
balanca in naj te
ujame policaj in naj
ti lasje zlezejo na oči
in naj se vate zaleti
nesposoben pešec.

samo, da ne prideš daleč.
samo, da ne odideš predaleč.

Ljubavna
Kruh in
kozarec mleka.
To bi vsak
dan za zajtrk.

Podoknica
Dokler sem o tebi
pisala le pesmi,
je bilo vse OK.
Ko sem te začela
sanjat, je budnost
izgubila smisel.
Zdaj, ko sem končno
našla substitut
zate, sem postala
kurba.

In jutri, ko bom
pojužnala ješprenj
pri stari mami,
se bom obesla
na drevo pod
oknom tvoje drage,
na katerega hodiš
po seksu gledat
nočne mačke.

Evo ti maca!

Spomenik alkoholiku

Če bi bila fotografinja,
bi škljocnila
36 praznih steklenic
na mizi v kuhinji
in zmagala na natečaju
»moja dediščina«.

Markacije

Markiraj moje
telo s poljubi, da
bodo prihodnji
avanturisti vedeli,
kje in kaj mi
najbolj paše.

Ljubezen gre skozi želodec
Daj me v žličko.

Pesmi

Sara Dirnbek, DI 1

mi imamo dovolj zime
ne maramo več čakati
na sonce a
glasne vode
in zdrave rože
mi smo sveže gredice
naša srca so hrustljava
kot čebulice cvetic
naša srca napeta čakajo
na požrešno mlado ljubezen
na novo sladko bolečino
ni se nam več ljubilo čakati
ljubiti smo začeli
sredi najtrdovratnejše zime
sonce nas bo že dohitelo

zemljevid

če boš šel s prstom po tej reki
ne boš našel izvira
samo nešteto pritokov
ki so kalili in krepili strugo
da zdaj kot uničujoč slap
pada na najini glavi
in nama nosnice polni s smrdljivim muljem
in maže oči da sva slepa in mežikava
in v resnici le tolčeva zrak
z blaznimi gibi ki bi zajezili smrdljiv potok
če ne bi drug drugemu dokazovala
kdo lahko po drugem udari močnejše

srajca

vsi vidijo kako je z mano
ko zjutraj na predavanje pridem
v flanelasti srajci
moje oči so lahko čiste in enostavne
moja usta zložena v ravno črto
moje telo pokončno in mirno
flanelasta srajca se smeje na meni
flanelasta srajca pleše z mano
se dviga in spušča
leti
diši
vsi vejo kaj se je zgodilo
ko zjutraj pridem v tvoji srajci

La machine de Molière na Svobodni univerzi

Aljaž Koprivnikar, PK

V sklopu programa Svobodne univerze se je na Filozofski fakulteti v Ljubljani odvilo gostovanje študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

Pod vodstvom režiserke Nine Rajić Kranjac ter dramaturga Vida Hajnška so se predstavili mladi igralci tretjega letnika v sestavi Lovra Finžgarja, Nejca Cijana Garlattija, Lene Hribar, Patrizie Jurinčič, Nataše Keser, Anje Novak, Nika Škrleca ter Urške Taufer.

La Machine de Molière ali *Molière Stroj* je predstava, ki posega v bistvo Molièra, saj je njen namen gledalca popeljati v ustroj komedije, v uprizarjanje človeških hib, aktualnih v vseh človeških dobah, ter jih postaviti v posmeh. Predstava je strukturirana v sopostavitve 14 različnih Molièrovih komedij, ki v predstavi enkratno sobivajo med seboj.

Na Filozofski fakulteti smo bili v sklopu gostovanja deležni nekakšne uverture, saj so bili iz celotne predstave zaigrani zgolj trije kratki prizori. Vsem trem prizorom gre hvala, saj so igralci izvrstno uporabili tako modele *commedie dell'arte* kot tudi mešanico dialektov, ki so komično dobro učinkovali v prvem prizoru pri *Scapinovich zvižajah*, kjer Molière uporabi lik služabnika Scapina, ki s svojimi zvižajami predstavlja opozicijo vladajočemu razredu, da njegovo oblast postavi posmehu in kritiki. Fizična učinkovitost prvega prizora se je nadaljevala v drugem prizoru *Ljudomrznika*, ki se od vseh Molièrovih del najbolj približa tragokomediji. Prikaz moralnih napak okolja ter klasicistično nasprotje med razumom in čustvi je mlademu kolektivu preko satire, še posebno po zaslugi izvrstne Anje Novak v vlogi Celimene, s svojo nenasitnostjo uspelo spraviti na sam vrh predstave, prav tako pa so dobro premišljeno uporabili interakcijo z občinstvom. Vse to je zaključil prizor iz *Učenih žensk*, ki se poigrava s kontradikcijo visoke poetičnosti z nizkim jezikom ter s tem povezanimi vprašanji akademskih pretiravanj in visoko letečih nesmislov, ki v resničnem življenju ne nosijo kaj dosti pomena.

Že sama zamisel, da bi združili v svoje bistvo 14 različnih del Molièra, je naravnost fantastična, saj preko združevanja mladim igralcem uspe izpeljati komedijo *par excellence*, ki pa v sebi nosi vse Molièrove miselne poante; tako smo gledalci priča elegantnemu

drsenju iz prizora v prizor, v katerih opazimo dobro uspelo mešanje različnih gledaliških vrst.

Priznati je treba, da je mladi kolektiv vse prizore zaigral zelo dobro navkljub poptisnjenosti v prostor, ki v svoji osnovi ni namenjen gledališkim uprizoritvam. Prostor so energično zapolnili ter se znašli z marsikatero improvizacijo, dobro so uporabili tako predmete, ki so jim bili na voljo, kot tudi kostume in maske, s katerimi so ujeli poanto družbenega skrivanja znotraj maškarade. Prav tako so izvrstno poskrbeli za mešanico smeha in satire, saj je Molière kot mojster komedije v svojem bistvu tudi kritik človeških razmer in družbe, v kateri živimo, čeprav je, resnici na ljubo, na dan Svobodne univerze vladal predvsem smeh. S tem, ko so igralci predstavo postavljali v različna časovna obdobja, pa jim je uspelo ustvariti univerzalni čas, kjer se zgodovina ves čas ponavlja, človeške napake pa so bolj ali manj ves čas iste. V svoji igri so igralci dobro izkoristili tudi marsikateri potujitveni učinek, tako preko interakcije z občinstvom kot tudi s prostorom, na ta način pa ves čas dobro razbijali mejo med gledališčem in realnostjo, pri čemer so dobro uporabili odprto brechtovsko obliko, se dvignili nad dogajanje ter ga odlično nadzirali. Mejo pa so na žalost razbijali tudi študenti Filozofske fakultete z raznimi mimohodi, ki niso bili del igre, s čimer so pokazali na svoje nerazumevanje in le njim gre negativna kritika.

Četudi so mladi igralci odigrali le kratke prizore, so ti ostali v spominu in povzročili željo po ogledu celotne predstave. Če je predstava narejena tako dobro, kot so bili narejeni predstavljeni kratki prizori, potem predstavlja resno konkurenco že videnim, nedodelanim in dolgočasnim gledališkim predstavam, ki jih je letošnja gledališka sezona ponudila pri različnih slovenskih gledališčih.

na sliki Nejc Cijan Garlatti, Anja Novak

na naslednji strani Lena Hribar, Patrizia Jurinčič

na zadnji sliki Anja Novak







1997-2006

2002-03
Neva Stibor

2003-07
Valentin Busch

2007-11
Valentin Busch

ODERuh
list Akademije za gledališče, radio, film in televizijo

Letnik VII, številka 2
Študijsko leto 2012/2013
ISSN: 1854-7559
oderuh@gmail.com

Izdajatelj in založnik

UL AGRFT
Zanj: red. prof. Miran Zupanič, dekan

Glavna urednica

Katja Černe

Urednica sklopa Teorija ima talent (TIT)

Irina Lešnik

Uredniški odbor

Katja Černe
Iza Strehar
Irina Lešnik
Sandi Jesenik

Mentorica lista ODERuh

doc. dr. Barbara Orel

Mentorica za jezikovno podobo in lektorica

asist. mag. Nina Žavbi Milojević

Oblikovanje

Klemen Ilovar in Nejc Prah (Ansambel)

Fotografije

Klemen Ilovar (vse fotografije vaj, skupinske fotografije)
Fotografije iz arhivov študentov AGRFT (ostalo)

Tisk

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

Ljubljana, junij 2013

600 izvodov

Vse pravice pridržane.