

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Gledališka režija

MAŠA PELKO

Tri Moskve: preigravanje vlog

Magistrsko delo

Ljubljana, 2024



Akademija *za gledališče, radio, film in televizijo*
Univerza v Ljubljani

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Druga stopnja
Gledališka režija

MAŠA PELKO

Tri Moskve: preigravanje vlog

Magistrsko delo

Mentor: prof. Jernej Lorenci

Ljubljana, 2024

PODATKI O MAGISTRSKEM DELU

Ime in priimek: Maša Pelko

Naslov magistrskega dela: **Tri Moskve: preigravanje vlog**

Kraj: Ljubljana

Leto: 2024

Število strani: 199

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

Vrsta, program in smer študija: Druga bolonjska stopnja, Gledališka in radijska režija, Gledališka režija

Mentor: prof. Jernej Lorenci

Say what you are. Not what you would like to be. Not what you have to be. Just say what you are.
And what you are is good enough.
John Cassavetes

We must be able to go somewhere else---where, we don't know. The danger here is that we will get
lost.
Yes, the danger is that we will get lost.
But: plan on it, count on it.
J. Chaikin, The Presence of the Actor

Freedom is just another word for nothing left to lose.
J. Joplin, Me and Bobby McGee

I tell it like it is.
Or like it was.
Or whatever.
Alan-a-Dale, Robin Hood

In en sramežljiv hvala.
D. Pešut, Stadion Olympia

Povzetek

Magistrsko delo z naslovom *Tri Moskve: preigravanje vlog* je zapis, nastal ob zaključku magistrskega študija gledališke režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo.

Za izhodišče jemlje uprizoritveni scenarij magistrske predstave, avtorskega projekta *Tri Moskve*, nastalega po motivih drame Tomislava Zajca, *Mala Moskva*.

Naloga kot ključni termin izpostavlja vprašanje vlog: vloga kot praktični gledališki pojem in hkrati specifične vlog, ki jih zasedamo v naših javnih in intimnih sferah.

Kot del vsebinske usmeritve, se v magistrsko delo vpenjata še teoretska in praktična koncepta sramu in časa.

Preko konkretne izkušnje dolgotrajnega procesa nastajanja magistrske predstave, skušam svoje izobraževanje na Akademiji razumeti v skladu z dosedanjimi gledališkimi in življenjskimi izkušnjami, ter množtvu vlog, ki jih zasedam, podeliti njihovo mesto.

Ključne besede: vloge, Mala Moskva, čas, sram

Abstract

Three Times Moscow: Playing Roles

Master's thesis, titled *Three Times Moscow: Playing Roles* is a result of master's study of theatre direction, in the Academy for Theatre, Radio, Film and Television.

Its starting point is a stage screenplay of the final production, original project titled *Three Times Moscow*, based on a play by Tomislav Zajec, *Little Moscow*.

As its basis, this dissertation highlights the term of playing roles: understanding roles practically within theatre, but also roles we accept in our intimate and public spheres.

Also, parts of the discussion, are theoretical and practical concepts of shame and time.

Throughout this longterm process of working on my final master's production, I try to understand my education at the Academy in accordance with my theatre and life experiences so far, and try to give this multitude of roles I inhabit, their place.

Keywords: roles, Little Moscow, time, shame

KAZALO

I. UVOD

Uvod: prvič	7
Uvod: drugič	8
Dodatek 1: časovnica	11
Uvod: tretjič	13
Dodatek 2: obnova besedila <i>Mala Moskva</i>	20
Uvod: četrtič	23

II. TRI MOSKVE: PREIGRAVANJE VLOG

1. Prolog	25
2. Vstopne točke: študentka filozofske fakultete in vnukinja	31
3. Okoliščine: študentka gledališke režije	44
4. Vloga na odru: kreativna sodelavka	52
5. Osebnostne in politične vloge: prijateljica, pacientka, partnerka, homo politicus	61
6. Spremljevalne vloge: svobodnjakinja, filmska navdušenka, avtorica, prebivalca	74
7. Intimno družbene vloge: ženska: mama, hči, sestra	99
8. Profesionalne vloge: režiserka, dramaturginja, performerka	112
9. Izstopne točke: še vedno vnukinja	145
10. Epilog	157

III. ZAKLJUČEK

IV. LITERATURA IN DRUGI VIRI

V. PRILOGE

Priloga 1: Naloga: Navodila za uprizoritev predstave <i>Mala Moskva</i>	167
Priloga 2: Uvodni monolog vmesne faze	194
Priloga 3: Album uspeha (<i>trije fragmenti</i>)	196

I. UVOD

UVOD: prvič

Avgust, 2020

Moj vstop na Akademijo se zgodi leta 2016, ko na sprejemnih za režijo, kot zadnji del izpita, dobim za nalogo ustvariti prizor z naslovom “*kar te ne ubije, te okrepi*,” po Nietzscheju, ki ga citiram v oddani nalogi. Spomnim se začetka tega prizora:

Ena, bum.

Ena, dva, bum.

Ena, dva, bum.

Ena, bum.

Ena dva, tri, bum.

Začetek prizora je bilo učenje korakov. Samoumevnost tega, da na začetku padaš in se pobiraš. Učenje, brez frustracije in brez zavedanja končnega cilja. Nekaj izrazito nagonskega in hkrati v postavitvi na “zadnji” dve nogi, korenito človeškega. Intenca prizora, ki je fokusiral željo po dojemanju sveta kot prostora, kjer je moja prisotnost in dejanskost osrednjega pomena, kjer ambicija ne pomeni dokazovanja in kjer je navijanje za sočloveka (sootroka?) naravno. Nekaj, kar v prihodnjih letih hitro zbledi oziroma se umakne drugačnim, bolj ogroženim in samozagledanim, potrebam teatra.

Gotovo, v neki patetični maniri, ta prizor govori tudi o začetku specifične in na novo naučene hoje, skozi popolnoma drugačno življenje, kot sem ga prej poznala, saj me ukvarjanje z gledališčem absolutno spremeni.

A ob vsem tem se moje izobraževanje zaključuje veliko bolj konkretno. V tem trenutku, poleti 2022, ko se lotevam pisanja magistrske naloge, se moj sin, star dobro leto, uči hoditi. Vzporedno, ko on s specifično (življensko) veščino začenja, jaz neko (življensko) obdobje zaključujem. Gledam njegovo željo po ravnotežju, njegovo odločenost in koncentracijo. Njegovo neomajno prisotnost in užitek v vsakič znova stvaritvi novega koraka.

Sama se sprehajam ob njem, počasi in vztrajno, po korakih svojega magistrskega obdobja, ki zajema tri študijska leta: 2019/20, 2020/21 ter 2021/22.

UVOD: drugič

Januar, 2024

Zgornji zapis je edini odstavek, ki ga avgusta 2022 zapišem kot uvod v magistrsko nalogo. Potem je dokument zaprt in ostaja neodprt leto in pol.

Razlogi za tako dolgo pavzo, pa tudi triletno triletno luknjo med decembrom 2021, ko magistrska predstava *Tri Moskve* doživi svojo premiero (ter edino izvedbo), in danes, začetkom leta 2024, so mi na abstraktni ravni jasni (operiram s pojmi sramu, negotovosti, nemoči ob občutju inherentnega nerazumevanja nekaterih osnovnih gledaliških predpostavk), ne znam pa jih artikulirano pojasnit. Nadejam se, da se bodo jasno izkazali skozi proces strukture in pisanja pričujočega materiala.

Namreč: vse organizacijske in življensko faktične okoliščine, od vzgoje otroka, do režij ter dramaturgij in dodatnega izobraževanja, seveda terjajo svoj časovni davek, ki je botroval odlašanju pisanja tega besedila, vseeno pa ima nelagodje ob pisanju jasno tudi druge argumente.

Pričujoče delo izhaja iz odgovora mentorja, profesorja Tomija Janežiča, na moj mail z vprašanjem, če magistrsko delo zahteva upoštevanje kakšnih vsebinskih parametrov.

From: Tomi Janezic

Subject: Re: Magistrska naloga

Date: 8. 3. 2022 at 12:03:51 GMT+01:00

To: Masa Pelko

V zvezi z magistrsko ... nobenega nasveta nimam, imaš pa zeleno luč z moje strani (če jo potrebuješ) glede vsega, kar se ti zdi smiselno in vznemirljivo...

(M. Pelko, osebna komunikacija, marec 2022)

K srcu si v tem trenutku vzamem obe predpostavki: 1. Smiselno. 2. Vznemirljivo.

1. Smiselno razumem kot pošteno. Pošteno kot tisto, kar je v skladu z mojo lastno integriteto. Kar je v tem trenutku pošteno, *fair*, je ne sestavljati magistrske naloge na način fiktivnega sosledja lastnih premislekov izpred treh let, ampak pošteno slediti ostankom in sledem, ki so od tistega časa ostali.

V ta namen razvijam strukturo na podlagi treh "dokumentov":

- debele zelene mape z rumenim trakom, na katerem piše "*Tri Moskve, MAG // 2020 - 23*",

- mape, spravljene na zunanjem trdem disku, pod modro ikono in z napisom MAG,
- posnetka edine uprizoritve predstave *Tri Moskve*, ki se je zgodila na Osmozi 27. 12. 2021.

Ob tem kontekst, premisleke in ideje izpisujem iz moleksinov, kamor sem zapisovala sprotni proces. Želja in ideja je analizirati potek razmišljanja, uporabljene strategije in predvsem opazovati lasten proces z distance.

Hkrati ob zapisih uporabljam trenutnost, v kateri živim - reference, ki se pojavljajo so torej morda reference, ki jih takrat še nisem poznala, okolje in občutja, ki jih opisujem, so gotovo sedanja. Vsako tako bom seveda omenila: moja prisotnost je popolnoma drugačna kot pred leti in to je smiselno upoštevati.

2. Vznemirljivo je pojem, ki verjamem, tiči v jedru vsakogaršnje odločitve po ukvarjanju s teatrom, kjer četudi v SSKJ-ju termin definirajo kot "*tisti, ki vznemirja, ki povzroči, da pride kdo v stanje notranje napetosti zaradi pričakovanja česa, navadno slabega, nezaželenega,*" (fran.si, verzija 11.0) v osnovi razumemo kot nekaj, kaj premakne iz predvidljivega, kar je, še posebej če govorimo o kreativnem, absolutno pozitivna lastnost. Vznemirljivi sta zame znotraj procesa poglavitni dve predpostavki:

- Prva je vsebinska, ki se navezuje na celoten proces dela na magistrski predstavi in pravi sledeče: Ob branju besedila *Mala Moskva* sem se za uprizoritev tega odločila na podlagi enega monologa, specifično replike, ki jo izreče Irina: "In v tistem trenutku mi je padlo na pamet, da do takrat nisem naredila še ničesar, česar bi se sramovala. Ampak hkrati ničesar, na kar bi bila zares ponosna." (Zajec, str. 36) Zame je bilo to izhodišče, ki je bilo iskreno, pošteno, ki me je zanimalo. Ker sem v tem prepoznala nekaj obče človeškega, relevantnega. In prav to dvoje, ti dve občutji, sprva sram in kasneje ponos, sta bili glavni emociji, ki sta zaznamovali to obdobje oziroma to magistrsko delo. Natančneje: v mnogih fazah procesa sem občutila izjemno globok sram, hkrati pa premagala ta občutek, čemur je sledilo eno bolj ponosnih zavedanj sebe. A hkrati si, znotraj procesa premisleka o tem, zakaj ta replika z menoj rezonira / zakaj se mi zdi pomembna, nisem nikoli dopustila priti do konca oziroma tega gledališko artikulirala. Zato bi rada raziskala proces in ugotovila, katere postopke in strategije sem ubirala, kako sem sodelovala s svojo avtorsko ekipo in kako močno je zunanji svet ter moj lasten ego vplival na potek dela, ki je vendarle v letu in pol sproduciral tri popolnoma različne predstave.

- Druga predpostavka je formalistična oziroma vprašanje strukture. Od nekdanj me zanima, kako "uraden dokument" ne zapisati kot formalni opis procesa, teorije in dnevninskih zapisov, ampak skušati skozi dramaturgijo besedila ujeti in zagotoviti tudi drugačno dožemanje vsebine materiala. Zatorej bi se rada igrala z različnimi načini podajanja naracije, strukturiranja misli in sestavljanja pripovedi. To zelo olajša tako dejstvo, da je bil proces resnično dolgotrajen in zatorej je materiala in možnosti ogromno, hkrati pa mi že omenjena distanca tudi tu pomaga, da poskušam mislim celoto brez prevelike osebne involviranosti, oziroma, da lahko pišem iz pogleda, kaj bi želela prebrat, ne nujno dokazati, da je bila predstava / jaz¹ dovolj dobra.

(Kot bo jasno kasneje: *Freedom is just another word for nothing left to lose.*)²

¹ O tej enačbi bom še zelo veliko govorila.

² Pisanje tega magisterija je moja želja razumeti in dojeti to specifično obdobje življenja - čas med korono, epidemijo, prvimi režijami in vstopom v profesionalni svet, pogovori s profesorji, ki inherentno spremenijo moje razumevanje, videnje in predvsem način dela v teatru, prihodom otroka, poporodno depresijo in hkrati večletnim ustvarjanjem te predstave. Kaj se je zares zgodilo? Trditi, da funkcija pričujočega teksta ni delno tudi terapevtska bi bila laž, pa vendar skušam verjeti, da gre v izhodišču za premislek o kreativnem in gledališkem.

DODATEK 1: Časovnica

Zaradi resnično dolgotrajnega projekta, z mnogimi prekinitvami in spremembami, dodajam časovnico, ki s ključnimi fazami orisuje potek projekta.

Študijsko leto 2019 / 2020:

2019

9. 9. - Sprejemni izpiti za režijo, druga stopnja.

15.10. - Prvo srečanje s profesorjem Janšo in 16.10 - prvo srečanje s profesorjem Janežičem (srečevanja do konca zimskega semestra poteka enkrat na teden z vsakim).

18.10. - Prvo predavanje *izvori in potenciali igre*, katerega teorija močno vpliva na moje razumevanje metodologije profesorja Janežiča.

2020

17.1. - 24.1 - Obisk Berlina, ogled predstav in razstav ter srečanja in analize videnega s profesorjem Janšo.

12.3 - Razglasitev epidemije *Covid - 19*, zaustavitev javnega življenja.

Od epidemije naprej: skype s Tomijem in Janezom (posamezno), enkrat tedensko.

Maj - Pisanje režijskega albuma s fokusom na konceptu *uspeha*.

Druga polovica maja: prebrano besedilo *Mala Moskva* in odločitev za uprizoritev le-tega kot magistrskega projekta.

25.5. - Dogovor z Draganom Živadinovim za uprizoritev projekta na Osmozi.

31.5. - Preklic epidemije.

Avgust - Hvar, intenzivne priprave na študij: dogovor s Tomislavom Zajcem, prevod, dogovor z ekipo sodelavcev in igralcev, teoretska obravnava, dramaturška zasnova, vaja iz navodil etc.

Študijsko leto 2020 / 2021:

2020

31.8 - prva vaja *Mala Moskva*, Akademija (vaje kombinirano potekajo na AGRFT (Nazorjeva) in na Osmozi).

19.9 - Obisk babice Novem mestu in pogovor o "treh sestrah" (ponoven obisk 20. in 21.9) / vsebinski obrat.

22.9 - pogovor s pratetama Milko in Mirjano (*skype*).

19.10 - Razglasitev epidemije, drugi val.

23.10 - Načrtovana premiera *Mala Moskva* (predvidene ponovitve: 30. in 31.10) —

ODPOVEDANO.

2021

29.3 - 14.4 - Razglasitev strogega lockdowna, tretji val epidemije.

1.4 - 16.4 - Načrtovan finish in premiera – ODPOVEDANO.

9.5 - Začetek porodniškega dopusta.

13.6 - Rojstvo Severja.

Študijsko leto 2021 / 22

2021

28.8. - Sestanek z Matejo Starič in Rokom Andresom za nadaljevanje procesa.

15.10. - Sestanek s Tino Resman za nadaljevanje procesa.

25.10 - Ponovni začetek procesa, tokrat imenovanega *Tri Moskve*; vaje pri Mateji doma ali na Osmozi, trikrat tedensko.

21.10 - Obisk na Rijeki, kjer se srečajo vse tri sestre (Jelena, Milka, Mirjana).

6.12 - Začetek vsakodnevnih vaj v prostoru (kombinacija tehničnega dela in dela s Tino).

22.12, 19.00 - Interna generalka: publika so moja družina in Nina Ivanišin.

23.12 - Generalka oziroma kontrolka (Tomi Janežič, Dragan Živadinov, Janez Janša).

26.12 - Načrtovana premiera, ODPOVEDANO. / Edina (nepopolna) vaja novega koncepta v prostoru pred premiero.

27.12., 17.00 - PREMIERA *TRI MOSKVE*, Osmoza.

UVOD: tretjič / zadnjič?

Julij 2024

Časovnici dodajam nov datum, nov poskus zaključevanja tega dokumenta: poletje, točneje julij 2024. Od prejšnjega zapisa, ki z januarjem ponovno začne fazo zapiranja magistrskega študija, se do danes zgodi nova pavza, ki ji botrujejo različni faktorji, pa vendar je najbolj prezenten morda tudi najbolj preprost: zaradi "nenujnost" ta dokument prehitijo bolj transparentne prioritete, kot so konkretni praktični projekti, sprotni teoretski zapisi in delavnice ali pa zgolj želja po prostem času z družino. Vendarle pa je jasno, da je ta poskus tudi zadnji: jesen 2024 je skrajni rok za oddajo magistrske naloge glede na leta, ki so pretekla od mojega vpisa na drugo stopnjo. Najbrž sem zato zdaj tu, kjer sem slutila, da se bom znašla - tik pred zdajci, z rokom, ki s svojim podplatom grobo pritiska na moj vrat, pa vendarle zaradi občutka nujnosti na svoj način neobremenjeno, končno zaključujem to fazo svojega izobraževanja ter seveda tudi življenja.

Večja sprememba, ki morda zaokrožuje to obdobje, je tudi popolna menjava mentorjev: na magistrski študij sta me sprejela profesor Tomi Janežič in profesor Janez Janša, po prvem letu teoretskih predavanj in priprav na magistrsko predstavo, ki se zaradi korone ne realizira, profesor Janša zapusti Slovenijo ter profesuro nadaljuje v Berlinu (kamor se v času študija za en teden tudi odpravim na eno bolj inspirativnih in pomembnih obiskov tujine), njegovo mesto za eno leto na Akademiji prevzame Dragan Živadinov, ki sicer deluje kot moj producent na Osmozi (pa tudi kot življenjski mentor, bi se lahko izrazila), z letošnjo študijsko sezono pa se "upokoji" tudi Tomi in vajeti prepusti kolegu Žigi Divjaku. Ker moj zagovor magisterija pade v neposredno bližino njegovega zagovora habilitacije, si kot mentorja magistrske naloge v zadnji fazi izberem profesorja Jerneja Lorencija, ki me (kljub *last minute* prošnji) sprejme in na prvem srečanju usmeri v dve izjemno pomembni potezi strukturiranja miselne premise, ki ju navajam:

1. (V skladu z januarskim zapisom:) Magistrska predstava *Tri Moskve* se je zgodila dve leti in pol nazaj, od tedaj sem kot režiserka, dramaturginja, asistentka ali mentorica sodelovala pri več kot desetih gledaliških projektih in posledično so moje izkušnje, kot tudi dojemanja in specifično distanca do konkretnih opisanih dogodkov, v tem trenutku popolnoma drugačna (spet druga trmasto identična). S tem naj pričujoče delo ne bo "pot spominov in tovarištva", ampak redka in izredna izkušnja vrednotenja svojega kreativnega in intimnega procesa z novim, odmaknjenim pogledom.

2. Citiram: "Velika razlika je med čutiti, misliti, govoriti in pisati."

S tem profesor Lorenci poudari, da gre za dva specifična pristopa do teh štirih komponent, ki jih je potrebno izpostaviti.

Prvič: navedeni štirje procesi si časovno sledijo - najprej se odzovemo emotivno, nato lahko miselno to reflektiramo, temu sledi možnost govora o tem in racionalizacija skozi jezik, ki se zaključi v zapisu.

V mojem konkretnem primeru so imeli vsi elementi veliko več časa kot v povprečnih gledaliških procesih: četudi samo z mislijo, dotikom, odprto mapo na računalniku, papirji na polici, maili z rokom, ki prihaja ali konstantnim občutkom nečesa nedokončanega, je moja možnost čustvenega odziva, premisleka, govorne in pisne artikulacije imela veliko več časa in prostora, da se oblikuje in spreminja, kot sem sicer vajena.

Drugič: Vsi štirje postopki so popolnoma različni. Medtem, ko imajo tako naša čustva kot misli ogromno težo za naše delovanje in osebnostno gradnjo, govor postane veliko bolj družbeno odgovoren akt, pisanje pa je to v svoji popolnosti (v kolikor ni namenjeno izrecno intimnim situacijam, kot na primer dnevniški zapisi).

(V teatru sicer velja, da ima izgovorjena beseda izrecno težo - vse narejeno na odru je znak, vse nekaj pomeni, vse izrečeno nosi neko posledico, saj gre za javno deklaracijo. Če parafraziram Ottesso Moshfegh (2022) v enem izmed intervjujev: ko bi le držalo v življenju, kot drži, ko ti berejo pravice ob odvzemu prostosti: "Vse, kar rečete, je lahko in bo uporabljeno proti vam na sodišču."³ Teater tak prostor je oziroma bi moral biti.)

Zapisana beseda, v tem primeru zapisana reakcija na pretekla izkustva v pregledu nekaj let, kot replika kreativnega in intimnega procesa, zato je zahteva neko specifično odgovornost tudi do zavedanja svojega bralca. Ne glede na včasih izrazito intimno noto teh zapisov si želim, da ta v svojem jedru ostane še vedno magistrska naloga študentke gledališke režije. Ob tem pa seveda uporabljam, odkrivam, odpiram in razrešujem termine, ki nikakor niso ločeni od personalizacije (kot tudi ta poklic sam ni): govorim o strahu, sramu, relativnosti pojma uspeha, smotru kolektivnosti in gledališkemu strmljenju k ustvarjanju nečesa, kar na nivoju vsebine, metode, strategije in stališča, nosi težo.

Kot posledica pregovorjenega in premišljenega se odločim, da je pomembno vlogo igra struktura: struktura naloge, ki bi mi omogočala, da pričujoče besedilo ni zgolj *zgodovinski* pregled dogodkov,

³ "Anything you say can and will be used against you in the court of law." / Pravica do molka in zagovornika. (*Miranda Right*).

ki so peljali od vzroka do posledice, in hkrati ni samo na pamet strukturiran zapis vsega balasta, ki se je nabral v času dolgotrajnega projekta, vendar postane vpogled v pomembne mejnike in odločitve, ki zaznamujejo kreativni proces.

Struktura je imela v mojih miselnih procesih pomembno mesto, odkar se na Filozofski fakulteti spoznam z mejniki (večinsko) francoskega strukturalizma, ki ga v sklopu predavanj *Strukturalizem, psihoanaliza, filozofija* predava dr. Eva Bahovec. Brez pretiravanja lahko potrdim, da je bil to segment izobrazbe, ki me je ne le najbolj fasciniral in opremil za nadaljne intelektualno udejstvovanje, marveč prisilil v specifičen obrat mišljenja, ki je še kako ključen tudi za premislek o teatru.

Prva je tu gotovo psihoanaliza, osnovna na Freudovskem dojemanju nezavednega, ki lahko vsakič znova služi kot orodje prepoznavanja intenc in podteksta v obliki dramskih oseb, še bolj natančno (in na svoj način popolnoma obratno) pa je uporabna, v smislu gledališkega, strukturalistična teorija. Namreč, stukturalizem izhaja iz jezika, iz lingvistike. Njegovo središče je torej znak, ki je najpomembnejši element tudi gledališkega univerzuma. Ni je boljše definicije (gledališkega) znaka, kot piše Lacan: "Znak je tisto, kar stori, da je stvar tu, čeprav je ni." (Dolar, 2)

Nadalje, vprašanje strukture: "sam naziv »strukturalizem« je problematičen, ker je zavajajoč. Izraz "struktura" ima splošni pomen in je uporabna v mnogih kontekstih, pomeni namreč cel kup reči: ustroj, zgradbo nekega stroja, nastopa v kemiji, arhitekturi ... Vendar gre pri »strukturalizmu« za specifično rabo, vezano za pojem znaka. Tisto, kar je zares bistveno je, da za strukturalizem »strukturno« tvorijo znaki; »struktura« je vselej *simbolna*, vselej *označevalna* struktura." (4)

V izrazito posplošeni teoriji torej trdimo, da je topos, torej prostor / kraj / pozicija tisto, kar definira vsebino pojma ali elementa; če strukturo tvorijo znaki, so vsebina, pomen, bistvo znaka odvisni od njegovega mesta v strukturi, mreži, ki mu pripada. Element sam vsakič znova torej definira ne le kontekst, marveč predvsem element, ki stoji pred njim in za njim, z njegovo pozicijo se spreminja tudi njegov smisel.

Sama verjamem, da to drži tudi v gledališču, še več, trdim, da je to ključ tako režije kot dramaturgije. Predstava je točno premišljena struktura znakov, katerih pomen je vedno odvisen od njihove poziciji v mreži pomenov.

Struktura, v katero vneseš dramsko delo ali katerokoli izhodiščno besedilo (ali gesto), kar v v praksi govori o poetiki oziroma režijski praksi, so prvega in začetnega pomena za razumevanje odrske prisotnosti. Zato verjamem, da vsak material zahteva svoj specifičen odrski izraz. Seveda so si ti, glede na avtorja oziroma avtorsko ekipo med seboj sorodni, a v svojem bistvu vsako izhodišče zahteva svojo strukturo in svoj način podajanja le-te.

Drugič, prizori sami po sebi pomenijo nekaj popolnoma drugega, dokler ne postanejo del večje mreže, ki njihovo vsebino definira. V tem smislu je neverjetno pomembno, kje znotraj zaporedja prizorov se posamezen nahaja, saj se njegov pomen glede na mesto, ki mu je podeljeno, spreminja. Govorim tako o vsebinskem podajanju (kdaj je pomembno, da se določena informacija izreče, razjasni), kot tudi o tako imenovani obrtniški plati: o ritmu in intenziteti (kdaj postane jasno, da se na odru "mora nekaj zgoditi", se mora generirati določena atmosfera, energija).

Če bi skušali potegniti črto, govorim o tem, da je struktura predstave pravzaprav režijska strategija uprizoritve: gre za določena mesta, ko strategijo uprizarjanja oziroma podajanja zgodbe zamenjamo, vrnemo nazaj, jo prilagodimo, presenetimo in tako naprej, vsakič znova pa je le ta vedno odvisna od tistih, ki so bile pred njo in ki ji sledijo.

Tretjič, ključno za pričujoče magistrsko delo: enako velja tudi za dramske like oziroma vloge. Kot bi Tomi Janežič večkrat poudaril - vloge so prav to: vloge. In vsaka vloga ima svojo funkcijo za celoto uprizoritve. Kot ima vsaka naša privatna vloga vedno zelo specifično funkcijo v našem življenju. Posledično se je treba zavedati, da so prav vse vloge vedno in vsakič definirane z okoljem in ljudmi, ki nas obdajajo. Mislim, da je to specifično pomembno zavedanje tudi v kombinacijah, ki zadevajo gledališkega ustvarjalca oziroma ustvarjalko, režiserko oziroma režiserja, saj ves čas žongliramo z različnimi, včasih nasprotujočimi vlogami: med režiserko, kolegico, prijateljico, kreativno sodelavko, hčerjo, materjo, partnerko, potem spet enakovredno ustvarjalko celotni ekipi in hkrati za celoto odgovorno osebo, med ustvarjalko in vsakič znova na nek način interno organizatorko projekta, in tako naprej. Vsakič znova je treba detektirati pravilno razmerje, kar je včasih prav najbolj izčrpljujoče. A jasno je eno: vloga je vedno odvisna od tega, kaj te obdaja, prostorsko in personalno. Verjamem, da največji in najbolj nerazrešljivi spori izhajajo iz situacij, kjer se vloge (običajno ponesreči in neopazno) zamešajo. Zatorej, funkcijo vloge sprejmemo glede na družbo in prostor, kjer se nahajamo ter se glede na to spreminja, kar pa zahteva vsakič drugačno udejstvovanje. In v tem smislu je lahko odrsko popotovanje vsakega karakterja izrazito zanimivo, saj s tem ostaja tudi nepredviljivo in vznemirljivo.

Preneseno v prakso, iz tega izhaja tudi osnovno načelo igre: nihče si vloge ne naredi sam, še več, vlogo ti naredijo soigralci. Kot trdi že ponarodela učna ura: kralj ne igra kralja, ostali igrajo, da je kralj.⁴

Prav zaradi vsega zapisanega se mi je zdelo, da je osrednjega pomena, da tudi struktura tega dela jemlje svojo sestavo inherentno iz premise procesa ter znotraj te mreže razpira, na intuitivni ravni,

⁴ Podobno seveda drži tudi za predmete - stol je stol, dokler nanj ne sede kralj, potem postane prestol.

vzpostavljena pretekla vprašanja, z aktualnim odzivom. Takšna struktura, ki me v tem smislu vznemirja, saj je popolnoma nepredvidljiva, in me hkrati, prav zaradi tega, spravlja v izrazito nelagodje, je edina konkretna dokumentacija magistrske predstave, namreč video posnetek zaključene magistrske produkcije, avtorskega projekta *Tri Moskve*, ki se je na Osmozi zgodila 27.12.2021.

Kot pripis: ker ima prav ta uprizoritev zelo posebno zgodovino, bi rada kot razlago zelo ohlapno opisala tri faze (ki pomenijo tudi tri radikalno različne zastavitve in izpeljave materiala), ki so se zgodile do slednjega datuma.⁵ Tu se umikam od vsebinskih razlag materiala, gre dejansko samo za faktično izvedbene elemente.

1. faza: uprizarjanje teksta Tomislava Zajca, *Mala Moskva*: jesen 2020, po prvem valu korone, z načrtovano premiero 30.10.

V tej uprizoritvi sodelujejo kot kreativni sodelavci Rok Andres (dramaturg), Mateja Starič (glasba in zvok), Klemen Janežič (odrski gib), Eva Ferlan (scenografija), Ina Ferlan (kostumografija), Juš Zidar (lučno oblikovanje).

Igrajo Sara Dirnbek (vloga Olge), Nika Vidic (Maša), Tina Resman (Irina), Gregor Podričnik (Andrej).

Premiera odpovedana teden dni pred izvedbo zaradi korone. (V isti zasedbi načrtovano *finishiranje* aprila 2021 je onemogočeno zaradi ponovnega *lockdowna*).

2. faza: projekt postane avtorski projekt, naslovljen *Tri Moskve*: jesen 2021, premiera načrtovana 26.12.

V tej uprizoritvi kot kreativni sodelavci ostanejo Rok Andres (dramaturg), Mateja Starič (glasba in zvok), Klemen Janežič (odrski gib), pridružita se še Vasilija Fišer (kot scenografka) ter Janez Kocjan (oblikovalec svetlobe). Kot igralka nastopi Tina Resman (v vlogi Irine).

(Sodelovanje je zaradi časovnih predpostavk z ostalimi sodelavci onemogočeno.)

Na kontrolko tri dni pred premiero pridejo profesorji Tomi Janežič, Janez Janša in Dragan Živadinov, ki jo kot magistrsko delo v študijskem in kreativnem smislu zavrnejo. Odločim se, da predstavo vseeno izpeljem, dva dni kasneje, v popolnoma spremenjeni obliki.

3. faza: projekt ostane avtorski projekt *Tri Moskve*, z dodano izrazito osebno linijo.

Vaja v prostoru z ekipo: 26.12.

⁵ Ta seznam je mogoče brati skupaj s prej opisano časovnico.

Premiera in edina ponovitev: 27.12.

Sodelavci ostanejo isti, s tem da vsi (vključno z mano) v predstavi tudi nastopimo. Na odru torej v vlogah ustvarjalcev predstave zaigramo: Maša Pelko, Rok Andres, Mateja Starič in Klemen Janežič, v karakternih vlogah se, ob Tini Resman, ki zadrži svojo vlogo Irine, vrne Nika Vidic (Maša), čez noč pa vskočita še Nina Ivanišin (Olga) in Blaž Dolenc (Andrej).

To je tudi izvedba, ki je uradno dokumentirana.

Prav ta je strukturno izjemno zanimiva za izhodišče, saj tvori specifično dvojnost vnaprej premišljenega in racionalno sestavljenega vsebinskega segmenta, hkrati pa intuitivno razstavljenega. Vanj je vnešen drugačen, nov, živ material, ki začne zaradi konteksta in mesta, kamor je postavljen, popolnoma drugače učinkovati.

Še vedno sem prepričana, da je imela uprizoritev *Tri Moskve* dovolj močno strukutro, ki pa ji je umanjala osnovna predpostavka, da struktura sploh lahko deluje: referenčno mesto, ki sem v tem primeru lahko bila samo jaz sama (saj je zgodba, ki se pripoveduje, jasno osebna in intimna). In tako je predstava, ko je postala vsebinsko "poštena" in sem si dopustila lastno mesto v njej, dobila popolnoma drug pomen in vsebino, predvsem pa učinek. (Kar dobesedno razjasni smisel strukturalizma: vse je lahko na pravem mestu, pa umanjka en element, en prizor, en segment, in celota nikakor ne zaživi.)

Po drugi strani me misel na to, da ponovno vstopim v strukturo uprizoritve, neznansko vznemirja, saj je nastala v nekem zamahu, brez racionalizacije, hkrati pa si posnetka (do te točke) nikoli nisem ogledala. Lahko bi rekla, da iz negotovosti ob misli lastnega nastopanja, a iskreno mislim, da je to samo izgovor. Mislim, da gre za določen občutek sramu. Sramu, v profesionalnem in osebnem smislu, ki zajema velik del tistega obdobja in ki bi ga rada končno razprla, secirala in odložila k počitku.

Verjamem, da je krog sklenjen, kot označba pod črto, preden se lotim osrednjega dela svoje naloge, ko si zastavljam dve izhodiščni predpostavki raziskovanja, dva osnovna termina: prvi je občutek sramu, sram kot faktor osebnega, ki zamenja svojo "vlogo" in se vrine v profesionalno ter postane tam destruktiven. Hkrati obstaja kot motor delovanja dramskih likov v tej predstavi.

Drugi koncept se ukvarja z vprašanjem časa. V tem konkretnem primeru hkrati kot izhodišče za dramski zaplet (odhajanje in minevanje časa, vračanje in čakanje), realen čas, ki ga je zahteval dotični projekt in pa predvsem pojem distance (spet profesionane in osebne), ki jo je rodil čas, ki je pretekel. Posledično se s terminom ukvarjam tudi v imenu uprizarjanja: kaj odrsko pomeni čas v smislu zdajšnjosti, ki je pogoj vsake uprizoritve, kakšna je kvaliteta časa, kako sopostaviti različna

časovna zaporedja in kaj v strukturalističnem smislu pomeni časovnost kot vsebinska predpostavka. Ali lahko neki dogodki preživijo oziroma zaživijo samo v soobstoju z drugim časovnim kodom? Konkretno: ima *Mala Moskva*, ki je torej sodobna adaptacija Čehovih *Treh sester*, možnost popolnoma druge vsebine s poznavanjem njenega originalnega koncepta (ki je zame, v smislu aktualizacij na način prenosa vsebine, vedno izrazito zanimiv) in dalje, ali obe perspektivi skupaj dobita, v skladu z zgodbo moje lastne zgodovine, popolnoma drugo dimenzijo? Odgovor je vsekakor pritrdilen, naloga tega zapisa je ugotoviti kakšno ter ali ta pripomore k kvaliteti, učinku in nadgradnji osnovne ideje.

Nalogo sestavlja okvir, ki ga tako tvori scenarij uprizoritve *Tri Moskve*⁶, kot da bi šlo za filmski zapis, gledališki scenarij, ter znotraj le-tega moji zapiski, premisleki, odzivi, referenci, asociacije etc., ki včasih delujejo tudi nivoju popolnoma fragmentarnega.

Tomi Janežič v nekem trenutku izjavi, da je režija komponiranje fragmentiranega sveta v novo celoto oziroma osmišljanje znanega na nov način. Tako nekako tudi ta tekst išče svojo celoto in jo šiva kot krpanko fragmentiranih epizod.

⁶ Prepis dejanske uprizoritve je ob formalnem smislu zanimiv tudi zato, ker je bil popolnoma spontan odziv na vse, kar se je dogajalo ter na specifično izbrane gledalce, ki so tisti večer prišli v prostor. Predstavo si je v celoti ogledalo 8 ljudi (če odštejemo nastopajoče), to je bila njena prva, zadnja in edina izvedba. Zatorej o izkušnji dogodka lahko govori resnično zelo malo ljudi in je video do tega zapisa tudi njen edini dokument. Kaj se zgodi s pravzaprav happeningom, ko je enkrat zapisan? Se ga da ponovno odigrat? Še več, ga lahko odigra kdo drug? Odgovor iščem v celoti zapisa.

*Pred vstopom v osrednji del magistrskega dela, zgolj v lažjo predstavo in razumevanje pričujočega teksta, dodajam krajšo obnovo besedila Mala Moskva Tomislava Zajca, na katerega se, predvsem v vsebinskem smislu, zelo pogosto referiram.*⁷

DODATEK 2: Obnova besedila *Mala Moskva*

Dramsko besedilo *Mala Moskva*, žanrsko označeno kot drama, takoj pod naslovom zapiše, da je spisano po motivih drame *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova ter to potrdi, ko kot dramske like vpleje najstarejšo Olgo, malo mlajšo Mašo, brata Andreja in najmlajšo Irino. Od te točke naprej prisotnost originalnega besedila ostaja prezentna, tako v karakteristikah protagonistov, kot tudi določenih dramskih zapletih, situacijah ter motivikah, ki se vlečejo skozi celoto.

Mala Moskva, fraza iz naslova, se izkaže za ime družinske hiše, v kateri so otroci odraščali. Le-ta zdaj razpada, stara je in slabo vzdrževana, njena okna so razbita. V njej biva samo še najstarejša Olga, vendar pa naj bi se na današnji dan vanjo vrnil vsi, pripravlja se namreč praznovanje za Irinin dvajseti rojstni dan.

Besedilo je sestavljeno iz kratkih, montiranih prizorov, kjer se prepletajo dialogi tega specifičnega rojstnodnevnega popoldneva ter mnogih utrinkov iz preteklosti v obliki flashbackov, ki odpirajo možnost širšega dojetja trenutne situacije. Ta dva principa dopolnjuje še postdramska forma monologov, namenjenih publiki, kjer *sestre* lahko izrečejo stvari, ki jih sicer v ostalih situacijah ne zmorejo, nočejo ali ne želijo.

Prolog v drami je spisan kot prizor treh malih deklic, sester, ki se pred fiktivnim, predvidoma vojnim, sovražnikom, skrivajo ter čakajo, da gre mimo. Njihov poetičen in ljubeč odnos, ki prizor konča z objemom in pesmijo, se zgodi v štirih različnih jezikih.

Ko preskočimo nekaj desetletij, se znajdemo v sedanosti in v hiši srečamo Andreja, ki je na praznovanje prišel prvi, kar Olgo preseneti, saj se ni javljal, hkrati pa izgleda zelo slabo. Medtem, ko je on sam nesigiren, če bo Irina sploh prišla domov, saj zdaj živi v Rimu, Olga sili vanj z vprašanji o njunem odnosu. Jasno je, da je med njima ogromno neizgovorjenega, od nedokončanih stavkov do vprašanj, ki si jih ne upata zastaviti: med drugim on ne pove, kdo ga je pripeljal sem,

⁷ V času procesa so obstajale tri konkretne verzije besedila: moj prevod Zajčevega teksta v celoti, prva uprizoritvena verzija iz pozne jeseni 2020 ter verzija scenarija zvočnih posnetkov in Tinine mizanscene. Zadnja različica, ki jo v živo uporabljam v edini javni izvedbi te predstave, je bil obstoječ slednji scenarij, z na roko dopisanimi iztočnicami za izvedbo na mestu.

ona pa ne, koga je v resnici iskala v hiši, ko je tam našla Andreja. Vzporedno Olga v svojem monologu razkrije, da se je kot učiteljica v srednji šoli zapletla v afero s svojim učencem. Prvi kamen prileti skozi okno in razbije šipo Male Moskve.

Mašo spoznamo v monologu, kjer pove, da je Aleksandra Veršinina spoznala na letalu, kjer je bila sama, saj njen mož sovraži letenje. Prizor se prevesi v flashback med Mašo in Andrejem, kjer jo on zbada, da se je zaljubila, dokler se prizor ne zresni, ko ga Maša postavi pred dejstvo, da ve, da je prišel, da bi si ponovno sposodil denar. Prizor zmoti telefonski klic, za katerega predvidevamo, da je človek, ki mu Andrej dolguje denar ter zaključi s prošnjo, naj ne pove Olgi.

Maša je zdaj v sedanosti vstopila v družinsko hišo, izmučena je in na koncu z živci, takoj se spusti v prepir z Andrejem, ki ji očitno denarja nikoli ni vrnil in se ji je preprosto nehal javljati. Irina se še vedno ni oglasila, pokliče pa Andrej vmes neznanega moškega, kjer nakaže, da mora nekaj nujno povedati svojim sestram.

Čas teče, večeri se, Maša, Andrej in Olga govorijo o razpadajoči hiši, se igrajo otroško igrico in počasi dvomijo, da bo Irina sploh prišla.

Mine nekaj ur, vsi sedijo okrog Irine, ki je očitno prišla z ogromno zamudo, ter pojejo vse najboljše. Z Irino vidno nekaj ni v redu, vstopa v skoraj manična stanja in razpreda popolnoma nelogične zgodbe. Ko steče iz prostora, se Andrej in sestra sprašujejo, če je zadrogirana. Irina se vrne in nori naprej, dokler v nekem trenutku ne izgubi zavesti. Ko pride spet k sebi, položi Mašino in Olgino roko na svoj trebuh. Obe začutita gibanje.

Vrnemo se v času, točno leto dni nazaj, na Irinin devetnajsti rojstni dan, doma sta sami z Olgo. Skozi prizor postane jasno, da je ta dan tudi obletnica očetove smrti in da je nedolgo nazaj Irina skušala narediti samomor tako, da si je prerezala zapestja. Olga skuša ugotoviti zakaj, a iz Irine ne zvleče ničesar, teme tečejo od očetove ljubimke v Moskvi, zaradi česar je hiša dobila to ime, do Andrejeve odvisnosti od igre na srečo. Ob koncu prizora Olga zgubi živce in udari Irino, ki ji obljubi, da bo šla prihodnje leto v Italijo in se tam zaljubila.

Za trenutek vidimo dekleta, ki pojejo in Andreja, ki po telefonu ponovno razlaga nekomu, da ga ljubi in da še vedno ni povedal tistega, zaradi česar je prišel.

Andrej in Maša si pred hišo prižgeta joint. Maša da vedeti, da je Andrej naredil ogromno sranje, saj si je denar zanj sposodila od svojega ljubimca Veršinina, on pa prizna, da je v resnično velikih težavah. Pove ji tudi, da Olga že več kot mesec dni ne hodi v službo. Ko ju prav ona prekine, se

Andrej umakne, med sestrama pa steče pogovor o njunih življenjih, v katerih si ne povesta prav ničesar. Ob koncu pogovora Maša obljubi, da ne bo ostala v Mali Moskvi, samo nikoli ne bo odšla.

Irinin monolog pred letom dni, tik preden si prereže zapestje. Čaka na prihodnost, ki bo lepa in dobra.

Zdaj sta z Mašo v kuhinji, jutro je. Ker ju moti sončna svetloba, si vsaka na glavo posadi živalsko masko. Irinino zafrkavanje, da je pravzaprav prerokinja, ki vidi prihodnost, preraste v kreg, ko Maši očita njen popoln egoizem: ni je bilo, ko si je Irina skušala vzeti življenje, tudi zdaj je prišla zgolj zato, ker je ona sama izgubljena. Irina trdi, da hoče nekaj svojega, nekaj, kar ni od njih vseh, zato je šla v Italijo. Prizor se konča z objemom, ki ga zmoti Andrej. Na glavo si posadi masko živali. Irina kot prerokinja mu pove, da vidi stvari - in vidi, da je prodal to hišo. Prodajalo je Malo Moskvo, da poplača dolgove.

Olgin zadnji monolog o tem, kako je za trenutek verjela, da je to, kar se ji dogaja, ljubezen. Potem je dijak o njuni aferi povedal prijateljem in v trenutku so izvedeli vsi.

Bratje in sestre se igrajo igrice ugibanja mest, Olga v prizoru za tem poje in trga rjuho.

Vrnemo se tri tedne v preteklost. Irina in Andrej sta na skypu. Irina Andreju pove, da se je zaposlila kot čistilka v neki korporaciji, da vsak večer pospravlja in pomiva pisarne. Tu je spoznala tipa, ki dela v eni izmed teh pisarn. En večer je ostal malo dlje v službi, zagovorila sta se, pila viski iz njegovega predala in se smejala. In potem je on poklical še dva svoja prijatelja. Brez besed so jo položili na mizo, ona ni mogla reči ničesar, in potem so jo en za drugim posilili. Ko je začela krvaveti, se je tip iz pisarne razjezil in jo udaril, na tapisonu je ostalo še nekaj krvi. Na koncu so ji dali petdeset evrov.

Zadnji prizor: nekje v daljavi vidimo, da pobočje gori. Maša v paniki, Andrej razburjen, Irina čaka. Olga prizna, da je ona zanetila požar, nihče je namreč ne bo metal iz lastne hiše, raje ima, da pogori do temeljev. Končno začnejo z razčiščevanjem: Olga prizna, da se je zaljubila in izgubila službo, Andrej, da ima nemogoče dolgove, Maša pokliče Veršinina, Irina prekine njihovo norost in vpraša kaj se sploh dogaja, kje je ljubezen. Otroci se pomirijo in zapojejo. Pred hišo stoji nekdo s kanto vode in gasi požar. Morda je to začetek. Ko bi le vedele.

UVOD: četrtič⁸

September 2024

Četrti uvod dodajam tik pred oddajo zadnje verzije te naloge in absolutno se zavedam absurdnosti dejstva, da potrebujem štiri uvode, preden sploh karkoli tehtnega napišem o svojem magistrskem študiju ali predstavi. A kot posledica branja prve verzije tega zapisa, se mi je, po namigu profesorja Lorencija, zazdelo, da je nujen uvod, ki na nek način poudari osrednjo linijo tega magistrskega dela, to je namreč preigravanje množstva vlog. Četudi večkrat omenjeno skozi razprave, ki se odpirajo na sledečih straneh, sama nikoli nisem znala točno detektirati, kako ključne so za celoten premislek, ki sledi ne samo obdobju podiplomskega študija, marveč tudi celotni vpetosti v profesionalno in intimno sfero mojega življenja.

Vloga kot pojem je inherentna dramatik, odru in gledališču, gotovo celoti našega dela, ob tem pa predvideva tudi vse druge tipe, ki jih zahteva naša realnost: spolne, socialne, družbene, družabne, družinske, moralne, etične, študijske, službene, medosebne, kolegialne, hierarhične, strokovne etc. Sama se ob premisleku o le-teh vsakič znova znajdem v zagati, ki pa je ključna za razumevanje lastnega prostora v tem svetu in si zato dopuščam prostor, da se o tem sprašujem v trenutku, ko po približno trinajstih letih zapuščam vloge študentke.

Preigravanje vlog znotraj moje resničnosti, in posledično tega besedila, je argument (ali opravičilo) za asociativno preskakovanje med temami, ki se kdaj zdijo popolnoma nepovezane, saj vsak del scenarija posnetka *Treh Moskev*, ki še vedno tvori okvir zapisa, vzpodbudi novo vprašanje o lastnem pozicioniranju. Ob tem me iskanje prave vloge v določeni točki besedila sili tudi v mestoma (pre)izrazito intimnost, ki zavzemata velik del napisanega, a bi bilo, brez vpletanja osebnih izkustev in doživljanj, popolnoma lažno. Hkrati vloge predpostavljajo vključevanje dveh ključnih teoretskih terminov, ki se razvijata v nalogi, to sta koncepta sramu in časa: Kako močno sram vpliva na vloge, ki jih izberemo ali so nam predpisane? V katerem obdobju v življenju posegamo po kakšni vlogi, kdaj je pravi čas za določeno vlogo?

Rodijo se torej logična, a vendar zagatna vprašanja:

Kaj sploh vloge so?

Kaj je njihov odrski potencial?

⁸ Res zadnjič!

Po katerih vlogah v življenju posegamo?

Kaj vsako od teh vlog označuje?

Katera moja vloga, če sploh katera, najmočneje določuje mojo identiteto?

Kako pomembna in prezentna je v mojem življenju vloga režiserke?

Katere vloge name najbolj vplivajo: v katerih se znajdem, se z njimi identificiram in na katere sem ponosna, ter hkrati, katere zavračam in se jih sramujem?

Katere vloge prevzemam sama in katere mi pripišejo drugi ter kako to vpliva name?

Je mogoče biti izjemen v več različnih vlogah?

Katere vloge se med seboj izključujejo?

Skozi pisanje se je izkazalo, kako široko je polje vlog po katerih posegam in po teh je strukturirana tudi naloga: v izhodišču vstopam iz varne pozicije bivše študentke filozofske fakultete, študentke filozofije in primerjalne književnosti, kar mi omogoči teoretski okvir premislekov, ki so se v praksi rojevali med procesom, in na drugi strani, vstop preko vloge vnukinje, ki je na vsebinski ravni najbolj osrednje zaznamovala predstavo *Tri Moskve*. V poglavju o okoliščinah se dotaknem vseh parametrov sebe kot študentke magistrskega študija režije, kar nadaljujem z razpravo o igralski, odrski, dramski vlogi. Vloge nato preigravam med privatnimi (prijateljica, žena, prebivalka določenega kraja), profesionalnimi (avtorica, samozaposlena v kulturi), družabnimi (navdušenka nad literaturo in filmom) in družbenimi (moja vloga kot politični subjekt). Osrednji poglavji v besedilu tvorita točki trčenja med dvema poglavitnima vlogama, ki ju izpostavljam: sopostavitev vloge režiserke in matere, obe ključno podčrtani z vlogo ženskega spola.

Želela bi si, da se celotna naloga lahko bere skozi prizmo preigravanja vlog in iskanja svojega mesta znotraj njih, v upanju, da bi potrdila njihov soobstoj in hkrati prevprašala, kaj stoji za vsako izmed njih, kaj jih definira. V tem poskušam najti odgovore na zelo bazična gledališka vprašanja, ki zadevajo režijsko prakso, hkrati pa odgovore na vprašanja, ki preizprašujejo vlogo režiserke kot profesionalke v patriarhalni strukturi. Posledično, in hkrati vpeto v vsako od teh, vprašanje ženske kot take, ob vseh svojih vlogah matere, hčere, vnukinje, prijateljice ali partnerke.

II. TRI MOSKVE: PREIGRAVANJE VLOG

1. PROLOG

Črno ozadje, na njem napis:

UL AGRFT predstavlja

Magistrsko produkcijo Maše Pelko,

Smer gledališka režija

TRI MOSKVE

Avtorski projekt po motivih drame *Mala Moskva* Tomislava Zajca

Režija: Maša Pelko

Besedilo *Mala Moskva* sem prejela v mailu enkrat zgodaj poleti leta 2020, ko mi ga je, skupaj s še štirimi drugimi istega avtorja, na mail poslala Maša Derganc, s pripisom: "*Morda te zna zanimati.*" Zajeca sem do te točke poznala predvsem po fenomenalni dramatizaciji *Črne mati zemlja*, romana Kristiana Novaka, ter radijskih dramah. *Mala Moskva* sem pogoltnila in to iz preprostega razloga, saj vsebuje tri predpostavke, ki me v vsebinskem in uprizoritvenem smislu gledališča najbolj privlačijo.

Prvič: vsebina preko prevpraševanja perspektive.

Že leta 2018 v prijavi za rezidenco Gledališča Glej zapišem:

"Nekaj je na tem, da se, odkar pomnim, ne morem otresti neumornega zanimanja za dve čisto človeški prepostavki: prva je vprašanje različnih perspektiv na isti dogodek in mislim, da je to tisti moment, ki botruje večini naših največjih zmot in hkrati največim uspehom. Kako ljudje isto situacijo, iste besede in geste lahko beremo popolnoma drugače, kako je naša perspektiva odvisna od tega, kar se nam je zgodilo uro ali pa leto prej, kako obsedeni smo s svojim prav in konec koncev, kako tudi zgodovino dramatike poznamo zgolj iz ene perspektive.

*Vsi vemo, kaj je doživljala Nora, ko se je odločala zapustiti Torvalda, nihče pa, kaj je on počel v službi (in če je tja sploh hodil?). Ali pa, kakšna je bila dejansko Veršininova žena, je bila res nora? Konec koncev, kako je vsak od Ojdipovih otrok prisostvoval materinemu samomoru in očetovemu onečastenju? Različne perspektive na velike zgodbe zgodovine, kot je to mojstrsko storil Tom Stoppard v *Rosenkranz in Guildenstern sta mrtva*, se mi zdi področje, ki je neverjetno polno, ker poznanim zgodbam poda novo razlago, hkrati pa omogoča združevanje nam znanih okoliščinah z voajerstvom druge osebe.*

Raziskovali bi torej skrite, neizrečene perspektive, medtem ko bi v ozadju odmevale znane situacije in kjer bi se avtorska fikcija našega dojetja likov združila s fikcijo velikanov dramatike.”

(M. Pelko, osebna komunikacija, oktober 2018)

Istega leta spišem dramo *Kraljevi otroci*, ki se ukvarja z otroško perspektivo na usodne dogodke kralja Ojdipa, nekje na računalniku stoji spisana kratka zgodba o hčeri Ane Karenine, ki jo usodno privlači takrat že ostareli Veršinin, ne da bi se kdorkoli od njiju zavedal, da je njegova hči. V tej maniri nastane tudi produkcija Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* v tretjem letniku Akademije, kjer celotno Kantorjevo zgodbo gledamo iz perspektive (izmišljene) najmlajše hčere Pepce.

Gre skratka za vstop v poznana življenja in svetove, ki jih, ko iz njih delamo fikcijo drugega reda, začnemo jemati kot konkretna, realna. Opravka imamo torej s skupno mitologijo, ki je znana, javna, skoraj ponarodela, in vsakič znova nosi obravnavo tako vseprisotnega in vseobsegajočega pojma, da se ga splača postaviti v nov kontekst. Ob tem je specifičen izziv strukturirati pripoved, ki ji poznavanje njenega “originala” odpre izjemno zanimivo referenčno polje, a ob tem ne izločuje tistih, ki si z njim niso domači.

Ena mojih formativnih gledaliških izkušenj, še pred študijem, je bil ogled predstave “*What If They Went To Moscow?*”⁹ režiserke Christine Jahaty na Mladih levih, ki *Tri sestre* uprizori v dvojni ekspoziciji: simulatno tečeta gledališka predstava in film, ki sočasno nastaja, publika pa je tako soočena z dvema perspektivama na že tako obdelano in aktualizirano vprašanje hrepenenja.

Anna Hope bi se vprašala: “*What happened to the women we were supposed to become?*”¹⁰

Teater v svojem bistvu, jedru, definira živost. Ne samo živost odrskega izvajalca v času gledališke predstave, ampak živost procesa, v čemer je od vseh umetnosti najbolj sorodna življenju.

Pojasnujem: v življenju je vse odvisno od *tajminga*, en korak, ena odločitev, en obrat telesa v drugem trenutku, lahko korenito spremeni celoten tok življenja.

Kot čudovito definira Eric Roth (2008) v scenariju *Curious Case of Benjamin Button*:

“Včasih dirjamo v smer trčenja, pa tega sploh ne vemo. Ali popolnoma naključno ali z nekim namenom, ničesar ne moremo narediti glede tega. (...) In če bi se le ena stvar zgodila drugače: če se vezalka ne bi strgala; če bi se dostavni kombi premaknil nekaj trenutkov prej; če bi bil paket zavit in pripravljen, ker se dekle ne bi razšlo s svojim fantom; ali bi si moški nastavil budilko in vstal pet minut prej; ali se taksist ne bi ustavil na kavi; ali ženska ne bi pozabila plašča in prej vstopila v taksi, bi Daisy in njena prijateljica prečkali cesto in taksi bi peljal mimo. A ker

⁹ Produkcija: Le CENTQUATRE-PARIS, Zürcher Theater Spektakel, SESC, 2015

¹⁰ Zapis na naslovnici romana *Expectations* Anne Hope, v malce nerodnem prevodu: “*Kaj se je zgodilo z ženskami, ki bi morale postati?*”

je življenje točno to kar je - zaporedje križajočih dogodkov in pripetljajev - taksi ni peljal mimo, voznik se je za hip zamotil in avto je povozil Daisy ter ji zdrobil nogo.”¹¹ (str. 182)

Tako soslednje naključij velja tudi za gledališki proces, specifično zato, ker ni odvisno samo od sosledja dogodkov, odločitev in občutij posameznika, ampak celotnega kolektiva.

Moja fascinacija s paralelnimi vesolji (in s tem potencialnimi scenariji) je v gledališču dobila svoj prostor razcveta, saj tisto, kar v življenju nemalokrat vodi v frustracijo, v teatru predstavlja osnoven mehanizem uprizarjanja: prosto po Stanislavskem: *Kaj bi bilo, če bi bilo?*

Pri mojem dosedanjem delu je bilo to vprašanje morda najbolj detaljno razdelano v produkciji *Zimska pravljica* (avtorska adaptacija po dramski predlogi Williama Shakespeara), kjer Leontes skozi fiktivno pripoved raziše drugačno možnost svoje življenjske usode. Kot morda najbolj genialen primer trenutnega filmskega sveta ponujam film *Interesno območje* (*Zone of Interest*, r. Johnatan Glazer, 2023): kakšno je vsakdanje dogajanje v hiši, katere vrt meji na koncentracijsko taborišče? Izjemno preprosta predpostavka, ki pa je v svoji preciznosti, aktualnosti in intenci absolutno radikalna.

Zajčeva *Mala Moskva* oblikuje preprosto vprašanje: kdo bi bili Prozorovi otroci danes? Kaj se zgodi, če so za razliko od originala vsi odšli in se zdaj vračajo nazaj v svojo domačo hišo? Kot mi mentor, Janez Janša, pove na enem prvih srečanj ob pogovorih o besedilu: v nasprotju s splošnim prepričanjem je odhod nadomestljiv, vračanje je pravzaprav tisto, ki je nenadomestljivo. V konkretnem to pomeni, da odhod pusti za sabo prostor, ki ga lahko ali ne zapolnimo, medtem ko prihod (nazaj) nujno zahteva svoj prostor in je posledično veliko bolj psihično in fizično zahteven, za vračajočega in pričakujoče.

Drugič: Tematika vprašanja različnih perspektiv je neločljivo povezana tudi s konceptom časa, ki je drugi pojav, ki me v jedru interesira že odkar pomnim. Že v času študija filozofije sem veliko pozornosti posvetila različnim filozofskim razpravam o dojemljanju časa (nekaj jih razvijem oziroma uporabljam tudi v pričujočem besedilu) ter njegovim prevodom v umetnost, kjer seveda v teatru

¹¹ “Sometimes we’re on a collision course, and we just don’t know it. Whether it’s by accident or by design, there’s not a thing we can do about it. (...) And if only one thing had happened differently: if that shoelace hadn’t broken; or that delivery truck had moved moments earlier; or that package had been wrapped and ready, because the girl hadn’t broken up with her boyfriend; or that man had set his alarm and got up five minutes earlier; or that taxi driver hadn’t stopped for a cup of coffee; or that woman had remembered her coat, and got into an earlier cab, Daisy and her friend would’ve crossed the street, and the taxi would’ve driven by. But life being what it is - a series of intersecting lives and incidents, out of anyone’s control - that taxi did not go by, and that driver was momentarily distracted, and that taxi hit Daisy, and her leg was crushed.” Opomba avtorice: Če ni navedeno drugače, sem sama avtorica vseh prevedenih delov besedila.

zavzema prav posebno mesto. Čas v gledališču zahteva mnogo oblik, zavljo nadaljnje debate zapisujem samo ključne.

Sprva, gledališče se v svoji definiciji ukvarja z zdajšnjostjo, dejanskostjo, aktualnostjo. Gre torej za živo prezenco, ki pred nami obstaja v danem trenutku in se na ta trenutek tudi odziva ter zahteva živega opazovalca, publiko, ki se dogodka udeleži, da je lahko priča nečemu, kar je pripeljano v trenutnost. Od tod magičnost teatra, ki v sedanji moment pripelje vse hkratnosti nerazdružljivega, sicer kronološko urejenega bivanja. Prav te hkratnosti prostora in časa generirijajo največji pomen.

Ključne za ustvarjanje pomena so posledično tudi uprizoritvene strategije, ki konstruirajo aktualnost. Teater je vsakič znova v funkciji diagnostika časa - nikoli in nikakor ne more biti ločen od svojega konteksta in časa v katerega je vpet, vsakič znova mora zgrabiti specifičen moment. "Teater nikoli ne sme ignorirati zdajšnjosti", je aksiom Tomija Janežiča, ki mu pritrjujem.

V svoji osnovi je vprašanje manipulacije časa, ki ga v svojem dosedanjem gledališkem lahko prepoznam, predvsem v dveh komponentah: prvo je vprašanje vplivanja na čas, kontole le-tega, možnosti ponovnega izživetja določenih trenutkov življenja in drugačnih odločanj, v povezavi z že načetim vprašanjem "kaj bi se zgodilo, če bi nekaj storil drugače?", druga pa je vsebinski fokus v otroštvo.

Otroštvo v gledališču zavzema posebno mesto, saj je prav njegova osnovna strategija igranja (vlog) lastna otroštvu. Hkrati otroštvo v vsebinskem smislu vsakič predstavlja zatočišče, zavetje pred (običajno) katastrofo dramskega zapleta.

Pri izpisovanju magistrske naloge sem zaznala, da prav v vsakem od gledaliških projektov zavzemam nek odnos do otroštva oziroma otroka: naj bo to beg v brezskrbnost otroštva pred bratovim samomorom v Salingerjevih *Turobnih dnevih, čudovitih časih* (Anton Podbevšek teater, 2019), osrednja vloga otroka v Tolstojevi *Oblasti teme* (Slovensko ljudsko gledališče Celje, 2023), otroške igre in izštevank kot motor naracije O'Neillove *Elektri pristoji črnina* (SNG Maribor, 2022) ali anekdote in spomnini iz otroštva v *lepe vide lepo gorijo* Simone Semenič (Prešernovo gledališče Kranj, 2021). Povsod obstaja kot kontrapunkt sveta, kjer je igra pomenila nekaj neobremenjenega, inherentno svobodnega in varnega, kar naj bi (v dobrih strukturah gledaliških procesov) predstavljala še danes.

Zajec vse perspektive časa razprostre pred nami: vzpostavi konstantno sočasnost prizorov preteklosti v obliki *flashbackov* ter trenutne situacije v *Mali Moskvi*, ki jih dopolnjujejo prizori, ki ne pripadajo času ("Tri sestre v Mali Moskvi, v času, ki ni ta, še naprej pojejo." (Zajec, str. 25). Ob tem minevanje časa konstantno vzporeja z občutjem otroštva: ponudi prizore, kjer dekleta zbežijo v otroštvo, otroške igrice in spomine (pesmi, izštevance). Zaporedje prizorov povezuje intuitivno, po notranji in nekronološki logiki.

Zelo zgovoren je njegov direkten odziv na Čehova, ki ima v jedro teksta vpisano izrazito dolgotrajajočo dramsko naracijo štirih let, Zajec pa jih v osrednjem dramskem zapletu postavi v en sam večer. Kot da bi hiperprodukcija današnjega časa rezultirala tudi v času, ki ga ima ta družina drug za drugega in obenem, kot se za kapitalizem spodobi, občutje vsakega od protagonistov, da v času, ki jim je bil dan, niso naredili dovolj.

Najdem zvočni posnetek svoje (takrat) štiriletne sestre, ki jo vprašam, kakšen bo svet čez 300 let¹²:

EMA: *Oblaki bodo pa nebo pa tekala bom in avijoni ali pa dinozavri.*

MAŠA: *A še kaj?*

EMA: *Ja. Nevem kaj. En človek. Lep, un iz Ledene dobe. Mogoče Sid.*

(Osebna komunikacija, M. Pelko, september 2020)

Hkrati pa otroštvo odpira še dodatno polje raziskave, ki se mi zdi v gledališkem kontekstu kot vstopna točka morda najbolj zanimivo, saj je po mojem najboljša igralna površina političnega, družbenega in intimnega, to je koncept družine.

Skoraj je ni predstave, kjer ne bi v center postavila družinske situacije, a morda se je natančneje to vprašanje (poleg *Moskve* seveda, ki je praktično dokumentarna družinska študija) odprlo v Schimmelpffeningu v ljubljanski Drami (*Dan, ko jaz ni bil več jaz*) ter goriški Drami (SNG Nova Gorica: *Pet vrst tišine*, Shelagh Stephenson), kjer je gonilo dogajanja specifična izkušnja družinske travme.

Družina vsakič znova zavzame pozicijo mikro družbe, organizacija znotraj družinske celice nas zadeva ne zgolj na intimni ravni, marveč tudi kot družbena bitja, in s tem odpremo vprašanje postopanja v politično. Vsak sistem žrtvuje nekoga, koga žrtvuje družina? Komu v družini damo glas? Ali lahko v družinskih veze prepoznamo družbeno hierarhijo / ureditev? Kateri mehanizmi socialnega delujejo v specifični situaciji družinske organizacije? Kaj so družbene okoliščine, ki na

¹² Inspiracija po Veršininu: "Čez dvesto, tristo let bo življenje na Zemlji nepredstavljivo lépo, čudovito." (Čehov, str. 9)

družinsko celico pritiskajo? Kaj so strategije preživetja znotraj te celice in za katere stvari se je vredno boriti?

S temi vprašanji družinska vprašanja izstopijo iz polja zasebnega in postanejo javna ter izjemno vokalna v imenu družbenega.

Tretjič: Preko tega pa se počasi izostri še ena tematika, ki sem jo že izpostavila in s katero je prepredeno tako besedilo kot tudi moje interesno polje, namreč vprašanje sramu.

V vsej iskrenosti bi rada rekla, da je bil proces *Tri Moskve* zame pomemben tudi zato, ker sem lahko koncept sramu sploh artikulirala, vedno so se v mojih zapisih, režijah, zanimanju nasploh, pojavljali posamezniki, ki so imeli inherentni občutek nezadostnosti, neustreznosti. Kakšna je ta vloga človeka, ki se sramuje samega sebe?

Občutek "biti dovolj" je nekaj, s čimer je nasploh prežeto moje gledališko ukvarjanje (tako na, kot za, odrom) in tudi življenje. Ne samo, da me je v prvem branju besedila pretresla konkretna Irinina izjava o sramu, marveč nasploh prežemajoč občutek sramu, ki ga nosijo vsi akterji. Četudi neizrečen konkretno, je v drami vseprisoten občutek razočaranja nad samim seboj, torej ne nad svojimi odločitvami ali dejanji, ampak korenito nad sabo kot osebo, kar je sram v svoji definiciji. Sram, ki ga ne znajo deliti in ki jih hromi, je po svoje gonilo osrednjega dogodka te drame, hkrati pa nekaj, kar se izkaže tudi kot izjemno močno gonilo celotnega procesa *Treh Moskev*.

2. VSTOPNE TOČKE: študentka filozofske fakultete in vnukinja

Prva stvar, ki jo slišimo je zvok sesalca, potem vidimo Nino Ivanišin, ki maha v kamero, ob njej Nika Vidic, Mateja Starič. Počasi v kader vstopajo gledalci: moja sestra, Matejina mama s partnerjem, Tomi in drugi.

MAŠA P.¹³: Kar tja, ja... Ma lahko greš na tla, tam se najboljš vidi. Kar pridi. Na najboljši sedež, evo.

V kadru vidimo postavljeno dnevno sobo (kamor se poseda publika), dokaj detajno strukturirano:

Na stenah je rožnata tapeta, na kateri so ogledalo, velika ura s kukavico in nekaj črnobelih družinskih fotografij, v zraku lebdijo helijevi zlati baloni v obliki črk, ki se sestavljajo v frazo "vse najboljše" in na stropu manjši lesteneč, ki osvetljuje prostor. Prostor je majhen, morda dva krat dva kvadratna metra, na eni strani ga omejuje tapicirana stena, na drugih dveh pa na levi bela okenska zavesa ter na desni velika stoječa omara, do vrha napolnjena s porcelanom, knjigami, kuhinjskimi pripomočki. Tretja stran je odprta ter meji na projektni prostor Osmoze.

MAŠA P.: Dragana smo nekje zgubili.

Na levi, ob zavesi stoji kotna omara s fotografijami, knjigami in rožami, ob njej stoječa luč ter nizka komoda s prtičkom, na katerem je radio, ob njem televizija. V prostoru je ob steni še manjša zofa ter dva fotelja. Sredi zgrajenega prostora kraljuje velika jedilna miza iz masivnega lesa, okrog nje štirje stoli, vsak na eni strani. Miza je prepolna reči - tam so krožniki, zapakirana hrana, pepelnik in cigreti, višnjev liker, čaj in kava, foto albumi, nekaj rož. Dragan Živadinov se pojavi v kadru in sede na zofo v ozadju. Na posnetku lahko vidimo zdaj tudi prostor izven zgrajene dnevne sobe, ki se nadaljuje v večji prostor nizkega stropa, s črnim podom, ki ima na eni strani velika okna, na drugi pa meji na dvojne dodatnih vrat, ki vodijo v dvojne manjših pisarn. V eni izmed pisarn so prižgane flurestenče luči in tam Tina Resman sesa tapison na tleh.

Prostor vedno nosi svoj kontekst in poleg zgodovine, ki jo je na Slovenski 8 tam zgradil Dragan Živadinov, je projektni prostor *Osmoze* teatersko netipičen: gre za prostore bivšega finančnega urada, pisarniške prostore, ki pa so bili prav zaradi tega ključni za uprizoritev besedila. Namreč, verjamem, da mora odrski prostor, četudi ne direktno, vedno stati v odnosu do protagonista drame, ki jo gledamo. In ko sem se odločila za besedilo *Male Moskve* se mi je zdelo najbolj točno, da se

¹³ Zelo veliko ob zapisu tega posnetka razmišljam kako poimenovat svojo vlog, torej ali je v dramskem zapisu moja prisotnost zapisana kot "Maša Pelko" ali kot "jaz". Mislim, da je zavoljo poudarka, da je šlo za vlogo, pomembno, da sem predstavljena v vlogi Maše P., režiserke in performerke v tem projektu. (Priimek ni dodan zato, ker bi me kakorkoli orisoval ampak zato, ker v *Treh sestrah* nastopa lik Maše in bi to vodilo do dodatne zmede.) Nadalje so didaskalije napisane v prvi osebi, saj so del opazovanega, ne izgovorjenega, in imajo za uprizoritev drugačno težo oziroma pomen: gre za oris, opis okoliščin.

drama, ki je v celoti postavljena v družinsko hišo pravzaprav zgodi v prostorih, ki spominjajo na pisarne, kar se omeni zgolj na koncu besedila kot prostor travme.

Podobno zasnovano sva s scenografko Saro Slivnik ustvarili pri predstavi *Pet vrt tišine* v Novi Gorici, kjer spremljamo zgodbo matere in dveh hčera, ki so se pred nasilnim možem in očetom skrile v kopalnico. Celotno predstavo gledamo njihovo življenje, pa tudi čisto realno dokumentarno preiskavo dogodkov v prostoru, ki mu pravzaprav ne morejo ubežat: ne samo, da se cela njihova prihodnost odvrti v tem majhnem prostoru iz ploščic, tudi vsak prostor, v katerega vstopijo, je temu na las podoben. Ideja takrat je prišla iz zelo konkretnega pojma disasociacije, ki se rodi ob tako travmatičnih dogodkih, da jih naš lasten um ne more predelati, zato situacijo vidimo od zunaj. V teh primerih žrtve v detajle opišejo prostor, kjer se jim je nekaj zgodilo, sebe in napadalca, iz ptičje perspektive, medtem, ko so od tega popolnoma čustveno in fizično odrezane. Ostaja samo še slika, ki pa začne postopoma vdirat v najbolj nelogične miselne strukture, kot so potvarjanje spominov, trenutnih percepcij ali slik prihodnosti.

Prostor *Treh Moskev* je zaradi tolikih verzij te predstave prešel kar nekaj popolnoma radikalnih sprememb, vedno pa je v svoji sredici nosil odločitev, da je to mesto, ki Tine Resman in njene vloge Irine ne spusti iz kremljev, kot sram, ki ga spozna v tem prostoru. Gre za prisotnost, ki pogublja in gloda, četudi v nezavednem.

Sram je kot pojem izjemno odrsko zanimiv, saj ga je za razliko od krivde posebno težko uprizoriti oziroma gledališko obravnavati. Študij na filozofski fakulteti, kjer se s terminom sramu ukvarjam predvsem pri raziskovanju koncepta krivde in sramu v dramatiki Zofke Kveder, mi omogoča pomemben teoretski vstop v temo.

Namreč: v primerjavi s krivdo, ki je povezana s konkretnimi dejanji posameznika in naj bi omogočala iskanje ponovnega stika z osebami, ki bi bile zaradi teh dejanj prizadete, je "sram globalno občutje, katerega bistvo niso dejanja, ampak oseba v celoti in njeno doživljanje sebe (Lewis, 1971; Tracy in Robins, 2004). Tudi kadar je vzrok za občutje sramu neko napačno dejanje (»Joj, kaj sem naredil«), se v posameznikovem notranjem svetu ocenjevanje dejanja spremeni v globalno sodbo o sebi (»Joj, kaj sem jaz naredil«). Ta globalni negativni afekt je pogosto povezan z občutki, da bi izginil, se pomanjšal, in z občutkom nevrednosti in nemoči." (Erzar, Torkar, str. 90)

Ljudje, ki se počutijo krive, oziroma občutijo krivdo, se v večini primerov opravičijo in postopajo v skladu s tem, da se tak dogodek ne bi več ponovil. Sram na drugi strani se lahko razvije kot reakcija na isti dogodek, a je občutenje le-tega drugačno: sebstvo je tisto, ki je napačno, ne dejanje. Zato je

veliko bolj boleče in intenzivno čustvo kot krivda in mu je nemogoče pobegniti, saj je nekaj celostnega. Opravičilo se zdi nezadostno, saj gre za celotno osebnost, ki je problematična, reparacija se zato zdi nesmiselna. Sram po pravilu paralizira, saj gre za vseobsegajoč, prežemajoč in prevevajoč občutek, ki pa ni osnovno čustvo v smislu, da je del človeškega čustvovanja od rojstva. Odrsko se torej kot vprašanje zastavlja, katerega od osnovnih čustev, ki jih prepoznamo, producira: večinoma so to jeza, žalost ali gnus, brez možnosti, da to povežemo s specifičnim dogodkom ali dejanjem.

A kar ga naredi izjemno zanimivega za gledališko interpretacijo je, da je vedno v odnosu do nečesa, torej nikoli ne obstaja sam na sebi, ampak je vedno razvit v skladu z nekim tipom družbenega konsenza (družinskega, spolnega, socialnega, hierarhičnega, etc.).

Gre za tako imenovano samozavedno čustvo, skupaj s ponosom, poniževanjem, osramočenostjo in krivdo, ki sicer tvorijo zelo močen aspekt človekovega čustvenega življenja, vendar vedno vključujejo nek tip zunanjega vpliva oziroma družbenih standardov. Posledično so to čustva, ki zahtevajo samozavedanje in samorefleksijo, da se postavijo v primerjavo z drugimi. Pri otroku se pojavi okrog tretjega leta, ko se je njegova zavest dovolj razvita, da začuti nelagodje oziroma stres, ker je kršil obstoječe sprejete standarde. (Stearns, str. 3)

Vsebina srama torej vedno izhaja iz relacije z nečim drugim, in tudi, ko je sram dojet kot popolnoma osebna oziroma individualna izkušnja, je še vedno v relaciji z neke vrste občinstvom: če se rodi brez konkretne prisotnosti fizičnega občinstva, je le-to vedno prisotno imaginarno oziroma namišljeno. Tudi v tem smislu je sram zanimiv za gledališko obravnavo, saj ga, kot teatra, brez publike ni.

Psihologi trdijo, da se občutek sramu prvič pojavi, ko otrok začuti, da je lahko starševska ljubezen ogrožena ali odvzeta, torej na kakršen koli način pogojevana z njegovo akcijo. Takrat njegova dejanja postanejo nevredna ljubezni, posledično se začne enačiti z njimi, z besedami, včasih celo mislimi, kar pomeni, da je kritika na specifičen dogodek v odraslosti lahko razumljena kot kritika na osebnost v celoti. Ta spomin se v kasnejših situacijah najbolj pogosto pojavlja predvsem, ko neko dejanje ogroža javno potrditev: to postavi celotno osebo pod vprašaj.

Za razliko od tega je krivda tista, ki gradi na spominu kazni glede na določeno dejanje, vendar pa ta ne ogroža družinskega sprejemanja.

V *Moskvi* so pred nami štrije otroci, ki se vsi čutijo inherentno nezadostni in neustrezni: vsakdo od njih je v drami sicer označen s specifičnim močnim dogodkom (Mašina zaljubljenost v nekoga, ki

ni njen mož, Olgina afera z učencem, Irina in poskus samomora ter Andrejeva odvisnost od iger na srečo), a do nobenega od teh dogodkov ne čutijo krivde - ne gre za željo ali celo možnost reparacije. Zdi se celo, da so vse to samo načini samosabotaže, samodestrukcije, ki se pojavijo kot posledica oziroma simptomi sramu.

Če pri Čehovem čas teče v svojem počasnem ritmu, ki omogoča, da se hrepenenje razraste po prsih protagonistk kot rakave celice, v Zajčevem besedilu to mesto nadomesti sram, ki se zaredi v trebuhu in se poljšča celotnega bitja. Kar doprinese k tesnobi tega občutenja je časovna nekonsistentnost, ki bralcu onemogoči možnost razumevanja vzroka in posledice, in se tako preprosto prepusti prežemajočemu občutku nedovoljnosti, nepravilnosti, ne samo znotraj lastnega družinskega sveta, marveč v odnosu do življenja nasplošno.

OLGA: Zakaj?

IRINA: Ne vem. (Pavza.) Zgodilo se mi je.

OLGA: Zgodilo se ti je?

IRINA: Ja.

Trenutek.

OLGA: Taka stvar se ti ne zgodi.

IRINA: Meni se je.

OLGA: Kakšen odgovor je to?

IRINA: Zlobna sem postala.

OLGA: In to je tvoje pojasnilo?

IRINA: Ko ti človek pove, kakšen je, mu verjemi.

OLGA: Prav, Irina. Ti si zlobna.

IRINA: Jaz sem zlobna.

OLGA: In zakaj si zlobna?

IRINA: Ne vem. (Zajec, str. 16)

Te občutki nimajo pojasnila. Vemo samo, da v njihovo prisotnost ne moremo dvomit in hkrati jih ne znamo razložiti ali osmisliti.

MAŠA P: Samo preden začnemo pa da Tina zaključi, smo pripravili malo čaja in kave, če bi kdo... Bi slučajno kdo kaj spil? Ja? Kavó ali čaj?

Rok Andres se pojavi v kadru s pladnjem in skodelicami. V prostoru, ki se razteza iz dnevne sobe zdaj vidimo tudi praktikabel, na katerem je sobna lučka ter tri mape papirjev, ob vsaki steklenica vode, pod njim pa šopek umetnih rož v kartonasti škatli za smeti. V kotu prostora lahko vidimo tudi manjšo mizico z mešalko in računalnikom, kjer sedi Mateja Starič.

Close up na Rokove roke, ki točijo čaj v porcelanaste skodelice in ga delijo med prisotne.

MAŠA P: Da se ne boste ustrašili, zavoljo študijskih pogojev sta z nami danes tudi kamerman, ki skrbi za akademjski arhiv in pa Žele, ki bo naredil par naših posnetkov.

(Ko nihče več ne dviguje roke za skodelice čaja) Smo?

Pokimam in se sprehodim do Tine, ki še vedno sesa.

MAŠA: Mislim, da smo.

TINA: Ja?

Odpravim se nazaj čez prostor.

MAŠA: Se vidimo kmalu, do takrat pa - uživajte.

Sram, četudi se morda zdi kot nelogična trditev, se hrani s časom. V sramu je namreč zapisan še dodaten oksimoron - glede sramu samega obstaja velik sram. Brene Brown (2012), teoretičarka sramu, ki vseprisotnost le-tega imenuje kot novodobno epidemijo, trdi, da nas naš strah, da bi bili, ko priznamo, da nas je sram (in smo posledično nevredni), dejansko razumljeni kot nevredni, sili, da o tem ne govorimo. Prav ta tišina je ključna, saj se sram kot posledica impulza, da ga prikrijemo, razraste, zagnoji in razbohoti.

Tišina, ta neizrečenost, je eden glavnih mehanizmov besedila *Male Moskve*. Krutost med otroci se zgodi predvsem v znamenju neizrečenega: ključnih stvari si ne povejo, čeprav nikoli ni jasno ali jih ne želijo, ne znajo ali ne zmorejo. Jasna je želja, intenca, da so se vrnila nazaj v družinsko hišo, da bi se zbrali in osvobodili, si vse povedali, a na koncu ne izrečejo ničesar ključnega.

Postavi se vprašanje: Kako živeti z drugim, če s seboj ne moreš? Tišina ali še natančneje, odločitev, da si izbral neizrečenost, ustvarja dramsko tenzijo ter onemogoča bližino. V tem smislu to postane predstava, ki išče nadomestke bližine (od drog, samopoškodovanja ali telesnosti).¹⁴

¹⁴ In tu ni zanemarljivo poudariti, da predstavo o iskanju bližine delamo v času, ko je ta bližina z zakonom prepovedana.

ANDREJ: A res hočeš vedet?

OLGA: Ne vem.

ANDREJ: Jaz tudi ne. (Zajec, str. 5)

MAŠA: (...) Koliko?

ANDREJ: Kaj?

MAŠA: Denarja. Rabiš tokrat.

ANDREJ (*hvaležno, oddahnil si je*): Nimaš pojma, Maša.

MAŠA: Ne, in ga tudi nočem imet. (str. 10)

MAŠA: Kdo je bil na vratih?

OLGA: Nihče. (str. 17)

Kar Zajec uporabi kot dramsko sredstvo sopostavljeno tej tišini oziroma neizrečenosti, so monologi sester na publiko, v katerih razkrijejo prazna mesta: česar ne zmorejo povedati drug drugemu, lahko izrečejo nam.

Zazdi se, kot da vsak od njih živi v nekem trenutku preteklega, ki ga ne znajo osmisliti. Nikakor pa nihče od njih ni zmožen bivati v danem trenutku - vsem se mudi: nekaj zaključit (Andrej), pred nečim zbežat (Maša), pričakat, da bo nekaj pozabljeno (Olga) ali da bodo končno izginili (Irina) in posledično vsak po svoje dojema čas, v katerem se je znašel.

Na tej točki samo kratek ekskurz v teorijo časa, ki mislim, da je zaradi izjemne vpetosti koncepta trajanja v ta celoten proces, kot tudi to specifično nalogo in na drugi strani v besedilo in uprizoritev samo, potreben tudi za nadaljno razdelavo dojemanja odrskega časa.

Za izhodišče jemljem filozofsko teorijo Gillesa Deleuza (2020) iz njegove razprave *Podoba-čas* o filmski umetnosti.

Za vstopno točko v filmski svet gibanja in časa si Deleuze sposodi koncept trajanja (*durée*) filozofa Hernija Bergsona, ki časa ne obravnava kot nekaj, kar bi lahko razdelili in izmerili, kot to počnemo v vsakdanjem življenju in znanosti, temveč kot neprekinjen, neposreden in notranji tok izkušenj. Bergson čas pojmuje kot nenehno gibanje, ki je bolj kvalitativne in subjektivne narave; trajanje je izkušnja, ki se neprekinjeno spreminja in razvija skozi doživetje, česar se uprizoritev dramske umetnosti ves čas polašča.

Po Bergsonu naše razumevanje časa oblikujeta dve različni dimenziji mišljenja: intuicija in intelekt. Intelekt čas poskuša analizirati, razčleniti in obvladati, medtem ko intuicija omogoča neposredno

izkušnjo trajanja, kjer stvari zaznavamo kot celoto in doživljamo neposredni tok časa. Takšno dojemanje poudarja povezanost časa z zavestjo in spominom, ki po Bergsonu nista statična, temveč dinamična; spomini se nenehno preoblikujejo z novimi izkušnjami. V tem smislu lahko njegovo teorijo direktno povežemo z gledališko predstavo, ki predpostavlja dve komponenti - zdajšnjost in kompleksnost, v soobstoju.

Gre torej za jasno kompozicijo, predviden format z jasnimi razmerji znotraj celote, ki pa v sebi obdrži spontanost. To je tisto, kar publiko zavede, začara in razoroži: jasna strukutra, ki omogoča analizo, a hkrati vsakič znova presenti, saj je odvisna od vsakokratnega bivanja, življenja v njej.

V definiciji Tomija Janežiča je to tudi ključen pogoj režijskega dela:

Razumem (zato predvidevam: struktura) + sem iskren (zato dopuščam: življenje).

Deleuzova knjiga *Podoba-gibanje* je predhodnica *Podobe-čas* in obravnava filmske podobe pred drugo svetovno vojno, kjer ima monopol pojmovanje gibanja. Po vojni pa se film znajde v krizi in, da bi se lahko soočil s temeljno predrugačenim svetom, je moral iznajti drugačne podobe. Zazdi se, da film ne zmore več verižiti svojih podob-gibanj ter se počasi, a vedno pogosteje, zateka v podobe-spomine ali podobe-sanje. Podoba-čas tako s specifičnimi zasnovami razmerij med podobami, zvoki in glasbo zares uspe šele modernemu filmu po 2. svetovni vojni. Monopol v načinu podajanja vsebine tako zavzame igranje s časovnimi manipulacijami.

Da bi se rodila podoba-čas, mora aktualna podoba stopiti v razmerje s svojo lastno virtualno podobo: "realni predmet odseva v zrcalni podobi kot virtualnem predmetu, ki s svoje strani in hkrati zaobjema ali zrcali realno: med obema je zaraščenost. Gre za izoblikovanje dvostranske podobe, aktualne in virtualne." (str. 98)

Vzpostavi se dvostranska podoba, ki jo Deleuze imenuje podoba - kristal, struktura, znotraj katere se simultano reprezentira nerazločljivost realnega in imaginarnega (ali sedanjega in prihodnjega) in s tem poseže v človeško koncepcijo časa.

"To, kar vidimo v kristalu, ni več empirični čas kot zaporedje sedanjosti niti njegova posredna reprezentacija kot interval ali celota, to je njegova neposredna reprezentacija, njegova temeljna podvojitve v sedanjosti, ki mineva, in preteklosti, ki se ohranja." (str. 111)

Gre torej za simultan obstoj sedanjega in preteklega, saj je namreč sedanjost sama ves čas spremenljiva in minljiva. "Zmeraj lahko rečemo, da sedanjost postaja preteklost, ko je ni več, ko jo nadomesti neka nova sedanjost. Miniti mora zato, da lahko nastopi nova sedanjost, miniti mora, a biti obenem prisotna v trenutku, v katerem je. Podoba mora biti torej sedanja in pretekla, še zmeraj sedanja in že pretekla, naenkrat in istočasno. (...) Sedanjost je aktualna podoba, njena sočasna

preteklost pa je vitrualna podoba, zrcalna podoba. (...) Vsak trenutek našega življenja ponuja ta dva vidika: aktualnega in virtualnega, po eni strani zazanava, po drugi strani spomin.” (str. 111)

Deleuze citat dejansko zaključi s primerjavo z gledališkim umetnikom, ko zapiše: “Tisti, ki se bo zavedel povezanega podvajanja svoje sedanjosti v zaznavi in spominu se bo primerjal z igralcem, ki samodejno igra svojo vlogo, poslušujoč in gledaljoč samega sebe.” (str. 111)

Deleuze nadaljuje, da je najbolj temeljna časovna operacija posledice tista, ki vzpostavlja podobokristal: “Ker se preteklost ne oblikuje po sedanjosti, ki je bila, pač pa istočasno z njo, se mora čas podvojiti v vsakem trenutku sedanjosti in preteklosti, ki se medsebojno razlikujeta po naravi.” (str. 115)

V prevodu v gledališki čas se vsak trenutek na novo definira glede na poslednjega - odrski prostor namreč omogoča neomejeno igranje z mešanjem žanrov, časov, prosotor, dramskih oseb in hkrati vse v absolutni sedanjosti, kar vsakič znova popolnoma na novo denifinira trenutek preteklega.

V gledališkem procesu velja, da bo vsak rezultat osmišljajal pot za nazaj, že v svoji diplomski nalogi sem navajala Lacana in njegovo točko prešitja.

»Kaj bi bila »točka prešitja«? (...) To, kar Lacana pri tem premisleku vodi je nekaj, kar bi lahko imenovali “vzratna določljivost smisla”. Izjavo dobimo šele, ko pade pika. Do tedaj se je namreč, z vsakim novim dodanim označevalcem za nazaj spreminjal smisel izjave. Šele takrat, ko pade pika, lahko na določen način vzvratno ugotovimo za kaj je v stavku sploh šlo. (...) In če je smisel tak, da je določljiv samo vnazaj, vzvratno, retroaktivno, iz neke “zadnje besede”, potem imamo opravka z nekim smislom, ki se dejansko vnazaj spreminja; ki ga je mogoče vnazaj spremeniti z vsakim novim označevalcem, ki se dodaja. (...) Vsaka kriminalka sloni na učinku »vnovičnega prešitja«. Na koncu zvemo kdo je morilec, naenkrat se vsi dogodki pokažejo v popolnoma drugačni luči. Imamo tudi primere s kontingenco zaključka. Taka je recimo Casablanca. Film je nastajal v kontingentnih okoliščinah. Ko so že snemali film, dejansko niso vedeli, kako naj ga končajo. Niso vedeli, ali naj Ingrid ostane z Bogartom, ali naj sledi dolžnosti in odleti s svojim možem (Viktor Laszlo); ja, še na letališču ni bilo jasno, kako se bo zadeva razpletla. Ampak, ko se je zadeva razpletla na ta slavni način, dobimo neko vnazajšnjo iluzijo, da so vsi dogodki filma nujno tendirali k takšnem razpletu. Ko se torej enkrat vzpostavi ta »točka prešitja«, se nujno proizvede retroaktivna iluzija, da so se tako ali tako vsi označevalci v določeni verigi morali stekati v takšen konec. Ko enkrat pade, nujno nasedemo iluziji o njeni nujni takšnosti; vnazaj torej proizvaja iluzijo nujnosti, a je pravzaprav docela kontingentna. (...)

Točka prešitja je nekaj, kar na določen način stabilizira neko polje pomena; nekaj, kar strogo vzeto, šele omogoči neko polje pomena.« (Dolar, str. 59)¹⁵

Vsako novo dejanje drugače osvetljuje dejanje, ki se je zgodilo prej in pomemben je vsak naslednji korak, ker je potencialno zadnji. Človeški um ves čas okvirja stvar: zgodbo vedno bereš s konca, predstavo vedno interpretiraš s konca. Ali kot naj bi izjavil Orson Welles: *“If we want a happy ending, it depends where we stop the story.”*¹⁶

Če vsak nov prizor torej na novo uokvirja zgodbo, ki smo jo spremljali pred tem, se zdi ta prevara (v najbolj pozitivnem smislu) v teatru še večja, saj se vse dogaja v živo, točno pred nami.

Tak trenutek smo zelo detajlno raziskovali v predstavi *Pet vrst tišine*, ko se je pojavilo vprašanje odgovornosti predstave do realnih faktov - kljub temu, da se celotno besedilo ukvarja s posledicami umora nasilneža, je po statistiki veljavno, da se v 97% intimnopartnerskega nasilja le-to konča z ubojem žrtev, ne njihovim uporom in ubojem nasilneža. Zatorej smo predstavo, kjer uro in pol gledamo posledice nasilneževe smrti, zaključili s policijskim poročilom, v katerem je opisana smrt žrtev, treh žensk, matere in dveh hčera.

To je sprožilo mnoge debate, od tega, ali se torej nič od tega ni zgodilo in je on ubil njih, ali je to dejanski zapisnik, ki opozarja, kaj bi se lahko zgodilo, do vprašanja, če so se ubile same, saj po njegovi smrti niso znale živeti. V vsakem od teh primerov se ti seveda percepcija celotne predstave postavi pod vprašaj.

Torej: “V kristalu vidimo neprestano utemeljevanje časa, ne-kronoloski čas, Kronosa, ne pa Hronosa.” (Deleuze, str. 115) Kronos je koncept časa, ki se obnavlja, na drugi strani Hronos označuje čas, ki teče in se ne vrača. V tem zaključim, da se v kristalu ves čas izjemenjujeta dve različni podobi, ki ga sestavljata, torej aktualna podoba sedanjosti, ki mineva in virtualna podoba preteklosti, ki se ohrani: “Razločeni in vendar nerazločljivi, in toliko bolj nerazločljivi, ker sta razločeni, saj se ne ve, katera je katera. (Deleuze, str. 115)

Tina ugasne sesalec, ga izklopi in odpelje iz prostora, ugasne luč v njem in zapre vrata za sabo.

Mimo kamermana se odpelje iz prostora.

Počasi se v dnevni sobi ugasnejo vse luči razen tiste na nižji komodi, ob radiu. Iz njega se zasliši škrtanje in potem prve replike iz Čehovih Treh sester. Berejo jih moja babica in njeni dve sestri, sliši se, da gre za prima vista branje ter da gre za glasove starejših gospa.

¹⁵ To velja tudi za ustvarjalca samega, naš lasten kontekst: vsaka nova predstava daje pomen prejšnjim. To hoče povedati tudi Marina Abramovič, ko na vprašanje, kaj dela v tem trenutku, vsakič znova odgovori: *“Working on my legacy.”* (prev. *“Delam na svoji zapuščini.”*)

¹⁶ “Srečen konec je odvisen od tega, kje ustavimo zgodbo.”

Olga (*Milka*): Oče je umrl ravno pred enim letom, prav na ta dan, petega maja, na tvoj god, Irina. Bilo je zelo mraz, snežilo je. Zdelo se mi je, da ne bom prenesla, ti si ležala omedlela, kot mrtva. Ampak, vidiš, minilo je leto, in se tega spominjamo zlahka, ti si že v beli obleki, obraz ti žari ...

(...) Spominjam se, ko so nesli očeta, je igrala godba, na pokopališču so streljali.

(*Jelena*) Bil je general, poveljeval je brigadi, ampak ljudi je šlo malo za pogrebom. Sicer pa je deževalo. Hudo deževalo in snežilo.

Irina (*Mirjana*): Zakaj to spominjanje!

Olga (*Milka*): Danes je topló, okna imamo skoraj na stežaj odprta, breze pa še ne brstijo.

(*Jelena*) Oče je dobil brigado in odpotoval z nami iz Moskve pred enajstimi leti, in prav dobro se spominjam, v začetku maja, takle čas, je v Moskvi že vse v cvetu, toplo je, vse je oblito s soncem.

(*Milka*) Enajst let je minilo, jaz pa se vsega spominjam, kot bi odšli včeraj. Moj bog!

(*Mirjana*) Danes zjutraj sem se zbudila, zagledala toliko svetlobe, zagledala pomlad, in v duši mi je zaplala radost,

(*Milka*) silno sem si zaželela v domači kraj.

Čebutikin (*Mirjana*): A, hudiča!

Ob dramskih vlogah treh sester in Andreja je potrebno predstaviti še vzporedne osrednje vloge, ki so jih tako v procesu dela kot zaključni magistrski predstavi zavzele moja babica, Jelena Pelko, in njeni dve sestri, Milka Mitrović in Mirjana Silić.

Njihov vstop v študij se je zgodil popolnoma spontano, ob večkratnem prebiranju tako besedila Čehova kot Zajca in različnih raziskavah, sem se vsakič znova v mislih zaletela v simptom *treh sester*, ki ga zame že od malega predstavljajo prav babica in njeni sestri. Njihova skupnost je nekaj neverjetnega, kljub temu, da so razseljene po celi bivši Jugoslaviji (moja babica živi v Novem mestu, starejša Milka v Tuzli in najmlajša Mirjana na Rijeki), se vsako leto dvakrat dobijo v domači hiši v Brežicah, pogosto se slišijo in si na dnevni bazi izmenjujejo sporočila po *viberju*, ki so se ga prav s tem namenom naučile uporabljati.

Kar pa je bil morda direkten povod za njihov vstop v svet te predstave, je bila konkretna situacija, ko je ravno v začetka študija *Male Moskve* najstarejša Milka praznovala triinosemdeseti rojstni dan. Korona je bila še vedno (ali ponovno) v zraku, zato so se sestre, namesto da se srečajo v živo, dobile na *skypu*. Moj dedek tako pripoveduje, kako so vsaka v svoji državi sedele ob računalniku, vsaka s svojim kosom torte, ki ga je vsaka spekla v svoji kuhinji, se pogovarjale in smejale. Ta slika, treh osemdesetletnic z rojstnodnevnimi tortami (kjer v moji domišljiji vsaka na glavi nosi rojstnodnevo papirnato kapo ter ima v ustih še trobljo) se mi je, še posebno v povezavi s pomenom skypa v besedilu in izhodiščno rojstnodnevno situacijo, zazdela tako ključna, da se mi je zdelo nujno spregovoriti z babi.

V času procesa sem z njo o dani temi sestrstva, ki se je razrasla v vprašanja in debate o vsem ostalem, govorila na treh več ur trajajočih obiskih, z obema ostalima sestrama sem se slišala dvakrat in se, enkrat, v ključnem srečanju na Rijeki, v živo usedla tudi z vsemi tremi.

Na koncu sem nabrala več kot 16 ur materiala, ki sem si ga za voljo te magistrske (in osebnega družinskega arhiva) želela tudi preposlušati, izpisati in sortirati, a sem se zaradi neznosne konzumacije časa odločila, da to prihranim za naslednjič.

Digresija: to me spomni na anekdoto, ki jo v enem izmed intervjujev pove ameriški vizualni video umetnik Bill Viola, ko razpreda svoj odnos do trajanja. Pravi namreč, da je nekoč, ko mu je prijatelj dal vrečo kaset, navdušen nad neomejenim časom za snemanje, postavil video rekorder v kuhinjo ter posnel vse, kar se je tam dogajalo. Po enem tednu je imel že skoraj 24 ur posnetkov. Nato se je zavedal, da bi potreboval 24 ur, da bi vse pregledal. Če bi snemal celo leto, bi moral po šestih mesecih ustaviti in začeti gledati nazaj. Če bi to nadaljeval celo življenje, bi moral po polovici življenja ustaviti in gledati ves material do konca življenja.¹⁷

Mogoče se mi tudi zato zdi celoten segment procesa in predstave, ki je namenjen moji družini tako pomemben, saj je ne samo subjektiven in ga vendarle dojemam intimno, marveč gre tudi za neko drugačno časovno investicijo: vožnje v Novo mesto, Rijeko, pogovori s sestrami, preposlušanje, izpisovanje, montiranje, sestavljanje, poslušanje v kombinacijah prizorov in prostora in še in še, je bil izrazito dolgotrajen proces, ki je pustil tudi neke drugačne posledice občutka trajanja (in naseljevanja) v meni sami.

Vendarle pa se je v vsebinskem smislu zgodila neka specifična nepredvidljivost, na katero nisem računala in je tudi zelo dolgo nisem znala ne razumeti, ne uporabiti, namreč kaj je bilo tisto, kar me je zares prevzelo v vseh teh pogovorih. Dolgo sem namreč mislila, da so to vzporednice s Čehovim ali odnosi med njimi, njihova bližina in naklonjenost, a izkazalo se je, da gre za nekaj drugega. Morda najlažje pojasnim s surovim stavkom, ki ga zapišem v svoj zvezek dober mesec po koncu procesa, ko skušam prvič zbrati svoje misli glede vsega preteklega: "Logično, da sem se prijela babi, če pa je srečna v tem, kar se meni zdi nezadostno."

Čas ustvarjanja magisterija se mi danes zdi, retrogradno, eno najtežje preživetih obdobij, ki nikakor ni vezano na nek specifičen dogodek, marveč na življensko situacijo, kjer se spopadeš s toliko neznankami, s toliko novimi vlogami, da se znajdeš v popolnem krču: konec akademije, prve

¹⁷ Vse omembe Billa Viole v tem besedilo povzemam po še nedokončani diplomski nalogi svoje sestre Karle Pelko, ki kot diplomsko delo študijske smeri umetnostne zgodovine obravnava koncept časa v njegovi video umetnosti.

profesionalne režije, korona, odpadli projekti, finančna negotovost, stanovanjska problematika, nosečnost, porod, nesigurnost v lastno delo in hkrati končno neko odkrivanje tega, kar me odrsko dejansko zanima in privlači, ter vsesplošen pritisk, v prvi vrsti nad sabo. Pritisk, ki mu botruje izrazita ambicioznost, ki pa se izkaže bolj kot potreba po dokazovanju.

Na drugi strani pa moja babica, ki brez pomisleka reče, da je srečna ženska, da je imela res veliko sreče v življenju, brez občutka nevoščljivosti, brez občutka nezadostnosti ali neizživetosti. Odraz časa, seveda, pa vendar tudi naš odraz generacije, v kateri smo nenasitni, nikoli zadovoljeni in vsakič znova prepolni občutka neustreznosti.

Moja babica je sredinska od treh sester in oče jim v njihovi mladosti povedal, da bodo imeli možnost financirati izobrazbo samo dvema, v njegovi logiki pravičnosti bosta to najmlajša in najstarejša. Milka je postala vrhovna sodnica, Mirjana arhitektka, moja babica je končala srednjo učiteljsko ter se pri devetnajstih zaposlila kot učiteljica tehničnega pouka na osnovni šoli Katja Rupena v Novem Mestu, kar je počela do svojega pokoja pri štiriinpetdesetih.

MAŠA: A pa to ti je bilo dost?

JELENA: Imela sem prijatelje, imela sem Andreja¹⁸ in fante¹⁹, imeli smo dovolj denarja za hrano in hišo in počitnice, zdravi smo bili, zvečer sem lahko brala, potem ste prišli vsi vi, lej koliko vas je, kaj ne bi bilo dost?

MAŠA: Ja ne vem, pač nek objektivni uspeh?

JELENA: A to ni uspeh?

(Osebna komunikacija, M. Pelko, september 2020)

Ta biti dovolj, ta definicija "uspešnosti" v različnih momentih in formah vznika v mojem vsakdanu, in zato se mi je zdelo pomembno nasproti svetu nezadostnih otrok *Male Moskve* postaviti neko življenje, ki čuti, da spada in da je ustrezno.

Drugi moment, ki je gotovo pustil sled v mojem razmisleku o smislu takrat nastajajoče predstave pa je bil video posnetek, ki ga je moj stric posnel, ko so babico presenetili za njen petinsedemdeseti rojstni dan in naskrivaj pripeljali tudi njeni dve sestri na praznovanje. Posnetek, ki je tako poln čustev, tako nepredvidljiv in popolnoma iskren v svoji celoti.

Skupaj z izbranimi zvočnimi posnetki smo ga v prvi fazi projekta na vajah tudi pogledali in poslušali, o tem ogromno govorili, nikakor pa ga nisem znala v predstavo umestiti. Še več, zavestno

¹⁸ Njen mož, moj dedek.

¹⁹ Njeni trije sinovi, moj oče in oba strica.

sem ga odrivala od uprizoritve, čeprav sem čutila, da je prav to tisto, kar je nosilo najmočnejšo vsebino. Kot da bi se zavedala, da bi v tem primeru predstava potrebovala mojo intervencijo, na kar v danem trenutku še nisem bila pripravljena.

Absolutno je na racionalni ravni zame z vstopom moje babice, četudi zgolj v ozadje projekta, le-ta dobil nov pomen, novo odgovornost v smislu, da lahko to zgodbo pripovedujem v imenu nekoga drugega, a zgolj racionalno ni bilo dovolj. Razumeti, sprejeti, predvsem pa prepustiti se babičinim besedam, njenemu življenju, je trajalo izrazito dolgo. Šele v drugi fazi procesa, ko so odpadli igralci, je babica lahko počasi zavzela vlogo v pripovedi in takrat je predstava namesto Zajčeve *Male Moskve* postala avtorski projekt *Tri Moskve*. A šele v popolnoma zadnji obliki, ko sem na nek način jaz stopila v dialog z njo, je babičina vloga, in predstava sama, dobila svoje življenje.

3. OKOLIŠČINE: študentka gledališke režije

Radio zaškrta in predvajati se začne glasba, *Temnaya noč*, instrumentalna verzija. Na steni nasproti dnevne sobe se začne projekcija fotografij Jelene, Milke in Mirjane v mladosti. Na eni izmed fotografij se projekcija ustavi, pesem se izteče in začne se zvočni posnetek, narejen na Rijeki, 21. oktobra 2021.

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: To je torej koncept tvoje magistrske naloge?

MAŠA P.: Ja, evo, razložim, samo tole pogledam, če dela.

MILKA: Tist pogovor, ko smo mele, to boš uporabila?

MAŠA P.: Ja, ja, to bo vse not. Absolutno. (*Mirjani*) Zato se morava midve tudi enkrat še na samem dobit, enkrat, upam!

MIRJANA: Če bom kaj zanimiva!

MILKA: Kdaj pa misliš to končat, kdaj moraš?

MAŠA P.: Veš kako je, jaz moram imet to do konca decembra. Zdaj se sliši ful, ampak je komplicirana cela zgodba, ker jaz sem na porodniški in uradno ne bi smela tega delat, ampak sem rekla, da bom to vseeno speljala, ker je za faks. Ampak samo da vam razložim prvo okvirno, kaj je fora. Jaz sem hotela delat *Tri sestre* za magistrsko, od Čehova.

MILKA: Da.

MAŠA P.: In potem sem ugotovila, da je to malo preveč komplicirano pa tudi nisem bla zihr, in sem našla alternativo temu Tomislava Zajca, to je ta dramatik hrvaški, ki je napisal tekst *Mala Moskva*. To je pa ubistvu verzija *Treh sester*, sodobna. Jaz sem to delala, to smo mi lani september, oktober delal, ampak smo oktobra moral končat, ker je bila korona. Smo prišli skoraj do konca, potem smo pa morali prekiniti in je ostala napol narjena. Jaz pa sem že prej, ko smo mi delal, šla k babi v Novo mesto, ker se mi je zdelo fascinantno, da obstajajo realne tri sestre in da so tako blizu. To se mi je zdela najlepša stvar na svetu, tudi ful inspirativna: takrat, ko sva se midve pogovarjali se mi je zdelo, kako je življenje vedno bolj zanimivo kot tisto, kar je napisan.

Zdaj je pa situacija takšna, da si želim magistrirat, želim si končat, in s to ekipo, s katero sem delala to predstavo, temi štirimi igralci, jih ubistvu ne morem dobit na kup: ena se je preselila na Nizozemsko, ena v Beogradu dela eno predstavo, skratka razselili so se po celi Evropi in sem jaz zaštekala, da teh igralcev ne morem dobit na kup, imam pa en ogromen material našega procesa dela, posnetkov, zapisov, vaj, uno, tretje, ogromno teoretične razdelave, kaj smo študirali, preden smo šli v proces, in pol še ta segment, ane, ve tri.

Zdaj to je magistrska, to je interna stvar, to ni da bodo množice drle to gledat, je ideja, da bi se naredilo skor na način instalacije, da ni torej predstava z živimi igralci, ampak, da gledaš neke stvari, poslušaj etc. Kar mene zdej zanima je vse na nivoju asociativnosti, nič konkretno še ne vem kaj uporabiti, ampak bi se pa ful pogovarjala o teh stvareh, ker se mi zdijo ful lepe pa ne vem, če je drugač kakšna opcija sploh se o tem pogovarjat. Pol pa, kaj konkretno se bo iz tega zgodil pa bom vidla...

MIRJANA: To je samo magistrska tema?

MAŠA P: Ja, to je magistrska naloga, to bo v enem prostoru, ki se mu reče *Osmoza*, to je tam kjer ma Dragan Živadinov svoje gledališče, nek prostor. (...)

JELENA: Tud slike boš uporabla?

MAŠA P: Tako ja, mislim, bom vidla, kaj točno bom uporabla.

MIRJANA: Nas boš popularizirala!

MAŠA P: Kar naenkrat boste *the* tri sestre. (*Smeh.*) Aha, to sem vam hotela še rečt: osnovna inspiracija je pa prišla od tam, ko je men babi, ko sva se prvič pogovarjali, rekla za to presenečenje za rojstni dan, ko sta vidve prišli. In potem je rekla: "*Pa sej si vidla, sej si bla tam,*" pa sva ugotovili, da sem bila jaz v Pragi -

MIRJANA: Sej tisto so pa posneli...

MAŠA P: Tako, in potem je men Miki²⁰ po tistem, ko smo se o tem pogovarjali poslal film in jaz ne vem, če je mene kerakoli stvar v življenju tako ganila.

MILKA: Ane!

MAŠA P: Ampak to je res neki nadzemeljskega -

MIRJANA: To mam jaz tud posnetek!

JELENA: Edino meni ni dal.²¹

MAŠA P: A res?

MILKA: Tist je pa res film tako, iznenada -

MIRJANA: Ja vidiš, sem čist pozabila, ga nisem nikoli več gledala -

MAŠA P: Men je bilo to -

JELENA: Kap! Natalija²² je mislila, da me bo kap takrat!

MAŠA P: Ma genialno je, ker, jaz sem fulkrat to gledala, ti ju vidiš in ne štekaš čist, kaj si vidla. To je tok lepo. Ubistvu vaju zagleda in je tok nelogično, da bi bili vidve tam, da vaju ne prepozna.

JELENA: Ma pojma nisem mela. Ampak še to, da sem jaz v veži pustila očala, sem rekla grem samo po očala, tačas ste pa ve dol prišle...

MAŠA P: Noro ja, to je tko zrežiran, res tko zrežiran -

JELENA: Miki je pa to snemal!

MAŠA P: Ampak je res genialno, ker prideš ti noter, Miki s kamero, že to je presenečenje, da so oni sploh bili tam, ane?

JELENA: Ja, ja.

MAŠA P: In pol je tko: evo, zdej smo zaključili dozo presenečenja in pol še eno! Pač tok je nenamešteno, tok je zares in tok je močnejše, kakor karkoli kar bi lahko videl v teatru, v filmu, kjerkoli...

MILKA: Ja, to pa res.

MAŠA P: In ja, od tu je potem prišel ta moment, evo, vsak k dela v teatru bi ubijal, da enkrat sproži tako emocijo.

²⁰ Moj stric.

²¹ Moj stric Miki je sosed od moje babice, zato tako očitajoč ton.

²² V imenu spoznavanja moje družine: žena mojega strica, torej babičina snaha.

Smeh, Temnaya noč do konca, fotografija na projekciji izgine in počasi se razsvetli prostor z lestencem in v dnevno sobo Male Moskve za mizo sedem jaz.

MAŠA P.: Jaz sem Maša in tole danes bo moja magistrska predstava. Upam, no. To kar ste pa lihkar vidli in slišali, teh deset minut, to pa je predstava, ki je obstajala do četrtega in nastajala nekaj časa in v četrtek po določeni debati, določeni odločitvi, se je sprejel trenutek, da je potrebno to predstavo, ki je bila zapakirana, strukturirana celota, odpret in jo razpret in jo dat med ljudi, med nas in ugotovit, kaj v tej predstavi je vezano na ta prostor zdejle in na ta moment zdej. Mi vsi tukaj smo v tej konstelaciji v bistvu prvič, blazno smo vznemirjeni nad tem, kar se bo zgodilo, upam pa samo, da lahko pičite z nami v to zgodbo.

Ker sem v uvodu s Tomijem sklenila pakt o poštenosti je seveda nujno, da nagovorim slona v sobi (ki se morda zdi slon samo meni, saj gre vedno znova za čustveno perspektivo) in to je popolna sprememba moje magistrske predstave tako rekoč čez noč. Kot že spisano v časovnici, so si trije mentorji, profesorji Janez Janša, Tomi Janežič in Dragan Živadinov, dokončano in narejeno predstavo ogledali 23. 12. To je bila zaključena predstava, ki smo jo ustvarjali dobre tri mesece, na podlagi poprejšnjega študija, šlo pa je za kombinacijo akcij Tine Resman v prostoru lastne travme (v pisarni, kjer je bila poslana), ki jo pospravlja, zvočnih posnetkov moje babice ter zvočno nasnete drame *Mala Moskva* z igralci iz prvega dela procesa.

Prostor je bil prav tak, kot že prej opisano, publika je torej sedela v zgrajeni dnevni sobi, vendar nihče ni smel sedeti za mizo, saj je bil vsak od treh stolov ozvočen - Olga (Sara Dirnbek), Maša (Nika Vidic) in Andrej (Gregor Podričnik) v zvoku zasedajo vsak svoj stol družinske mize.

Tinina Irina, ki je v tej adaptaciji besedila odsotna iz praznovanja je tako edina, ki jo vidimo, ostali člani družine, ki naj bi se domov vrnili, so prisotni zgolj v zvoku.

Dramaturgija in povezovanje prizorov sledi notranji logiki besedila *Mala Moskva*, kjer vstopajo spomini moje babice, ki so si z Zajčevim besedilom sorodni, hkrati pa fizično prisotnost sprejme Tina s svojim "sprehodom" po grozljivem dogodku, ki se razkrije ob koncu drame.

Verjamem, da so se v tem drugem delu procesa, torej po tem, ko smo se odločili, da sestavimo projekt zgolj s Tino, zgodili trije ključni momenti, ki so projekt zapeljali v napačno smer. Nikakor ne napačno glede na izkušnjo, ki je temu sledila, gotovo pa napačno glede na gledališko potenco projekta.

Prvič, časovno prostorske okoliščine:

Sever, moj sin, je rojen junija 2021. Prvih nekaj mesecev sem se spopadala z milejšo obliko poporodne depresije, ki je bila glede na mojo predpostavko anksiozne motnje in zgodovino antidepresivov dokaj predvidljiva, takoj, ko sem se postavila na noge, sem septembra začela delo na

magistrski predstavi, saj se mi je zdelo, da je bilo v proces vloženega preveč časa, premisleka in truda, da bi vse skupaj opustila (izpeljava v kasnejšem času je bila nemogoča, saj sem zgodaj spomladi začela z režijo v SNG Nova Gorica, temu so brez premora sledili še trije študiji, ki so se vsi nabrali zaradi zamikanja kot posledica korone in porodniškega dopusta).

Ko sem torej pričela z delom na magisteriju in ko smo po odločitvi, da proces nadaljujemo samo s Tino Resman v vlogi Irine in dosedaj zbranim materialom ter njegovo specifično montažo, sem še vedno polno dojila, zato sem izjemno težko od doma odhajala za več kot dve uri (seveda smo to reševali tudi drugače, od Severja, ki je bil na polovici vaj z mano ali z Blažem/mojo mamo nekje v bližini na sprehodu, pa do črpanja mleka, a vseeno, izjemno omejujoča okoliščina). Posledica je bila, da je ogromen del predstave nastajal "v teoriji", torej na papirju, v moji glavi, v ideji. In zelo hitro se je zgodilo tisto, kar bi Tomi imenoval, simulacija procesa, imitacijo procesa ustvarjanja, ne pa dejansko ustvarjanje.

Za to, da ustvarjaš teater, rabiš prostor: vsako kompozicijo, konstrukcijo je treba preizkusiti, graditi kot sestavljanke in jo preveriti v prostoru. V skladu s tem velja tudi (ironično), da dokler teatra ne misliš v prostoru, ga ne misliš sploh, in teater samo delati, ne misliti, je največja napaka, saj se prepričuješ v lastno akcijo, ki pa je pomensko izpraznjena.

Posledica tega je, da se predstava na nobeni točki ne emancipira: ko se namreč predstava gradi v prostoru, začne hitro sama narekovati, kaj potrebuje, kaj mora slediti. Ko nastaja na papirju, te večinoma vedno prevara.

Drugič, prvo vprašanje prisotnosti: Tina in jaz.

Na odru se pravzaprav zgodi zgolj ena konkretna prisotnost, to je Tina v vlogi Irine, okrog katere se vrti osnovni dogajalni moment. A v istem trenutku, ko je to postala predstava, kjer pravzaprav središčno vlogo (ob tem tudi otvoritveno in zatvoritveno) nosijo realne tri sestre, točneje moja babica, pripoved nivoja *Male Moskve* (pričakovano) zgubi na teži. Irina tako postane fiktivna figura v nasprotju z dokumentarnim materialom, ki bo vedno znova bolj atraktiven. Dalje: Irina z dokumentarnim ne komunicira, pravzaprav z izjemo idejne ravni (da jo sorojenci iz *Moskve* ves čas kličejo, medtem ko se ona ne javlja), ne komunicira z ničemer drugim v prostoru (to, kar Tomi kasneje poimenuje: "Irinina zaprtost v predpostavko, zaradi česar celota postane predvidljiva."). Iz današnje perspektive razumem, da je šlo enostavno za zagato, ki je sama nisem videla: hotela sem prikazati avtorsko eksperimentalen projekt, ki razgalja proces, a nisem premogla dovolj distance, da bi videla, da sem za to uporabila napačno strategijo. V tej verziji sem se namreč odločila, da uvedem novo realnost, torej sopostavitev sveta babice in *Male Moskve*, a hkrati mi je popolnoma umaknjalo referenčno mesto, ki ti dve liniji združuje, to sem jaz sama. Ob zgodbi lahko zaživita šele (kot bi v strukturalizmu prikimali) v odnosu do nečesa, ta odnos pa kot presečišče

lahko v imenu skupnih pravil igre določam šele jaz. Kako torej vse te entitete bivamo in sodelujemo, ko smo sopostavljene v isti prostor.

Tomi v komentarjih očita, da s tem, ko sebe izvzamem kot del zgodbe, postanem neiskrena, lažniva, s čimer se še vedno ne morem strinjati. Mislim, da je šlo vendarle za veliko mere iskrenosti, a hkrati prav tako veliko mero pomanjkanja poguma.²³

Tretjič, drugo vprašanje prisotnosti: publika.

Izjemno dolgo (in iskreno, še danes večino časa) sem imela probleme s tako imenovanim konceptom *showinga*: torej posamezniku ali skupini pokazati segment ustvarjene predstave, prizora, ki še ni zaključen. Točneje: gre za postopek odpiranja, razgaljanje procesa.

Razlog delno najbrž tiči v specifični frustraciji dodiplomskega študija, ko sta kdaj mentorja prišla po enem tednu na ogled, skritizirala videno in potem smo do naslednjega *showinga* upoštevali njune napotke, ki potem spet niso bili ustrezni etc., ampak realno mislim, da ta problem seže mnogo globlje, v vprašanje pravilnosti, ustreznosti in končni fazi sramu.

Ko sem enkrat po faksu sedela s Sebatijanom Horvatom, mojim mentorjem za režijo na dodiplomski stopnji, sem mu rekla, da je edina stvar, ki bi jo spremenila v svojem študiju ta, da ne bi vsega jemala tako osebno. To sem razumela, ko sem pisala svojo diplomsko nalogo in sem ponovno prebirala vse zapiske ter ugotovila, kako objektivno smislni so bili večinoma njegovi napotki, in kako sem jih vsakič znova slišala skozi prizmo lastne nesposobnosti.

Razlogi za inherenten občutek sramu pri sami sebi so gotovo različni, segajo tako v otroštvo in način kaznovanja z ignoriranjem ("če nekaj narediš narobe, zame ne obstajaš oziroma nisi vredna, da tvoj obstoj priznavamo"), kot odraščajočo fascinacijo z očetom, kjer uspeh (zunanja potrditev) določa vrednost človeka, gotovo pa tudi preprostim karakternim predpostavkam.

Odziv družbe, okolja na moje delo zame tako vedno pomeni sodbo o moji osebnosti. Gre preprosto za enačenje vseh vlog v eno osebnostno obsodbo, ki to seveda ni.

Zato sem tudi pri tem projektu, za katerega res dolgo nisem vedela kam vodi, kaj pomeni, kaj nastaja, izključila edino, kar gledališki projekt v sržu pravzaprav definira, in to je publika. To je najbrž jasno že v preprostem dejstvu, da sem na nečem delala več mesecev, metorji pa so prvi resen vpogled v material imeli tri dni pred premiero.²⁴

²³ Zdaj, v zadnji reviziji besedila, se mi zdi, da se je tudi tu zgodila napačna projekcija, ki govori v prid dojemanja sramu: Tomi predstavo oziroma efekt predstave opiše kot neiskren in lažniv, če sem jaz izvzeta – jaz njegov komentar slišim kot osebno oznako: jaz sama tista, ki je neiskrena in lažniva.

²⁴ Če sem brutalno iskrena do sebe: najbrž zato, da bi bilo "prepozno" za kakršnekoli velike posege. Oh, kako sem jih podcenjevala.

A jasno je eno: brez publike predstave ne moreš razvit. Lahko jo postaviš, a to ni umetnost, niti ni ustvarjanje, to je zgolj delo. Vsakič znova je treba stvari, ki jih hočeš povedat, spoznati skozi pogled drugega, skozi ljudi, ki so s teboj prisotni v tem dogodku.

“Teater se vsakič zgodi med igralcem in gledalcem. Igralec je medij na katerega gledalec projecira.”
(Tomi Janežič)

Ta pozicija je seveda ranljiva, a je izrazito produktivna, če si iz nje sposoben izvzeti samega sebe, česar sama v danem trenutku absolutno nisem. Osnoven problem se tako zgodi, ko tisti na odru na vprašanje, zakaj se ukvarja z določeno zgodbo, zakaj jo je v tem trenutku potrebno govoriti, začne odgovor iskat v sebi: ta impulz, razlog, je treba vedno poiskati zunaj sebe.

Po kritikah, ki so se vse gibale v polju treh naštetih točk, sem veliko jokala. Jokala pred mentorji in jih spravila v bolj ali manj nelagodno situacijo, jokala v avtobusu na poti domov, jokala doma. Pred sabo sem imela tri opcije: ena, da dvignem roke in rečem, jebiga, pač ne bom magistrirala s tem projektom, *tomorrow is another day*; dva, pogoltnila komentarje in samozavestno tri dni kasneje vseeno speljala to predstavo, točno takšno kot je; tri, na podlagi obstoječega scenarija predstave v dveh dneh strukturirala popolnoma novo celoto, ki jo definirajo nove strategije in nove vsebine.

Odločila sem se za slednjo. Ne vem čisto, kako in kaj se je zgodilo. Mogoče so to prav ti momenti neustrašnosti, zgolj zato, ker se zdijo v tistem trenutku edini možni.

Še isto noč sem v nekaj alinejah spisala nove prizore, dan kasneje šla na božično kosilo in potem poklicala dve igralski kolegici (Nino Ivanišin, Niko Vidic) ter prosila Blaža, če bi mi priskočili na pomoč. Imeli smo eno vajo, dan pred premiero, dve uri v prostoru, pa še to ne vsi.

Edina ključna komponenta je bila v obstoječo narativno strukturo in več kot leto in pol nastajajočega materiala (“razumem”) vstaviti svojo in igralsko prisotnost, ter se na vse, kar se zgodi, odzvati pošteno in v skupnosti (“dopuščam”).

V teoretskem smislu je šlo tokrat dejansko za dekonstrukcijo, ki sem si jo želela že v začetku ustvariti, a mi je prej zmanjkala osnova: pri dekonstrukciji gre namreč za montažo simultanih branj, ki se igrajo z razlikami v njih samih. Preteklost vsakič znova tako obstaja simultano s sedanjostjo, saj se sproži premišljeno koncipiran dialog med jeziki, ki sprožajo dialog, kljub temu pa ohranjajo svojo avtonomijo. Tokrat sem uvedla nov jezik, ki je ta dialog šele zares omogočil.

Še danes verjamem, da je bila to ena pogumnejših stvari, ki sem jih naredila. Zakaj? Ker je nisem delala zase, ampak skupaj z ljudmi okrog sebe. Sebe sem izvzela iz enačbe, ne vem če zavestno, načrtno, previdevam, da bolj kot preživetveno taktiko. Soočena z nečim tako neznanim sem se

lahko oprijela samo tega, kar je bilo gotovo: konkretnega momenta, konkretnega okolja, konkretnih ljudi.

Pod črto: kot že zapisano, vsako stvar v življenju razumemo skozi prizmo zadnjega dogodka. Danes zato težko govorim o kvaliteti prve predstave, ki so jo videli mentorji, kot težko trdim, da ta celotna izkušnja ni imela izrecno velikih pozitivnih posledic na moje kasnejše delo. Na nobeni točki pa se ne pretvarjam, da me celotna stvar ni hudo prizadela.

MAŠA P: Zdej, manjša digresija, jaz sem ime dobila po Maši iz Čehova, ne vem kateri Maši, to nikoli nisem preverila, *Utve* ali *Treh sester*, no, upam, da iz *Treh sester*, ampak če vas slučajno zanima, moja mama se tu nekje okrog sprehaja z mojim šest mesecev starim dojenčkom, tako da lahko po koncu predstave to tudi preverite. Ampak mislim, da od tam izhaja neka moja povezava s tem, da sem si zmeraj želela raziskati te *Tri sestre*. In danes je ta predstava neko potovanje po Moskvi, potovanje po treh Moskvah, kot pove že naslov na plakatu, ki ga lahko vidite na steni: Ena je Moskva Tomislava Zajca, drama, skozi katero se bomo sprehodili, ena je Moskva tega procesa, tega kar bo zdajle nastajalo z nami in ena je moja Moskva - družinska, to kar me je danes pripeljalo, da sem lahko tukaj na tak način kakor sem.

Na neki točki procesa mi je dramaturg Rok Andres poslal mail, v katerem zapiše: "Tri linije, tri Moskve. Ena je Čehova, ena Zajčeva, ena tvoja." (Osebna komunikacija, M. Pelko, marec 2021) Ko danes razmišljam o tem, se mi zdi, da je zanimivo, da je to trojnost razumel pred mano, hkrati imam občutek, da nas je ta trojnost, katere del je Čehov, popolnoma zapeljala.

Moje navdušenje nad adaptacijami, menjavami prespektiv in postavljanje znanih literarnih protagonistov v drugačne kontekste je vedno obstajalo, a v nekem trenutku je v tem procesu postalo neuporabno, žal pa sem se tega prepozno zavedala. Ves čas sem namreč iskala vzporednice med tekstoma, jih vzporejevala in sopostavljala, to pa je popolnoma izgubljalo svoj naboj.

Danes razumem, da bolj, kot na silo stvari vlečeš skupaj, bolj se upirajo, dlje druga od druge se zdijo in bolj nestrpen postaja gledalec. Prav njemu namreč odvzameš osnovno igro, ki je zapeljala tudi mene, torej igro povezovanja in asociacij. Šele, ko so zgodbe ločene, kot so bile v zadnji verziji, so lahko genenirale mogočne asociativne tokove in se s tem, popolnoma nepredvidljivo, povezovale ter tvorile nove pomenske slike.

Pomembna je teza, da je na publiko v teatru treba gledati fenomenološko: kako se počutijo, kaj razmišljajo, kaj jih prevzame, katere asociacije spodbudi. Zavedaš se, da ko nekaj igraš, to počneš za drugega, in v tem se osvobajaš.

Tomi vzpostavi to lepo dvojnost: "Pri teatru gre za to, da nekdo to obvlada in nekdo drug to potrebuje."

Če je govora o (nepotrebn?) primerjavi med besediloma *Mala Moskva* in *Tri sestre* je gotovo treba pripomnit, da se Zajec zelo direktno referira nanj, bolj ali manj uspešno, a vendar najbolj zanimivo gotovo v strategiji podajanja časa. Čehov torej svoj dogajalni čas raztegne v štiri leta in si tudi "odmore" med dejanji vzame kot dogajalni čas, da minevanje pokaže. Hkrati prav vse osebe v dejanskem dogajalnem času preko besed delajo nešteto daljših ali krajših ekskurzov v preteklost. Zajec na drugi strani sedanost skrči na trajanje dobrih štiriindvajset ur, hkrati pa te ekskurze naredi konkretne, z dejansko montažo prizorov, ki kot *flashbacki* skačejo v preteklost. S tem zariše pomembno razliko v dojemanju trajanja danes, tako imenovanem *attention spanu*, ki se iz generacije v generacijo izrazito krči, saj na odru ne prenesemo več dolgotrajajoče debate o nečem, kar se je zgodilo, lažje to si v kratkem prizoru pogledamo v živo. A oba te odvede v preteklost uporabljata zato, da nas opominjata, da čas mineva in nas odnaša, mi pa se mu nikakor ne moremo postaviti po robu - ne moremo ga nadzorovati, vplivati ali z njim manipulirati.

Na drugi strani pa izpostavljam še celostno vsebinsko primerjavo, z besedami teoretika Hrističa (2013):

"Resnica, ki jo nosi Čehov, in je globlja od družbene resnice: boljšega življenja pravzaprav ni, družbene razmere se izboljšujejo, kolikor hočemo, pa bojo zmeraj ljudje, katerih up ostane neizpolnjen, ljudje, ki s bodo obupano zaljubljeni v ženske, ki jih ne ljubijo, ljudje, ki ne bojo znali izkoristiti priložnosti, ki se jim ponuja, ljudje, ki bojo bolj ljubili brezkoristno lepoto kakor korist in dobiček, skratka ljudje, ki bodo nesrečni iz razlogov, ki jih ne more odpraviti nobena družba, ker ti razlogi niso socialni, temveč eksistencialni." (str. 6)

Zapisano mislim, da velja upoštevati vsakič, ko se zastavlja vprašanje, zakaj je neko delo klasika. Zajec spremeni prostor in čas, ki seveda ključno definirata človeka, a vseeno pred nami pusti tisto najbolj ganljivo, namreč osebnosti, ki so popolnoma običajne, tako imenovane navadne ljudi, "ki jih tarejo njihove običajne težave, v katerih lahko kdaj pa kdaj prepoznamo tudi kakšno svojo." (Hristič, str. 11)

(*nad.*) MAŠA P: Men se zdi, da včasih v življenju se zgodi en trenutek ali pa eno obdobje, ko zelo veliko razmišljaš o eni specifični misli in zadnje čase se pri meni veliko pojavlja ta misel, kaj se zgodi, ko ugotoviš, da se v življenju ničesar zares ne sramuješ, na nič pa zares nisi ponosen.²⁵ In mogoče bi tudi to rada odkrila z današnjo predstavo. To je to, recimo da to služi kot nek uvod, rekla pa bi še par besed o celotnem kontekstu *Treh sester* in primerjave -

²⁵ Struktura mojih avtorskih monologov je bila taka, da je bil v vsakem skrit en stavek iz monologa, ki ga na koncu pove Irina.

4. VLOGA NA ODRU: kreativna sodelavka

Monolog prekine zvok sesalca. Tina pride not in posesa celo dnevno sobo, pri tem premika ljudi. Jaz si na oder potegnem bel stol na kolescih in sedem v sredino prostora. Nekako usposobim tudi mikrofona.

MAŠA: Tina danes prvič sesa ta prostor, tako da.... *(Tina gre v prostor.)* Ne ne, ni treba tu, sam dnevno.

TINA: A ok.

Še enkrat pogleda cel prostor.

TINA: Mislim, da je.

MAŠA: Kul je, ja.

Tina ugasne sesalec in ga odnese iz prostora, ko se vrača -

MAŠA: A prideš sem samo za sekundo na poti tja -

TINA: Okej.

MAŠA: Kdo si ti?

TINA: Kdo sem jaz?

MAŠA: Ja, kdo si ti, uresnic?

TINA: Am... Tina.

MAŠA: In Tina, ti boš danes igrala katero vlogo?

TINA: Irino.

MAŠA: In kaj Irina počne na današnji dan?

TINA: Na današnji dan?

MAŠA: Ja, kaj boš zdejle počela?

TINA: Jedla bom!

MAŠA: Kaj pa boš jedla?

TINA: Neko pečenko so mi obljubljal pa francosko sem si zaželela ful.

MAŠA: Tina je mela do včeri ful hudo trebušno vizoro, tako da upamo, da preživi današnjo predstavo. Izvoli.

TINA: Tenkju.

Mala Moskva in kasneje *Tri Moskve* je bilo moje prvo sodelovanje s Tino Resman. Prvič sem jo videla na odru, ko sem si ogledala produkcijo njenega drugega letnika, avtorski projekt *Požar* in še danes lahko rečem, da ne vem, kdaj me jenazadnje kdo na odru tako fasciniral.

Kasneje sva skupaj delali še v mariborski Drami, dva načrtovana skupna projekta sta padla v vodo zaradi korone oziroma porodniške, ampak absolutno zame ostaja *go-to* igralka.

Mislim, da za to ni racionalne razlage, niti je ne znam artikulirati, gre za občutek, ki ga deliš s soustvarjalcem: občutek za situacijo, način igre, kreiranje, premislek. Tina je kot sodelavka nekdo, za katero sem večkrat rekla, da delo z njo zahteva izjemno malo besed (in zame kot za nekoga, ki

absolutno preveč rada diskutira, je to res izjema), saj ji je zgolj iz sugestije, anekdote, znaka ali lastnosti jasno, kaj bi morda poskusila. In v tem projektu je resnično preizkusila verzije lastne vloge iz vseh zornih kotov: kot popolnoma dramska verzija Irine, kot kuratorka instalacije, kot pripovedovalka zgodbe o lastni družini, kot Irina iz *Treh sester*, kot nema vloga, ki zgradi *Malo Moskvo*, kot nema vloga, ki pospravlja prostor svoje travme, kot igralka, ki čaka, da nekdo drug pove njeno življensko zgodbo. A ne glede na fazo procesa, na specifično vlogo znotraj konteksta, ki se je ustvaril okrog nje, je zadržala vse principe, ki mislim, da so ključni za stvaritev dramske vloge.

Temu segmentu besedila tako pripisujem interni naslov KAJ SEM SE NAUČILA O IGRI (od Tine Resman)?²⁶

Uvod tega poglavja bi morala uvesti z izjavo, da verjamem, da je za “dobro dramsko vlogo ključno...”, a me pridevnik *dobra* vsakič, ko ga napišem, zmrazi, saj gre za tako zelo subjektiven pojem. Obrazložitev v zelo ohlapni definiciji bi torej bila, da ko opisujem vrhunsko dramsko vlogo po svojih merilih, ta upoštevajo predvsem poštenost, prisotnost in zavedanje konteksta. Točneje, odrska igralska stvaritev po mojem zahteva tri izjemno pomembne faktorje, popolnoma prepletene, ki so kljub strogosti meril, pogoji odrskega izraza:

Prvič: Pomen vloge.

Drugič: Distanca.

Tretjič: Vsebina.

Pomen vloge sem načela že v premisleku o strukturalizmu, tokrat ga poudarjam še enkrat (in najbrž nikoli dovolj), saj se mi je do sedaj v procesih velikokrat zgodilo, da igralec ali igralka razume igranje vlog (še posebj, če se temu doda tudi imenovanje specifične funkcije), kot nekaj manjvrednega, nekaj, kar tako umetniški kot osebni investiciji odvzame pomen in moč. A gotova sem, da je pravzaprav absolutno obratno, zavedanje smisla vloge igralcu ali igralki odvzame težo kreacije, ki bi bila obremenjena s seboj in se preusmeri na soigro, na odzivanje in reagiranje, kar pravzaprav definira igro in prisotnost samo po sebi.

Edouard Louise (2024) v svojem avtofikijskem romanu *Metoda: Spremeniti se* piše o igranju vlog na najbolj točen način: “(...) ampak zanj je gledališče več kot umetnost, pomagalo mu je, da je življenje vzpostavil na novo, saj je po zaslugi gledališča prvi v družini, ki je šel na gimnazijo, po

²⁶ Seveda je na vse zapisano ključno vplivalo mentorstvo Tomija Janežiča ter njegova predavanja Izvori in potenciali igre, ki gledališča, režije in predstave na nobeni točki ne razume ločeno od igre, performativa, torej je sledeč zapis tudi povzetek dejstev, ki sem jih v zadnjih petih letih sama drugače razumela in dojela.

zaslugi gledališča se je tudi naučil, da je mogoče igrati vloge, se odmakniti od svojega življenja, svojega vsiljenega življenja, svoje preteklosti, družinske zgodovine, po zaslugi gledališča je spoznal, da če želiš biti nekaj drugega ali nekdo drug, prava reč, stvar pač zaigraš, dokler to ne postaneš, spoznal je, da so vse samo vloge.” (str. 33) Igranje vlog torej kot inherentno človeško delovanje. Zavedanje lastne vloge v svetu kot način delovanja, zavedanje vlog v odnosu kot strukturiranje sobivanja.

Vloga, tako v življenju kot na odru, te vsakič znova postavi v določen položaj in definira, zato je ključno, da se vsak problem analizira skozi vlogo, funkcijo, ki nam je predpisana. Naša razmerja, odnosi, so tisti, ki proizvajajo zgodbe: različni nivoji in plasti, ki so nešteto v kontradikciji; drama tako vsakič znova nastane iz dveh legitimnih pozicij, kjer obe razumeš. Režiserjeva naloga je razmišljati o vlogah, razmerjih med vlogami, glede na celoto.

Igralec na odru nikoli ni privat, vedno v vlogi, gre za vlogo igralca, performerja. Pomembna je definicija med zasebnim in osebnim, kot jo enkrat razloži kolegica Mojca Kranjc: osebno na odru nas zanima vsakič znova, saj gre za tvoj odnos do nečesa ali nekoga; zasebno ne, saj nikoli ni resnično iskreno.

Podobno velja za tako imenovan dramski lik: ukvarjanje z likom kot neko entiteto, ločeno od nas samih, je nesmiselno, je potvarjanje, približek, ki je popolnoma nezanimiv. Ukvarjati se je potrebno z vlogo, z lastno funkcijo napram celoti. Smisel vedno izhaja iz drugega in obstaja v drugem, vedno se osmišljamo v odnosu in razmerju do nečesa ali nekoga. Tomi Janežič teorijo podaljša: “Umetnost je točno to, iskanje smisla v drugem - in njen smisel je, kaj sprovede v drugem, ne v tebi. Tu se zgodi izmenjava pomena.” (Osebna komunikacija, M. Pelko, 2020)

Hkrati pa je strašno pomembno, da igralec zgradi tudi odnos do lastne vloge, da v tem uživa, da jo ima rad. To omogoči zgolj distanca, ki jo kot ključni definirata predvsem prisotnost in stališče. V osnovi je ideja o transformaciji igralca zgrešena, identifikacija namreč igralca potegne vase in ga tja zapre, odgovore išče v sebi namesto izven sebe in tu se rodi ogroženost, ki lahko definira prav vse akterje gledališkega procesa. V igri gre za projekcijo, to omogoči spontanost in razigranost, zavedanje, da *jaz* ni vloga, ampak se ti postavljaš v vloge do tega, kar te obkroža (ter iz njih po svoji volji tudi izstopaš). Gledalec vsakič znova svoje dojemanje projecira na igralca ali igralko, ta omogoča, da se zgodba zgodi v tistem trenutku, v zdajšnjosti. Identifikacija je prav zato nevarna, saj lahko pride do identifikacije s projekcijo sebe, ki z realnostjo nima popolnoma nobene veze.

Igralec je *causer*, je tisti, ki povzroča in s tem pride zavedanje, da spreminja našo realnost, našo sedanost. V prostoru lahko vzpostavi karkoli in njegov odnos do te realnosti prekvalificira tudi naš odnos. Dramaturg in dramatik Dino Pešut je med pogovorom, v nekem trenutku študija mariborske predstave, definiral talent kot hkratnosti biti v dejanskem trenutku in obenem vzporednim zavedanjem, kaj tvoja prisotnost v tistem trenutku povzroči.

Distanca do pripovedi omogoči izraziti *point*, pomen, omogoči izdelavo stališča in odnosa do izrečenega ter do vloge same: šele na tej točki lahko pride do kreacije, saj se lik lahko zgodi med publiko in igralcem, ne za igralca samega.

Po Brechtu naj ima igralec vedno odnos do tega, kar proizvaja, on kot režiser in gledalec pričakuje, da je igralec do izražanega in igranega vedno opredeljen. Distanca torej botruje možnosti, da lahko do dramskega karakterja razviješ globoko spoštovanje in posledično tudi dramska vloga postane nekaj več, lahko nagovarja v imenu nečesa večjega, saj gre med igralcem in vlogo za odnos razumevanja, naklonjenosti, empatije.

Ideal, kot ga večkrat poudarja Tomi, je da svoj dramski karakter razumem in mu verjamem, od tod želja, da njegovo zgodbo delim s publiko. Igraš za nekoga, to te razbremeni in hkrati osmisli.

Distanca omogoča igrivost, saj "razusodi" življenje in da prosto pot domišljiji, ki je ključnega pomena, saj je domišljija sama po sebi izrazito aktivna.

Pomembno je vzpostaviti še dejstvo, da igralska kreacija nikoli ne sme preseči pomena, ideje predstave, že Stanislavski opozarja, da je tak tip zvezdiškega sistema, ki predstavo podredi eni vlogi, absolutno nedopusten. Igralec, tako kot vsi ostali člani avtorske ekipe, so vedno v službi predstave, celote, oziroma z drugimi besedami, vsebine.

Velja preprosta maksima: igralec se nikoli ne sme postaviti pred zgodbo. V tem smislu je lahko igra v sržu izrecno preprosta: vsakič znova se moraš vračati na vsebino. (Po Katie Mitchell (2008) v *Director's Craft*: tekst naj je vedno med igralcem in režiserjem, tja se je potrebno ves čas vračati.) Posledično je tudi frustracija igralca možna zgolj, če je vezana na vsebino, na proizvodnjanje in podajanje le-te; če je vezana na zasebno, je kontraproduktivna.

Igralca tako vedno vodi vsebina, na katero reagira. Zastavijo se ključna vprašanja, vsakič vezana na vsebino dogajalnega: Zakaj stopiš na oder? / V imenu česa ali koga? / Kaj dopustiš, da gledalci vidijo in prepoznajo v tebi? / Kaj izrečeš in kaj s tem poveš? / Kakšen je tvoj odnos do tega?

Morda se je v konkretnem primeru Tininih vlog najbolj poglobljeno spreminjalo vprašanje, kaj dopustiš, da gledalec v tebi vidi: v najslabši verziji je šlo za fiktivno Irino z neko daljno povezavo

na čehovljansko zgodbo, ki je bila v svojem jedru prazna; v showingu je šlo za specifično pozicijo Irine iz Male Moskve, ki se je na asociativni in avtobiografski ravni prepletala z mojo babico, a ji je umanjala Tina kot igralka; v zadnji verziji pa so svojo pozicijo zavzele vse tri perspektive: Tina kot performerka, ki se zaveda možnosti vstopanja v vlogo tako avtobiografskega segmenta kot dramske zasnove, odvisno od potrebe vsebine celote, a hkrati ohranja svojo izhodiščno pozicijo distancirane opazovalke, ki na odnose in razmerja, postavljena okrog nje, reagira.

Morda najbolj ključno za ugledališčenje vsebine še vedno ostaja dejstvo, da je jedro teatarskega vsakič znova situacija. Situacija, ki zahteva svojo konkretnost in katere konkretnost vedno definira dejstvo, da so to igralci na odru, pred publiko ter hkrati konkretnost situacije, ki je ključna za podajanje naracije. V situacijo pa vsakič znova posegajo dogodki, ki spremenijo tok dogajanja akterjev in njihovega sveta.

Iz tega stališča je *Mala Moskva* zanimiv tekst, saj se vsi dogodki zgodijo pred vstopom v trenutnost: dogodki, ki so za akterje usodni (zastavitev hiše, posilstvo, zaljubljenost, afera z učencem), ki zamajajo nek tip skupnosti (četudi s samim sabo, sicer pa družinsko ali karierno ali lokalno) so tisti, ki pravzaprav naše protagoniste pripeljejo v trenutek, iz katerega drama izhaja. Tako tudi v uprizoritvi *Treh Moskev* na posnetku sama poudarjam dogodke, ki so spremenili tok mojega življenja, a za zunanje oko nikakor niso bili usodni. Gre za slike, fragmente, momente, ko se najbolj nepredvidljivo in skoraj nelogično zgodijo največji vplivi na neke percepcije v naših življenjih. Povzročitelji dejanskih usodnih posledic so običajno majhni, popolnoma alogični in nepričakovani sprožitelji.

IRINA: Vse ostalo me ne zanima! *Lec-dens!* Jaz sem tako srečna, mene ne zanimajo dogodki in od takrat sem tako srečna, zaradi tega, razumete?

MAŠA: Kakšni dogodki?

IRINA (*Maši*): Razbita okna so dogodek. Ti si žalostna, Andreja so pretepli, to so dogodki.

ANDREJ: Irina –

IRINA (*Olgi*): A ti si videla, da ima tvoj brat modrico?

Olga prikima.

ANDREJ (*Olgi*): In z—zakaj nisi nič –

OLGA: Pojdi že po to vodo, prav?

Andrej poslušno odide, Irina je zdaj fokusirana na Mašo.

IRINA: Evo ga! Še en! (*Maši*) To med njima. Ampak mene ne zanimajo *faking* dogodki! (Zajec, str. 19)

Dogodek se lahko pojavlja v različnih oblikah, še najbolj zanimiv je, ko pod vprašaj, z intimnim, individualnim posegom, postavi celotno družbeno ureditev, kot to na primer fenomenalno počne režiser Thomas Vinterberg (filma *Praznovanje (Festen)*, 1998) in *Lov (Jagten)*, 2013) ali kot spiše Ian McEwan v romanu *Pokora (Atonement)*, 20024). Kako torej izrek ene resnice (ali laži) popolnoma spremeni vloge, razmerja in posledično svet protagonistov ter poantira družbeno stukturo, v kateri njeni protagonisti obstajajo.

Glede na to, da se magistrsko delo ukvarja tudi s sramom, morda ni slabo izpostaviti, da je dogodek tudi odločitev, da se dogodek ne zgodi: izjemno znan je na primer primer Schlinkovega *Bralca (Der Vorleser)*, 1995), kjer je občutje sramu tako veliko, da Hanna Schmitz raje prevzame krivdo za nekaj, za kar ni odgovorna ter je za to kaznovana, kot prizna nekaj, česar se globoko sramuje.

Morda eden najbolj ključnih nasvetov, ki sem jih prejela za delo z igralci: vedno znova je treba igrat en dogodek, igrat eno situacijo in igrat en odnos. En sam trenutek je dovolj biten, ni vanj treba skriti celega sveta. A hkrati se prav to zgodi. Ali če parafraziram Fitzgeralda: "Koliko stvari se mora zgoditi, da se nekaj zgodi?" Morda kot najbolj fenomenalen primer v smislu narativnega, strukturnega, omenim še film *Višja sila (Force Majeure)*, r. Ruben Ostlund, 2014), kjer ena sekunda, eno dejanje odločitve, ki je popolnoma nagona, impulzivna, v sebi nosi vso preteklost človeka in hkrati radikalno definira njegovo prihodnost.

MAŠA: Lahko Rok, gremo v Malo Moskvo?

ROK: Pejmo.

MAŠA: Rok je naš dramaturg, danes zavzema pozicijo vseмогоčnega lučkarja, ma pa eno posebno nalogo, ki jo bom predstavila malo kasneje, ko bo postala malo bolj problematična - takrat boste dobro vedli, zakaj je problematična.²⁷

Zdej pa, če lahko kolege prosim, da se mi pridružijo?

Na oder pridejo Nina Ivanišin, Nika Vidic in Blaž Dolenc, jaz ob njih. Igralci se posedejo za mizo, odprejo besedila.

Blaž mi je rekel, mogoče že tisti večer po predstavi, da zdaj razume, kaj je J. K. Rowling mislila s tem, ko je v *Harryju Potterju* napisala, da je prijateljstvo najmočnejša sila na svetu. Če kaj razumem, je to to, da tega projekta, predvsem njegove finalne oblike, nikoli ne bi mogla izpeljat brez ljudi, ki so bili tisti večer z menoj v prostoru.

²⁷ Rokovo nalogo seveda pozabim razložiti, zato jo navajam tu: ideja je bila, da vsakič, ko se besedilo *Mala Moskva* refererira na *Tri sestre* za trenutek *zadima* luči. Da to napovem kot problematično je zato, ker je teh referenc res zelo veliko. Ker se v poteku predstave toliko dogaja, tudi Rok pozabi na svojo nalogo in popolnoma nič ključnega ne spustimo. Zamislica, pač.

Ker je bil projekt izrazito dolgotrajen, so se v njem zamenjali mnogi sodelavci. Prepričana sem, da predstave nikoli, ampak res nikoli, ne moreš mislit mimo odnosov, ki so se tam zgodili: vzpostavili ali razdrli. Četudi za sabo nimam toliko projektov, ob misli na vsakega prvo pomislim na odnose, ki so se dogajali v procesu, veliko prej kot na objektiven uspeh predstave. Točno vem, po katerem procesu mi je, z besedami profesorja Janežiča, nekaj ostalo v želodcu; podobno kot točno veš, kateri kompromisi so bili produktivni in za kreacijo nujni, kateri pa so ti obležali.

Spomnim se, da sem na enem prvih *skypov* s Tomijem, ko sva govorila o različnih funkcijah sodelavcev, zastavila vprašanje: Kaj lahko pričakujem od sodelavca dramaturga?

In četudi je bilo, v moje opravičilo, vprašanje resnično nerodno formulirano, je Tomi popolnoma znorel: češ, kdo sem jaz, da karkoli zahtevam ali pričakujem od kogarkoli / torej vzpostavljam okolje, kjer se mi morajo sodelavci dokazati.

Se danes mi je nelagodno ob misli na to debato, saj prav zaradi tega, kar je bilo za tem vprašanjem nepremišljenega, ostaja le-to najbolj nevarno. Namreč, ko se zgodi obratno (konkretno: ko mi sodelavec predstavi problem in pričakuje, da imam nanj takojšnjo rešitev), se v meni rodi popolna ogroženost in posledično ustvarjalni krč.

Sodelavci te inspirirajo, ti inspiriraš njih. Prepogosto še vedno opazim, da se moje frustracije rodijo iz dveh aksiomov: Prvič, potreba po kontroli, posledično ne biti zmožna karkoli prepustiti, da se zgodi samo, zaupati procesu. Torej prepričanje, da moraš vedno imeti odgovor, vedno imeti pravi odgovor in po možnosti še boljši od vseh ostalih.

Drugič, ukvarjanje s seboj in ne s predstavo. Torej dokazovanje lastne vrednosti in zahteve biti ljubljena preko doseganja namišljenih standardov uspešne režiserke. To je seveda inherentno povezano tudi s sramom: nisi dovolj ustrezna / dobra oseba, če predstava spodleti.

Kot pri igri, pri vlogi, gre za naše osmišljanje skozi drugega, torej ustvariti nekaj, kar nekomu nekaj pomeni - sprejeti nekaj ustvarjenega, kar pomeni nam. Takoj, ko je fokus usmerjen ven, se začnejo rojevati presežki.

Ko je preteklo leto Emma Stone prejela oskarja za vlogo Belle Baxter v filmu *Uboga bitja* (*Poor Things*, 2022), v govoru pove, kako je dan prej paničarila, če bo slučajno nagrajena, kaj to pomeni, kaj bo rekla ter milijon dodatnih skrbi in režiser, Yorgor Lanthimos, jo je pomiril s preprostim stavkom: "*Izvzemi sebe iz te situacije.*"²⁸ Gre za nagrado vsem, ki so odgovorni za to fenomenalno

²⁸ "Take yourself out of it."

vlogo in teh ni malo, te je potrebno vsakič znova počastiti. V filmu, kot tudi v teatru (govorim seveda o kvalitetnih, zdravih procesih), so prav vse nagrade vedno nagrade kolektivu.

In mislim, da se je v tem primeru, torej v primeru zadnje izvedbe predstave, zgodilo prav to: moja težnja je bila usmerjena v zgodbo, ki jo želim povedat o svoji babici, v imenu svoje babice, z ljubeznijo do svoje babice in hkrati v neverjetni hvaležnosti vsem, ki so se znašli okrog mene. Na drugi strani so prav vsi na odru popolnoma podpirali mojo vlogo, da podam svojo zgodbo. Naša intenca je bila usmerjena izven sebe, merila je izključno drug v drugega. In zato je sicer obstajal občutek odgovornosti v skrbi za drugega, a hkrati razbremenjen lastnega ega.

Po svoje nas je združil skupni sovražnik (Tomiju Janežiču se na tej točki opravičujem za primerjavo z *Voldemortom* - v trenutku je bila realna in mislim, da je to vlogo tudi zavestno sprovedel), a fascinantno je bilo, da se takrat s tem, kdo je na drugi strani, ni ukvarjal nihče. Ni šlo za dokazovanje, šlo je za najlepšo obliko kolektiva: skupnost, ki obstaja v točno tistem trenutku (ker je to vse, kar smo imeli) in hkrati popolnoma zaupa drug drugemu (ker je to vse, kar smo imeli).

Prepričana sem, da so gledališki odnosi izjemno kompleksni in zato o njih še vedno vem premalo. Kar sem se naučila je gotovo to, da je znotraj odnosov izjemno težko menjati vloge. Oziroma, da na čustveni ravni včasih težko razmejujemo med vlogami, še posebej, ko se znajdemo v pozicijah ranljivosti. Lahko rečem, da so me odnosi, ki sem jih spletla v teatru najbolj zaznamovali, hkrati mnogi tudi močno prizadeli, a verjamem, da vsakič zaradi bolečine, ki pride z enačenjem vloge in osebe; ki pride iz zmote razumevanja odnosa, ki se včasih splete zgolj na profesionalni ravni in je zato prav, da se ga ne razume kot osebnega. Imajo pa kreativni procesi v svoje bistvo vpisano intimo, tako posameznika kot sodelovanja, zato do takih trenutkov morda pride pogosteje.

Kar sem se naučila v zadnjih nekaj letih je, da je ne samo za gledališko ustvarjanje, marveč tudi za odnose, izjemno ključna trenutnost in da jih je krivično soditi iz perspektiv kasnejših dogodkov. "Zgodba mojega življenja je niz razdrtih prijateljstev," zapiše Eduard Louis (2024, str. 196). Morda še huje: zdi se mi, da jaz že dolgo ne pomnim razdrtega prijateljstva, zgolj izpetega. Nekaj, kar se začne z malo daljšimi tišinami in konča s kimanjem glave in bežnim nasmehom, ko se srečaš na ulici in niti pomisliš ne, da bi se ustavil. A ključno: vsak izmed teh odnosov je zaznamoval nek del mojega življenja, mojega odraščanja, me v nekaj oblikoval. V določenem kontekstu in situaciji je zavzel svojo vlogo. In ne sme biti usodno, če je v nekem drugem kontekstu in drugi situaciji nima.

Vsi, s katerimi sem si tisti večer delila oder, so moji ljudje. Verjamem, da te tak dogodek, intenziteta takega trenutka, četudi navidez banalna, poveže na specifičen način, ne glede na to, da vsako življenjsko obdobje pač kot talce vzame nekatere odnose. A kar čutim, in to je neizpodbitno, ne glede na obdobje, situacijo ali trenutni odnos, je neizmerna hvaležnost in spoštovanje, za zaupanje in popolno predanost tistemu večeru, do vsakega od kolegov in kolegic, ki so bili tam.

5. OSEBNE IN POLITIČNE VLOGE: prijateljica, pacientka, partnerka in homo politicus

MAŠA P. (*berem*): Tomislav Zajec: *Mala Moskva*. Drama, inspirirana z dramskim tekstom Antona Pavloviča Čehova, *Tri sestre*. Dober tek, Tina.

TINA: Hvala.

MAŠA: Dramske osebe: Olga, 31, najstarejša sestra

NINA: Zdravo.

MAŠA: Kdo pa si ti?

NINA: Nina Ivanišin.

MAŠA: Nina Ivanišin, kako dolgo si v tem projektu?

NINA: Od včeraj.

MAŠA: Kdo vse te danes spremlja?

NINA: Spremljata me moj mož in moja hči.

MAŠA: In tvoja hči, ki je toliko stara kot moj sin, se bo poročila s kom, ko bo dost stara, da se poroči?

NINA: Ko bo na to pripravljena, ker ne bomo na njo časovno pritiskali, bo izbrala Severja Pelko Dolenca.

Nino Ivanišin sem seveda poznala še preden sem se ugotovila, da se sploh želim ukvarjat s teatrom. Predstava *Svatba* v režiji Jerneja Lorencija je bila predstava, ki je zame zakoličila prepričanje, da teater lahko premakne. Ampak ne premakne na način, da te samo prestrese, ampak premakne na način, da te poruši in potem od tebe zahteva, da se sestaviš nazaj. Arthur Miller v nekem intervjuju reče nekaj v smislu, da je namen umetnosti, da ljudi opomni na reči, za katere so se odločili, da jih raje pozabijo. Spomnim se *Svatbe*, spomnim se prežemajočega občutka, da je svet krivičen, ampak ne kot puhlice, ki jo ponavljam vsak dan, ampak kot občutja v trebuhu, drobovju. Fizičnega pretresa.

Joseph Chaikin (1974): "Verjamem, da bi moralo gledališče ljudi premakniti: Nekaj se mora premakniti, nekaj se mora zganiti, pa ne zgolj strune srca. Perspektiva ljudi bi se morala premakniti." (str. 98) Ko se zares premakne perspektiva, posledice občuti telo: tak spomin imam na srednjo šolo, ko sem v knjižnici med glavnim odmorom začela brat Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice*, ker je bila za domače branje in sem z branjem zamujala. Računala sem, da jo samo preletim, na koncu sem prebrala celo, zamudila naslednjo uro in ko sem končala sem morala bruhat, fizično moje telo ni zdržalo tega pritiska. Mislim, da je bilo to moje prvo srečanje z žensko,

dekletom v literaturi, protagonistkami, tako nazorno in tako brutalno in tako krivično razgaljenimi, da enostavno fizično prenesla.

Nino Ivanišin kasneje dejansko spoznam v tretjem letniku Akademije, ko asistiram režiserju Januszu Kici pri predstavi *Matiček se ženi* v ljubljanski Drami, zelo blizu si postanemo (Nina, njen mož Klemen, moj mož Blaž in jaz), ko sva z Blažem povabljeni k sodelovanju v avtorskem projektu *Not Dead Enough / Western* (2020) v produkciji gledališča Glej. Najbolj pa na naš odnos vpliva dejstvo, da sta moj sin in njena hči rojena v razmaku desetih dni. Ne vem, na kakšen način delujejo bližine, mislim, da sama še vedno težko razločujem odnose od okoliščin, ki so ta odnos vzpostavile, ampak: če je v teatru vse situacija, enako velja v življenju - in ta specifična situacija, skupna nosečnost in vzgajanje otroka, naju je povezala v nekem ključnem segmentu življenja. Kar je stvar naredilo še bolj fascinantno je bilo, da je deset dni pred menoj rodila še Maruša Majer in ta trojček, ki ga tvorijo Lada, Duša in Sever še vedno vidim kot nekaj definirajočega za to obdobje v življenju, tudi za mojo vlogo v obliki prijateljice, ki sem jo takrat spoznala in razumela drugače.

Nina je bila, poleg kreativne ekipe in moje družine, edina, ki je videla predstavo pred mentorji in v tej obliki, kot mentorji. Po ogledu mi je napisala mail, ki ga z njenim dovoljenjem objavljam, zgolj in samo zato, ker je v tistem trenutku igral izrecno veliko vlogo. Pa tudi, ker je fenomenalna prijateljica, navijačica in gledalka, ki si zasluži mesto znotraj tega zapisa.

From: Nina Ivanišin Janežič

Subject: Včeraj sem bila na gledališki predstavi

Date: 23. December 2021 at 11.01

To: Me

Draga, ljuba Maša,

pišem tako, ker se s pisanjem mesidža lahko samo ubijem.

Zadnja predstava, ki sem jo videla pred Dušo in prva po Dušinem rojstvu je bila tvoja...

človek bi si mislil, da ko je tako lačen gledališča, ni važno kaj bo videl, vsega bo vesel, pa je ravno nasprotno. Zelo pomembno je, da vidi dobre, prave stvari. Jaz sem jih!

Te dve predstavi sta bili zame zelo pomembni, celo nujni. (o tem več ob snidenju)

Tako kot ti vidiš gledališče, kako mi bližaj vsebino in koliko prostora puščaš še zame, je po mojem kr idealno.

Razumem tvoj "strah" pred odzivom mentorjev, prvič zato, ker sta talent in samozavest obratno sorazmerna, drugič zato, ker je tvoja umetnina iskrena, intimna, nepreračunljiva, naziheraška, v

glavnem takšna, ranljiva kot prava umetnina mora bit, tako da lahko tudi po svoji tesnobi ob premieri oceniš, kolikšna je vrednost tega, kar daješ od sebe.

Zato vsak gledalec, ki si jo ogleda, čuti hvaležnost.

Želim, da ti bo ob 18,10 padla tona z ramen.

nina

(Osebna komunikacija, M. Pelko, december 2021)

Letošnjega maja smo na kavi pri Maruši vse tri, druga drugi povedale, da smo noseče. Ninin rok okrog 20.12, Marušin okrog 25.12 in moj okrog 1.1.2025. Nekaj, kar v svetu, kjer je še zelo malo naključij, deluje kot popoln čudež. Njuni prvi pregledi so bili odlični, moj je bil malo kasneje. Da je čas nekaj radikalno subjektivnega se mi je potrdilo ob tišini prvega ultrazvoka, ki je, realno, morda trajala 5 sekund več kot običajno, a zame je bila to najdaljša tišina, ki sem ji bila kdaj priča.

Plod se je nehal razvijati okrog osmega tedna, pregled v devetem ni našel srčnega utripa, v začetku junija sem morala na urgenco na splav.

Diagnoza: O02.1 Splav z odmrlim plodom ("missed abortion")

Ta segment dodajam, ker po svoje definira obdobje, v katerem ta magisterij nastaja. Predvsem pa se mi zdi izrazito pomembno, ko je govora o sramu. Žensko telo, predvsem pa njena seksualnost, telesnost je vrhunsko prizorišče, ko pride do vprašanja krivde in sramu.

Krščanstvo skuša dokazati preko Evinega trganja jabolka, da je sram vpisan v naš izvirni greh in vzbuja trpljenje, a hkrati je nujen kot podlaga za odrešenje. Še več, razumljen je kot nujni pogoj za občutenje kesanja in posledično uspešne izpovedi. Stearns (2017) navaja, da je v Mojzesovi knjigi tako to edino čustvo, ki je diskutirano v podrobnosti: človeška radovednost vodi v vedenje, to pa vodi v sram. In svoje izhodišče, začetek, izvor, najde v ženski. (str. 19) Ta korak, ta usodni ugriz se še danes jemlje kot opravičilo za vsakršno poniževanje, odvzemanje pravic in nasilje nad ženskami, ki ga usmerja cerkev. In najbolj direktna oblika sramočenja desničarske in konzervativne politike se je fokusirala prav na splav. Gre za direktno javno poniževanje in sramočenje žensk, ki se odločijo za ta poseg (ali so vanj prisiljene), njihov namen pa je zgolj in samo, z javnim zaničevanjem, druge odvrniti od tega.

Nujno je zavedanje, da je prvi odziv na splav vsakič znova krivda (do zarodka, ob katerem si nemočen) in sram (nekaj je narobe z mano, da ne morem donositi zdravega otroka). Obe misli sta iracionalni, ampak izrazito prisotni, saj se soočaš z nečim, kar je večje od razumevanja, nekaj, kar te v odnosu do veličine življenja naredi ponižnega in za to iščeš argumente, ki bi dogodek osmislili.

Smisla ni. Biološko: kromosomska napaka. Ampak sram ostaja, zato se tudi o tej temi še vedno izjemno malo govori, čeprav se vsaka četrta (zgolj znana) nosečnost konča s spontanim splavom. Skupnost žensk, ki s se sooči s tem je torej glomazna, a obdana s tišino iz istega razloga, kot vsak mehanizem sramu: kaj če bo tudi družba ugotovila, da sem neustrezna, ker se v meni ne razvije zdravo bitje?

Plod v mojem telesu se je prenehal razvijati v osmem tednu in v dobrem tednu je slovenska ginekologija dokončno potrdila, da plod nima utripa, šla sem na urgenco in tam pod zdravniškim nadzorom počakala, da je, z zdravili, telo odmrli plod lahko izločilo. V polovici zvezdnih držav Amerike, Poljski in Madžarski bi morala v tem trenutku, torej leta 2024, čakati, da plod telo zapusti samo. Torej bi morala z neživim bitjem v svojem telesu živeti tudi do dva meseca ter čakati, da ga telo samo odstrani, saj je splav v teh državah prepovedan po šestem tednu (in v mojem primeru je bilo po gestacijski dobi bitje že v devetem tednu). Kar hočem povedati je, četudi morda popolnoma neprimerno za magistrsko nalogo, da smo kot civilizacija ultimativno skrenili, če ima kdorkoli razen ženske same pravico odločati o njenem telesu, če smo spet nazaj na točki, ko se žensko telo zapira v teritorij sramu, samo zato, da se ga lahko obvlada.

Ali z besedami ameriške avtorice Zore Neale Hurston: "Če boš molčala o svoji bolečini, te bodo ubili in rekli, da si ob tem uživala."²⁹

MAŠA: Pozdravljena.

NIKA: Hej.

MAŠA: Maša, 29, srednja sestra

NIKA: Zdravo.

MAŠA: Naša Nika si je danes oblekla kučmo specifično za ta dan, ane?

NIKA: Ene sorte.

MAŠA: Recimo. In naša Nika je tako kot naša Maša zbežala. Kje si bila tako dolgo časa?

NIKA: Sem bila na Nizozemskem.

MAŠA: In v tej konstelaciji, ki jo danes gledamo si katerič?

NIKA: Fak ful sem živčna.

MAŠA: Res?

NIKA: A misliš, da bom zajebala, če povem to. Prav tko - Ah. Okej. Ja ful, joj. A bi morala še kaj reči?

MAŠA: Ne, mislim, da je kul odgovor.

NIKA: Okej, kul.

²⁹ "If you are silent about your pain, they'll kill you and say you enjoyed."

Sram obstaja kot politična prвина, s tem sem se ogromno ukvarjala v predstavah *Pet vrst tišine*, kjer je sram zaradi intimnega fizičnega nasilja eden poglavitnih razlogov, da se le-tega ne prijavi, ter v Tolstojevi *Oblasti teme* v Slovenskem ljudskem gledališču Celje. V tej produkciji je Nika Vidic nastopila v vlogi Anjutke, otroka, mlade deklice, ki odrasča v okolju popolne revščine in brutalnega nasilja.

Zakaj je ta vloga pomembna v kontekstu te naloge je, ker je vloga otroka edina, ki dejansko občuti sram: vsi okoli nje svoje frustracije zaradi družbenega, spolnega in finančnega manjka, torej lastne neustreznosti in ultimativnega občutja sramu, kanalizirajo preko nasilja, alkohola ali drugačnih ekscesov. Ob tem jih ključno definira tudi popoln manjko izobrazbe in posledično nezmožnost artikulacije lastnih emocij ter odnosa do sveta.

ANJUTKA: Zadnjič je nekdo prespal pri nas in je rekel, da kadar umre otrok, gre njegova dušica naravnost v nebesa. A je to res?

MITRIČ: Kaj pa vem, najbrž je res. Zakaj?

ANJUTKA: Ko bi vsaj jaz tudi umrla.

MITRIČ: Če umreš, je vsega konec.

ANJUTKA: Do desetega si še otrok, potem se začneš kvarit.

MITRIČ: Jasna stvar, da se začneš kvarit! Kako bi bilo sploh mogoče, da se ne bi skvarile? Kaj pa vidite okoli sebe? Kaj slišite? Eno samo grdobijo.

ANJUTKA: Ampak jaz znam očenaš že do polovice.

MITRIČ: Ja, to je pa res veliko! Sicer se vam ne sme nič očitati. Kdo vas pa kaj nauči? Samo pijani dedec kdaj pa kdaj, s palico. To je vsa znanost, ki jo dobite. (Tolstoj, 2022, str. 37)

V *Genealogiji morale* Nietzsche (1988) trdi, da ni hujšega sovražnika človeške narave kot tip eksistence oziroma družbene organiziranosti od te, ki človeka definira v položaju med podrejenim in nadrejenim. Posledično obravnava krivdo kot poglavitno odgovorno za strukturo družbe, ki oblikuje odnos upnik – dolžnik, ta pa se v pozamezniku udejanja kot nemoč in predvsem sram, ki ga ohromi. (Nietzsche, 244) Družbeno stanje na ta način perpetuira in potencira občutje, zaradi katerega je boj proti krivici onemogočen in tako celotna družba v *Oblasti teme* živi zgolj v konstantnem občutju porejenosti do “bogatih gospodarjev”, zavoljo česar iščejo sebi podrejenega, ki ga, kot mehanizem sprostitve, najdejo v Anjutki. Anjutka je popolna tarča, da zakrije vse zločine svoje družine, še več, to je nujen pogoj, če želi biti sprejeta, kar pa je seveda edini način, da s sramom opravimo: občutek, da smo sprejeti. Gre torej za globoko kompleksen začaran krog.

AKIM: Mimo? Ne, poba, nič ni mimo. Zlo se usede na zlo, zlo raste iz zla in ti Mikiška si zabredel v zlo.
Zabredel si v zlo, dobro vidim. Zabredel si v zlo, pogreznil si se. (Tolstoj, str. 30)

Mala Moskva kot besedilo v svojem sržu nosi oboje, sram in nasilje. Irina, Andrej in Olga so se v dogodkih, ki jih sramujejo, soočili z nasiljem: Irina s spolnim, fizičnim in psihičnim nasiljem posilstva, Olga z nasilno reakcijo okolice in dijaka, Andrej pa je zaradi dolgov doživel hudo fizično obračunavanje. Edino Maša ni v besedilu imela direktnega stika z nasiljem, ki smo ji ga v zadnji dramski verziji dodali kot del monologa: ko Veršininu ni mogla vrniti denarja, je brutalno pretepel njenega moža vpričo nje. Vsi štirje so torej ranjeni, poškodovani, fizično in psihično, ter zaradi tega čutijo ogromno sramu. Začaran krog se nadaljuje: nihče od njih o tem ne želi govoriti, saj se bojijo, da bodo ostali čutili isto, kot oni sami (kar je najbolj logična reakcija na nasilje) - torej da so si to zaslužili.

To besedilo hoče biti v dialogu z trenutnostjo, zato je nemogoče ne izpostaviti pozicije sveta, v katerem nastaja: pred dvema tednoma je 17 letnik v Angliji pobil tri deklice, mlajše od 11 let, ki so bile na otroškem taboru posvečenemu Taylor Swift. Ker se je na internetu razširila lažna novica, da je to storil muslimanski prosilec za azil, so skrajni desničarji fizično poškodovali več kot 200 migrantov. Nasilje rodi nasilje. V zadnjih desetih dneh sta v Sloveniji dva moška brutalno napadla svoje partnerke, ena je trajno poškodovana, ena ubita. V naši neposredni bližini divjata dve vojni, prva, v Ukrajini, že več kot dve leti, tako da smo se nanjo že navadili, druga, v Palestini, je tako brutalna, da se odločimo, da jo ignoriramo. Iskreno se vse zdi popolnoma nesmiselno, vključno s to magistrsko, ko si vzameš nekaj minut, da pogledaš, kaj se dogaja v svetu. Od prvih napadov lansko leto v Gazi je bilo v Palestini ubitih več kot 14 000 otrok. Kaj naj človek sploh s tem podatkom?

V tem mesecu je za *Wall Street Journal* spregovoril izraelski zdravstveni delavec, ki je zdravil palestinske zapornike v izraelskem zaporu Sde Teiman. Novice na RTV (2024) navajajo:

“Po njegovih besedah so bile med smrtno nevarnimi poškodbami, ki jih je utrpel zapornik, zlomljena rebra, "očitni znaki napada" na trebuh in predel prsi ter hude poškodbe danke, ki jih je najverjetneje povzročilo vstavljanje predmeta."Bilo je kar grozljivo," je dejal zdravstveni delavec. "Meja je postavljena tako nizko, da ne vem, kako lahko moralno sploh še pademo nižje. Vedel sem, da se lahko takšne stvari dogajajo, a nikoli nisem videl česa takšnega," je dejal.”
Nadalje: “Medtem je izraelska organizacija za varstvo človekovih pravic B'Tselem objavila pričevanje palestinskega odvetnika Sarija Huriije, ki je opisal obravnavo palestinskih zapornikov v izraelskem zaporu Megido. Huriija je dejal, da so izraelski pazniki nekatere palestinske zapornike silili, da "lajajo kot psi". "Če so zavrnilo, so jih pretepali, dokler niso začeli lajati," je

dejal. Kot je dejal, so mlade palestinske zapornike "pretepali in poniževali", "mlade fante so silili poljubljati izraelsko zastavo na zidu". "Kdor je to zavrnil, so ga zlorabili. Neprestano so jih pretepali, žalili in poniževali," je v pričevanju dejal odvetnik."

V vseh navedenih primerih gre za javno sramočenje, popolno ponižanje in uničenje vsakršne integritete človeka, gre za enačenje individualnega bitja zgolj z eno lastnostjo (kulturno, rasno, nacionalno, spolno) in posledično označeno kot popolnoma nevredno. Javno sramočenje, od iniciacije v moškost ali ženskost in posledično preverjanje vzdržljivosti bolečine, do javnega bičanja ali križanja; po maksimi samurajev, ki so sram kot nasprotje časti pojasnjevali z "zločin pripada telesu, sramota pa duši." (Stearns, str. 33) Sramočenje je kruto in še nikdar ni vodilo v trajno izboljšanje, saj ultimativno zaznamuje vse udeležene. Deluje na ravni objestnosti, maščevanja ali vzpostavitve primera / grožnje za vse ostale, vsakič znova pa izhaja iz pozicije moči. Prav zato sram v svojem jedru ostaja inherentno političen.

Situacija v Izraelu (pre)močno³⁰ spominja na dogodke iz iraškega zapora Abu Ghraib v Bagdadu iz leta 2004, kjer se je skupina enajstih ameriških vojakov in vojakinj ob iraških zapornikih, ki so bili goli pripeti na elektrode elektroškov, pokriti s kapucami, prisiljeni v masturbacijo ali »zloženi« v človeško piramido teles, pozirali s prešernimi nasmeški in dvignjenimi palci. Svet je pretresla fotografija ameriške vojakinje Lynndie England, ki drugo človeško bitje tako poniža, da mu okrog vratu naveže povodec in z njim ponosno pozira svojemu zaročencu.

Emmanuel Levinas, filozof, je avtor knjige *Etika in neskončno* (1998), ki je sicer najbolj znana po svojem doumevanju etike, a v njej najdemo tudi fenomenološke deskripcije mnogih človeških doživljajev, izkustev, med drugim tudi stanje biti v vojni. To sproži njegovo naslednje vprašanje, namreč ali nas lahko morala vara: kako je namreč možno, da obstaja morala v svetu, kjer potekajo vojne. Tako se naveže na Heraklita in njegov slaven citat o resnici boja, vojne, ki pravi, da je treba vedeti, da je "boj obči in da je pravica spor in da vse postaja po sporu in potrebi", ter sam nadaljuje: bitje se razkrije v vojni. (Levinas, str. 42)

Nadaljuje pa morda še bolj zanimivo: »Nasilje ne sestoji toliko iz tega, da bi ljudi ranili ali jim škodovali, ampak v motnji njihove stalnosti, prisile v igro vlog, kjer sami sebe več ne prepoznajo ter izdajo ne samo svojih obvez, ampak tudi lastnega bistva, ter jih pripravi do dejanj, ki bodo uničile vsakršno možnost za nadaljnje delovanje.« (Levinas, str. 49) Vojna nas tako izloči in

³⁰ Zgodovina nas ne nauči absolutno nič.

prežene iz vsakdanjega delovanja in uniči lastno identiteto bitja, s tem, ko je poskus načina obvladovanja drugega.

Že Albert Camus je dejal, da je vojna najvišja stopnja samotnosti - človek se namreč ne znajde več sam s seboj, ostane brez sebe in to je popolno razkritje bitja, tistega, ki ne najde več poti nazaj v svoje telo. Ob izgubi vsake vrednote in samospoštovanja ostane samo še sram za dogodke, v katerih je bil udeležen.

MAŠA: Gremo naprej. Ker tretji član te ekipe ma zelo specifično funkcijo, namreč Blaž Dolenc je kaj?

BLAŽ: Kaj? A Andrej?

MAŠA: Ne, tko...

BLAŽ: Aja, ja, njen mož.

MAŠA: Moj mož, oče mojega otroka. Sam en detajl. Kje je najin otrok zdejle?

BLAŽ: Nekje v tem štuku s taščo -

MAŠA: O kateri ne bomo, oblečen si pa v -

BLAŽ: Pa dej - Ne, k včeri smo tko zvadli - Ne, tašča je super!

MAŠA: Tašča je super! In še moment - za današnji izjemno pomembni dogodek se je moj mož oblekel v kaj?

BLAŽ: Ja, oblekel sem se v poročno obleko.

Spontani aplavz.

MAŠA: Ugotovili smo, da jo ma prvič oblečeno odkar jo je pač oblekel za poroko.

BLAŽ: Ja, petsto evrov sem plačal za njo in Maša mi je rekla, po poroki boš zihr kakšne prireditve vodil, če si jo kupiš in kok je zdej, eno leto pa pol od tega, nisem je še oblekel niti v mislih.

Gledam video produkcije in na tej točki, torej okrog 22 minute predstave mi postane s posnetka jasno, da sem v dogodku začela uživati. Razlog je popolnoma banalen, jasen in preprost: ob meni je moj človek, nekdo, ki ga poznam do obisti in on mene, ki ga ljubim, ki mu popolnoma zaupam, s katerim si delim življenje in ki je ravnokar povedal nekaj, v svoji maniri smisla za humor, ki mi je tako znana, da me je razorožila. Šlo je za čisto prisotnost, ker se na nič drugega nisem mogla opret: in tisti trenutek, biti s svojim možem, ki me je nasmejal, mi je nudil tak občutek varnosti, da so vsa ostala čustva (strah, dvom, nesigurnost) v primerjavi s tem izpadala minorna. In to me sili, da se vprašam o tem, kako vzpostaviti znotraj drugih gledaliških ali umetniških procesov, postopkov, takšno sproščenost, ki lahko posledično rezultira v neverjetni kreativnosti.

Ta segment bi torej rada posvetila segmentu režije, dela režiserke, ki ga profesor Janežič imenuje tudi delo s seboj, torej ne delo *na sebi*, ki že določa neko hierarhijo dveh, ki vzpostavljata dialog, ampak *s sabo*, ki predvideva enakovrednost.

Zatorej drugi del serije vprašanj *kaj sem se naučila?*:

KAJ SEM SE NAUČILA, O ODNOSU S SABO, V GLEDALIŠKEM PROCESU (od Blaža Dolenca)?³¹

To, da je bil ob meni Blaž, je omogočilo v praksi ultimativno razumevanje tega, kar sem kot osnovo kvalitetnega dela nakazala že v poglavju o igralcu oziroma igralki, in kar je popolnoma spremenilo mojo percepcijo dojemanja tega, kar naj bi režiserka bila: gre za odločitev, da sebe odstraniš iz enačbe, da si sposoben na nekaj, kar si ustvaril/ustvarjaš, pogledati od zunaj oziroma natančneje, gre za zaupanje, specifično vrsto zaupanja sebi, ljubezni do sebe, da se lahko nehaš obremenjevati s seboj, ampak s stvarmi, ljudmi, situacijami, besedilom, torej vsem, kar je izven tebe.

Tomi me je na enem izmed *skypov* vprašal, če si zaupam kot gledalka, če torej verjamem, da sem kot gledalka kredibilna sogovornica - in odgovorila sem pritrdilno. Še vedno bi tako odgovorila. Verjamem, da gledam spoštljivo, navijaško, z ljubeznijo in hkrati kritično, ne dopuščam lastnega podcenjevanja, občutim pa neznanski užitek ob intelektualnem, čustvenem ali vizualnem preseganju. Torej, zakaj absolutno zaupam svojemu občutku, presoji, ko gledam tuje delo in odpovem, ko se ukvarjam s svojim?

Tu direktno nastopi izkušnja, ki jo doživim ob Blažu, kjer moja primarna vloga vseeno ostaja njegova partnerka, najboljša prijateljica in žena: kot gledalka sem neobremenjena s tem, kako me bodo drugi videli, dojeli ali vrednotili, torej se počutim popolnoma varno, posledično z varnostjo pride sproščenost, s sproščenostjo kreativnost (zato je tako enostavno gledati tujo predstavo in videti, kaj so njeni problemi / kako jo izboljšati; še več, lastno predstavo več let po nastanku je tako enostavno "popraviti", v danem momentu nemogoče). Distanca kot faktor ptičje perspektive, videti in razumeti celoto, poslušati smisel in namen celote, ne razumeti predstave kot posledico lastnega dela, ampak kot nekaj s svojim življenjem, kar ti usmerjaš in nudiš pogoje, da se razvije.

³¹ Ponovno: na zapisano in premišljeno vpliva nešteto pogovorov z Janezom in Tomijem ter poglavja iz njegovega predavanja *Izvori in potenciali igre*. Ponovno gre, ob mojih premislekih, za navedbo spoznanj, ki sem ji v zadnjih letih izkusila in jim potrjujem.

Pogled od zunaj nikakor ne podrazumeva odsotnosti odnosa do teme, besedila ali akterjev, daleč od tega, poudarja samo možnost kritičnega opazovanja, ki je včasih ključna za način, kako je zgodba pripeljana do publike. Režiser mora vsakič znova v projektu najti vstopno točko, točko razpoke, in včasih jo je izredno težko identificirati.

Navdušenje, vznemirjenje ali katerkoli intenzivnejša reakcija na besedilo, temo, projekt, so hitrejša od našega razuma, so intuitivne in v tem smislu jim gre popolnoma zaupati; gre za to, kar angleži imenujejo *gut feeling*, nekaj, kar začutiš v drobovju in veš, da je prav. Kjer se zaplete je, če ta točka, ki te je v resnici na ravni čustvene, fizične, reakcije prisilila v obdelavo tega materiala, ostane neimenovana. Zakaj se to zgodi? Ker zahteva izrazito veliko iskrenosti in poštenosti do sebe, hkrati pa neverjetno mero ranljivosti, da jo lociraš. V večini primerov ostaja na ravni nezavednega in posledično se projekt obsesivno ukvarja z neko drugo tematiko, zavije v neko drugo smer, medtem, ko je dejanska srž konflikta pred nosom, pa je enostavno ne zmoremo, nočemo ali ne znamo videti.

Konkreten primer se mi je zgodil v študiju predstave *Turobni dnevi, čudoviti časi* v Anton Podbevšek Teatru, avtorskem projektu po motivih kratkih zgodb J. D. Salingerja, kjer sem bila prepričana, da je moj interes usmerjen v psihično bolezen, hudo depresijo protagonista Seymourja, ki po samomoru za sabo pusti svoje sorojence, da se ukvarjajo s posledicami njegovega odhoda. Sama sem se borila z depresivnimi epizodami, zdravim se za anksiozno motnjo in paničnimi napadi, tako da se mi je zdela tema zelo jasna in preprosta kot moja vstopna točka, intenca predstave pa usmerjena v to brezno, nemoč in popolno odpoved sebstva, ki se zgodi v hudi depresiji, kot opravičilo, da se včasih lastna smrt zdi edini možni odgovor.

Na premiero je prišel moj oče in to je bilo slabih deset let po ločitvi mojih staršev, ki je bila za vse udeležena na svoj način travmatična, nikoli zares nagovorjena, samo pač preživeta. In oče mi je rekel nekaj v smislu: "Ne mislit, da v moškem, ki odide, nisem prepoznal svojega odhoda."

Nekaj mi je zarezoniralo, ko je to rekel, ampak nisem znala poantirat. Potem sem to povedala Branku Jordanu, ki je igral protagonista, ki si vzame življenje. Poslušal me je in potem sva se srečala kakšen mesec kasneje in rekel je, da še vedno razmišlja o tem, ker je v tistem trenutku razumel zagato te predstave: ves čas smo se ukvarjali z njegovo vlogo, torej s tistim, ki gre, medtem ko je dejansko moja osebna zgodba letela na ljudi, ki ostanejo. In predstava je zašila samo sebe: vse predpostavke je imela, da bi povedala zgodbo o ljudeh, ki se morajo soočiti z odhodom, zato je bila intrigantna, ampak, ker je na silo govorila raje o človeku, ki se odloča ali oditi ali ne, se je znašla v čudnem vakumu, v praznem prostoru, ko kot gledalec nisi znal poantirat, kaj zares hoče od tebe - sočutje, razumevanje ali obsojanje?

Arthur Miller je ob režiji svoje igre *Smrt trgovskega potnika* v Pekingju leta 1983 na vaji rekel, da karakterizacija ne govori o tem, zakaj lik nekaj hoče ali noče, ampak zakaj tega, kar hoče, ne more spustiti. To je zanj vprašanje, na katerega si je treba odgovoriti ob koncu drame. Kar ljudi razlikuje med seboj je, da se na zveznatem nebu vsak fiksira na drugo zvezdo. Bližje kot je tragedija ali katastrofa, bližje je ta zvezda. (Bigsby, str. 106) In podobno drži za režiserja: ne samo kaj je to, kar te privlači, ampak predvsem, zakaj se na to tako osredotočaš? Katero zvezdo lahko samo ti pojasniš? Gre torej za to, da razviješ s seboj iskren odnos, v katerem lahko razumeš, zakaj je nekaj povezano s tabo in v tem prepoznaš neko resnico, ki jo poznaš samo ti in je zato nujno, da jo deliš s svetom.

Ob tem je pomembno, da te, ko točko identifikacije zaznaš, to ne spravi v krč, to ne ohromi. Imeti torej distanco do lastne zgodovine, lastne biografije, šele potem lahko ustvarjaš iz nje. To je posledica razumevanja, da človek ni samo produkt okoliščin, pogojev, situacij, ampak predvsem lastnih odzivov nanje. In da je včasih lastna dožemanja in občutja, namesto boja proti njim, bolj smiselno postaviti v širši kontekst. Ali prosto po Jungu, "čemur se upiraš, vztraja."³² Gre torej za ponoven obstoj hkratnosti, istočasnost enačenja z določenim vprašanjem in hkrati zunanjim pogledom nase, odmikom do lastne identifikacije.

Da lahko resnično dobro, kreativno, z veseljem z nekom delaš, mu moraš zaupati, in isto velja zase. Sprejeti sebe v odnosu do lastne zgodbe, saj se šele takrat lahko postaviš v vlogo nekoga, ki ne obsoja in se (vzročno posledično) ne počuti ogroženega. Ob tem pa poudarjam, da je mogoče legitimnost vsakega položaja, odnosa do, občutjena drugega, sprejeti samo, če tudi lastnim občutkom, odnosom, relacijam, dajemo popolno legitimiteto. S tem, ko dajemo stvarjem prostor, lahko do njih zavzemamo distanco. Dopustiti si torej to radikalno ranljivost in razumeti, da je v tem največji pogum. Pogum kot nekaj, kar je vredno več od mojega strahu.

Neverjetno težko je najti to mejo, vsaj zase lahko to rečem, med tem, da je v sržu našega poklica poslušaj za potrebe ljudi, torej nek občutek posluha za družbeno, kolektivno, hkrati pa zavedanje, da ne gre za ugajanje. Še več, da ugajanje pomeni početi to, kar počnejo vsi ostali, zaradi želje po pripadnosti, in posledično vsa umetnost, ki jo sprovedeš, ni več relevantna, ker ni unikatna. Če citiram Tomija: "Ni treba, da te imajo ljudje radi. To ni tvoj poklic."

Želja po všečnosti je najbrž največja nasprotnica umetnosti, to mi je na papirju jasno, v praksi pa izrazito zahtevno. A kar verjamem je, da obstajajo polja, kjer v lastni suverenosti tudi sama ne popuščam (več) in ne sprejemam (več) kompromisov.

³² "What you resist, persists."

Projekt v Anton Podbevšek teatru me je ogromno naučil, četudi ni bil uspešen. Predvsem v smislu, kako pomembno je, katere kompromise (v tem specifičnem primeru govorim o produkcijskem nivoju), sprejmeš in kako velik vpliv imajo le-ti na končni izdelek, na vsebino in celotno atmosfero predstave. In da je moja odgovornost, torej umetniška odgovornost, poznat pogoje dela in lastne zahteve znotraj njih, katere so točke, kjer je popuščanje nedopustno, in da nikoli ne sme iti v projektu samo zato, da ga spelješ. Še danes me preganja ta občutek, da sem ob vstopu v projekt zaradi toliko nejasnih in napačno nagovorjenih izhodišč čutila, slutila, morda celo vedela, da stvar ne more biti *okej*, pa sem projekt vseeno nadaljevala in posledično, zaradi pritiskov produkcije in sebe, v procesu popolnoma izgubila tla pod nogami.

Je pa botroval ta študij temu, da sem se zaljubila v Salingerja, ponovno in popolnoma, še posebej, ko v *Franny in Zoey* preberem ta odstavek:

“Kdaj je bilo gledališče zate samo poklic? Nikoli ni bilo gledališče zate čisto nič drugega, kot tvoja religija. In ker je tvoja religija, veš kaj te bodo vprašali, ko boš umrl? Naj ti prvo povem, česa te nihče ne bo vprašal. Nihče ne spraševal, če si delal na čudovitem, ganljivem prizoru, ko si umrl. Nihče ne bo vprašal, če je bil dialog ali monolog, žalosten ali zabaven, znan ali pozabljen. Nihče ne bo vprašal, če si bil v dobri formi, ko si se pripravljaj za to vlogo. Nihče ne bo niti vprašal, če je to tista vloga, ki bi si jo izbral, če bi vedel, koliko časa te še čaka... Žal mi je, a samo dve vprašanji ti bosta zastavljeni. Je bila večina zvezd, ki jih poznaš, tisti trenutek na nebu? Si bil zaposlen s tem, da si igral z vso svojo močjo? Če bi le vedel, kako preprosto bi na obe vprašanji odgovoril z da. Če bi se le spomnil, vsakič, preden stopiš na oder, da si bil gledalec toliko prej, preden si postal igralec. Samo to se moraš spomniti, si vbiti v glavo in se nato vprašati, kakšno predstavo bi bolj kot vse na svetu rad videl pred sabo, če bi lahko iskreno zahteval. Naslednji korak je grozljiv, a hkrati prav tako enostaven, kot moje pisanje v tem trenutku. Samo stopit moraš na oder brez strahu in točno to odigrati. Tega ne bom ponavljal. Prepomembno je, da bi to ponavljal. Daj, upaj si. Zaupaj si.”³³

MAŠA P: To je naša ekipa danes, samo par didaskalij, da se boste znašli.

(*berem*) Torej: dogajalni čas: Z izjemo zadnjega prizora, ki je spomin na dogodek pred nekaj tedni, se drama odvije v enem dnevu, na rojstni dan najmlajše sestre Irine.

Dogajalni prostor: Vsi prizori, z izjemno zadnjega, se zgodijo v tako imenovani Mali Moskvi, hiši treh sester in brata. Domače in udobno, vse je pripravljeno za praznovanje rojstnega dne.

Opomba avtorja: dramski lik Irine, je prisoten zgolj zvočno.

³³ Ta citat imam izpisan v zapiskih in na uvodni strani teksta, a ga v knjigi nisem mogla najti. Kljub neustreznemu citiranju, upam, da se v zameno za res pomembno misel o gledališču, navedek dopusti.

Tako je, posledično - A to dela? (*potolčem po mikrofону*)

MATEJA: Ma gledam, neki kabel šteka se mi zdi -

MAŠA P: No, jaz se ful dobro tko počutim, tako da bom vseeno kar tako.

MATEJA: A pa je on, dej sam še enkrat poglej?

MAŠA P: Ja, je je.

MATEJA: Pol pa ne vem...

MAŠA: Ni važno, da vas ne bo zmedlo, lik Irine bo prisoten tudi zvočno tudi tako, da ji bo velikrat zvonil telefon. V prejšnji verziji smo meli tako, da smo jo dejansko klicali, zdej bom to jaz, ki govorim *cin-cin-cin-cin-cin*, kar delam na vseh vajah. Zdej pa, preden pičimo dejansko v našo zgodbo, bi pa spoznali še eno družino, ki jo bomo spremljali, to pa je družina moje babice.

Lahko Mateja?

MATEJA: Dejmo ja.

MAŠA P: Če pa ne bo delal pa ne bo.

MATEJA: Evo, je.

Prostor v temo, slišimo posnetek babi Jelene.

6. SPREMLJEVALNE VLOGE: svobodnjakinja, filmska navdušenka, avtorica, prebivalka

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: To je naša hiša, redki so ti posnetki, ko smo vsi skup. Babica, deda pa me tri. Milka, jaz pa Mirjana. Mirjana je v sredini.

MAŠA: Dej mi še enkrat povej, kako mate razliko, kako ste po letnicah ve?

JELENA: Milka je 37, jaz sem 39, Mirjana pa 42. Milka je bila lepotica, odličnjakinja, vedno mi je bila vzor, Mirjana je bila pač tri leta mlajša, od Milke pa še več in smo se mogoče v mladosti Milka in jaz bolj družile, pol kasneje pa Mirjana pa jaz. Ker Mirjana je bila dedijeva ljubljenska. Mama ni nikol delala kakšne razlike, on pa bi rad mel sina. Ko se je Milka rodila je bil žalosten, to sem že enkrat rekla, ko sem bila jaz, je bil že grozno razočaran, pri Mirjani mu je bilo pa že vseeno. To smo me tri.

MAŠA: A, to vse ane?

JELENA: Ja, to in to.

MAŠA P:

Prvi prizor: Olga in Andrej sedita za mizo, ki je preobložena z rojstnodnevnimi dobrotami. Ura je poldne.

ANDREJ: A ni depresivno, da bo Irinin rojstni dan vedno tudi obletnica fotrove smrti?

OLGA: Andrej.

ANDREJ: Olga.

OLGA: Lahko bi vsaj sporočil, da prihajaš.

ANDREJ: Hej, prihajam.

OLGA: Kaj je to?

ANDREJ: Radio, telefon, albumi, torta, pomaranče.

OLGA: Nisem bolna.

ANDREJ: Si mislila, da me ne bo?

OLGA: Nisi se javljal, Andrej.

ANDREJ: Drug telefon imam.

OLGA: Kateri?

ANDREJ: Tisti, ki nikoli ne zvoni.

OLGA: Andrej.

ANDREJ: Olga.

ANDREJ: Nisem vedel, zaposlen sem bil.

MAŠA P: Videl, videl.

(V kadru vidimo Tino, ki je pojedla večerjo in si je prižgala čik ter opazuje kolege v vlogah bratov in sester)

ANDREJ: Aja, videl, nisem videl, zaposlen sem bil.

OLGA: Andrej –

ANDREJ: Olga.

OLGA: Še vedno ne spiš.

ANDREJ: Spim.

(Tina odkima.)

OLGA: Ne spiš.

ANDREJ: Mislil sem, da boš vesela.

OLGA: Seveda ... Seveda sem vesela. In ... S čim si bil tako zaposlen?

ANDREJ: A res hočeš vedet?

OLGA: Ne vem.

ANDREJ: Jaz tudi ne.

OLGA: Kdaj si se pa nazadnje stuširal?

ANDREJ: Jebi se. ... Prevajam učbenik.

OLGA: V kateri jezik pa?

ANDREJ: Ne vem še.

OLGA: Torej, nameravaš prevesti učbenik?

ANDREJ: Mhm.

OLGA: Prav.

ANDREJ: A nismo malo premladi da bi za rojstne dneve gledali otroške albume?

OLGA: Ne.

ANDREJ: Prav. Kdaj pride Irina?

OLGA: Morala bi že bit tu.

Lestenec razsvetli prostor.

MAŠA P. *(Tini)*: A si vprašala Dragana, če lahko kadiš?

TINA: Ne. *(Se obrne k Draganu)* A te moti?

DRAGAN: Ne, ne, sploh ne.

TINA: A koga drugega moti?

DRAGAN: Mogoče bo alarm.

MAŠA P: A mam alarm?

TINA: Pomojm smo ga izključili...

MAŠA P: Jaz sem...

TINA: A pa bo šel alarm?

MAŠA P: Ja pa bo šel pa bomo mokri.

DRAGAN: Sam pol se ga ne da izklopit.

TINA: U pizda. A ugasnem?

MAŠA P: Ma pustmo se presenetit. Če pa bo, bomo pa predčasno zapustili — Ta predstava je sprožila, da je bilo treba ful razmišljat o sreči. Pa tudi o svobodi. In odločitev, da smo danes tukaj, je bila pogojena z enim ful posebnim trenutkom v petek zjutraj, ko sem sedela na kavi z Rokom, Matejo in Tino. Ker tisti večer se je zgodilo nekaj zelo specifičnega: morate si

predstavljat, jaz sedim tukaj z svojimi tremi mentorji v eni atmosferi, ki je zelo... posebna in na drugi strani moja ekipa sedi dol v jazz lokalu in nazdravlja na to predstavo. In takrat Mateja pije svoje viljamovke - pardon -

MATEJA: Ne ne, res so ble viljamovke...

MAŠA P: In kaj se ti zgodi?

(Kader na Matejo, ki sedi ob zavesi, ki ločuje levo stran dnevnice od ostalega prostora, za svojo Mizo z mešalko in računalnikom.)

MATEJA: Zgodil se to, torej Maša je tukaj gor z mentorji, mi spodaj proslavljamo, se nam zdi super, neki lepega smo naredili, uspešno je šlo skozi, mi se veselimo in v nekem trenutku dajo v sosednjem lokalu gor na ves glas muziko, zvočnike so mel zunaj, od Janis Joplin komad *Me and Bobby McGuire*. Jaz neham poslušat, kaj se ti okrog mene pogovarjajo, padem čist not v ta komad in na neki točki Janis Joplin reče: *Freedom is just another word for nothing left to lose*. In naslednji dan, ko se mi dobimo na tej kavi z Mašo, ko smo se spraševali kaj zdej, a nardimo neki al vse skup skenslammo al kaj, sem jaz Maši rekla, da mi je to Janis Joplin prejšnji večer prišepnila: da zdej smo svobodni, ker nimamo kej več zgubit in lahko delamo kar čmo in to nas je pahnilo naprej.

Večina reči v življenju je odvisno od tajminga, res to verjamem. In *tajming*, časovnost, je v veliki meri stvar sreče in naključja. Hkrati verjamem, kot sem že rekla, v točko prešitja, v človeško sposobnost vse osmisлити in uokviriti za nazaj, običajno prav z razlogom *tajminga*.

A vendar, na prste ene roke lahko preštejem trenutke, ko so mi ljudje v izjemno točnem momentu rekli izjemno točne stvari, ki so popolnoma spremenili mojo perspektivo in absolutno vplivali na strukturo dogodkov v prihodnje.³⁴ In ta Matejina izjava je bila ena izmed takšnih.

Z Matejo sva (glede na moja aktivna leta v teatru) delali skupaj veliko, dva avtorska projekta, dve radijski igri, štiri dramske predstave, profesionalno in privat se poznavata izjemno dobro, hkrati je ona ena izmed redkih sodelavk, ki je postala tudi dobra prijateljica, kar je v začetku vodilo v mnogo konfliktov, saj sva se obe v stresnih situacijah izgubljali v različnih vlogah, ki jih je od naju

³⁴ Damjana Černe, po poroki z Blažem: "Ni treba, da je večno, samo da je srečno."

Psihiatrinja: "Tudi, če je tvoja mama konstantno govorila, da si lepa in čudovita, hkrati pa je konstantno poudarjala svojo navidezno debelost in grdoto, je to tisto, kar je ostalo s tabo in kar počneš zdaj. Učiš se iz dejanj, primerov, ne pa besed."

Prijateljica Nadina pred odločitvijo o selitvi: "V življenju ne moreš puščati priprtih vrat, ker ustvarjaš samo prepih. Dejansko drži, da ko ena vrata dokončno zapreš, lahko šele odpreš druga."

Martina Marvič Lazar v največji akademski luknji samosovraštva in nesamozavesti: "Sreča spremlja pogumne."

Zdravnik na urgenci: "Včasih dejansko je edini way out, tisti, ki je through."

Cvetka Toth na predavanju, ko sem se razhajala: "Kjer ni za biti, je takoj za oditi."

Vse absolutno banalne in vsem znane fraze, ki pa, če jih slišiš v pravem momentu in jih takrat dejansko dojameš, radikalno zaznamujejo tvojo percepcijo odnosov, sveta in sebe.

zahteval kontekst. V tem smislu lahko rečem tudi, da sva se skupaj veliko naučili o odnosih v gledališču.

Ob tem pa v profesionalnem smislu počne Mateja nekaj, česar do sedaj nisem še spoznala, namreč zvok, glasbo, misli dramaturško. Vlogo zvoka in glasbe razvija simultano s predstavo, torej ves čas v službi celote, hkrati pa v popolnoma dodelani lastni sferi pomena, ki v ritmu, intenziteti, asociacijah in referencah nosi dodatne vsebine, ki običajno delujejo na gledalca na surov, nezaveden, a neverjetno močen način. V *Mali Moskvi* je na primer zgolj s popolnoma organskimi in neopaznimi zvoki rešilcev, gasilcev in policajev iz ulice ustvarila nezavedno občutenje prihajajoče nevarnosti; v predstavi *Pet vrst tišine* s kopalniškimi zvoki, ki so v funkciji *white noisa* zgradi atmosfero klastrofobičnosti, kjer tudi v čisti postdramski formi ni mogoče uiti lastni travmi.

Mateja izrazito verjame v svojo svobodo, zelo aktivno se bori zanjo: svobodo na nivoju umetnice in ženske. Mislim, da je ena redkih ljudi v mojem življenju, ki svoje odločitve v prvi vrsti meri po vprašanju, ali jo bo to omejevalo v tem, kar je, kar hoče biti. V tem procesu ni nikoli nasilna, je pa dovolj suverena, da izrazito spoštuje, če svoboda nekomu drugemu predstavlja nekaj popolnoma diametralno nasprotnega kot njej.

Sheila Heti v svojem romanu *How Should a Person Be?* (2014), ki je bil zame res pomemben in se bom k njegovi vsebini še vračala, zapiše: "Kje je področje naše privatnosti? Zgolj v neuspehu. Samo v neuspehu smo popolnoma sami. Samo v iskanju, v lovu za neuspehom, je lahko človek resnično svoboden."³⁵ (str. 274)

Strah pred napakami, pred neuspehom, je v večini tisti, ki krati našo svobodo, strah, ki je vedno usmerjen v prihodnost in vedno usmerjen v druge; anksioznost, ki je v pričakovanju vedno absolutno hujša kot v realizaciji. Za polovico situacij v življenju, ki jih razumem kot zahtevne, bi, če bi mi jih nekdo opisal vnaprej, rekla, da jih ne bom preživela - a sem jih, ker mi drugega ni preostalo. *Zavedanje, da je najhujše, kar se lahko zgodi, malo manj hudo od tega, kar lahko prenesemo.*

V danem trenutku se s težkimi dogodki soočamo moment po moment, ker možgani v hudem stresu sprocesirajo samo sedanost. Predaja torej dejansko pomeni, da niti ne poskusiš; ko poskušaš je med procesom poskušanja skoraj nemogoče dvigniti roke. Da ne bo pomote, govorim o stvareh, na

³⁵ "Where is the realm of our privacy? Only in failure. Only in failures we are absolutly alone. Only in pursuit of failure, can a person really be free."

katere v večini primerov nimamo vpliva, kot je preživeti izgube ljubljenih, bolezni, težka psihična obdobja. V teatru se rado zgodi, da potiskamo svoje sposobnosti čez vse meje psihičnega in fizičnega zdravja, kar na koncu rezultira v hudih emocionalnih in telesnih poškodbah, najpogosteje v izgorelosti. Zato je zelo pomembno razumeti, da je odločitev za prekinitev nečesa - odnosa, procesa, stanja - tisto, kar je zelo pogosto veliko težje kot v nečem ostati; včasih *ne spremeniti* pomeni predajo.

Sama sem se dvakrat znašla v takšnih momentih, enkrat v vezi, ki je nisem zmogla prekinit, čeprav je bila absolutno uničujoča; drugič v tretjem letniku Akademije, ko sem se v drugem semestru znašla v popolni stiski: zahtevno čustveno obdobje intimnih odnosov, nesigurnosti in popolna nesamozavesti v smislu režijskega dela na faksu in nasploh tega tipa kariere, ki je tako odvisna od mnenja drugih, čisto preveč različnih obveznosti v strahu, da česa ne zamudim ali spustim kakšne priložnosti, in posledično popolna fizična izčrpanost, ki je seveda rezultirala v miselno in kreativno odpovedovanje. A takrat tega nisem znala ustaviti. Nisem znala prekiniti tega, si vzeti pavze, samo malo zadihati, ampak sem bila prepričana, da moram to samo pregristi: s čim več dela, čim manj spanja in v vedno večjih čustvenih bolečinah. Semester sem zaključila, ampak za ceno, ki je bila absolutno previsoka: zgubila sem več kot deset kilogramov, si hudo poškodovala telo in se zaradi premočnih in nenadzorovanih paničnih napadov začela zdraviti z antidepresivi. Kar hočem povedati je: včasih je edina pot naprej tista, ki se ustavi in počaka, da si na novo nabereš moči.

Charlie Kaufmann v uvodu v svoj film *I'm Thinking of Ending Things* (Netflix, 2020), ki znotraj tega magistrskega dela zavzema pomembno vlogo, fenomenalno zapiše:

“Morda je v človeški naravi, da nadaljuje, kljub vsemu znanju, ki ga ima.

Morda alternativa zahteva preveč energije.

(...)

Osnove fizike.

Objekt v gibanju teži k temu, da ostane v gibanju.

Ljudje težijo k temu, da ostanejo v vezah dolgo po preteklem roku uporabe.

To je Newtonov prvi zakon emocije.”³⁶

Dobesedno se borimo proti nagonu lastnega preživetja, če je včasih preživetje pomeni, da se moramo ustaviti.

³⁶ “*Maybe it's human nature to keep going in the face of this knowledge. / The alternative requires too much energy. (...) Basic physics. / An object in motion tends to stay in motion. / People tend to stay in relationships past their expiration date. / It's Newton's first law of emotion.*”

Vprašanje svobode je bilo od začetka vpisano v ta projekt: popolna svoboda pri izbiri teksta in sodelavcev, prostora, principa uprizoritve in vsega kreativnega, kar nosi specifično odgovornost za izrekanje. Obenem projekt spremlja tudi nek čuden občutek posega v našo privatno, telesno svobodo, delamo namreč v obdobju, ki ga zaznamuje korona, torej se posledično prvič konkretno ukvarjamo s svobodo gibanja, svobodo telesnosti in dotikanja ter zaradi neskončnih polemik tudi z vprašanjem svobode izražanja svojega mnenja.

Hkrati se je treba ob omembi termina svoboden vedno znova spomniti na moj lasten profesionalni opis *svobodnjakinje*, torej samozaposlene v kulturi, kjer ta pojem ponazarja dvorezni meč: na eni strani svobodo v tem, da nisi vezan na nobeno dolgotrajno delovno razmerje, da lahko konstantno menjaš kreativne sodelavce ter prostore dela in odgovarjaš izključno na pogoje lastne umetniške integritete, a na drugi strani je prav to tisto, kar svobodo izrazito omejuje: brez stalnega prihodka, hkrati z absurdno nizko omejitvijo cenzusa zaslužka, v popolni nepredvidljivosti in nesigurnosti prihodnosti profesionalnega, in posledično tudi privatnega, življenja.

In vem, da se, med drugim tudi izhajajoč tudi iz naštetega, v času tega procesa nisem počutila svobodno. Mislim, da je temu botrovalo preprosto dejstvo, da sem se hotela izrecno dokazati v vsaki vlogi, ki sem jo zasedala in to v obdobju, ki je bilo neverjetno nesigurno: torej biti vrhunska režiserka in odlična mati v fazi, ko nisem niti vedela, če mati ali režiserka sploh znam bit, kaj šele oboje hkrati, in negotovost, kdaj bom zaradi epidemije sploh spet lahko delala in služila. Torej stiska na eksistencialni in ekstistenčni ravni, ki je bila, s prihodom novega človeka, še toliko bolj prezentna. Vzporedno s tem je ves čas utripal ta pritisk magisterija in v tem magisteriju nekje skrita boleštna potreba po dokazovanju, dokazovanju sebi, da zmorem in znam, dokazovanju mentorjema, nekemu fiktivnemu svetu publike, kdo ve komu. Ta nezdrava ambicija, ki ima veze s tem, da hočeš biti priljubljen, sprejet za vsako mero in posledično nikoli zares ne vstopiš v projekt, ker ves čas razmišljaš ne o tem, kako bodo ljudje gledali predstavo, ampak kako bodo gledali tebe, ko bodo gledali predstavo.

In zdi se, kot da je bil ta trenutek mentorske zavrnitve, ko je šlo, po domače, vse k vragu, moment nekakšne razbremenitve. Dino Pešut v *Stadion Olympia* (2019), besedilu, po katerem je nastala moja diplomska predstava, tako dobro zapiše: "Ljudje hrepenijo po vojni, ker mir od njih terja preveč. Da se vprašajo, zakaj so tu in kaj je smisel življenja. Ampak vojna vse to raznese in odžene vsako krizo. Ker je vse vojna, in jaz sem vojna, in mi smo vojna, in ko mine, je za vse kriva vojna. In nato se nikomur ni treba več z ničemer ukvarjati." (str. 84)

Kot že prej omenjeno, v stiski, v resni ogroženosti, je naš um, naša misel, izjemno jasna in skoncentrirana, nima časa za odvode, dvome, premisleke, neproduktivne samorefleksije. In zame kot za nekoga, ki tako obsesivno biva v svoji glavi, v vseh mogočih potencialnih scenarijih, je bil to obenem popoln stres, a pojavila se je tudi sproščenost, saj ni bilo nikakršnih pričakovanj več. Brez pritiska tega, da vplivam na kakšnokoli mnenje o sebi in hkrati brez objestnega sledenja perfekciji, ki je vse prej kot produktivna, ko pride do umetnosti, saj umetnost po pravilu nastaja iz napak, iz razpok, ki naredijo stvar človeško in se je z njimi mogoče poistovetiti. Tu je prišla dejanska svoboda. Osvoboženost.

Zato po svoje, ja, je šlo za to, kar nam je prišepnila Janis: zdelo se je, da nimamo ničesar za zgubit, saj je bil v mojem svetu tak odziv mentorjev in ta sram, ki sem ga čutila, rezultat, ki sem se ga najbolj bala. Moj potencialni *worst case scenario* je odpadel. To, da bi morala odpovedati projekt, ki mi je bil osebno zelo blizu in hkrati, v katerega sem vložila ogromno energije in ga morala sestaviti na novo, v roku nekaj dni, se je že zgodilo. Najhujši možni scenarij je postal dejanskost. Vse ostalo se mi je zdelo, da lahko prenesem. In v tem je bila ta svoboda, da se je fokus preobrnil na tisto, kar je bilo dejansko pred mano, z mano, ne tisto, kar se hipotetično lahko zgodi.

MAŠA: Ja, absolutno, in to me spomni še na en drug moment. Par anekdot bo znotraj tega današnjega dogodka, ampak mislim, da je pomembno, da so tukaj. In to je en dogodek, ko sem jaz, skoraj deset let nazaj, s svojim takratnim fantom v Rimu, kjer praznujeva prvo obletnico najinega odnosa, v vezi, ki je bila vse prej kot uspešna, če samo to rečem. Sva na metroju, sredi noči je, sediva, jaz sedim v enem kupeju metroja, hkrati pa skozi vrata drugega kupeja gledam tri punce. *(Pokažem vrata v drug kupe, ki ga za to uprizoritev predstavljajo vrata v pisarno na zadnji strani prosotra. Ko jih odprem, gredo tja Nina, Tina in Nika.)*

Prestavljajte si - v rokah majo viski, na telefonu majo muziko, v rokah držijo svoje pete in plešejo in plešejo in mečejo neke konfete in se smejujejo, jaz pa sedim v drugem kupeju v najbolj drugačnem občutku. *(Slika se sestavlja postopoma, skupaj z mojo opisano situacijo, skozi vrata pisarne zdaj vidimo tri dekleta, ki z viskijem plešejo na komad It's My Party. Blažu)* A greš metat konfete, plis? In jaz jih gledam *(glasba postane še glasnejša)*, rabila bi majk zdajle, ampak ni važno, ugotovim dve stvari: ena je, da je nekaj zelo hudo narobe, če več čutim do treh punc v sosednjem kupeju kot do človeka zraven sebe, druga pa je, da se odločim, da kadarkoli bom delala predstavo o sreči, bo not stoposto viski in konfeti. Tko.

(Slika še kar traja do konca komada, ki postaja vedno glasnejši, puncam se v plesu pridruži še Blaž, nanje dežujejo konfeti in smejujejo se, jaz sedim na stolu in jih gledam.)

Ko Tomiju Janežiču krajše obdobje asistiram pri projektu *Voyager* v sklopu dvanajst delnega projekta *Destinyation* v okviru evropske prestolnice kulture *Go2025*, zaradi zahtev raziskovanega strukturira seznam elementov, ki so zanj nujni, ki mu pomenijo smisel gledališkega in ki se

pojavljaajo skoraj v vseh njegovih predstavah. Govorimo o konkretnih, odrsko vidnih elementih, kot so v Tomijeve primeru na primer mikrofoni, gledališka kri, rdeča zavesa, sneg, sesalec etc. Ta seznam seveda sproži neverjetno veliko premisleka, v smislu, kako preprosti so ti elementi, hkrati kako ključno vplivajo na vsebino predstav, ki jih dela.

S kolegom Dorianom Šilcem Petkom, s katerim sva v preteklem semestru vodila izbirni predmet *Odprta katedra* in ki sva v tem dotičnem projektu kot asistenta tudi oba sodelovala, naju je ta seznam pravzaprav usmeril, kam želiva učni načrt razviti: ne gre za elemente, ki se uporabljajo, gre za strategije, metodologije, postopke, ki jih je potrebno poznati in razumeti. (Temu botruje tudi dejstvo, da danes tudi na gledališki sceni obstaja veliko predstav, ki so si vizualno izrazito podobne, a imajo ene neverjeten naboj, druge se zdijo prazne: slednje namreč posežejo samo po otipljivih, vidnih elemente efekta, ne pa strategijah premisleka, asociacije, kompozicije, montaže, ki pravzaprav te elemente oživi in osmisli.)

Sva pa z kolegom Šilcem Petkom iz prostočasa (morda bolje rečeno prokrastinacijskega dolgočasa), naredila tudi sezname bistvenih elementov za ostale režijske kolege. In seveda tudi zase. Svojega dodajam tu, kot razbremenilno dejavnost tega branja.

- (rojstnodneva) torta
- udarec, pretep (nasilje)
- miza in stoli
- cigareti
- preproga
- dokumentarno gradivo
- otroške igre
- nekineki feminizem (*doda Dorian*)
- (*in dejansko, skoraj v vsaki predstavi*): ples kot znak sreče, kofeti in viski

Ta zgoraj opisana slika iz metroja zame še vedno pomeni srečo. Ampak kaj točno v podobi sreče? Popolna neobremenjenost, sproščenost, absolutno nikakršne želje dokazati se komurkoli in hkrati občutiti odgovornosti do česarkoli.

Teh trenutkov je v življenju vedno manj, še posebej ko nastopijo vse definicije odraslosti v obliki otrok, služb in kreditov, ampak morda je to tisto, za čemer hlepimo, kamor je usmerjen naš boj in

tisto, kar absolutno nikoli ni precenjeno. Sreča res ni precenjena. Zadovoljstvo, kot bolj dolgotrajen postopek in dosegljiv cilj, tudi ne. In na koncu niti ne gre toliko za gonjo po teh izjemnih trenutkih, ampak za sposobnost prepoznati jih in v tistem trenutku občutiti.

Živimo v svetu absolutne prisile sreče: kapitalizem cveti na bazi neumornega iskanja sreče. Celó v *Dekleraciji neodvisnosti* (1776) je težnja, iskanje, zahteva po sreči izpisana kot ena izmed treh fundamentalnih pravic: "Te resnice imamo za samoumevne: da so vsi ljudje ustvarjeni enaki, da jih je njihov Stvarnik obdaril z določenimi neodtujljivimi pravicami, med katerimi so življenje, svoboda in prizadevanje za srečo."³⁷

Sreča je danes cilj. Sreča je postala maksima, vse je obremenjeno z vprašanjem, ali te nekaj osrečuje, kajti samo srečen človek je lahko dober človek in to je pogoj, na katerem deluje praktično vsaka potrošniška družba. Kar je posledica tega je seveda preprosti obrat ameriških sanj: če si za svojo srečo odgovoren sam, si sam kriv tudi za svojo nesrečo. Tu pa se spet vrnemo na iztočnico sramu: ljudje, ki jih življenjske okoliščine oropajo dostojanstvenega življenja, tudi če popolnoma (in običajno je tako) izven njihove kontrole, zaradi zahteve, da si za lastno srečo odgovoren sam, zaradi sramu o svojih stiskah ne spregovorijo, kar vodi v uničujoče psihične posledice.

Prav to pravi Andrej v *Mali Moskvi*, kot očitek sestri, zakaj se ne pogovarjajo o stvareh, ki so dejansko pomembne:

ANDREJ: Ker je vedno vse odvisno od mene. A ni to tvoja m--mantra, ko gre zame? Da si ne ustvarjam dovolj priložnosti, ne odpiram pravih vrat?

OLGA (ga prekine): Kaj je s tem narobe?

ANDREJ: Nič, Olga. Samo, da so to delovna mesta, ki jih ni, p--priložnosti, ki ne obstajajo. (Zajec, str. 5)

(Glasba se zaključi)

MAŠA: Hvala vam ful. (*Igralke in igralec se posedejo nazaj za praktikabel, Tina sede za jedilno mizo.*) Jaz si nikoli nisem upala bit del take scene, ampak enkrat bom, enkrat, ko bom velika si bom upala tko plesat pred ljudmi. Tina, oprost, jaz bi te sam rabla, da greš zdej te konfete posesat.

TINA: Res?

MAŠA: Ja, sori, ker bomo rabl pol še enkrat to sceno. (*Igralcem za praktikablom.*) Kako je bilo?

NINA: Mega.

NIKA: Perfetto.

MAŠA: A si dala ven?

³⁷ "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness."

NIKA: Ja, je boljš.

MAŠA (*Blažu*): Ni bil point, da ti tud plešeš. Ni bil point, da plešeš sploh. (*Smeh*) Tina, ti pomagam, bo šlo?

TINA: Ja ja. (*Gre v sobo.*) A luč prižgem, k nč ne vidim aveš.

MAŠA: Ja, ja, dej. Pa zuni ni treba, sam v sobi. (*Tina prižge luč v sobi.*) Rabim namreč to sceno, da vstopimo v drugi prizor te drame, v katerem sta še vedno samo Olga in Andrej, Maše še ni na spregled. (*Vklopi se sesalec. Igralca v tej sceni kričita, skušata preglasit sesalec iz sosednje sobe.*) Drugi prizor:

ANDREJ: Prav zdaj moraš sesat?

OLGA: Mogoče ji sploh ne bi smela pustit, da gre.

ANDREJ: Komu, Irini?

OLGA: Jebena Italija. Irini, komu pa?

ANDREJ: Pač morala se je umaknit od vsega skupaj. To je njena odločitev, a se ti ne zdi?

OLGA: Ne, Andrej. Ne zdi se mi, da je to njena odločitev. Nimaš pojma.

ANDREJ: Kdo bi vedel.

OLGA: A ti kaj veš? Ti veš nekaj, česar jaz ne, Andrej –

ANDREJ: Ne, ne vem. Kaj naj bi vedel? A Maša pride?

OLGA: Pride, ja. A ti ni povedala? A ne govorita vidva vsak dan?

ANDREJ: Veliko dela imam. Mislila si, da sem nekdo drug.

OLGA: Ne razumem, kaj?

ANDREJ: Mislila si, da je nekdo drug v hiši, ne jaz.

OLGA: Ne vem, o čem govoriš.

(Tina konča s sesanjem in pride ven.)

MAŠA: Jaz ko sem bila majhna... oziroma ne... Če oni govorijo o hiši, dejmo mi tud slišat o hiši od moje babi.

ZVOČNI POSNETEK

(sliši se listanje albumov, žvenketanje posode)

JELENA: To je naša hiša, ampak jo maš pa tudi tu, ko smo mi gor. Deda je pa eno vas nižje dol sezidal hišo, komplet, in smo tam živel. Tam smo vse tri rojene. In ta hiša je bila takrat, to se jaz še spomnim, če smo gor na balkonu bli, so se vsi oziral. Ker je bila lepo narejena hiša. Notr, ko si pršel, je miza z ena, dva, tri mislim stoli, en gugalnik in okna, dvojna okna, kar je blo zlo dobro za takrat. Ob tem je bila pa sečija, smo mi takrat rekli, taka klop, nad njo je pa polica z radiem in na isti polički je bila ura, ampak v enem takem lepem lesenem ohišju, izrezljanem. Spodaj je bil pa prostor, kjer je deda držal denar, v eni pločevinasti škatli, mogoče celo 505 s crtom, ne vem, po tleh je bil linolej, ki se je dal lepo čistit, to je bila kuhna. Kopal smo se pa v kleti, kjer je bil en kotel, tam smo segreval vodo, v sosednji kleti smo mel pa jabolka in smo pol z Milko natočile si banjo tople vode, grizle jabolke in natakale vodo v nedogled, da smo se lahko pogovarjale, mislim lepa hiša, ki pa zdej popolnoma razpada.

Enkrat me Tomi po *skypu* vpraša, kaj me zanima v gledališču. Odgovorim, da filmsko v teatru. Razjezi se. “Zakaj se potem ne ukvarjaš s filmom?”

Enkrat me Janez vpraša, kako si v glavi predstavljam dramski tekst, ko ga prvič preberem. Rečem, da kot film. Zmede se. “A ni potem bolj smislno, da bi delala filme?”

Prva teza: Moja prva in osnovna neuradna izobrazba, če se to sme napisati, ne da bi izpadlo ekstremno pretenciozno, je film. Moj oče je dolga leta na Filozofski fakulteti predaval teorijo filma, zame je bilo dojemanje sveta preko filma nekaj samoumevnega. Mislim, da to ne pomeni nič drugega kot to, da sta mi oba starša od malega privzgojila filmsko koncentracijo, torej zbranost posvetiti se filmu od začetka do konca, popolnoma, nikoli na pol, zmeraj biti prisoten. Zatorej je moje dojemanje vsega, kar ima veze s pripovedjo, samoumevno dojeto v filmski obliki. Če razmišljam o kratki zgodbi, o romanu, o predstavi ali čemkoli drugem, vse je sprvo ujeto v filmski kader. Moja kreativna, domišljija, je v tem mediju najbolj pogumna, zgovorna in točna, kar pa, vsaj v tem trenutku, ne pomeni, da me zanima režirati filme. (Čeprav vedno rada citiram Hanekeja, ki v dokumentarnem filmu *Koda Haneke* (*Code Haneke*, 2022) svoje več kot 30 letno ukvarjanje s teatrom imenuje “vaja za film”).

Druga teza: Gledališče je najslabša inspiracija za gledališče. Oziroma: Gledališka predstava je najslabša inspiracija za ustvarjanje gledališke predstave.

Torej, po mojih izkušnjah so me absolutno vse umetnosti (začenši z vizualno in filmsko, absolutno pa tudi literarna, glasbena in vse sledeče), v trenutku, ko sem potrebovala nek drugačen poriv, zamenjano perspektivo, enostavno kreativni udarec, bolj inspirirale v smislu vsebinskega, formalnega in strateškega, kot teater sam.

Pod črto torej - film razumem bolje, film razumem lažje. Zatorej v filmu prepoznam strategije, ki jih potem lahko razumem tudi v kontekstu gledališkega. In da ne bo pomote, gledališče se mi zdi neznansko bolj zanimivo, intrigantno, fascinantno, igrivo in svobodo, kot film.

Ingmar Bergman je leta 1975 v pogovoru s študenti ameriškega filmskega inštituta (AFI), ko ga vprašajo, ali bi, če mu na sence prislonijo pištolo in zahtevajo, da se odločijo med filmom in teatrom, odgovori:

“Čar gledališča je, da če ne uspe danes, bo morda prihodnji ponedeljek ali pa naslednji mesec. Gre za naravni kreativni proces. Predstavljajte si, to je res fantastično: skupina umetnikov se zbere, za neko obdobje pridemo skupaj, v stavbo, ki so jo zgradili samo za nas, vse je zelo

pomembno, tam smo z genialnim tekstom, s svojimi mislimi, emocijami in imamo se možnost popolnoma poglobiti, vstopiti, začutiti, razumeti modrost zgodbe, ki jo ustvarjamo. Če bi se moral odločit, sem prepričan, da bi izbral gledališče, vsakič znova.”

V teatru je možno vse, prav zaradi tega, ker nobena zakonitost časa in prostora (razen tega, da smo v tem trenutku tukaj, skupaj s publiko in da stojimo na tem mestu, pred to publiko) ni ultimativna in posledično postane polje svobode igranja, kaj vse je možno, neskončno. Filmi se po pravilu držijo nekega realizma, računajo na verljivost in predvsem konvencijo, da gledalci vse, kar se zgodi, sprejmejo kot zagotovilo. Gledališče je v tem smislu izrazito bolj napredno, manipulativno, izzivalno: osnovna linija vsebine se gradi skozi znak, nobenega zagotovila realnega ne prejmeš, vsaka resničnost lahko iz trenutka v trenutek pade, konvencije so zanimive, ko jih začnemo rušiti in prevpraševati.

Poudarjam torej, da osnovna filmska strategija pripovedi zgodbe, ki računa na naturalizem, v teatru nima kaj iskati: če ne drugega, je danes smešna v svoji zastarelosti. Na drugi strani gledališki mehanizmi, metode, v filmu izpadejo neverjetno dobro: vsako rušenje četrte stene (pop primer, a vendarle točen, Wesa Andersona v zadnjem filmu *Asteroid City*, 2023), radikalna sprememba žanrov znotraj lastnega medija (Radu Jude: *Nesrečno nabijanje ali odštekan porno / Babardeala cu bucluc sau porno balamuc*, 2021), premik notranjega sveta protagonista v zunanje dojemnaje (Ari Aster: *Beau se boji / Beau is Afraid*, 2023) ali uporaba gledališkega miljeja in njegovih strategij za pripoved zgodbe (Ádám Császai: *Tri tisoč oštevilčenih opek / Háromezer számozott darab*, 2022) ima na gledalca neverjeten efekt. Vsakič znova me šokira, kako v svetu, kjer se dnevno v filmski industriji porabijo milijoni, da se razvija vizualne efekte, ne porabi nekaj evrov, da si pogledajo trenutno gledališko metodologijo, ki bi lahko film, s pravilnim premislekom in uporabo njenih strategij, vsebinsko dvignila popolnoma na novo raven.

A hkrati, film poseduje tisto eno, ki pa se v teatru v vsaki predstavi iznajdeva na novo: montažo. Možnost realnega preskakovanja v času, v prostoru, ki se zgodi “za odrom”, ki ne zahteva razlage, ampak zgolj svoj naslednji prizor, kader.

Režiserjeva naloga je iz fragmentov sveta skomponirati novo celoto, na novo osmisлити nekaj znanega; režija kot postopek je torej v vsebinskem smislu intenca te nove celote, v obrtniškem smislu pa način komponiranja, šivanja te celote. Zatorej je po mojem odločitev za način montaže tista, ki ključno definira režijsko poetiko. In ta je seveda v vsakem procesu drugačna, saj vsak material, vsaka vsebina, zahteva drug prisotop do sestavljanja te celote: nekateri konkretnega, izrečenega, drugi vizualnega, asociativnega, morda fizičnega, eni glasbenega, abstratnega ali morda

popolnoma transparentega, drugi spet magičnega in naprej in naprej. A katerkoli prijem je uporabljen, vsakič znova išče možnost povezave med nečim, kar sicer ni povezano in običajno gre tu za preskoke v fiktivnem času in prostoru (čeprav se, še enkrat, zavedamo aktualnosti zdajšnjosti igre in prisotnosti na odru).

Kot je razvidno iz magistrskega dela, veliko mojega mentalnega zavzema premislek o času - sploh ne toliko vprašanje uprizarjanja časa kot fascinaciji tega, kako izven naše kontrole le-ta je v svetu, ko smo navajeni, da je vse pod našim nadzorom. Hkrati je pomembno poudariti, kako absurdna je konzumacija časa v teatru: gledališče za sabo ne pusti materialne sledi v času, enostavno je v svoji primarni obliki pozabljeno, da o nesorazmernosti tega, kako veliko je vanj vloženega proti času konzumacije sploh ne začnemo (a to velja za večino stvari v življenju, začnši s kuhanjem, tako da se najbrž ni smiselno razburjati). Ali z besedami neonskega napisa Lenke Clayton iz zbirke Last Billboard v Pittsburgu, Pennsylvaniji: "*Pomislite na vse ure, ko so se vadile pozabljene predstave.*"³⁸

Razumeti čas je v nekem prenesenem smislu gotovo želja po razumeti minljivost in še dlje, razumeti oziroma osmisлити lastno smrtnost. Ampak preden zapadem v fatalizem je ključno izpostaviti to, da ves čas nekako iščem mehanizme, kako vprašanje časa prenesti v teater. In v tem smislu je bil študij *Treh Moskev* zame seminalen; v smislu premika perspektive, obrata mojega miselnega sistema pa je ključno vplival ogled filma *I'm Thinking of Ending Things*³⁹ (Netflix, 2020) Charlieja Kaufmanna.

Charlie Kauffman je v moj svet, tako kot večine filmskih navdušencev, vstopil kot scenarist filma *Večno sonce brezmadežnega uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004), ki je premaknil meje v tem, kako lahko asociativnost deluje znotraj filmskega formata. Njegov filmski prvenec iz leta 2008, *Sinekdocha, New York* (*Synecdoche, New York*) je po mojem mnenju še vedno absolutni *masterpiece*. Prepričana sem, da je Kaufmann eden izmed tistih umetnikov, ki verjame v dve predpostavki: prvič, umetnost me osmišlja; drugič, v umetnosti je vse mogoče.

In to se kaže tudi v njegovih filmih, ki so v prvi vrsti obremenjeni z staranjem, minljivostjo, osmišljevanjem tega, da smo v tem času, na tem kraju, samo enkrat in gotovo z nekim razlogom in

³⁸ "Think about all the hours forgotten plays were rehearsed"

³⁹ Film je narejen za platformo Netflix, tako da kino premiere ne doživi, posledično tudi nobene promocije v slovenščini. Najustreznejši prevod bi bil nekaj v smislu *Razmišljam, da bi vse skupaj končala*, saj se naslov poigrava z možnostjo končanja tudi česa večjega, ne samo konkretnega odnosa, ki ga protagonistka v filmu opisuje.

posledično, obsedenost s konceptom časa, s tem, kje se čas in prostor zaletita in ustvarita novo dimenzijo ter kje se zgrešita in so vse možnosti za novo priložnost izgubljene.

“Vsi hitimo proti smrti. Pa vendar, tukaj smo, za trenutek, živi. Vsak od nas z zavedanjem, da bo umrl. Vsak od nas s skrito vero, da ne bo, ”⁴⁰ reče lik Seymourja Hoffmana v *Sinekdohi*, New York.

Charlie Kaufmann spiše scenarij za film *I'm Thinking of Ending Things* po literarni predlogi Iana Reida iz leta 2018, ki bi jo bilo žansko mogoče umestiti nekam med psihološki fikcijo, trilerjem s predznakom grozljivke in filozofsko razpravo, kar je tudi nekako žanrska postavitev filma: to izpostavljam, ker gre za ekspliciten žanrski hibrid (drama, komedija, horor, triler, filozofski traktat, mjuzikal, satira, risani film oz animacija, koerografsko plesni film etc), kjer ves čas padaš iz ene zajčje luknje v drugo. V čem je zaplet tako zanimiv: pripovedovalka je protagonistka, za katero se v nekem trenutku izkaže, da je plod domišljije nekega drugega lika. Morda se sliši zljajnano, a ne gre, kot v večini primerov, za namišljeno zgodbo protagonista, ki se v resnici ni zgodila; ne, gre za pripoved, ki jo poslušamo iz perspektive lika, ki je pravzaprav izmišljen s strani stranskega akterja, kar omogoči popolnoma alogične postopke in prestopke v pripovedi, ki je pa je popolnoma enostavna: punca, ki jo fant pelje spoznat svoje starše, dvomi, če želi še biti v tej vezi.

Krhanje realnosti je torej zaznamovano s tem, da nam izhodiščna situacija nikoli ni zares jasna - zgodba drsi v spiralah, kjer je vsak naslednji postopek logičen na vsebinski ravni, a v časovno prostorski logiki popolnoma porušen. Zdi se, kot da bi bila logika časa pobrana iz geometrije, kjer je ta opisan kot spirala: galaksije, vrtinci, letni obroči dreves. Rast je koncentrična, ne linearna. Stvari se dogajajo od znotraj navzven in ne od spodaj navzgor.

Kaufmann kodo za gledanje filma ponudi takoj na začetku in to z genialnim citatom: “Ljudje radi razmišljajo o sebi kot o točkah, ki potujejo skozi čas, jaz pa mislim, da je obratno. Mi mirujemo in čas prehaja skozi nas. Piha skozi nas in nam krade toploto.”⁴¹

Ključ strukturiranja zgodbe ni, da se premikamo po prostoru po kronologiji časa (iz otroštva v odraslost in starost, minevanje časa pa definirajo različni prostori), ampak, da ostajamo v prostoru in se čas premika skozi nas (ostajamo v istem prostoru, na istem mestu, medtem ko skozi nas švigajo, nekronološko, vsi časi). Ni čas tisti, ki se spreminja, mi se spreminjamo - trenutek ostaja isti, samo naš čas je minil.

⁴⁰ “We're all hurtling towards death. Yet here we are, for the moment, alive. Each of us knowing we're going to die. Each of us secretly believing we won't.”

⁴¹ “People like to think of themselves as points moving through time, but I think it's probably the opposite. We're stationary and time passes through us. Blowing like cold wind, stealing our heat.”

Zelo podobno teorijo izpostavlja tudi Deleuze, ko pravi, da je edina subjektivnost čas: "To je čas, nekronološki čas, dojet v svoji osnovi. In mi smo tisti, ki smo znotraj časa, ne narobe." (Deleuze, str. 166) V navezavi s Kaufmannom gre torej za to, da čas ni v nas, čas zleti preko nas in v nas nekaj premakne, preživi, spremeni. Deleuze se referira: "Otrok v nas, pravi Fellini, je sočasen z odraslim, starcem in najstnikom. Gre torej za to, da preteklost, ki se ohranja, privzame vse vrline začenjanja in vnovičnega začenjanja." (str. 129)

Tu se po Deleuzu zgodi ključna sprememba v odnosu hierarhije gibanja in časa (ali v našem primeru prostora in časa), kjer čas prevzame vodstvo.

"Čas omogoči minevanje sedanjosti in hkrati v sebi ohranja preteklost. To sta torej že dve možni podobi časa, ena utemeljena v preteklosti in druga v sedanjosti. Vsaka je kompleksna in velja za čas kot celoto. (...) Dejansko je presenetljivo, da zaporedje ni preteklost, pač pa sedanjost, ki mineva. Seveda je videti, da si časovna območja (moje otroštvo, mladeništvo, zrelost) zaporedoma sledijo. Toda sledijo si samo z gledišča nekdanjih sednjosti, ki so zaznamovale mejo vsakega med njimi. Sobivajo pa, nasprotno, z gledišča aktualne sedanjosti, ki vsakič reprezentira njihovo skupno mejo." (str. 138)

Če poskušam biti bolj konkretna: ko sem razumela, dejansko dojela ta citat, to logiko, s katero Kaufmann opravičuje montažo kompozicije lastnih filmov, je v moji interpretaciji to dobilo zelo konkretno obliko: ne giblremo se mi skozi čas, ampak je ves čas v nas skoncentriran v zdajšnjosti. Zdajšnjost ni singularna točka, skozi katero potujemo, ampak se vsi časi v nas ves čas manifestirajo v zdajšnjosti - posledično, ne drži, da mi zavzemamo prostor, ampak ta prostor zavzema čas. Zdajšnjost ni nešteto točk, ki se gibajo skozi prostor, ampak singularna točka v enem prostoru, skozi katero se giba nešteto časa. Ali drugače: mi smo točke, ki obstajajo v zdajšnjosti samo na način, da se v tej zdajšnjosti manifestirajo preteklost, sedanjost in prihodnost.

Dalje: Prostor zahteva definicijo (tudi če je ta definicija filmski set ali oder ali štedilnik, ki označuje kuhinjo na odru ali naturalistično zgrajena kuhinja v filmu), čas pa ne - čas se vsakič znova na novo rojeva, skozi iste situacije v preteklosti in prihodnosti in se s tem igra z gledalčevo perspektivo - kdaj ima vpogled v pretekle situacije, kdaj v prihodnje, kdaj se zaveda izključno tega trenutka. In to je tisto, kar določa vsebino, idejo prizora. In kar je najbolj fascinantno - ko postane to sprejeta koda predstave, se gledalcu začne zdeti smislno, da je človek tisti, skozi katerega piha čas in ga spreminja, ne da se ta sprehaja skozi čas in zato doživlja spremembo.

Kaufmann v film vnese genialno sekvenco njenega obiska fantovih staršev, kjer v eni družinski hiši njegova starša doživita svojo mladost in staranje (v obratnem sorazmerju), preigrata vse logična

časovna obdobja svojega življenja, sta vsakič znova v vsako od teh obdobij potopljena, ju živita, a hkrati se zavedata tega pred in tega po, zato realnost tega, kaj zdajšnjost je, postavita pod ultimativni vprašaj. Ozrioma drugače, v čisti konkretnosti pojasnita, kako subjektivno je doživljanje sveta okrog sebe, izrazito subjektivno pa je tudi doživljanje minljivosti: otroštva, odrasčanja, staranja.⁴²

MAŠA P: Jaz se te hiše spomnim ful slabo, ko sem bila mala smo bili veliko tam. In glavna stvar, ki se je spomnim je, da je bil tam nek maček. Ime mu je bilo Liza, čeprav je bil fant, ampak jaz sem mu dala tako ime in nisem razumela, zakaj fant pač ne bi bil Liza. Ogromen, oranžen maček. In jaz sem enkrat tega mačka - ker moja najljubša igra je bila, kar je kar smešno, ker danes ne znam niti pašte skuhat, ampak takrat je bila moja najljubša igra kuhanje v tej mali kuhinji - in enkrat sem pač samo prijela tega mačka in ga zaprla v pečico od te male kuhinje. In potem sem ga gledala. In ta maček se res ni mel dobro, ker je imel zelo malo prostora, hropel je in mjavkal, in jaz vem, da sem ga gledala in mi je bilo težko in sem v tistem momentu pomislila: O lej, k sem sebe spravila v nesrečo. Jaz sem zdeje naredila nekaj, da sem nesrečna, da se počutim slabo. In zdeje, ko sem starejša in veliko razmišljam o teh stvareh, se velikrat spomnim na to anekdoto in to, kako se mi je v življenju še tok malokrat zdelo, da sem sama odgovorna za to, kako se počutim. In to je en moment, ki se mi ga zdi v teatru zelo vredno raziskovat - kako pogosto so drugi ljudje odgovorni za to, kako se ti počutiš in a v resnici sploh so?

To je neka tema, ki je lastna tudi Maši iz Treh sester, no ali pa svetloba, ki jo razumemo kot temo. Jaz sem Maša, Nina je bila Maša v enem momentu, v Drami, je res?

NINA: Drži.

MAŠA P: In Nika je danes z nami kot Maša. Zato, tretji prizor.

Tri popoldan. Za mizo Olga in Andrej. Zdaj tudi Maša. Vidno je nervozna in nejevoljna. Po mizi išče nekaj, kar bi ji lahko pomagalo preživet ta dan. Miza še vedno polna hrane, ki se hladi.

Vprašanje časa, minevanja in sočasnega obstoja v različnih obdobjih je vpisano tudi v vprašanje doma, doma kot koncepta in doma kot konkretnega prostora. V tednih, ko pišem to magistrsko delo sem se ravno preselila iz Ljubljane v Maribor, kjer smo kupili stanovanje.

Celo življenje sem živela v Ljubljani, z izjemo leta dni na faksu v Pragi in vmesnih nekajmesečnih postankov v različnih slovenskih mestih, a vseh mojih selitev do sedaj se je držal občutek začasnosti. Hkrati od selitve od doma pri enainvajsetih nisem nikoli zares imela pravega doma, kar

⁴² Izjemno pretresljiv je nek intervju s Kaufmannom, kjer ga vprašajo, kaj misli o tem, da *I'm Thinking of Ending Things* ni uvrščen na seznam najboljših filmov leta, ki je bil objavljen dan prej. In Kaufmannova reakcija, ki je tako iskrena, pristna v tem, da tega res ne razume. Enostavno ne. Reče, da je naredil vse, kar je znal, še več, kot si je mislil, da zmore in da ne razume, zakaj to ni dovolj. Ta grozna dvojnost, ki sije iz njegovega pogleda: Ali sem naredil nekaj, kar je enostavno predobro za to, da bi se uvrstilo na seznam najboljšega? In na drugi strani: Ali enostavno pač ni dobro? In katerakoli od teh dveh trditev drži, je grozno.

je seveda logičen občutek v najemniških prostorih. Tokrat gre za resno selitev, selitev v drug dom, prvi dom, ki je dejansko naš (lastniški) in kjer ni določenega roka trajanja. Gre za čuden občutek izgubljanja tla pod nogami, ker se sočasno dogaja dvojni pretres vzpostavljenega sistema - gre za zapustiti prostor, ki ti je znan in hkrati vstopiti v prostor, ki ti je tuj. Sprašujem se, kako moje vloge spremeni kraj bivanja, kakšno vlogo zasedam, ko je moj dom v drugem okolju, kot sem ga vajena, in končno, kakšne so moje nove vloge v tem novem okolju?

Charles Dickens v *Mali Dorrit* (1855-1859) zapiše: "Človek vedno takoj odpusti kraju, ko ga pusti za seboj."⁴³ In to je nekako zgodba protagonistov *Male Moskve*, saj je celotna njihova naracija pravzaprav obremenjena z odnosom do doma, do tega, kje se počutiš varno in kam se lahko zatečeš.

MAŠA: Veš, Olga... jaz sem namerno s sabo vzela zelo malo stvari. Da slučajno ne boš pomislila, da nameravam ostati... tukaj, v Mali Moskvi.

OLGA: A nameravaš ostati?

MAŠA: Ne. (*Trenutek.*) Samo nikoli ne nameravam oditi. (Zajec, str. 29)

V proces *Male Moskve* sem vstopila s scenografko Evo Ferlan, s katero sva sodelovali že v projektu *Turobni dnevi, čudoviti časi*, ki je bil tudi iz scenografskega vidika velika šola. Tam sva namreč zasnovali konkretno scenografijo, vendar s tako abstraktnim pomenom, da ni zmogla preživeti ničesar drugega. Predstava se je podobno kot *Moskva* hotela igrati z ujetostjo v spomin, ki definira vse vanj udeležene: v nekem trenutku družinske zgodovine, si eden izmed družinskih članov v času družinskih počitnic na obali, vzame življenje. Celotna dramaturgija predstave je preskakovala med živostjo tega spomina in sedanjo izgubljenostjo in nezmožnostjo soočanja s tem dogodkom.

Scenografija je bila postavljena kot detajlno strukturirana plaža, s peskom, sončniki, čolnom in ležalniki, kjer se je simultano preigravalo konkretne dogodke tistega dne, ki se je končal s katastrofo in hkrati sedanjost te družine, v svojem družinskem stanovanju, nekaj let kasneje. Kar se je zgodilo je seveda logično: medtem, ko so dogodki spomina v takšnem prostoru lahko živeli, je bila konkretnost plaže premočna in premalo odprta, živa, da bi lahko predstavljala premik v katerokoli drugo dimenzijo: časovno ali prostorsko.

Kot mi je kasneje, parafraziram, rekel Branko Jordan: "Miza v praznem gledališkem prostoru je lahko karkoli, miza na tepihu, pogrnjena in z krožniki in kozarci in vazami in partički je v tistem trenutku težko karkoli drugega kot jedilna miza. In ob njej se pričakuje določena akcija. Čoln sredi praznega odra je lahko karkoli. Čoln naplavljen na plaži, v pesku, kjer je ob njem ležalnik in

⁴³ "One always begins to forgive a place as soon as it is left behind."

senčnik, je težko karkoli drugega kot čoln na plaži.” Šlo je enostavo za preveč zaprt sistem, da bi dopuščal ustvarjanje in posledično branje znakov. In to je res, šlo je za napačno izhodišče. Podobno se je zgodilo tudi v *Moskvi*.

Dva izrazito pomembna prostora definirata ta tekst: dom in pisarna. En kot prostor vračanja, vstopa in en kot prostor odhajanja, izstopa.

Z Evo sva ves čas iskali možnost prostora, ki bi zajemal oboje, torej bi lahko konkretno odzvanjal v smislu domačega prostora, kjer se v razpadajoči hiši zberejo otroci na praznovanju rojstnega dne in hkrati pisarna, ki nekoga ves čas preganja, da iz nje ne more izstopit.

Mislim, da sva ponovno delali isto napako, namreč prostor sva videli kot sliko, kader, fotografijo, nekaj fiksnega, namesto razumevanja, da je prostor sam razvoj, proces. Gabaritov prostora zato nikakor nisva znali določiti, vse skupaj pa je še bolj zapletlo dejstvo, da je dejansko poglavitno gonilo male *Moskve* vprašanje bližini - vse štiri namreč definira zelo močna želja po tem, da bi sami prišli nekomu blizu in da nekdo pride k njim.

V času korone je *New York Times* objavil fenomenalen članek z naslovom *A Lot Happens Within 6 Feet*, kar je definiralo takratno obveznih minimalno meter in pol razdalje med ljudmi, in piše o tem, kako hudo osamljenost doživi človek psihično, ko mu je enkrat odtegnjen fizičen stik. Hkrati pa, z besedami dramaturga Roka Andresa, osamljenost spodbudi najboljšo možno imaginacijo.

In ta bližina, osamljenost, je veljala tudi za publiko: kako jih hkrati postaviti blizu, kar je pogoj majhnih intimnih tekstov (in zahteva majhnih prostorov) in hkrati dovolj osamiti, da začutijo to osamljenost protagonistov.

Kaufmann v svojem filmu citira pesem Eve H.D z naslovom *Bonedog*, ki čudovito govori o pojavu vračanja kot o nečem izjemno osamljenem:

*“Vračanje domov je strašno,
pa če te pes polize po obrazu ali ne;
če imaš ženo ali zgolj samoto v obliki žene, ki te čaka.
Vračanje domov je strašno osamljeno,
tako zelo, da začneš razmišljat
o zadušljivemu barometričnemu pritisku
kraja, od koder prihajaš,
z naklonjenostjo,
kajti vse je huje, ko si enkrat doma.”*⁴⁴

⁴⁴ “Coming home is terrible / whether the dogs lick your face or not; / whether you have a wife

V procesu je šlo torej za dvojno zagato: nismo znali poiskati prostora, ki bi omogočal, da nosi v sebi različne čase, torej to sedanost v *kaufmannskem* smislu sočasnosti vseh časov, hkrati pa določiti pozicije gledalca, ki bi na nek način dobil vpogled v prostor, ki ga lahko tretiramo kot kadriranje, filmsko montiranje. Ob tem je potrebno še enkrat poudariti, da prostor Osmoze nosi izjemno veliko konteksta: gre za prostor, ki ni gledališki prostor (okna, nizek strop, vrata v druge prostore, odprtost na hodnik, bele stene etc.) in je tako postavljanje scenografije v imenu poznanega *blackboxa* nemogoče.

Prvi tak velik preobrat je prišel, ko sem se z ekipo ključno lotila termina sramu, torej kako občutek sramu, ki ga čutijo vsi v besedilu, najti tudi v prostorskem; a ne konkretno, marveč v strategiji. Takrat sem naletela na filozofijo francoskega eksistencialista Jeana Paula Sartra.

Njegova definicija sramu izhaja iz eksistencialne filozofije, kjer predstavi koncepta *bit-na-sebi* ter *bit-zase*, kjer je prvo vsebivajoče razen zavesti, medtem ko je drugo "zavest, /.../ je bit zunaj sebe, zmerom zavest o nečem, ki sebe nenehno niči in prehaja, transcendira v svet, k biti-na- sebi, ne da bi se kdaj koli združila z njo." (Sartre, 1968, str. 378) Tretji pojem, ključen za sram, pa je *bit-za-drugega* (*être-pour-autrui*), ki je povezan s konceptom *pogleda* (*Le Regard*).

V popolnoma posplošeni razlagi gre za idejo, ki trdi, da se sami sebe začnemo zavedati kot objekte (namesto subjekte). Ko torej dojamemo, da smo opazovani oziroma obstajamo tudi kot ujeti v pogled drugega. Gre za grozljivo izkušnjo posameznika, ko doume, da je objekt druge zavesti in da tega ne more nadzorovati. (str. 386)

Odnos do drugega razloži kot "bit-za-drugega, katerega prvotni smisel je konflikt." (str. 379) Ker eksistiramo v svetu, kjer se soočamo z drugimi, se vzporedno soočita tudi naša svoboda in svoboda drugega, ki se v uresničevanju svojih projektov začneta omejevati in vznikne lahko, s tem povezanim občutkom odvečnosti, tudi občutek krivde in sramu. (str. 379)

Vprašanje pogleda ponazori s primerom pogleda skozi ključavnico: gre za posameznika, ki opazuje skozi ključavnico nekoga tretjega in je v to akcijo popolnoma vpet, v njej prisoten, dokler ne dojame, da tudi njega v tej akciji nekdo opazuje. V tistem trenutku se posameznik popolnoma zaveda svoje eksistence v pogledu drugega ter z zavedanjem, da na to percepcijo nima vpliva, vznikne sram.

or just a wife-shaped loneliness waiting for you. / Coming home is terribly lonely, / so, that you think / of the oppressive barometric pressure / back where you have just come from / with fondness, / because everything's worse / once you're home. "

Gre torej za voajerski pogled, ob zavedanju katerega bi subjekt gledanja, (tega, ki je na drugi strani vrat), občutil sram, hkrati pa tudi vloga voajerja, (tega, ki gleda skozi ključavnico), če je pri tem zasačen, vzbuja sram.

Od tu ideja za prostorski obrat: če je prej publika sedela v osrednjem prostoru skupaj z igralci, v drugem planu pa je obstajal obris dejanske pisarne, smo zdaj publiko presedli v pisarno. Seveda se je število publike več kot prepolovilo, a efekt je bil izjemen - publika je skozi vrata gledala v prostor, ki pa je bil jasno in točno skadriran. Ta rezana slika je omogočila izrazit občutek voajerstva, ki je sprožal nelagodje, hkrati je odrezanost od igralne površine v gledalcu spodbudila občutek varnosti. Kar pa je bilo neverjetno in to je dejansko res, kako drži v vsakem projektu: ko je ena ideja točna (ne prava, ampak točna za tisto vsebino, tisti del predstave), postane neverjetno inspirativna. Vsi smo se nanjo začeli odzivati: igralci so se razigrali, avtorska ekipa zaživela. Izrezan kader je naenkrat postal karkoli, in s tem vse naenkrat, kar je popolnoma spustilo zavore, ko je prišlo do vprašanja časa in prostora. Situacije so se začele stapljati ena v drugo, v smislu simultanosti: kronologijo so začeli prekinjati dogodki iz prihodnosti in spomini iz preteklosti, zgodila se je čista sočasnost prostora in časa, sopostavitve ljudi v popolnoma drugih časovnih ali prostorskih območjih, ki pa so na nek način ves čas bili skupaj, kot ta želja po bližini in čudna družinska povezanost zahtevajo.

Obenem pa je ta izrezanost pogleda dopuščala, da se ogromno stvari zgodi skritih, torej samo nekje v zvoku kot opomin, slutnja ali nekaj, s čimer se pogled ne more soočiti.

Seveda je tak tip predstave lahko velikokrat za publiko frustrirajoč, če se ta začne obremenjevati česa vsega ne vidi. Če pa zaupa temu, da vidi točno tisto, kar mora, ker je v tako majhnem kadru (v primerjavi z večjim odrom) pogled resnično usmerjeno zrežiran, pa se morda v tej omejitvi zgodi popolna svoboda interpretacije.

Vprašanje kdaj, in če sploh, damo publiki občutek, vedenje, da ona sedi v tej pisarni, kjer se je zgodilo Irinino posilstvo, je ostajalo do zadnjega. Ali se samo lučna atmosfera v prostoru publike spremeni, ko se zgodi prizor *skypa*, ali morda ona sede v ta prostor, ko teče *skype* ali pa samo v enem izmed intermezzov predstave na hitro pride v pisarno in jo popolnoma pospravi, medtem, ko rdeč madež na tapisonu noče stran. Tega nikoli nismo razrešili, a še vedno zame ostaja intrigantno in fascinantno vprašanje, kako se igrati s takim tipom prostora in takšno vizuro predstave.

V tem delu procesa je tako prišlo do večjih sprememb tudi v tekstu, ki se je poznala predvsem v medijih podajanja monoloških struktur, kjer sva z Matejo zelo veliko delali na zvočnem, da bi se v tako ozkem kadru vseeno lahko po kvaliteti razlikovale od ostalega materiala. Irina tako svojo zgodbo pregovarja preko italijanskih lekcij, Andrejeva izpoved prihaja kot telefonska tajnica,

Olgino življenje je razkrito preko radijskega programa, ki ga posluša cele dneve in noči (in v katerem je tudi, inspirirano z *Synecdoche, New York*, vpeljano minevanje letnih časov, ki ta en dan praznovanja postavi pod vprašaj resničnega ali subjektivnega dožemanja časa), Maša pa svojo zgodbo v skladu z njeno cinično naravo poda kot *stand up* nastop.

Hkrati se je zgodil tudi močan poseg v zaključek zgodbe, namreč vprašanje tega, kaj je dejansko tragično: medtem, ko Zajec sicer skuša njihovo usodo prikazati kot upajočo s tem, da si na koncu vse povedo in prevzamejo kontrolo nad tem, da sami zažgejo hišo, ki ni več njihova, se je nam zdelo veliko bolj točno, da zgodbo končamo prej: ob izrečenem dejstvu, da hiša ni več njihova, da je zastavljena in prodana. Torej, da se pred nami znajdejo štirje otroci, popolnoma izgubljeni, poškodovani in osramočeni, ki so v tem trenutku ostali brez edine sigurnosti, ki zanje sploh še obstaja: doma.

Predstava je bila tako narejena in zaključena v neki fazi, ki se je veliko igrala s strukturo, vsebino in strategijami uprizarjanja, absolutno bi potrebovala še en krog premisleka, zunanjšega očesa in radikalnejših vsebinskih odločitev. A do tega, zaradi korone in kasneje mojega poroda in posledično zaradi časovnih križanj, žal ni prišlo. V jesenskem času, ko sem se odločila zaključiti predstavo, je Sara pričela s procesom Beogradu, Gregor je bil angažiran v dveh projektih, v Ljubljani in Novem mestu, Nika se je odselila na Nizozemsko. Ali z drugimi besedami, vse v življenju je *tajming*.

Če preskočim skoraj leto dni, se znajdemo v začetku jeseni 2021, ko se odločim magistrsko predstavo vseeno realizirati, pod drugimi pogoji in nastavki.

Prva ideja, po vrnitvi v ta projekt, ob nerazpoložljivosti igralcev in zavedanju, kakšno akumulacijo materiala imamo, je bila ustvariti instalacijo, skoraj kot razstavo, po kateri bi se v Tininem vodstvu človek lahko sprehodil. A hitro je bilo jasno, da ta ne bi dosegla nobenega smisla, če izhodišče, torej predstava, na katero se instalacija referira, ne obstaja.

Kot velika inspiracija za delo takrat je bil film o Mayakovskem (*VMayakovski*, r. Alexander Shein, 2018) po priporočilu Dragana Živadinova, ki izjemno dobro preklaplja med strategijami podajanja vsebin (vaje za film, dejanski film, dokumentarni segment ter aktualni posnetki) ter seveda Kaufmannov *I'm Thinking of Ending Things*. Torej da je Tina ta točka, mirujoča in nespremenljiva, skozi katero potuje celotna pripoved.

In ideja, ki je sledila, je bila preprosta: en gledalec, miza in Tina Resman, vmes pa celoten proces. Prepisujem direktno iz lastnih zapiskov:

“Vse se zgodi za mizo, ki je sredi prostora. Tina pride s scenarijem, vodi te skozi pripoved, ti sedi za mizo in cel svet se zgodi okrog tebe. Na mizi so vsi rekviziti, ki jih rabimo. Pogled

gledalca je usmerjen proti dvema sobama. (Torej je gledalec na enem čelu mize. Irina mu sedi nasproti, na drugem čelu. Okrog mize še trije stoli, vsak od enega člana družine). Vsaka soba zadaj ima svojo funkcijo. Vse, kar se zgodi v preteklosti, naj so »zoomi« (torej video posnetki) v osrednjem prostoru, vse kar se dogaja v »sedanjosti« naj se dogaja v sobi levo, tam naj je Mala Moskva, ampak samo kot zvočni posnetki drame. Od tam prihaja svetloba in zvoki, vrata so priprta. Voajerski občutek spremljanja neke zgodbe za zaprtimi vrati, tam je življenje, do katerega nikoli nimamo dostopa. Lahko si samo predstavljamo vse te scene. Tina obstaja samo v sobi z nami, domov ne pride. Soba desno za njenim hrbtom je soba, kjer je bila posiljena – je pisarna, ki jo preganja. (Kot v osnovni uprizoritvi – tam so zvoki muzike, nekdo, ki govori italijansko etc.)”

Tina bi sedela z nami in nas vodila po vsebini, ki bi jo kombinirala z dokumentarizmom procesa, svetom *Male Moskve* in svojim odnosom do vsega, ki je definiran s travmo, ki se ji je zgodila. Napisali sva tudi uvodni monolog, ki ga dodajam kot del priloge te magistrske naloge.

V sržu uprizoritve je bilo vprašanje razpada družine in njegove ponovne sestave, a hkrati se je ves čas pojavljalo vprašanje, kaj je večja tragedija: da se vsi zberejo in zgubijo svoj prostor (torej vrnitev, kjer nisi več dobrodošel) ali da se nikoli več ne vrnejo (torej se odhod od nekje, kjer je grozno in prihod nekam drugam, kjer je morda malo bolje, sploh nikoli ni zgodil)?

Kaj bi se torej zgodilo, če je to predstava o dnevu, ki se nikoli ni zares zgodil: Andrej je naredil samomor na avtocesti zaradi dolga, ki ga ne zmore odplačat kljub zastavljeni hiši, Maša je zbežala neznano kam in se nikomur več javila, Irina je ostala v Rimu in Olga je zažgala družinsko hišo. Da celotna zgodba postane pripoved o tem, kakšnega dne bi si Irina želela, pa se nikoli ne zgodi. Pri tem je bilo pomembno, da ne izpade kot negacija vsega, kar v predstavi gradiš, marveč da je to manifestacija Irininega hrepenenja, ki je zapisano v jedru *Treh sester*. A v tem, današnjem, aktualnem, primeru je sram močnejši od poguma.

V tistem trenutku sta kot moja sodelavca ostala aktivna v projektu samo še Rok in Mateja (Klemen je bil absolutno še prisoten del ekipe, a je bil zaradi dela v drugi predstavi in polletne dojenčice malo manj fizično na razpolago), in ideja nas je ogrevala in vznemirjala, a žal je bila v danem trenutku neizvedljiva in to predvsem iz časovnega aspekta, ki ga sama nisem premogla.

Ta tip predstave bi zahteval veliko število vaj v prostoru, ki ni bil na voljo, s Tino, ki je bila v tistem trenutku tudi sama angažirana v dodatni predstavi in zato zasedena in predvsem moj časovni angažma, ki je bil zelo obremenjen z Severjevim urnikom.⁴⁵

Takrat, ko je postalo jasno, da bo še en poskus te predstave nerealiziran, sem se, v želji da najdem pot nazaj, k vsebini in sebi, obrnila k svoji babici, k nečemu, kar sem vedela, da je ves čas z menoj, četudi morda ne realizirano v predstavi. In med poslušanjem zgodb iz otroštva in hkrati listanja albumov sem počasi razumela, da je to princip iz katerega želim izhajati: struktura njenega otroškega albuma kot način montiranja prizorov, asociativnosti lepljenja vsebine. Ob tem me je omrežila prostorska umeščenost fotografij, na katerih sedi babi s svojo družino in tja, v ta popolnoma naturalističen prostor družinskega okolja, sem se odločila postaviti zgodbo Zajčeve *Male Moskve*. Ker smo imeli na voljo samo Tino, smo se kot znak Male Moskve odločili za trenutek instalacije, užete v času: popolnoma realistična dnevna soba, zgrajena sredi tega negledališkega prostora, sredi nje pa miza, nastlana, kot bi se tam ravno končala rojstnodnevna gostija, okrog nje štirje stoli, točno toliko kot je otrok v družini, vsak stol pripada enemu. Hkrati smo posegli v vsebino: za razliko od originalnega besedila, Irina nikoli ne pride domov. Šlo je za sopostavitev med Tino, ki celo predstavo pomiva pisarno, ki je Irino zaznamovala (in hkrati ne vemo, ali je to ujetost v tisto noč, v spomin, ali zgolj neka druga noč, ko se po službeni dolžnosti v to spet pisarno vrnila in jo spet pospravila) in na drugi strani prazne družinske hiše Mala Moskva, samo napolnjene z glasovi treh otrok, ki čakajo četrtega, katerih življenje propada, a se zavaljo tega, da se jim s tem ni treba ukvarjati, se že cel večer raje ukvarjajo s tem, da kličejo Irino, ki pa te klice ignorira. In v takšni strukturi je bilo edino logično tudi publiko postaviti v prostor Male Moskve, v ta popolnoma realističen prostor sredi črne pisarne v osmem nadstopju, kjer se je zgodilo dvoje: publika je na nek način s svojo prisotnostjo zapolnila igralsko odsotnost, hkrati pa je to omogočalo voajerski pogled skozi vrata, kjer so Tino samo vsake toliko lahko ujeli med banalnim opravljanjem svoje vsakodnevne službe. (Na tem mestu velja poudariti veliko zahvalo Vasiliji Fišer, scenografki, ki je, dobesedno v imenu usluge, vskočila v projekt v zadnjih tednih in neverjetno pomagala pri organizaciji, gradnji in strukturi prostora.)

⁴⁵ V tem trenutku, ko to pišem, se mi zdi, da so vse to izgovori, da morda samo nisem zmogla moči in energije za tako kompleksno strukturo monodrame, hkrati razmišljam, kako zelo sem kljub vsem racionalnim razlogom silila, da moram to magistrsko predstavo končati. Obenem se zdim sama sebi otročja v svoji trmi, po drugi strani realno vidim, je sicer resnično magisterija ne bi pravočasno zaključila in dovolj dobro se poznam, da bi me ta nedokončanost preganjala (še posebej v imenu tega, da zaradi vpisa na AGRFT nikoli nisem smela diplomirati na Filozofski fakulteti.) Tako da iskreno, še v tem momentu težko trdim, ali sem se odločila prav, a najbrž sem se odločila, kot se mi je v danem trenutku zdelo edino možno.

V uprizoritvenem smislu je šlo tako za simulatno vzpostavitev dveh prostorov v istem času, kjer pa sta se zgodili dve ključne napaki.

Prvič: Dve različni situaciji, v različnih prostorih, ki sta odrsko združeni, lahko zanimivo in povedno delujeta samo, če se srečujeta. Če se križata, vpadata ena v drugo in se druga na drugo odzivata. Čeprav je nekaj takšnih momentov bilo, je bilo to premalo izpeljano, predvsem zaradi fizične odsotnosti vseh akterjev *Male Moskve*.

Drugič: Med zvočno *Malo Moskvo* in nemo Tino se znajde zgodba moje babice, efektivna pripoved, ki pa je vstopila z dvema napačnima predpostavkama. Najprej: deluje v istem mediju kot *Mala Moskva* - in ko naenkrat dve od treh naracij postaneta odsotni, ta odsotnost popolnoma zgubi svoj naboj (moja babi postane dolgočasna, *Mala Moskva* nejasna). Kot drugo, celoten projekt je iskal tisto točko, tisto osebo, skozi katero potujejo vsi časi, ki so nabrani v *Treh Moskvah*, a vendar te stoječe točke, mirujočega subjekta v katerem se razletijo vse časovne linije, ni bilo, kajti to bi lahko in morala biti, kot že ugotovljeno, samo jaz.

Še enkrat: ko vpeljem svojo babico in sebe izpustim, gledalec nima več referenta, sidrišča iz katerega bi lahko vsebino razumel in gravitacija predstave pade. Se pa vseeno tu pokaže, da sem nekje intuitivno razumela, da bi se morala v predstavi vzpostaviti, saj je bil moj glas tisti, ki je bral didaskalijske, in tako na nek način usmerjal dogajanje. Ko sem sebe v čisto zadnji različici postavila v vmesni prostor, med *Malo Moskvo* in Irinino pisarno, ta dva prostora pa sta se zaradi prisotnosti akterjev iz družinske hiše lahko ne samo srečala, ampak močno trčila drug v drugega, je vsebina dobila popolnoma svoje življenje.

Smešno, koliko opcij vidim zdaj, kaj vse bi lahko poizkusila. In hkrati se tako dobro spomnim svoje takratne izčrpanosti, krča in strahu. Ali z besedami Deborah Levy: "Življenje je vredno živeti zgolj zato, ker upamo, da bo jutri bolje in bomo varno prišli domov."⁴⁶ (Levy, 2012, str. 32)

MAŠA: Kdo je razbil vsa okna?

ANDREJ (*Olgi*): Vidiš, Olga? Tako se pozdravi brata in sestro.

OLGA: Andrej.

ANDREJ: Olga.

OLGA: Kaj je, Maša?

MAŠA: Ma nič, vse je super in genialno, samo malo sem si zjebala življenje, pofukala poročenega moškega, pustila moža, zbežala od obeh, pa sem zaradi tega bolj tako - tako.

OLGA: Razpakiraj se, ne -

MAŠA: Pa kaj si ti ves čas v tem? V tej isti obleki, isti čop, a to je uniforma, kostum? Oprosti, ampak ti se v resnici ne oblačiš, ampak se kostumiraš.

⁴⁶ "Life is only worth living because we hope it will get better and we will get hope safely."

OLGA: Dobro, Maša.

MAŠA: Kaj se je zgodilo tukaj, ta hiša ... Ta hiša dejansko razpada.

OLGA: Kar izvoli, kot da tega še nisem slišala.

ANDREJ: No vidiš, še Maša se strinja.

MAŠA (*Olg*i): Jaz tega ne mislim tako kot on.

ANDREJ (*Maši*): Kako pa on to misli?

OLGA: Liker imamo, višnjev.

ANDREJ (*Maši*): Boš še mojega?

MAŠA: Odjebi, Andrej. Nisi se javljal. A ti veš kakšni denarji so to?

ANDREJ: Jaz sem mislil, da ti navijaš zame.

MAŠA: Da navijam zate? Pa kaj je s tabo?

OLGA: A se spomnita, koliko ljudi je bilo tu za rojstne dneve, včasih. Oče jih je privlekel kot na železniško postajo, kar neke ljudi, nikogar nismo poznali. Dobro, skoraj nikogar.

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: Vedno je bila polna hiša takrat. In to dediju je odgovarjalo. Mami pa sploh. Mama je strašno rada videla, da je bila polna hiša. Recimo, če so kdaj kakšni sorodniki mamini iz Bosne prišli, da bi bili dalj časa pri nas v Šentlenartu je bil deda nervozen. Alpa če so prišle kakšne ženske na obisk, je rekel: "Babe, zdej pa dost." (*Babi se smeji.*)

7. INTIMNO DRUŽBENE VLOGE: ženska: mati, hči, sestra

Na celotno obdobje magisterija je ključno name vplivala nova vloga, ki jo je prinesel v moje življenje Sever.

V času prvega študija *Male Moskve* sem zanosila, zato tisto obdobje definirajo predvsem moja neumorna slabost, strah pred združevanjem kariere in materinstva in skrb, da slučajno ne dobim korone zdaj, ko sva dva. Kasneje, v študiju *Treh Moskev* pa je največji vpliv imelo seveda materinstvo samo: skrb za novorojenčka, fizično okrevanje telesa, psihična sestava v svetu novih vlog, nespečnost, ter seveda strah in negotovost, ker nekaj počneš prvič, hkrati pa skušaš biti v tem najboljši. Spomnim se teh začetkov, ko je bilo absolutno preveč vsega, vključno z ljubeznijo, ki nisem vedela, kam naj jo usmerim.

A kot je nosečnost ogromen poseg v telo, je tudi imeti otroka, biti mati, izjemno velik poseg v žensko življenje. V njeno misel, v njen odnos do sebe, konec koncev tudi v njeno kariero.

Rachel Cusk v avtofikijskem romanu *A Life's Work* (2003) napiše:

“Porod ni zgolj tisto, kar deli ženske od moških: je tudi tisto, kar razdeli žensko od same sebe, tako močno, da je njeno razumevanje tega, kaj pomeni obstajati, korenito spremenjeno. Neka druga oseba je obstajala v njej, in po porodu živi v pristojnosti njene zavesti. Ko je z njo, ni ona sama; ko ni z njo, ni ona sama; in tako je enako težko otroka zapustiti, kot biti z njim. To ugotoviti pomeni občutiti, da je tvoje življenje postalo nepopravljivo zapleteno v konflikt ali ujeto v nekakšno mitsko zanko, znotraj katere boš večno zaman trpela.”⁴⁷ (str. 45)

Odkar vem zase, sem vedela, da bom mama, da bom imela otroke. V tem je bilo zame vedno nekaj popolnoma samoumevnega. Odkar vem zase, vem, da bom ženska s kariero, da bom delala veliko in poskušala v tem biti dobra. Hkrati odkar vem zase in se pozicioniram v vlogi hčere, moja mati ponavlja, da se je zato, da je lahko podprla kariero mojega očeta in posledično ona prevzela večjo vlogo v najini vzgoji in skrbi, odpovedala lastni karieri. In da je to ena izmed stvari, ki si jih sama ne bom nikoli dopustila.

Torej, združevanje družinskega in profesionalnega se mi je zdelo vedno popolnoma samoumevno in nujno, a danes, ko ima Sever tri leta, ko zadnji dve leti in pol intenzivno delam in se z njim selim iz

⁴⁷ “Birth is not merely that which divides women from men: it also divides women from themselves, so that a woman's understanding of what it is to exist is profoundly changed. Another person has existed in her, and after their birth they live within the jurisdiction of her consciousness. When she is with them she is not herself; when she is without them she is not herself; and so it is as difficult to leave your children as it is to stay with them. To discover this is to feel that your life has become irretrievably mired in conflict, or caught in some mythic snare in which you will perpetually, vainly struggle.”

mesta v mesto, lahko rečem, da zahteva ta dvojnost izjemno veliko odpovedovanja, kompromisov in energije, da preživi.

Jasno je, da materinstvo nikoli ni bila ravno prednostna naloga feminizma. Če se imaš za emancipirano žensko, ki je zunaj stereotipov in se želi boriti proti zatiranju, potem je materinstvo lahko razumljeno kot huda regresija. V materinstvu obstajajo pravila, kakšna moraš biti ti, kakšna je torej idealna mati, brezpogojna ljubezen je seveda samoumevna. A vendar, sodobni feminizem je v tem smislu naredil ogromno, kar je podčrtal je namreč sledeče: Materinstvo je ena izmed vlog ženske, ne njena identiteta. Ženske ne definira vprašanje, ali je mati ali ni, materinstva ne postavlja v hierarhijo njenih identitet ali še huje, dolžnosti, ampak kot eno izmed možnosti. Možnosti, kjer se ti ni treba za katerokoli od svojih izbir opravičevati. S tem postane lahko motor delovanja ženske njena želja, ne krivda; želja in hotenje postaneta edini razlagi njenega delovanja, ki ne predvideva dodatnih razlag in opravičil, in kjer posledica želje ni vedno znova kazen. Legitimnost lastne želje, ki ima v sebi sebičnost, ki jo potrebujemo vsi, da ostanemo kar smo.

Kratka digresija v študij *lepe vide lepo gorijo* iz Prešernovega gledališča Kranj (interna premiera april 2021), kjer se proces posveti prav temu - ženskemu užitku, želji in demonizaciji tega, oziroma kako je seksizem inherentno povezan z obvladovanjem ženske spolnosti, telesnosti.

Kot v knjigi *Witchcraze* (1995) zatrjuje Anne L. Barstow, je bil že lov na čarovnice posledica želje po nadzoru ženske seksualnosti, patriarhalnega koncepta družine in tradicionalnih družbenih norm. (str. 36) Silvia Federici v študiji *Kaliban in čarovnica* (2019) na drugi stran izpostavlja, da so bile ženske krive že v izhodišču, kot kastratorke in fatalke. Torej, bile so krive, če je bil moški impotenten, hkrati so bile krive tudi za njegovo neukrotljivo spolno slo, saj v moških vzbujajo pretirano erotično strast. (str. 72) Na ta način je bil lov na čarovnice sistemska oblika moškega spolnega nasilja nad ženskami. Usmrtitve čarovnic so še danes smatrane kot ene najbolj krutih mučenj s poudarkom na sramočenju ženske, z izraženim spolnim sadizmom, ki razkriva mizoginijo, ki ji v zgodovini ni para: ženske so slekli in povsem pobrili; v telo, tudi v genitalije, so jim zabadali igle; gole so jih posedali na vrele stole; trgali so jim ude in jim drobili kosti; obešali so jih in jih žive sežigali. (Kraševec, str. 12)

Danes je šovinizem še vedno izrazito prisoten, ravno v tem momentu v mariborski Drami z režiserjem Jušem Zidarjem sodelujem pri predstavi *Parlamentarke* po Aristofanovem tekstu, ki mu je v adaptaciji dodan prav ta pogled inherentnega, vkoreninjenega šovinizma, ki se ga praktično ne zavedamo, je pa prav ta tisti, ki s svojim pokroviteljskim odnosom najbolj onemogoča šibkejše.

Zato tudi Dijana Matković v svoji avtofikijski zbirki *Zakaj ne pišem?* (2021) tako točno opiše *trashing*, *trešing*, ki je termin, skovan prav za trenutke, ko ženske popolnoma ponižajo žensko, “ne za nekaj, kar si storila proti njim, ampak za to, kar si.” (str. 224) Gre torej za sramočenje, podrejanje ne na nivoju “tvoje delo ni ustrezno”, ampak “ti nisi ustrezna.” Matković nadaljuje: “Strup, ki ga prijateljica izlije nad prijateljico je posledica delovanja patriarhata. Bes je logičen rezultat zatiranja, zahteva svoje ventile. Večina žensk je obkrožena z moškimi, za katere dobro vedo, da jih ni pametno napadati.” (str. 225) Trešing je torej oblika discipliniranja, katere metoda je utišanje. Sheila Heti tako lepo govori o seksizmu, ko ves čas v knjigi *How Should a Person Be?* premleva en in isti stavek, ki definira njene stike v svetu: “Bil je le še en moški, ki me je hotel nekaj naučiti.”⁴⁸ (str. 41)

Težko je govoriti o teatru kot šovinističnem svetu, je pa gledališče gotovo prostor, ki je absolutno zgrajen po principu moškega ustvarjalca. Sama tega občutka nisem dobila tako eksplicitno, dokler nisem postala mama, tega občutka sramu in krivde v situacijah, kjer sem videla, da se pričakuje, da se zaradi terminskih prilagajanj za svojo nosečnost opravičim, kjer sem morala večkrat poslušati očitke na nivoju “*Aha, za to pot si se odločila...*”, sprejeti razumevanje, da zavračam obnovitvene vaje za predstave deset dni po porodu ali poslušati (moške) nasvete o tem, kako je “*zdaj z mano vsaj za dve leti konec, pa še potem vprašanje.*” Mislim, da je bila večina mojega vztrajanja zadnjih par let usmerjena prav v to, da vsem dokažem, da nimajo prav, v zadnjih nekaj mesecih pa veliko bolj verjamem v tezo Jesse Crispin, ki v svoji knjigi *Zakaj nisem feministka?* izpostavlja preprosto, a izjemno točno misel: želja feminizma kot enakopravnega sistema ne pomeni, da si želimo želimo enakopravnosti z moškimi v trenutni ureditvi sveta, ne želimo si njihovih pozicij, njihovih vlog, ne, gre za možnost ustvarjanja, snovanja in gradnje popolnoma drugačne družbe. “Feminizem, ki ga podpiram, prinaša s sabo polnokrvno revolucijo. V njem ženske ne bi smele preprosto participirati v svetu kakršnega poznamo doslej - scela skorumpiran svet, ki ga je zasnoval patriarhat, da bi podredil, nadziral in uničil vse nasprotnik - temveč bi morale imeti možnost, da ga preoblikujejo.” (str. 12) Naša družba je inherentno utemeljena na potrebi moškega, ukrojena po meri moškega in kar je strašljivo je, da popolnoma nič več ni samoumevno, ko začnemo odpirati vse (sporne) konvencije patriarhalnega sistema.

⁴⁸ “He was just another man, who wanted to teach me something.”

“Da sem lahko mama, moram pustiti telefonske klice neodgovorjene, delo nedokončano, obveznosti nedorečene. Da sem lahko jaz, moram pustit otroka, da joče, moram pozabiti nanjo, da lahko mislim na druge stvari. Uspeti v enem pomeni spodleteti v drugem. (...) Celo v svojih najboljših trenutkih se mi nikoli ni zdelo, da sem presegla ta prepad.”⁴⁹ (Cusk, str. 63)

Materinstvo je najtežja vloga, ki jo opravljam. Velikokrat obžalujem, da sem jo izbrala, čeprav je to bogokletno izreči, kaj šele napisati; velikokrat sanjarim o svojem življenju brez otroka, čeprav je to bogokletno izreči ali napisati; velikokrat pomislim, ali so vsi ti kompromisi in odpovedovanja sploh vredni, čeprav je to bogokletno izreči ali napisati.

Na drugi strani mislim, da sem s to vlogo postala bolj empatična, ljubeča, pametnejša, potrpežljivejša, mirnejša, bolj sproščena, fokusirana, bolj kreativna in, verjela ali ni, še bolj ambiciozna.

Fokus se premakne, iz sebe se usmeri na nekoga drugega, nekoga, ki te dejansko potrebuje, ki zavzame prioriteto mesto v tvojem življenju in naenkrat postane tvoje življenje manj usodno in bolj kvalitetno. Verjamem torej, da ničesar od tega, kar sem v zadnjih letih dosegla, ne bi bilo, če ne bi postala mama in še točneje, da z nobeno od stvari, ki so se v zadnjih letih zgodile (vključno s tem kdo sem in kaj sem postala), ne bi bila tako pomirjena, kot sem.

MAŠA: Din don.

OLGA: A je Irina?

MAŠA: Din don.

ANDREJ: Nek otrok te išče, nek fant, mislim, da je tvoj učenec.

MAŠA: In tukaj je en moment še za enega člana naše ekipe, Klemen a se nam pridružiš? Klemen danes ni sam. (*Klemen pride na oder z Dušo, ki ima v tistem momentu dobra pol leta.*) Klemen, koreograf in sodelavec in pa Duša, stalna sodelavka. No, kdo je ta fant?

KLEMEN: Ta fant sem jaz.

MAŠA: In kaj je funkcija tega fanta?

KLEMEN: Mogoče, da spomni Olgo, da mora dojit.

MAŠA: Tako je, ta fant konstantno razbija okna, ker mora spomnit Olgo, da mora dojit.

Najlepša hvala, Klemen.

KLEMEN: Seveda.

⁴⁹ “To be a mother, I must leave the telephone unanswered, work undone, arrangement unmet. To be myself I must let the baby cry, must forget her in order to think about other things. To succeed at being one means failing at being the other. (...) Even in my best moment I never feel myself to have progressed beyond this division.”

Klemen Janežič je moj prijatelj in moj stalni sodelavec, v njegovi vlogi igralca sva sodelovala dvakrat, v vlogi svetovalca za gib štirikrat, od tega je bil enkrat tudi asistent režije, kar je, iskreno, funkcija, ki bi ga morala zaznamovati v vseh teh primerih.

Podobno kot Matejo tudi Klemna odlikuje premislek za celoto, hkrati pa je njegovo delo s telesom nekaj specifičnega, ker ga vedno razume kot najbolj živo in popolnoma nepredvidljivo entiteto: nekaj, kjer se vsebina nalaga, hkrati pa se nanjo odziva popolnoma organsko in s tem velikokrat alogično. Po svoje bi lahko rekla, da dojema telo fenomenološko, ne ukvarja se namreč z analizo resničnega, ontološkega (torej z razlogi *zakaj*), ampak se premika h konkretnemu (*kako*, *na kakšen način*). Verjame, da je potrebno vsako vprašanje zastaviti v dualnosti telesa in uma in tu se velikokrat odprejo vsebinska polja, na katera sama ne bi niti pomislila.

Najbolj aktivno sodelovanje je bilo gotovo v predstavi *Pet vrst tišine*, ki se ukvarja z izredno hudimi psihičnimi in fizičnimi travmami, pred nami se razkrivajo vse plasti matere in dveh hčera, ki so dolga leta živele v mučenju. Princip in strategija uprizoritve na nobeni točki ni bila identifikacijska, torej vživljanje v te ženske, marveč opisovanje, spoznavanje in predvsem odnos do njihove zgodbe, zato je telo igralk (Ivana Percan Kodarin, Anuša Kodelja, Marjuta Slamič) moralo biti čim bolj nepopisan list, ki se v situaciji, ki jo vodi, počuti suvereno, hkrati pa se mora na njih iz minute v minuto skoraj neopazno nalagati teža dogodkov, s katerimi se srečujejo.

Spet se vračamo torej k vprašanju sramu, ki je bil v tej predstavi ključen pojem: ni šlo namreč za opazovanje teles, ki so poškodovana od nasilja, ampak za telesa, ki so soočena z ultimativnim sramom delitve zgodbe o lastnih poškodbah. Kot je jasno iz psihologije, lahko žrtve zlorab s strani intimnopartnerskih odnosov tako hudo nasilje preživijo zgolj skozi fizično disosiacijo, medtem ko jim na psihološki ravni ne preostane drugega, kot da nasilje razumejo kot nekaj, kar so si zaslužili. Popolnoma nemogoče je sprocesirati, da bi te nekdo, ki te ima rad, hotel poškodovati, človeški um tega dojemanja ne zmore vzpostaviti in zatorej, za voljo preživetja, najde enostaven odgovor (ki ga zlorabljevalci tudi vestno uporabljajo).

V *Pet vrst tišine* je šlo torej za izpostavljanje, za dat prostor in vidnost nečemu, kar bi hoteli, da ostane skrito in sram deluje na istem principu: definira ga vidnost, torej odnos z drugim, ki sram šele sproži - ta pa je občuten direktno v telesu. Za razliko od drugih emocij, ki so lahko samo na nivoju misli ali čustva, se sram akumulira direktno v telesu kot obrambni mehanizem, reakcija na izpostavljanje in ogroženost, kar pomeni, da se telesni odziv zgodi nenadzorovano. (Dolezal, 2017, str. 60) S Klemnom sva tako v procesu raziskovala, kako na oder postaviti telo, ki si tam ne želi biti oziroma želi od tam izginiti: brez predvidljivih akcij, kot so skrivanje, povešanje pogleda in krčenje

ramen, ampak v smislu telesa, ki funkcionira na način, da se skuša čim manj izpostaviti, čim bolj zlit z okolico, čim bolj umiriti svoj dih in zavzeti čim manj prostora. "To fizično krčenje odraža poskus lastnega pomanjšanja, željo postati manj vidna ali celo popolnoma izginiti. Ta utelešena reakcija je oblika samozaščite, saj je mogoče, da se skuša oseba, ki doživlja sram, instiktivno umakniti stran od tega, kar razumejo kot sodbo ali sovražni pogled."⁵⁰ (Dolezal, str. 63)

Žensko telo, kot že prej omenjeno, je vsak dan znova stvar kontraverze in v času študija sva z mentorjem Janezom Janšo veliko časa posvetila vizualni umetnici Hanni Wilke, ki je svojo umetniško prakso zgradila na podlagi svojega telesa. Za izhodišče je vzela izjavo Simone de Beauvoir, da je telo ženske v patriarhalni družbi odtujeno od njenega jaza, in celotno umetniško dediščino je zgradila na razkazovanju svojega golega telesa, kar je seveda naletelo na radikalen odpor. Očitek čistega narcizma, ki je hotel vzpodbuditi občutke krivde in sramu, izjemno dobro korespondira z esejem Carol Hanisch z naslovom *Osebnost je politično* iz leta 1969, kjer v prvi vrsti izpostavi, da je prvi in najpomembnejši korak, da se znebimo občutkov krivde, da nekaj ne šteje, zgolj zato, ker je ujeto v našo intimno, osebno sfero.

Chris Krauss v fenomenalnem avtofikijskem romanu *I Love Dick* (2016) tako dobro artikulira: "Če nam je ženskam spodletelo narediti našo umetnost splošno razumljeno, ker je tako ujeta v past osebnega, zakaj ne bi posplošile privatnega in ga postavile v središče svoje umetnosti?"⁵¹ (str. 195)

Posebaj znano je Hannino delo fotografij njenega telesa, na katerem je neštešto majhnih modelov vagin, narejenih iz gume. Umetniško platno Hanne Wilke je bilo njeno telo, torej materija, ki jo je do potankosti poznala, hkrati pa jo je razkazovala skozi strukturo, ki je bila določena kot ženski: skozi pogled drugega, biti gledana. Moški proizvajajo, ženske pozirajo. Lastno identiteto je vzpostavila zgolj kot obstoječo v odnosu do nekoga drugega, kar je hkrati upor proti drugem in način polaščanja drugega.

Ponovno se pojavi vprašanje želje, želja, ki je tudi v teatru tista, ki definira večino akcij, saj usmerja intenco ("od nekoga želim nekaj" ključno zaznamuje vsako dramsko vlogo) in v danem primeru je ženski narcizem nevaren za patriarhat, ker zaobide moškega kot želeči subjekt: ne potrebuje njegove potrditve svoje zaželenosti.

⁵⁰ "This physical shrinking reflects an attempt to make oneself smaller, less visible, or even to disappear. This embodied reaction is a form of self-protection, as the person experiencing shame may instinctively try to withdraw from what they perceive as a judgmental or hostile gaze."

⁵¹ "If woman have failed to make universal art because we're trapped within the personal, why not universalize the personal and make it the subject of our art?"

Telo se znajde na odru vsakič znova med sabo kot želečim objektom in sabo kot predmetom želje, kar pomeni, da na odru vedno obstaja v pogledu drugega, gledano s strani soigralke ali soigralca, in hkrati publike. Gre za telo, ki je absolutno prisotno, a hkrati telo, ki ima vsakič znova, v razmerju z vlogo, odnos do tega, da je gledano: v tem lahko uživa, lahko se tega boji, je na to ponosno...

In to je nekaj, kar igralski kreaciji popolnoma neopazno prinese podtekst, ki včasih ključno vpliva na vsebino razumevanja posameznikove kreacije.

MAŠA: Zdej pa, ker smo meli ravno družinski moment: Včeraj smo se prvič dobili in naredili eno sceno, v kateri sem si jaz nanudila svojega moža in potem sem res veliko časa rabila, da sem zlezla ven. Tako da, danes bi naredila to malo drugače. To je sledeča stvar: Midva sva se poročila 13.6. dve leti nazaj. In 13. junija letos ob štirih zjutraj sva dobila sina.

NIKA: Ne!

MAŠA: Ja! In nisva nikoli praznovala obletnice pa tudi plesala nisva nikoli na poroki, tkoda glede na to, da je kolega tule oblečen, jaz se ne spravim več odkar sem rodila v svojo poročno, ampak... A prideš?

(Sliši se Neil Young, ki ga Blaž rad posluša, stisnem se v njegov objem. Pleševa.)

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: To je babica, to je pa deda. In edini dve besedi, ki smo jih mi znali, ko smo prišli, je bil *atek* pa *Krka*. Nč drugega nismo znale. On je bil zelo strog, bog ne daj, da bi kdaj pozno prihajale domov, kot otroci recimo po travi nismo smele hoditi.

MAŠA: A pa je bil velik doma?

JELENA: Ni bil, ni bil, smo bile pa strašno vesele, če ga ni bilo doma. Mama je bila pa sama dobrota, izjemno skrbna, znala je gospodinjit, tud s tisto malo denarja, ona je bila celo življenje doma, ona nas je naučila vsega, recimo če bi ona mela možnost je šolat, ona bi dosegla marsikaj. Res, naravni talent, inovator bi bila ona. Ona je naživela deda šestnajst let. In me smo, zanimivo, ko smo opazovale njene reakcije, je veliko dedijevih lastnosti po njegovi smrti ona prevzela.

MAŠA: Ej, kaj pa če se spomniš, kaj je blo najbolj tipično za njiju, da počneta?

JELENA: Ostal mi je v spominu, da ko sem živela še z njima, da sem jaz v kuhinji poslušala radio, onadva sta se pa v sobi pogovarjala. Ne vem o čem, ampak sem slišala, da se pogovarjata. Sem si mislila, vidiš, kako lepo.

Digresija v osebno: ločitev mojih staršev je bil eden najbolj definirajočih dogodkov v mojem življenju. Iskreno mislim, da je bilo to v veliki meri povezano s časom, v katerem se je razhod zgodil in posledično z obdobjem, znotraj katerega se je dogajal. Prvič, ker je nekako ta ločitev sovpadla z mojim prvim razhodom (ki je v mojem spominu še vedno najhujši, saj ga nisem imela s čim meriti) in je prišel v izjemno ranljivem obdobju (prehod iz srednje šole na faks); drugič, ker je

trajal izjemno dolgo, ločitev se ni finalizirala več kot leto dni, kar je v praksi pomenilo tisočkratno vrnitev očeta domov, vzpostavitev ponovnih družinskih relacij in spet razpad le-teh.

Aleksandar Hemon katastrofo definira kot uresničitev nečesa nepredstavljivega. Ta ločitev je ena redkih katastrof, ki so se mi zgodile, ker nanjo, tudi v najbolj temnih *worst case* scenarijih (in najbrž je že jasno, da sem v njih kar mojstrica), ne bi prej pomislila.

Hkrati katastrofa kot nekaj, kar zatrese svet, kar ga dobesedno izmakne iz nekih poznanih struktur, mehanizmov delovanja, nekaj, kar te proti tvoji volji prisili, da se prevprašaš o vsem, kar ti je znano. Pod vprašaj se postavijo poglobitvi pojmi, kot so družina, zaupanje, dom.

Gledano nazaj mi je jasno, da je bil največji problem, največja napaka te ločitve prevzemanje vlog, ki mi nikakor niso pripadale. Sama sem si pripisala vlogo skrbnice (praktično materinsko funkcijo v odnosu do lastne mame in sestre), hkrati sem pustila, da se me označi z vlogo tiste, ki jo je nekdo zapustil (moja mama je, razumljivo, v tistem trenutku očetov odhod razumela kot, da je zapustil vse tri, ne nje) in hkrati vlogo mediatorke (oče je, razumljivo, potreboval nekoga, da situacijo pomiri, da jo usmerja). Vse te vloge so nekako odvzele tisto primarno, ki je bila, da bi se soočila z razpadom neke družinske celice in poskušala v drugi realnosti poiskati svojo novo vlogo. Mislim, da njeno finalno, pomirjeno realizacijo, iščem še danes.

Ponovno se vse vrti okrog vlog, okoli tega, katero sprejmeš in katere ne. Danes lahko na ta dogodek, zaradi več kot desetletja, ki je minilo, hkrati pa predvsem vsega, kar se mi je od takrat zgodilo, gledam veliko bolj prizanesljivo. Znašla sem se v raznih situacijah, prevzela sem že vloge v lastnih odnosih, kjer sem bila zapuščena in razumela, kakšno bolečino, strah in ponižanje to prinese; bila sem v situacijah, ko sem razumela, zakaj bi hotela zapustiti vse varno in sigurno zavoljo nečesa novega, impulzivnega in kako malo mar mi je bilo v danem trenutku za posledice. Takšen fenomenalen obrat opisuje Alfonso Cuarón v dokumentarnem filmu *Road to Roma* (2020), ki je sledil izjemno uspešnemu celovečercu *Roma*, izrazito avtobiografski filmski ekspresiji režiserjevega otroštva. V njem opiše trenutek, ko je moral zrežirati očetov odhod, ki je družino zapustil, ko je bil Alfonso še otrok in se nikdar več ni vrnil. Kot Cuarón večkrat poudari, je celoten film težil k razumevanju tega obdobja v njegovi zgodovini.

“Šel sem nazaj, da posnamemo ta prizor, ki nikakor ni stekel in rekel sem igralcu: »Počutiš se, kot da se dušiš. Si se kdaj počutil tako?« Rekel je, da ja. »Ampak čustveno dušiš.« Povedal mi je osebno zgodbo in rekel sem mu: »Dobro, to uporabi.« Rekel sem: »Ko sedeš v avto, se ti zdi, da dušenje popušča. Odpelješ se in prvič, po letih, se ti zdi, da lahko dihaš.« Prizor je bil odličen in razumel sem, da sem ravnokar posnel sceno, v kateri moj oče zapusti mojo družino. Prvič nisem

sodil od zunaj, ampak sem skušal razumet, kaj je on čutil. Ne opravičujem, kar je naredil ali kako je to naredil, a ugotovil sem, da lahko razumem njegova občutja.”⁵²

Zakaj ta ekskurz v mojo zgodovino katastrof? Ker je predstava *Tri Moskve* botrovala enemu najpomembnejših trenutkov v mojem odraslem življenju. Kot je jasno iz zgornjega zapisa, se moja starša nista razšla v prijateljskih odnosih, prej bi lahko trdili kaj drugega. Od konkretne sodne ločitve sta bila v istem prostoru samo še trikrat, enkrat na maturitetnem plesu moje sestre, drugič na pogrebu družinske prijateljice. Tretjič sta bila skupaj na Osmozi tisti večer pred ogledom mentorjev, ko sem imela edino generalko predstave *Treh Moskev*. To, da je bila moja babica in moja vez z njo dovoljšen argument za oba, da sta hotela videt predstavo in da jima ni bilo mar, da bosta skupaj v prostoru, da je na to generalko prišla tudi moja sestra, da so ob koncu vsi trije jokali in da smo potem, prvič, vsi štirje lahko šli na pijačo, v ogaben lokal s preglasno muziko pod nebotičnikom Osmoze, je nekaj pomenilo. In mogoče je bil to namen te predstave, da nekaj v smislu koncepta družine spet premakne v vseh nas. Mogoče je bila zadaj nezavedna patološka želja spraviti vse spet v red, ne vem. To so koncepti, ki so prekompleksni in še vedno pregloboko zarinjeni vame. Veliko razmišljam, koliko mi je pomenil njihov pogled in ali je bil to samo privaten odziv ali reakcija nečesa gledališko potentnega. Rada bi verjela, da slednje. Da je tudi ta predstava nosila v sebi nekaj pomembnega in da je morda samo ta en ogled, ki je premaknil mojo družino in Nino Ivanišin, imel nek smisel. Morda zato, ker so mene kot referenta poznali, kljub temu, da se nisem javno izpostavila. Morda je bilo vse skupaj uprizoritveno nefektivno, kar je seveda hud prekršek, ampak bil pa je iskren poskus, močna želja ustvarit nekaj pogumnega, lastnega, intimnega.

Ali je teater efektiven tudi če premakne samo enega? Nimam pojma. Ali je ta predstava v resnici nastajala zgolj in samo v iskanju in prevpraševanju tega, kaj zame pomeni družina, da bi jo lahko moja družina enkrat videla in se isto vprašala? Nimam pojma.

V zvezku imam o tistem večeru napisano: Mogoče to danes lahko razumeš kot uspeh?

Uspeh se kot tema izjemno velikokrat pojavlja v mojih zapiskih v času magisterija, hkrati je tudi eno vodilnih vprašanj *Male Moskve*: zakaj otroci, vzgojeni za uspeh, niso postali uspešni? Nadalje, kaj je merilo uspeha, kdo ga določa, kdaj je nekdo zares uspešen?

⁵² “So, I went back to shoot the scene, which we weren’t quite getting and I told the actor: “You feel wholly suffocated. Have you ever felt that way?” He said yes. “But, emotionally suffocated?” He told me a personal story and I said: “Good, use that.” I told him, “As you get in the car, you feel less suffocated. You drive away and breathe easy for the first time in years.” The scene turned out great and I realized I’d just shot the scene where my father abandoned my family. For the first time, I wasn’t judging it from the outside, but rather trying to understand what the man felt. I’m not morally justifying what he did or how he did it, but I found I did understand his feelings.”

To vprašanje ostaja z mano odkar pomnim, mislim da zato, ker ga zaznamuje neka otroška fascinacija z uspehom mojega očeta - uspeh je v tem merilu pomenil zame prepoznavnost in priljubljenost, ki danes vem, nimata nobene dejanske povezave z uspehom. A vendar, odrasla sem kljub temu s fascinacijo nad nekom, katerega lastna vrednost se je predpostavljala iz vrednosti, ki so mu jo predpisali drugi. Po eni strani lastno poklicu (ukvarjanje z mediji in politiko), po drugi strani pa občutek vseomogočnosti, ki se rodi iz množičnega odobravanja.

Janez Janša poda čudovito diagnozo: "Ko prideš v nek sistem in postaneš del neke strukture, lahko tvoja želja, da ostaneš tam, ključno vpliva na to, kar delaš in kako se obnašaš." Mislim, da je moj oče nekdo, ki je imel neverjeten potencial. Mislim, da ga je pokopalo to, da je hotel to vsem dokazati in da je verjel, da ga bo uresničil šele s potrditvijo drugih.

Uspeh sam, kot sram, je v večini primerov kot zavest o nečem zunanjem, vezan na okolico. A za razliko od sramu uspeh ni čustvo, je smer, cilj. Definirajo ga čustva veselja (*ko bom uspešen, bom srečen*), strahu (*kaj bo z mano, če ne uspem?*), ponosa (*zaslužim si biti uspešen*), velikokrat tudi jeze v obliki dokazovanja drugim, da lahko uspemo.

Družba izrazito vsiljuje model uspešnosti, kapitalizem je na (finančnem) uspehu zgradil svojo celotno ideologijo, a problem postane, ko je vse pogojeno s tem, da moraš uspeli. Kam je usmerjen, naperjen ta uspeh?

Preteklo jesen, ko sem ravno režirala v Drami, sem po skoraj desetih letih srečala svojega bivšega fanta. Nekoga, ki mi je resnično ogromno pomenil, ki me je prizadel in jaz njega, ki je izrazito zaznamoval mojo mladost. Reče mi: "Čestitke, res ti je vse ratalo."

V danem momentu ne razumem točno, kaj hoče s tem povedat, ampak ta stavek mi ne gre iz glave. Kaj so bile moje sanje, ko sva bila skupaj, ko sem bila dvajsetletna študentka na Filozofski fakulteti? Bile so zelo konkretne: nekoč biti režiserka, delati v vseh slovenskih teatrirh, na dnevni bazi debatirati z ljudmi, ki jih spoštujem in cenim o stvareh, ki me inspirirajo, imet ob sebi nekoga, ki ga imam rada in imeti z njim otroka. Vse to se je zgodilo, torej vse, kar bi deset let nazaj razumela kot svoj ultimativni uspeh. In še vedno je tu, v tem trenutku, moj občutek nezadostnosti: da še nisem tam, da mi še ni uspelo, da še nisem zares uspešna.

Uspeh ima s časom kompleksen odnos, namreč v obliki intence ali bremena obstaja v trenutnosti, običajno usmerjen v nekaj prihodnjega, prevečkrat premalo opremljen z znanjem o preteklem. Če parafraziram (in radikalno poenostavljam) Lacana: "Pazi, česa si želiš, kajti kaj boš potem, ko se ti to uresniči?" Ljudje smo perpetujoča bitja, nezmožna ustavitve, potrebujemo nekaj, kar nas sili naprej in v tem je ambicija čudovita. Kar je nevarno pa je nenasitnost in nesposobnost biti v danem momentu prisoten, ko se vse skupaj dogaja.

Neprisotnost kot bolezen današnjega časa je izjemno nevarna tudi za teater, ne samo za ustvarjanje, marveč tudi za pozicijo gledalca. Danes je prisotnost, to, kar Olga Tokarzcuk imenuje pozornost, torej nekaj popolnoma predanega tistemu pred teboj, že skoraj izumrla. Ljudje živimo v desetih virtualnih realnostih naenkrat, v nobeni (še najmanj pa dejanski) ne zares, našo enako mero zbranosti si zasluži avokado toast in mrtvi otroci v Gazi, naš *span* pozornosti je v povprečju omejen na en tiktok video, torej petnajst sekund.

Če je dojemanje sveta instant, postane tudi merilo za uspeh instant. Kar je danes zelo prisotna debata je vprašanje zvezništva, ki s pojavom influencerjev ni več stvar vrline, ki je do sedaj definirala prepoznavnost, javno odobravanje, sprejemanje, t.i. slavo, ampak gre zgolj za izpostavljanje, za možnost voajerskega pogleda v neka živjenja in naslajanja nad njimi. To, da zvezde resničnostnih šovov danes zajemajo največji del svetovne prepoznavnosti, torej ljudje, ki jih definira večinoma zgolj bogatstvo (in še to podedovano), ki jih ne označuje prav nobena odlika, še najmanj pa osnovna človeška integriteta, resnično pomeni zaton civilizacije.

Z besedami Dina Pešuta:

“ (...) in kot da nič ni resnično, razen kapitala, ki se redi in goljufa in se hrani z vsakim klikom, ampak bitka za ta klik je brutalna kot gladiatorske igre, treba je strenirati palec, za vsak klik, ker v vsem tem virtualnem je resničen samo denar, a izven interneta imamo vsi dovolj in politike padajo na ekologiji in beguncih, zelo težka vprašanja, hkrati pa edini dve preostali točki naše kolektivne odgovornosti, zato jebi se Hana Arendt, nisi predvidela interneta in nisi dojela, da se individualna odgovornost zdaj meri v številu kregov na Twitterju in Facebooku, politiki pa merijo svoje kurce na vprašanjih o beguncih in prihodnosti planeta, in čeprav ne bi priznali, bi vsi za še en mandat takoj pustili, da se vsi ti otroci utopijo in da se neumni led na Antarktiki še bolj stopi in potopi, kar je potrebno, da se oni lahko ukvarjajo s politiko, kot so planirali, (...) nam ni dovolj 280 znakov, mi nočemo lajkov, mi samo hočemo nekaj povedati in dokler upamo, nekdo potrka na okno, kdo je, vprašamo, to sem jaz, xoxo, obup.” (2019, str. 86)

Obup kot odziv na odsotnost uspeha, pomanjkanje uspeha kot nekaj, zaradi česar občutiš sram, uspeh še vedno nekaj, česar ne znam definirati. S profesorjem Janšo veliko govoriva o tem, kaj pomeni uspeh: fiktivni pojem, s katerim sem tako obremenjena.

Potreba po uspehu se v tem primeru enači z mojo željo po dokazovanju, a dokazovanju komu? Na koncu se skristalizira vprašanje: Gre morda za slavo? Kaj je slava, kot nov fiktivni pojem v mojem vokabularju? Kdo je za moje pojme slaven - in kaj v tej slavi zares šteje?

Slava pomeni prepoznavnost, prepoznavnost pomeni priljubljenost, priljubljenost pomeni sprejemanje, sprejemanje pomeni biti ljubljen. A problem je, da so prav vsi elementi te enačbe

zgrešeni. Ko jih izrečem, napišem, se tega še predobro zavedam. Če ne govorijo temu v prid vsi samomori slavnih osebnosti, mi lahko pritrdijo vsi kolegi, ki bi jim v našem prostoru lahko podelili status "slavnih". Ko mislim na spomin otroštva, ko se z očetom sprehajam po ulici in srečuje ljudi, ki jih jaz poznam iz televizije ter se z njimi rokuje, to razumem, kot da je sprejet. Kot da je ljubljen. In ponovno so vsi elementi te enačbe napačni.

Morda najbolj točno in pretresljivo v zadnjem obdobju o uspehu in slavi piše Edouard Louise v že omenjeni *Metoda: Spremeniti se* (2024), kjer, kot že naslov pove, razloži svojo življensko metodo, postopek, ki mu je omogočil uspeh in ta je zahteval, da se do potankosti spremeni. Hkrati se s svojo brutalno avtofikijsko pisavo popolnoma oddalji od kakršnih koli priročnikov za samopomoč prav s tem, da poudarja naključnost svoje preobrazbe. Z besedami Alenke Ambrož v eseju *Avtofikcija, borilna veščina* (2024): "Eddy Bellegueule si ni posebej želel zapustiti svoje vasi. Če bi znal bolje igrati nogomet, če bi ustrezal kriterijem moškosti svojega okolja ali pa ne bi naletel na mentorja Didierja Eribona, verjetno ne bi postal Édouard Louis." Kako Louise razume uspeh? Kot pobeg iz življenja, v katerem se je rodil - v prostorskem, intelektualnem, finančnem, socialnem smislu.

"Uspeti sem želel zanalašč. (Beseda uspeti se mi danes zdi neumna, takrat pa se mi ni, vlivala mi je moči za pobeg.)" (Louise, str. 27)

Uspeh zanj ni bil cilj, uspeh, kot ga razumemo v imenu družbenega odobravanja, je zanj pomenil način delovanja, boja. Uspeh ni bil fiksna točka, ki jo lahko doseže, je stanje v katerem se bo zavedal, da je nepovratno prekinil s svojo preteklostjo. In zaveda se, da na poti do tja potrebuje ljudi, javnost, družbo.

Uspeh torej ni finalnost, nekam, kamor moramo priti, je pa absolutno del poti, eden izmed mehanizmov in strategij, ki ga cilj, pa naj bo to finančna, emotivna ali karierna varnost, zahteva. Uspeh v obliki javnega priznanja nima veze z subjektivnim dožemanjem (seveda godi, ampak v obdobju popolne samokritike in dvoma, nobena nagrada tega ne odtehta), ima pa veze z našo javno podobo. Nagrade, priznanja, uvrstitve na festivale, dobre kritike, pomenijo v osnovi za gledališkega ustvarjalca samo eno in to res ključno: zaupanje ljudi, ki te angažirajo in njihovo večje razumevanje za zahtevanje pogojev, od katerih ne odstopaš. Občutek zaupanja prinese občutek varnosti, ustvarjanje, ki ne zahteva kompromisov, ki nas hromijo, pomeni več igrivosti in kreativnosti. In to je resnično ogromno vredno.

Edouard Louise na nobeni točki ne govori o sreči, ne govori o tem, kam je namenjen. Niti ne reče, da je tja, zdaj, ko ima navidez vse, prišel. Ne. Opiše samo svojo metodo preživetja, ki je bila

pogojena z uspehom. In morda me je nekaj preteklih let naučilo prav to, želja po uspehu, ambicija, je izjemno veliko vredna, če je to pravzaprav mehanizem, ki te spodbuja, da se premikaš naprej. Nikakor pa ne sme postati cilj ali merilo lastne vrednosti.

Janez mi je dal v nekem trenutku zelo točno nalogo: ustvariti knjigo, zbirko zapisov, po vzoru *Greipfruit* Yoko Ono, ki definirajo moj odnos do uspeha, kot nek specifičen zapis mentalnega sklopa, nekaj v smislu tega, kar Eva Mahkovic z zbirko *Toxic* kasneje imenuje "možganske smeti". Nastal je album situacij, izpisov, prepisov, dramskih prizorov, esejev, seznamov, dnevniških zapisov in reakcij, obsegajoč dobrih 60 strani, ki na tak ali drugačen način preizprašujejo mojo ambicijo, gonjo po uspehu, občutek nenasitnosti. Nekaj izbranih dodajam kot prilogo tej magistrski nalogi.

Čisto zadnja stvar v tem dokumentu je prazna stran, na dnu katere je napisan preprost stavek:

Meni nihče ne bo govoril, kaj je to uspeh.

In v tej trditvi je nekaj neverjetno osvobajujočega.

8. PROFESIONALNE VLOGE: režiserka, dramaturginja, performerka

(Z Blažem se poljubiva in prikloniva.)

BLAŽ: Nisem hotel nobenih gibov preveč, ker - *(pokaže na obleko, kako mu je ozka)*

MAŠA P: Razumem, čist. Četrty prizor.

MAŠA: A to sta oče in mama?

OLGA: Ja. A pustiš albume za kasneje?

MAŠA: Zakaj?

OLGA: Zato, Maša. A pa sta govorila?

ANDREJ: S kom?

OLGA: S kom? Z Irino, Andrej.

ANDREJ: Ja, nekaj sva se slišala par tednov nazaj.

OLGA: Ja in?

ANDREJ: Nič. O pisarni, kjer dela, mi je razlagala.

OLGA: Kako si ti neuporaben.

ANDREJ: Veš, obstajajo stvari, ki si jih človek nikoli ne more priznati. Ne, da si jih noče, ne more si jih. Veš kaj mislim?

MAŠA: Katerih stvari si pa ti ne moreš priznat?

ANDREJ: Mislil sem ljudi na splošno, ne sebe.

MAŠA: Na splošno?

ANDREJ: Ja, saj veš – na splošno. *(pavza)* Kaj pa če je vseeno ne bo?

OLGA: A naj je ne bi bilo?

ANDREJ *(mirno)*: Ti si zmešana. Kdaj misliš, da bodo tudi ostali to pogruntali? Grem na čik. O vau, a gre lahko? Grem na okno, sej sem konec ane?

MAŠA P: Te pokličem, ja. *(Blaž zapusti prostor.)*

MAŠA: Lej, kako si bila luškan otrok, Olga.

OLGA: Kaj imata vidva?

MAŠA: Nič.

OLGA: Nič, prav. A si mu spet posodila denar?

MAŠA: A to sta oče in Andrej?

OLGA: Sta, ja.

MAŠA: Hišo je napisal nanj, ane?

OLGA: A se je Irina javila?

MAŠA: Ne.

MAŠA P: Cin cin, cin cin, cin cin. *(Tini)* Skos ti zvoni telefon, na katerega se ne javljaš.

TINA: Vem, ja.

MAŠA: Še en trenutek za anekdoto: jaz sem v srednji šoli naredila dve seminarski. Mislim, naredila sem jih veliko, ampak dve sta bili specifični: v tretjem letniku o najstarejšem članu svoje družine, pri angleščini, in v četrtem letniku, pri španščini, o špansko govorečem avtorju. Jaz v tretjem letniku delam seminarsko o svoji prababici, v četrtem o Saramagu, avtorju *Eseja o*

slepoti. (iz ulice se sliši zvok rešilcev.) In tisto noč, preden predstavljam seminarsko o Saramagu, Jose Saramago umre. Noč po tem, ko predstavljam seminarsko o svoji prababici, ona umre. In glavna stvar, o kateri razmišljam že dolgo časa, ko se dogaja ta projekt, je, kaj bo z mojo babi, ko bo konec tega projekta. In vem, da je to daleč stran od realnega in da nima smisla v ničemer, ampak ful bi se mi zdel dobro, če bi jo potem na koncu predstave samo nujno poklical, da vidimo kako je.

Ima pa moja babi pravljične spomine na otroštvo.

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: Se spomnim tud, da smo odzadi za hišo pekmez delal, marmelado iz sliv. Smo v velikem kotlu to mešal. In spomnim se enih ovčk. Tega hriba pa teh ovčk. Izjemno veliko smo se pa igrali v Vrbini, rekli smo Pod bregom, pod našo hišo. Ogromne vrbe so rastle tam. In najlepše igre smo meli dol ob Krki. Ko je bila voda visoka, je prineslo koruznice in to smo meli kot splav, da smo lahko potem na drevo splezali. In na tistem drevesu smo potem kakšen večer z Mirjano sedele in čakale, da pridejo srne, in takrat je srn ogromno prišlo in veš kakšno navdušenje je to. Smo meli res izpolnjeno otroštvo.

Moja babica je vedno zelo veliko pisala: celo življenje že piše dnevnik, v najstniških letih je pisala pesmi, v odrasli dobi zelo veliko pisem in kartic, zapisovala je tudi vse družinske dogodke, izjave otrok in še naprej zbiralala svoje dnevniške zapise, zdaj, v starosti ima knjigo pohodov, na katere gre še vedno obvezno enkrat na teden in zapisuje svoje poti, v zadnjem času pa tudi veliko izjemno lepih in natančnih sms sporočil vsem svojim otrokom in vnukom. Na enem izmed obiskov sem jo vprašala, zakaj nikoli ni napisala česa daljšega, mogoče česa za objavo in odgovori sledeče: "Ni me zanimalo stvari sestavljati skupaj." V zelo enostavnem prevodu je režija najbrž prav to, sestaviti stvari skupaj, jih sopostaviti in tako vzpostaviti na novo.

Zatorej, poglavje KAJ SEM SE NAUČILA O REŽIJI (od svoje babice)?

Olga Tokarzcuk je najljubša pisateljica moje babi in v *Pozornem bralcu* (2018), svojem nobelovskem govoru, zapiše: "Že vse življenje me privlačijo mreže medsebojnih povezav in vplivov, ki se jih najpogosteje ne zavedamo, temveč jih odkrivamo po naključju, kot presenetljive splete okoliščin, ujemanja usode, vse te mostove, vijake, spoje in stike, ki sem jim sledila v *Begunih*. Privlači me povezovanje dejstev, iskanje reda. Pravzaprav je pisateljski um - o tem sem prepričana - sintentični um, ki vztrajno zbira vse okruške in poskuša iz njih na novo zlepi vesolje celote." (str. 190)

Verjamem, da v tem citatu Tokarzcuk nagovarja tudi režiserje, ki, če nadaljujem, režijo razumemo kot sestavljanje fragmentov, vzpostavitev nove logike, stukturiranje celote. Hkrati pa gre za specifikum dela, ki zahteva, da se ta kompozicija, komponiranje, dogaja v sedanjosti, v konkretnem

času in prostoru, do katerega ima odnos. Tu se začne iskanje razmerij, konfliktov, napetosti - točk, ki generirajo energijo, zato je režiserjeva funkcija vsakič znova v kontekstu relacij znotraj celote.

Tomi reče zelo natančno: "Izziv režiserja je vznemirljiva predstava, ne uprizoritev teksta."

Glavni izziv je emancipacija od teksta, je vzpostavitev avtonomije, ki pa je z jedrom, središčem obravnavanega materiala, vsakič znova v dialogu iz perspektive današnjosti. Izhajati je treba iz tega, kakšen teater je spremenil tebe, kakšen teater bi, kot že rečeno, hoteli gledati sami. Če se ne znamo premaknit v pozicijo gledalca, to projekt obremeni in odvzame užitek (če nas tematika preganja je ne bomo znali razumeti kot celoto v kontekstu, širšem od sebe). Pomembno je torej, da se vsakič znova ukvarjamo z nečim, kar nas premakne (imeti odnos do ustvarjenega) in kar nas vznemirja (za kar je nujno potrebna distanca) - združitev tega dvojega povzroči, da je kreativno delo pravzaprav lahko.

Raziskava lastnega procesa pomeni, da lociraš tisto, kar je tebi vznemirljivo, kar te podžiga, zabava, da tega ne imitiraš, ampak to res izkusiš. Šele ko prideš v stik s svojo strastjo, se v teatru zgodi osmišljanje, to osmišljanje pa vsakič znova poteka skozi užitek. In to je morda ena ključnih trditev, namreč nekje v sržu kreativnega dela oziroma fame umetnika, je še vedno vpisana podoba umetnika kot depresivca, kot samouničjočega, kot nekoga, ki ga "resnična kreativnosti", "dejanski genij", spravljata v obup in trpljenje.

Dijana Matković čudovito napiše: "Dvomim, da zgodovina pisanja pozna veliko depresivnih, ki so uspeli napisati kaj omembe vrednega. Glorificiranje trpljenja umetnikov ni nič drugega kot mistifikacija še ene družbene krivice, ki bi jo bilo mogoče odpraviti." (str. 88) Ali z besedami Michela Houellbecqa v eseju *Ostati živ* (1991): "Ko najbolj trpiš, ne boš mogel pisati."⁵³

Podobno je dolgo veljalo za teater: bolj kot je proces mučen, več kot je sporov in dram, bolj kot gredo odnosi na nož, boljša bo na koncu predstava. Jasno je, da to ne drži. Konec koncev je jasno, da nobena fenomenalna predstava, če je, kot izjema, slučajno uspela v grozljivem procesu, ni odtehtala poškodb, ki jih zada travmatičen študij. Morda prav tu zapišem, kar sta mentorja celoten magistrski študij tako izrazito poudarjala: režiser ni tisti, ki proizvaja, ampak tisti, ki omogoči, poskrbi, da se nekaj zgodi. Tisti, ki spodbuja in tako omogoča igralcu, da splete odnose in razmerja. Režiserjeva naloga je v tem, da s tem stopi v dialog in spleta nove pomene.

Večina tenzije se, kot sem že pisala, rodi iz potrebe po kontroli, po usmerjanju, v obsesivni gonji za tem, da se nekaj mora zgoditi, medtem ko je "morati" v čisti kontradikciji z igro.

⁵³ "At the height of your suffering, you will not be able to write."

Kar je ključno je, da režiser razume svoje vloge, da jih zna prepoznati in predvsem, da točno diagnosticira, katera faza procesa zahteva kakšno funkcijo.

Navajam po Tomiju, ker se mi zdi, da je to dobro imeti nekje zapisano:

1. Vodja: ta, ki določa strukturo in postavlja meje. Daje varnost, ne kontrolira ali omejuje. Metoda oziroma postopek so dogovor, ne pravila.
2. Analitik: razumevanje vsebine, zgodbe, konteksta, znakov, faze procesa, ljudi, dogajanja ter potreb procesa in sodelavcev v danem momentu. Pomembna je točna diagnoza, kam se postaviš v odnosu do skupine – tu je spet ključna distanca, da veš kdaj intervernirati. Brez razumevanja ni prave intervencije.
3. Empatik/človek: terapevtska funkcija. Nekdo, ki sprejema in nudi *support*, predvsem pa nekdo, ki kaže svojo ranljivost, ki zna izstopiti iz določene funkcije in zna bit *tam* za nekoga. Empatičnost kot osnovna in glavna predpostavka.
4. Kreator/ustvarjalec: avtor vizije, tisti, ki navdušuje in inspirira. Izrazito domišljiska funkcija, ki se ukvarja s konstrukcijo smislov, ki osmišlja celoto. Hkrati v polnosti razume, da smisel pride iz skupine, ne lastne fascinacije.⁵⁴

Tomi poudari, da je po pravilu ena vloga izrazito močna, ena pa umanjka oziroma ni dovolj razvita. Presežki se zgodijo, ko se fokusiraš na tisto funkcijo, ki je pri tebi najmanj močna. Sama s postavitvijo znotraj zgoraj napisane delitve nima problema, ker je izjemno transparenta: mislim, da je moj režijski habitus zelo razvit v vlogi analitičarke, umanjka pa mi pri kreatorki.

Če sem iskrena, me je zaradi tega velikokrat zaskrbelo, če sem si izbrala pravi poklic, še Nataša Barbara Gračner, mentorica prve stopnje, mi je velikokrat rekla, da preveč razmišljam. Ampak res mislim, da ta definicija ni točna, samo razmišljala sem o neproduktivnih stvareh (niti ne napačnih, kajti v nekih okoliščinah bi bile najbrž nujne, resnično je šlo zgolj za nepotrebne, neproduktivne premisleke), namreč o sebi.

Moj fokus in posledično modus operiranja je bil vedno izjemno preprost: kako narediti stvari, da bodo čim bolj prav? Pravilnost kot merilo. Kdo določa to pravilnost?

⁵⁴ Zgolj zavoljo lastnega arhiva dodajam tudi po Tomijevo ključne elemente procesa:

Zanimanje za temo: raziskovalni proces.

Iskrenost: odzivati se na to, kar se dogaja in biti s tem ok.

Tveganje: pogum, nepredvidljivost in zahtevanje investicije.

Točke energije: kaj na odru generira energijo?

Katere strategije uporabiš?

Kaj je kontekst v katerem proizvajaš?

Sodelovanja, ki so kreativna.

Na to ne znam odgovoriti, najbrž nek oddaljen pojem perfekcije, ki sem ga skonsturirala v svoji glavi in ga ni poznal nihče, niti ni interesiral nikogar drugega, razen mene.

Od tu morda zaključek v najpomembnejšo lekcijo magistrskega študija režije, ki je, ko sem jo dejansko dojela in ponotranjila, v resnici spremenila moj način dela in premisleka: v umetnosti, v kreativni strukturi, v avtorskem delu, v gledališki režiji, ni *pravega* odgovora. Torej, ne ukvarjamo se z matematično enačbo, kjer obstaja ena, jasna in zelo konkretna rešitev. Ne, ustvarjalnost je vsakič znova transgresivna, kar jasno predvideva mnoštvo odzivov na eno samo stvar. In to pomeni, da ni moja naloga, da najdem *pravi* odgovor.

V konkretnosti ta situacija označuje, da ko v gledališkem procesu, najsi bo v strukturi zgodbe, strategiji uprizarjanja, načinu naracije ali čemurkoli pač, naletimo na mrtvo točko, ki je enostavno ne znamo premostiti, razumemo to kot problem, ki zahteva svojo rešitev. V trenutku, ko se ti zazdi, da v želji po razrešitvi iščeš tisto eno pravo, tisti ključ, ki bo stvar rešil, se znajdeš v popolni stiski, saj pritisk tega, ali boš našel "pravi" odgovor, izniči vsakršno kreativno. Prav zato se tolikokrat zgodi, da se procesi znajdejo na mrtvi točki, ker sodelujoči v projektu iščejo tisto eno rešitev, ko pa vstopi nekdo zunanji, jih takoj poda nešteto - ker je neobremenjen, ker ne razmišlja v kontekstu "*Kaj se mora zgoditi?*", ampak "*Kaj vse bi se lahko zgodilo?*"

Sama sem se v tej situaciji znašla neštetokrat, res, gotovo v vsakem projektu do zdaj, ampak prav ti dve komponenti, ki ju razvijam skozi celotno magistrsko delo, mi omogočita (ne vedno) uspešno prebrodit to krizo: postaviti se v vlogo gledalca in s tem razmišljati, kaj bi se *lahko* zgodilo, ne kaj se *mora* ali je *prav*, da se zgodi.

Mislim, da ne gre za to, da se s temi situacijami z več izkušnjami ne soočiš več, ali da krize, točke brezizhodnosti, z leti izginejo, ne, verjamem, da gre samo za to, da jih hitreje in lažje predelaš, ko veš, da si se še iz vsake do zdaj izkopal (oziroma, še pomembneje: če se nisi, zakaj ne?).

Morda je prav zato nujno, da moja magistrska naloga bazira na projektu *Tri Moskve*, kjer te krize nisem premagala. Nikakor ne trdim, da je dobro, da se je vse to zgodilo, (ker res iskreno ne verjamem, da je vsaka stvar za nekaj dobra), je pa bilo edino možno in posledično prav, da se je. Pa smo spet pri točki prešitja. Podobno je trdil Mile Korun, ko je izdal *Končno poročilo o nedokončanem Kralju Learu*: če se vse to, kar je bilo morda subjektivno ali celo objektivno razumljeno kot neuspeh, ne bi zgodilo, ne bi bil nikoli prisiljen toliko razmišljati o lastni režiji, tako podrobno analizirati svojih lastnih uprizoritvenih strategij in se posledično toliko naučil.

(V tistem nekdo vstopi, ki se je ponesreči znašel v tem prostoru. Prišli so na neko delavnico.
Grem do njih in jih usmerim.)

MAŠA P: Peti prizor, v katerem je tudi Andrej, zato bi prosila, če se nam pridružiš spet nazaj.

OLGA: Torta se bo stopila.

MAŠA. Daj mi liker. Zakaj tej hiši rečemo Mala Moskva?

OLGA: Ker je oče tako rekel.

MAŠA: Kaj pa on?

OLGA: Saj poznaš to zgodbo.

MAŠA: Koliko lahko zares ljubiš neko mesto, če v njem ni nekoga, ki bi ga ljubil vsaj toliko?

Ali še bolj. Na zdorov'ye. (*pavza*)

MAŠA P: Zdej še ne, zdej je še navaden.

MAŠA: Aja, na zdravje.

OLGA: Tega ne vemo.

ANDREJ: Seveda vemo, Olga, saj nismo neumni. Vlekel nas je povsod po svetu, samo v Moskvo ne. Zakaj misliš? Silil nas je z vsemi možnimi jeziki, v ruščini pa niti nazdravit ne znamo.

OLGA: Na zdorov'ye.

ANDREJ: Ko bi bili vsaj neumni. No daj spij enega.

OLGA: A se je Irina javila?

ANDREJ: Ne. Na zdorov'ye

MAŠA/OLGA: Na zdorov'ye

Po nasvetu vseh mentorjev, kako naj je ta magistrska naloga sestavljena, se držim tega, da bi bila najslabša oblika neko potvarjanje realnega v smislu iskanja premislekov ob nastajanja predstave, uporabe strategij v režijskem smislu, faz procesa in podobnega, to bi namreč rezultiralo v dvojnosti izkrivljenega spomina na proces, ki se je godil dobra tri leta nazaj, in hkrati, predvidevam, lastni želji osmišljanja določenih postopkov. Vseeno pa, ker sem odprla vprašanje režije in ker imam do videnega distanco, bi nekaj naslednjih točk znotraj besedila omogočila komentarju oziroma kritiki takrat ustvarjenega, kot praktični reakciji na magistrski študij režije.

Zgoraj opisan segment uprizoritve se mi zdi izjemno točen za analizo, predvsem ker pokaže največjo pomankljivost dogodka v njegovi specifik, da ni bil zvaden: to, kar je bila njegova absolutna odlika, kvaliteta, s tem, ko je zaradi negotovosti zahtevala popolno prisotnost in živost, je bila hkrati šibkost, saj je onemogočala, v tem primeru na tekstovni ravni, določene vsebinske obrate.

Specifično se to tu pojavi v edini konkretni razlagi imena Mala Moskva, kjer otroci (direktno ali ne) povejo dve informaciji: da je bil oče izjemno ambiciozen, da so ogromno potovali in se učili vseh možnih jezikov, a da z Rusijo in ruščino niso nikoli imeli nobenega stika, obenem pa je oče Moskvo oboževal, zaradi česar so prepričani, da je tam obstajal nekdo, ki ga je ljubil. Njihov dom, njihova hiša, njihova družina je bil nadomestek za življenje, ki ga je njihov oče želel živeti nekje drugje, z nekom drugim. Torej občutek otrok, da svojim staršem nikoli niso bili zares dovolj.

Ta scena je pomembna iz dveh aspektov, prvi je konkreten odnos do časa, ritma, ki mnogokrat poantira dele predstave, na drugi strani pa odnos do napak na odru. Oboje je, ponovno, posledica tega, da je šlo za dejansko *prima vista* izvedbo projekta, torej za stvari, ki bi jih v "normalnem" gledališkem projektu zvadili in tudi točno določili.

Če govorimo o dojemanju odrskega časa, gre za prizor v predstavi, kjer se je čas v Mali Moskvi začel izrazito vleči in to se mi zdi pravzaprav zelo točna diagnoza trajanja za celoten del besedila, ki se dogaja v sedanjem času (spomini na preteklost imajo popolnoma drug ritem). Pred nami so trije otroci, ki četrtega čakajo, ogromno si imajo za povedat, ampak hkrati tega nočejo, cel večer že sedijo za mizo, okrog torte, svečke so že zdavnaj dogorele, ves čas jo kličejo, pa se ne javi, nekako so že obupali, da bo sploh prišla pa vendar se zdi to, da bi se premaknili od te mize, nemogoče. V zapiskih imam napisano: "Naprej je strašljivo. Nazaj je grozljivo. Zdaj je neznosno." Ali kot prelepo zapiše Raymond Carver v svoji kratki zgodbi Paviljon (2002), ki sem jo kot del večje celote uprizarjala v avtorskem projektu v času Akademije: "Imela sva hecen občutek, da se zdaj lahko zgodi karkoli, potem pa sva dojela, da se je vse že zgodilo." (str. 29)

Čas zanje teče izrazito počasi, napolnjen z nekim hrepenenjem, z nečim zelo *čehovljanskih*, skoraj kot slika otrok ob jedilni mizi, ki gledajo v stensko uro in brez besed spremljajo kazalce. Kar sem se do zdaj naučila v teatru je, da je kazati dolgčas na odru dolgočasno in tudi tu ni šlo za to, da se dolgčas izrazi, ampak da se poudari, kako vsak preganja ta dolgčas, morda točneje, kako vsak preganja to specifično tišino: z nesmislnim govorjenjem, s pitjem, s fizičnim premikanjem naokrog. Kar pa je v prizorih, katerih ritem je nujno določen, da teče počasneje, da se svet znotraj njih ustavi, ključno, je, ponovno po strukturalizmu, kaj jih obkroža: tudi ritem deluje samo v odnosu do segmentov pred in za seboj. Fenomenalen počasen prizor, če ga obdajajo prizori v istem ritmu, ne bo imel nikakršnega efekta, hkrati velja obratno: četudi ne tako vrhunski prizor, ki bo imel točen ritem glede na časovno območje, ki ga obdaja, bo lahko neverjetno mogočen. Joseph Chaikin v *The Presence of The Actor* (1974) zapiše: "Čas je lahko dojet, občuten samo kot ritem. Prepoznati ga pomeni odpreti se za nekaj, kar zavzema svoje mesto." (str. 62)

Čas se v smislu ritma zajeda v prostor, naseli ga - če je hiter, stvari skozi prostor brzijo, ko se upočasni, se besede, ljudje v prostoru ustavijo. In to mislim, je največji minus te predstave, ko gledam posnetek, kolikor se da distancirano od lastne izkušnje.

Ritem je v gledališki obrti (poleg občutka) posledica zavedanja poudarkov in posledica vaje, da preveriš, kako situacije v odnosu druga do druge funkcionirajo. Za to časa nismo imeli in posledično, ko se zgubi primarna navdušenost nad tem, da se projekt rojeva pred našimi očmi in

stopimo v segment predstave, ki vsaj na ravni *Male Moskve* zahteva jasno in artikulirano vsebino, zgubi na moči, saj si postanejo vsi prizori ritmično prepodobni: naenkrat ni več jasno niti, kaj je fokus posameznega segmenta, niti celotne uprizoritve.

Druga situacija, ki pa se tu pojavi kot zanimiva opazka, je vprašanje napake. Kot sem že pisala, se velikokrat vzpostavi vprašanje, ali napaka v ustvarjalnosti sploh obstaja ali so to zgolj trki, ki zahtevajo, da se nanje odzoveš ustvarjalno, iz momenta.

Tudi v tem smislu se zgodi točno to, kar je hkrati odlika in šibkost te uprizoritve, namreč vse napake so dejanske, iskrene napake in posledično imajo tudi tak efekt, a hkrati se zgodijo tudi takšne, ki posamezne segmente popolnoma zmotijo, še posebej, če jih je preveč in ne igrajo nobene vloge v vsebini ali razkrivanju kakršnegakoli podteksta.

Igranje napak, torej njihovo potvarjanje in hkrati pretvarjanje, da so se dejansko zgodile prvič, je v gledališču vedno zgolj nelagodno, saj ima gledalec občutek, da se ga podcenjuje. "Napake" kot se dogajajo na odru danes, predvsem v imenu razbijanja četrte stene in prehajanju vlog iz dramskih v igralske, funkcionirajo takrat, ko so dejansko, kljub vnaprejšnji premišljenosti in določenosti, vsakič znova iskrene in impulzivne - kot so odziv prisotnosti. In v tem smislu se mi zdijo popolnoma legitimen postopek, četudi vsakokrat ponovljen.⁵⁵ Mislim, da sta mojstra takega tipa sestavljanj trenutno še vedno Tomi Janežič in Nina Rajić Kranjac, ki na teh napakah, ki praktično vedno vzniknejo kot dejanski impluzi v času procesa, raziskovanja, gradita osnovno vsebino svojih dramaturgij.

Pri svojih projektih vidim, da me, iskreno, na premierah, ko predstave gledam, vedno skrbijo prizori, kjer sumim, da se igralci ne bodo odzvali na tisto, kar se pred njimi dogaja, torej reagirali iz videnega, ampak bo njihov odziv naučen, premišljen, zvaden. Seveda obstajajo vsakič znova v predstavah segmenti, ki morajo biti usklajeni, zverzirani, točni (na primer zahtevni gibalni *parti*), pa vendar, to je spet ta dvojnost, celo trojnost: biti popolnoma prisoten, da lahko reagiraš, pa hkrati imeti zavedanje celote.

Če se vrnem na konkretnen primer, ko Nika prehitro reče ruski "*na zdorov 'ye*" namesto slovenskega "*na zdravje*", je šlo tu za napako, ki je bila zgolj napaka, enostavno kot nekaj, kar vsebinsko odpre linijo, ki je mrtvi rokav in ne vodi nikamor. Še posebej v tem primeru, ko je Olgin kasnejši "*na zdorovye*" pravzaprav *punch line* scene, s katero hoče Mašo utišati. Čeprav se jo trudimo sanirati, je

⁵⁵ V konkretnem: kako bi jaz vsakič, ko bi nekdo rekel, da je treba splav prepovedati, odreagirala? Gotovo zelo intenzivno, tudi če bi se dogajalo na dnevni bazi. Isto velja za ta tip reakcije na odru: prisoten si v trenutku, ko se to zgodi, se na to odzoveš.

enostavno ta boj izgubljen in posledično tudi vsebina scene ne pride do izraza. Napake so torej ključne za ustvarjalni proces, vendar pa morajo biti vsakič znova v službi vsebine.

Mogoče bi tu omenila samo še en postopek, ki je bil zame zelo ključen v času magistrskega študija in sicer metoda, ki na zelo točen način odpira možnost, kako se prebiti do tega, kar te dejansko zanima znotraj vsebine materiala: struktura fiktivne predstave v obliki navodil. Naloga, ki mi jo profesor Janša podeli še pred začetkom študija predstave *Mala Moskva*, enkrat kmalu po tem, ko sem ta tekst izbrala.

Naloga je bila torej spisati predstavo kot sosledje navodil, a se ob tem zavedati, da to niso didaskalije, didaskalija je vedno v službi nečesa, medtem, ko navodila nosijo vsebino in akcijo, ne pa opisa in je samo njihova izvedba sama po sebi zadostna. Gre praktično za partituro, ki polje odpira, ne da ga zooža in se ukvarja z vprašanjem, kaj kdo počne in kako se to dogaja, ne pa kaj ali zakaj se dogaja, zato je od izvajalca, ki bi ta navodila prijel v roke, še vedno zahteva ogromno imaginacije. Vsako navodilo postane popis slik, popis akcij, kjer se ukvarjam izključno s pomenskimi strukturami, ne gledališkimi situacijami. Prav zato je za strukturo teh navodil tako ključno poiskati dejansko osrčje zgodbe, s katero delaš, in skozi jo nastaviti serijo navodil za situacije, v katerih se bodo zgodile. Gre za opis akcij, ki izvzemajo tempiranje te akcije in ne določajo odziva nanje, odpovemo se lahko vzročno posledičnosti in izpostavimo, vsakič znova, bistvo posamezne akcije, ki pa trigira pomembna vsebinska vprašanja. Navodila je potrebno razumeti kot metodološko zaključeno celoto, kjer eno navodilo ni odvisno od akcije drugega, kjer je potrebno pri sebi vsakič znova določiti *point* akcije in kjer ni zapisa končnega rezultata.

Kar se je zgodilo je bilo, da se je pred mano oblikovala določena fenomenološka struktura predstave, ki sem jo kreirala iz perspektive gledalca in ki je delovala izključno na nivoju asociacije, ki pa so imele močno vsebinsko in pomensko bazo. Sklop navodil za uprizoritev predstave je bil tako izrazito enostaven, ampak točen: že takrat sem jasno pokazala kateri segmenti besedila me zanimajo (obdržim dogodek praznovanja rojstnega dne, sram vsakega od protagonistov, otroške igre, povezavo s širšim kontekstom *Treh sester* in nezmožnost komuniciranja akterjev), celotno strukturo sem zreducirala na zgolj bitne emocije (sram, ponos, strah) in iskala zelo specifične znakovne sisteme, v katerih bi te vsebinske predpostavke prišle do izraza. Realno gre za čudno partituro zgostitve pomenov, ki jo tudi dodajam kot prilogi. Kljub navidez popolni zaprtosti forme je to, pravzaprav, prav zaradi dopuščanja lastnega določanja trajanja in odzivanja, strašno zanimiva struktura, ki mi je kasneje v procesu pomagala se vrniti na dejanska izhodišča.

MAŠA P: In to je moment, ko tudi mi skupaj nazdravimo, mamó domač višnjevč, naša scenografka Vasilija ga je prinesla.

(Rok pride v prostor s kozarci alkohola in ga deli med ljudi.)

VASILIJA: Borovničevč je v resnici, sori ja.

MAŠA P: Češnje, višnje, borovnice. Za vse! A ne bo dost? Pridte vsi sem! Aha evo super, kaj smo rekli?

MATEJA: Na zdorov'ye.

MAŠA P: Okej, na srečo in pogum. Na zdorov'ye!

VSI: Na zdorov'ye!

(Vsi skupaj nazdravimo, slišijo se naključni komentarji o tem, da je zelo okusen / zanimiv / dober.)

MAŠA P: Tina, tebe bi prosila, da greš pripraviti sceno za naslednji prizor. Mi pa, ker smo se dejansko znašli tukaj, bi prosila kolega, da morda kar tukaj, v Mali Moskvi, odigrata naslednji prizor. *(Tina gre pripraviti prostor, Blaž in Nika gresta po tekste in v dnevno sobo - Nika sede na kavč ob Dragana, Blaž za mizo.)*

Šesti prizor: Ura je devet zvečer. Maša naslonjena na steno, srka višnjev liker. Andrej nasproti nje, zleknjen na svojem stolu, z nogami na mizi.

ANDREJ: Kam pa je šla?

MAŠA: Ne vem, nekaj pospraviti najbrž. Kje si bil?

ANDREJ: Okrog. Vedno, ko pridem sem, gledam, kako piha veter in kako se premika listje, kako raste trava, koliko je oblakov na nebu, kot da se mi bo to nebo zrušilo na glavo. A ti veš, da ona že nekaj časa ne hodi v službo? *(Tina pride v prostor in vzame čik, ki ga je pustila v pepelniku.)*

MAŠA: Kdo?

ANDREJ: Olga. Že en mesec je na bolniški. *(pavza)* Baje je bil zlo mlad. Ta njen učenec.

MAŠA: Ubila te bo, če zavoha cigarete v hiši.

ANDREJ: A ti je ta tvoj tip posodil denar zame? A je bilo hudo? A ti je kej naredil -

MAŠA: A se hočeš resno pogovarjat?

ANDREJ: Ne, ne še.

MAŠA: A si dobil Irino?

ANDREJ: Ne.

MAŠA: A misliš, da se ji je kaj zgodilo?

ANDREJ: Ne.⁵⁶

To sceno želim, glede na posnetek, do potankosti analitično opisati in razdelati, kajti za razliko od prejšnje, ko so napake porušile vsebino, se tu zaradi popolne prisotnosti in reagiranja vseh v danem prostoru ter sopostavitve toliko narativnih (časovnih, vsebinskih in prostorskih) linij, zgodijo trki med njimi, ki tvorijo pomene, ki se lahko zgodilo izključno samo, ko toliko ljudi sodeluje v kreaciji

⁵⁶ Dialog je tu izpisan kot je dejansko tekstovno določeno in ne, kot se zgodi na posnetku, saj vse spremembe v tekstu podam v sledeči v analizi.

enega samega trenutka. Gre za neverjetno kratko sceno, ki pa ima zame, čisto dramaturško in režijsko, izjemno moč.

Predzgodba: do zdaj na odru gledamo na eni strani do potankosti izdelan svet Male Moskve, družinske hiše, ki jo zaseda tudi publika. Sredi prostora je, kot že omenjeno, miza z ogromno hrane. Za to mizo je do te točke od začetka sedela Tina v vlogi Irine, ki je po tekstu edina od štirih otrok, ki se domov, na praznovanje za to veliko mizo s hrano nikoli ni vrnila, ampak je ves čas tega dogodka v pisarni v Rimu. Iz te pozicije, za mizo v družinski hiši, je do sedaj opazovala svojega brata in sestre (ki so večinoma govorili o njej). Oni, nadalje, ki so za razliko od Irine po tekstu prišli domov in v predstavljeni dramski situaciji sedijo za mizo, jejo in pijejo ter čakajo svojo sestro, dejansko uprizoritveno sedijo za veliko študijsko mizo, sredi te pisarne / odra. Njihova fizična postavitev je bila tako do te točke takšna, da so v prostor Male Moskve, družinske hiše samo gledali, oziroma točneje, tam gledali Tino, ki je jedla in pila.

Scena se prične s tem, da Tino, po tem ko smo nazdravili, prosim, da gre pospraviti prostor za naslednjo sceno (kjer se malo pritoži, ker si je ravno zvila čik), Blaža in Niko pa v vlogah Andreja in Maše, da zasedeta prostor v družinski hiši, med publiko. Takoj se zgodi ta obrat v vstopu v drug tip uprizoritve, ki izstopi iz bralnega reda za študijsko mizo in dobi težo s svojim pozicioniranjem v konkreten odrski prostor.

Oba igralca se v prostor postavita sama in izrazito točno za točko v predstavi: gre za trenutek pozno zvečer, naši trije protagonisti se že dolgo skupaj, dovolj so spili, da se začnejo sproščati, zato sta tudi njuni telesi v prostoru udomačeni, a hkrati sta prvič od začetka drame sama, torej je v zraku pričakovanje, če bosta dejansko spregovorila o stvareh, ki ju težijo. Blaž v svoji Andrejevski nonšalanci zasede prostor za mizo, kamor da tudi svoje noge; Nika se v bolj racionalni, zaščiteni, zrelejši Mašini naravi stoji postavi nasproti njega. Moje didaskalijske, ki govorijo o njuni poziciji se odzovejo na to, kar se dogaja in se popolnoma prilagodijo njima.⁵⁷

Za sceno si, kljub njeni kratkosti, oba vzameta čas. Kot da bi trajanje v scenografiji Male Moskve pomenilo nekaj drugega kot za bralno mizo. Kot da morata za trenutek užiti prostor, kot da jima prostor daje svojevrstno samozavest in lažje razumevanje besedila, ki ga govorita. Ker se vse to dogaja tako direktno pred nami, ta majhna evolucija zavzemanja prostora, brez vnaprejšnjega načrtovanja, je še toliko bolj zanimivo.

⁵⁷ Druga možnost bi bila, da bi jima narekovala pozicije, vpisane v tekstu, a mislim, da je uporabljena strategija veliko bolj učinkovita, saj govori o živosti teatra, hkrati pa prehiteva besedilo - in to je vedno zanimivo, ko akcija besedilo prehiti.

Prizor se začne z Andrejevim vprašanjem: "*Kam pa je šla?*" To vprašanje v tej konstelaciji deluje dvopomensko, lahko bi letelo na Tino, ki je prvič zapustila svoj prostor za jedilno mizo in se umaknila v nek drug prostor, lahko gre za Olgo, saj so do sedaj ves čas nastopali skupaj.

Gre torej za vprašanje, ki prevpraša obstoj in prisotnost, v imenu dramskega ali igralskega, ter bo določilo izhodišče za naprejšnje razumevanje scene. Oba igralca s pogledom poiščeta Nino, ki sedi na tleh zunaj prostora označenega kot družinska hiša ter si s tem data prostor, da jo označita kot Olgo, o kateri govorita, hkrati pa podata informacijo, da vesta, da je igralka v bližini, in potem nadaljujeta fiktivnost prizora.

Spogledata se, nazaj sta v situaciji družinske hiše.

Maša odgovori: "*Nekaj pospraviti najbrž.*"

Čeprav je jasno, da govorita o Olgi in je to nekaj, kar je njenemu karakterju lastno, se iz drugega prostora zasmeeji Tina, ki sem jo ravno poslala pripraviti sceno za naslednji prizor, kar pomeni, da je šla prostor pospraviti ter ponovno vzpostavi gledališko ključno razmerje med njimi.

V naslednjih replikah se zazdi da se Blaž in Nika zavzameta popolnoma druge vloge, pozicije kot prej - kot da je bilo vse prej, z napakami, lapsusi, internimi heci samo vaja za ta prizor. Njun govor je točen, jasen, poziciji njunih teles izčrpani, a napejeni druga proti drugi, fokus, ki ga držita drug na drugega izraža, da se zavedata, da je o nečem treba spregovoriti, a bosta pozornost zavestno raje preusmerila stran. V tistem trenutku obvladata svojo celotno preteklost in prihodnost, pa vendar sta tam, točno pred nami.

Način, kako podata informacijo o Olgi, njeni odpovedi v službi in aferi z otrokom je tako izjemno učinkovit, ker se ne pretvarja, da je karkoli drugega, kot to, kar je: brat in sestra, ki se imata rada in hkrati sta tako zelo besna drug na drugega, pa si tega ne znata povedat, zato raje govorita o drugi sestri in čeprav samo na ravni informacije, dejstva, je njuna skrb zanjo neoporečna. Način, kako Blaž poda informacijo o učencu, kot da se tega sramuje, a hkrati ji tako želi pomagati, kot da mu gre na jok, pa hkrati na smeh, kot da komaj to pove, pa hkrati, samo da nekaj govori, in način, kako Nika to posluša, kot novo informacijo, a vendar kot nekaj, kar ji je bilo na nek način vedno jasno, da se bo zgodilo, z neko ravnodušnostjo pa hkrati nežnostjo.

V tistem v kader priteče Tina, ki pograbi cigarete, ki so na mizi - pozabila jih je in potrebovala jih bo za naslednjo sceno. Izven kadra si prižge cigaret in naslednja Mašina replika, ki jo po tekstu izreče Andreju, se glasi:

"Ubila te bo, če zavoha cigarete v hiši."

Na vaji dan prej sem Blaža, predvidevam, prosila, da si tu prižge cigaret. Ko pade ta replika zašepetam: "Ti tukaj kadiš."

On me mirno pogleda: "Ma zdaj bo že konec."

In Nika, popolnoma ležerno: "Kokr da. Kokr da kadiš."

Noben od njiju se ne umakne iz situacije, noben ne prekine atmosfere, samo odzoveta se na konkreten dogodek. In hkrati, Nika s to repliko izreče najbolj točno definicijo teatra, vsega, kar počnemo, tega, na čemer sloni celotna metoda Stanislavskega: "kakor da" oziroma "kot da bi". In takrat Blaž postavi dva prsta v zrak, kot znak kajenja in ju nese k ustom, potegne in hkrati, ko to počne, ko se gre igro pretvarjanja in znakovnosti, se v prostoru, (in tega ne bom nikoli pozabila), zavoha vonj Tinine cigarete. Kot da bi igra, pretvarjanje, sprožilo realne, v prostoru in času otipljive in zaznavne posledice.

Replike, ki sledijo takoj po Blaževem prikazu kajenja se vežejo na središče prizora, debato Andreja in Maše o denarju, ki mu ga je posodila in ki ga nikoli ni vrnil. Z vstopom te navidezne cigarete se zdi, da je bil tisto prej res *small talk*, zdaj pa je potrebno govoriti o velikih stvareh - cigarete imajo to moč, da dodajo prizoru težo. In nekaj čisto drugega bi bilo, če bi si v tem trenutku cigaret prižgal, to bi bilo napovedovanje nečesa, preenostavno in prevečkrat videno sredstvo za poudarek, tu pa deluje prav zato, ker ni vzročno posledično, nihče cigarete sploh ne prižge, sploh je ni tam, a teža je občutna.

In kaj je posledica tega otroškega pretvarjanja kajenja? Da se mu ne jaz, ne Nika, ne znava popolnoma prepustiti, v svoji naivnosti naju preseneti, in medtem, ko Niko popade smeh, ki bi absolutno lahko bil del reakcije na sceno kot njen odziv na Mašino nelagodje, moj komentar: "*To pa res ni vredno*.", izjemno slabo zazveni.

Kar malo zardim, ko ga slišim: ker osramoti Blaža, hkrati pa zato, ker je absolutno neumen in neumesen. Bilo je izjemno v *redu*, izjemno točno in to so ti trenutki, ko me Blažovo razumevanje teatra, znakov, kaj producira na pomenski ravni, fascinirajo.

Hvala bogu se ne pusti zmest, ampak pelje svoje naprej in zgodi se še en fenomenalen moment: ker "cigarete" ne spusti, ker v svoji akciji ne popusti, se zazdi, da sploh ne ve, o čem midve govoriva. In igra ima spet svoje mesto, tudi jaz kot gledalka spet zagledam v njegovih rokah cigareto, razumem akcijo, pomen, znak.⁵⁸ Prizor speljeta do konca nemoteno, njuno medsebojno razumevanje in hkrati naklonjenost govorita o dveh ljudeh, ki se imata pristno rada, ki se poznata in vesta, da je v vsem, česar ne spregovorita, pravzaprav ogromno razumevanja drug za drugega.

Čisto na koncu Maša vpraša Andreja, če je dobil Irino in pogleda Tino proti pisarni, kjer ona čaka na svoj prizor. On reče, da ne in ona ga vpraša: "A misliš, da se ji je kaj zgodilo?" In Blaž kot Andrej, brez da bi se ozrl proti Tini (čeprav je prej brez problema pogledal Nino kot Olgo, čeprav

⁵⁸ Ne vem, če je bil Lacan kdaj bolj ponosen na svojo definicijo znaka ("*Znak je tisto, kar stori, da je stvar tu, čeprav je ni*.") kot v tem momentu.

Nika gleda Tino), absolutno prehitro reče: "Ne." In s tem jasno poudari, popolnoma organsko in impulzivno, da je vendarle nekaj zadaj, nekaj, česar še ne vemo, nekaj, česar ne ve nihče drug.

Iskreno mislim, da je to eden najzanimivejših gledaliških konstruktov, mrež, ki so se vzpostavile med različnimi prostori, časi in vsebinami, in ki so prav zaradi teh križanj ustvarili pomene, ki so sodelovali na neki bolj celostni, skoraj metafizični ravni. Ta morda ni bila racionalno premišljena, a popolnoma točna v vsebinskem in atmosferskem smislu in je osmislila svoje mesto: zaokrožila je celotno situacijo od prej (zakaj je bila Tina v Mali Moskvi, zakaj so bili ostali za mizo) in nastavila točno pot za naprej.

MAŠA P: In zdaj sledi en prizor, ki je ostal točno takšen, kakršen je bil v četrtek, ker je bil izjemno lep in zelo pomemben in je nosil eno sporočilnost, ki bi vam jo radi tudi zde pokazal.

Edino rabili bi en mikrofona, da dela.

MATEJA: Ma ne dela, ne vem zakaj.

MAŠA P: Ma se ni problem, Nina kar pridi v prostor, saj smo blizu. Bomo probal.

Luč se ugasne, slišimo močno instrumentalno glasbo Vacanze Romane (Matia Bazar). Kamera dolgo časa ostaja na igralcih, ki gledajo Tino, mi ne vidimo kaj počne. Ko se kamera končno preusmeri, Tina pleše med podboji vrat - vidimo samo dele teles, roko, nogo ter ogorek od gorečega cigareta. Počasi pride v prostor in pleše s cigareto, vrti se, omotična je, v nekem zamaknjem stanju, ni jasno od česa. Preko glasbe slišimo zvočni posnetek.

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: Aja, za osemnajsti mam. (Bere.) 18. 1. 1957, petek. Osemnajst let. Od tistega velikega praznovanja ni nič, sama ne vem, kako je tako prišlo. Mama mi je kupila najlonke, atek je dal denar za hlače, ki so bile že včeraj gotove, Milka mi je dala pomarančo in Mirjana glavnik. Gordana mi je kupila škatlo in v njej dve toaletni mili in stekleničko kolonjske vode. Čez dva dni je pa prišel sošolec Ivan, ki je prišel pozneje, ko smo bili mi v kinu. Prinesel mi je lepo škatlico, pravzaprav košarico, in v njej štango čokolade, prašička iz sladkorja, liziko, jabolko, rožiček, figo in kocko sladkorja. (smeh) To so bila darila za rojstne dneve.

Na tem mestu bi se rada ustavila samo zaradi navidez čisto nepomembnega trenutka, ki se zgodi kot napaka kamermana: ker ne pozna predstave, prevede, da se bo scena, ki sledi, zgodila za mizo, med igralci, medtem pa se prične dogajati na drugi strani odra, kjer ima Tina Resman eno redkih, vnaprej določenih točk. A režiser videa tega vedenja nima, zato dolgo vztraja na igralcih, če bodo slučajno začeli govoriti. Kar se zgodi je, da nekaj časa gledamo ljudi, kako gledajo nekaj drugega, v kar mi nimamo vpogleda, in vidimo samo njihove reakcije na dogajanje.

In tu se rodi, vsaj meni, neverjetno zanimiv postopek uprizarjanja, namreč, ko je uprizoritven fokus dogodka pravzaprav preusmerjen na posledico, torej je dogodek izvzet, neobstoječ. S takšnim principom sem se na primer ukvarjala pri predstavi *Oblast teme*, kjer se je tekstovna scena dogodka, ki se še ni zgodil (brutalen umor otroka), dogajala v prostoru, kjer so bile posledice tega dogodka že vidne in s tem napovedovala zlovesčnost, četudi pristono samo scengrafsko; postopek umikanja oziroma skrivanja je bil osnovna režijska metoda predstave *Pet vrst tišine*. Predstava, katere fokus je brutalno nasilje, ni nasilja niti za trenutek pokazala, kazala je zgolj posledice nasilja na žrtvah, še več, prav zaradi takšne pozornosti na izvajalcih zločina ali nasilja, spektakularni poziciji, ki jo zadnje čase dobivajo serijski morilci, smo se odločili, da v nasprotju z besedilom, kjer je zlorabljevalec protagonist, njega popolnoma odstranimo. Povzročitelja nasilja torej v predstavi ni, lahko ga samo slutimo v posledicah, strahu, stiski protagonist, in prav njegova popolna odsotnost je najbolj grozljiva možna. Ali točneje, in to velja predvsem v teatru (film si tu seveda nudi večjo mero naturalizma in posledično verljivosti): nič na svetu ne bomo mogli uprizoriti tako grozljivo, kot si bo človek to lahko predstavljal. Domišljija, imaginacija je naše največje orožje.⁵⁹

Tak postopek je najbolj znan iz dokumentarnih filmov, kjer opisi dogodkov prevzamejo funkcijo rekreiranja le-teh in s tem njihovo najhujšo obliko grozovitosti. Najbolj znan in tipičen primer tega, kako učinkovito to deluje, je seveda Lanzmannova *Shoah* (1985).

Še en, ontološki prizor, ki bazira na istem principu, se zgodi v Herzogovem *Grizzly Man* (2005), kjer režiser kot dokumentarist raziskuje, narira in interpretira življenje Timothyja Treadwella, ki so ga skupaj z dekletom, v nacionalnem parku na Aljaski, ubili grizliji, ki jih je predano in pozorno preučeval celo življenje. Segment filma prikaže situacijo, kjer po njegovi smrti določene najdene predmete iz prizorišča umora, prejme njegova bivša punca, in med njimi je tudi zvočni posnetek usodnega napada, ki ga še nihče, vključno z njo, ni nikoli poslušal.

Kar Herzog tako mojstrsko naredi je (saj se zelo dobro zaveda dramaturške in kompozicijske moči tega posnetka), da ga nikoli ne predvaja, ampak v dokumentarcu vidimo zgolj njega samega, kako posnetek posluša, kakšni so njegovi odzivi, reakcije. Sebe ne razume kot nekoga, ki ima pravico

⁵⁹ Nasploh se predstava *Pet vrst tišine* zelo veliko poslužuje strategij, ki so v primerih posledic družinskega nasilja zelo pogoste: predstava bazira na ponavljanju (kar je ultimativna posledica prijave takega zločina, namreč ves čas ponavljanje tega, kar se je zgodilo), na rekonstrukciji dogodkov (poskus konstantne artikulacije tega, kar se je dogajalo), na vsakič znova realni gradnji fragmentov, ki so nepovezani ostali v spominu (želja po osmišljanju celote dogodka), obsesivnemu redu in nadzoru vseh scenskih elementov (kot je običajna obsesija zlorabljevalcev, da držijo svoje žrtve v prijemu) ter seveda strategija popolne tišine, ki preveva večino predstave (kar je seveda ena najhujših posledic psihičnih in fizičnih zlorab, torej zunanja in lastna prisila v tišino - ali, kot je eksplicitno izrečeno v tekstu: "Nihče ni nič rekel, niti jaz, niti Janet, niti mama, niti oči. Pa tudi drugi ne, čeprav so videli, vedeli so."). V tem smislu se mi je prvič zazdelo, da lahko strategija kot nekaj nenagovorjenega, neizgovorjenega, v predstavi vendarle s svojo metodo izjemno močno vpliva na gledalca.

eksploitrirati smrt. Ob koncu celo prosi njegovo bivšo punco, naj tega nikoli ne posluša in naj posnetek čim prej uniči. A hkrati ta posnetek, ta trenutek krvoločne smrti, pripelje v gledalčevo zavedanje, v gledalčevo prisotnost in dejstvo, da ga režiser ne bo predvajal, ne, zabiča celo, naj se ga čim prej uniči, da naši imaginaciji v vseh svoji grozljivosti ogromen zalet. Tu mislim, da se je tudi rodila moja fascinacija z zvočnimi posnetki, od radijskih ali televizijskih novic, medijskih izjav, intervijuev, telefonskih tajnic in podobnega, saj govorijo o faktih, a hkrati nikoli ne razkrijejo slike, ki si jo moramo naslikati sami - in ta je po pravilu hujša kot tista, ki spada k zvoku.

Nasploh se mi zdi, da je medij dokumentarnega filma za gledališče lahko neverjetno inspirativen in pomemben referenčni material.

V prvi vrsti zato, ker se poslužuje izjemno zanimivih, izvirnih in vsebinsko natančnih strategij, kot so vračanje, zamenjava vlog, sopostavitev fikcije z realnim, lastno vključevanje in razkrivanje procesualnosti. Drugič, in to izjemno pomembno zame, saj sem prav na tem mestu, ko sem hotela vzpostavljati dokumentarno, sprva zgrešila: referenčna točka dokumentarnega filma je dokumentarist/ka, četudi se v filmu nikoli ne pojavi (že odločitev za obravnavo neke teme te postavi v *odnos do*). A v isti sapi zatrjujem: to ni film o njem ali njej, je film o fenomenu.

Zato dokumentarni filmi vsakič znova zahtevajo izdatno distanco in sposobnost refleksije - jasno je, da se avtor/ica v temo poglobi, da ga/jo lahko prevzame, a kar je pomembno je, da srž išče izven sebe in o tem ne sodi, marveč podaja izhodišča, da si gledalec ustvari sodbo sam. Obvladati mora lasten izstop iz dogajanja in ga spremljati. Kar je osnovna strategija je torej razmerje do realnosti, ki ga tam ustvarimo ter hkrati sebe znotraj le-tega. In tretjič, gre za medij, ki se zaveda lastne vsebinske agende in s tem odgovornostni izrekanja, deluje namreč v imenu resnice in deluje na nivoju pokrivanja fenomena, nikoli ustvarjanja spektakla ali afere. Ali gre za odkrivanje novih nazorov, perspektiv ali zgolj izrekanje faktov, vsakič znova je to politična in etična gesta. Ko se združita družbena aktualnost in lastna kontemplacija, šele lahko intimna zgodba preide v mitsko.

Morda na tej točki samo omenim dva dokumentarna filma, ki sta na moj premislek o strategijah, metodah vstopanja v vlogo in uprizarjanja imela izjemen vpliv, prvi je *Teater ubijanja (The Act of Killing, 2012)* Josheua Oppenheimerja, drugi pa *Casting JonBenet (2017)* režiserke Kitty Green. Prvi kot predmet raziskave vzame dogodek leta 1965, ko je bilo v Indoneziji pobitih več kot milijon takrat označenih komunistov, ki so jih iztrebljevale paravojaške enote ali krajevni gangsterji po navodilih oblasti. Oppenheimer tu v središče postavi mučitelje, rablje, zdaj ostarele gospode, ki se teh dogodkov radi spominjajo in si jih medsebojno pripovedujejo. Kar bi se lahko morda za trenutek zdelo kot ponovno povečevanje nasilnežov in izrazito usmerjena pozornost na povzročitelje nasilja, spodbudi prav nasprotno, namreč celotna intenca filma je usmerjena v dejstvo, da nihče za

te zločine nikoli ni odgovarjal, prišlo ni do nikakršne javne sprave ali opravičila, morilci še vedno živijo v skupnosti s potomci svojih brutalno umorjenih žrtev (specifično na to se osredotoči nadaljevanje tega dokumentarnega filma, *Pogled tišine (The Look of Silence, 2014)*). To je fenomen, ki pa doseže mitske razsežnosti tudi v razmerju do trenutne politične situacije.

A kar je fascinantno je metoda, strategija, ki jo Oppenheimer za prikaz vseh teh brutalnih, krvoločnih zločinov izbere in ta ni na ravni nikakršnih arhivskih posnetkov, ampak v to zgodbo vstopi z vedenjem, da so njegovi portretiranci popolni oboževalci ameriških filmov in zato se z njimi, kot glavnimi akterji, odloči dogodke iz leta '65 rekreirati v različnih žanrih: kot kriminalno, psihadelijo, noir in vojno dramo. S tem jih postavlja v pozicije tako ponovnih izvršiteljev zločina in, pomembneje, žrtev, kar se zdi kot osnovni postopek v psihodrami, ko dejansko sebe v vlogi nekoga drugega lahko pogledaš od zunaj v ter se s seboj pogovoriš. Finalni rezultat je torej specifičen *making of* filma, ki nikoli ni narejen, a je hkrati bolj poveden, kot bi lahko bilo karkoli odigranega.

Drugi primer, dokumentarni film *Casting JonBenet*, h kateremu se pogosto še vedno vračam, se z medijem igra na podoben način, saj tudi ta predpostavlja kot osnovno strategijo procesualnost nastajanja filma. V svoje središče vzame fenomen JonBenet Ramsey, šestletne kraljice otroških lepotnih tekmovanj, ki so jo leta 1996 našli umorjeno v kleti družinske hiše v Coloradu. Ta primer še danes buri duhove oboževalcev črne kronike, saj storilca umora nikoli niso odkrili, čeprav senca krivde, kljub premalo dokazom, že od začetka kaže na njeno družino.

Kar režiserka Kitty Green postavi kot izhodiščno prepostavko je, da bo posnela igran film o JonBenet in posledično je celotna vsebina njene zgodbe podana skozi fiktivne prizore vaj za film in skozi potencialne možnosti razpleta te zgodbe: od dejanskih igranih prizorov do poskusov z igralci, če je možno, da bi se nekaj zgodilo (na primer, da osemletni otrok s kijem razbija lubenico, ki je približno enako trda kot glava, da bi utrpela smrtne poškodbe). Kar je morda najbolj zanimivo in inspirativno je začetna situacija avdicije, kjer različni ljudje preizkušajo svoje igralske metode in utemeljujejo svoj pristop k vlogi, hkrati pa lahko med kadri velikokrat zasledimo trenutke, ko si igralci med seboj zasebno izmenjujejo misli o tem, kar se je v tej družini zares zgodilo. Režiserka jih postavlja v iste situacije, iste prostore in jasno kaže hkrati našo obsedenost z javno podobo, hkrati pa tudi, kako malo fokusa je dejansko na ključnih problemih naše družbe, in koliko na vsem ostalem spektakularnem balastu.

Situacija *backstagea* me je vedno izjemno inspirirala prav zato, ker že sama po sebi pomeni prekinitev s fiktivnim, v ozadju naj bi se dogajala zasebnost, resnično. Tako strukturno sledi vprašanje: če pa se tam dogaja fikcija, kje vstopi realno - in kdaj se ti dve prekrijeta, udarita,

izmenjata? In še: ali lahko samo z prikazom *backstagea* neke zgodbe povemo vso vsebino, ki jo za to zgodbo dejansko potrebujemo?

MAŠA P: Cin cin, cin cin, cin cin. (*mikrofon zelo glasno zaškripa.*) No, zdaj pa dela. (*Glasba še kar traja. Nina, Blaž in Nika okrog mikrofona, ki jim ga držim ter jim ga podajam.*) Sedmi prizor:

OLGA: Mogoče je na poti.

MAŠA: Mogoče, ja.

OLGA: Kaj pa če se ji je kaj zgodilo?

ANDREJ: Nič se ji ni zgodilo.

OLGA: Kaj je še rekla, ko sta nazadnje govorila?

ANDREJ: Nič. Nekaj o sončnem zahodu in o... O tem, kako se po italijansko reče okno in strop in tapison.

OLGA: Tapison ... Vau. Kaj sploh dela sama sredi Rima?

MAŠA: Kaj dela, kaj dela, je špagete, svira kancone, vozi se z vespo. Pač *vakance romane*. Kaj bi pa ti delala pri dvajsetih v Rimu? Še vedno zvoni v prazno.

OLGA: Andrej, a ugasneš ta radio? (*Glasba se izklopi.*)

OLGA: A vidve sta govorili?

MAŠA: Ne, že dolgo ne. Kdo je bil prej na vratih?

OLGA: Nihče. Kaj delaš?

ANDREJ: Plešem.

(*V kadru vidimo Tino, ki leži na tleh in še vedno kadi.*)

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: To nas je pa deda na en ples gozdarski peljal.

MAŠA P: Haha, gozdarski ples.

JELENA: On je kot gozdni manipulant veliko potoval, velik hodil po Sloveniji. To je na Planini.

MAŠA P: Jaz ga nikoli nisem - katerega leta je on umrl?

JELENA: 1990.

MAŠA P: Dve leti pred mojim rojstvom.

JELENA: Ja. Samo en dogodek, ki me je strahovito pretresel, je pa njegov pogreb. On je umrl v petek popoldne, pogreb je bil pa v ponedeljek popoldne. In ves ta čas je ležal v mrtvašnici in zaradi vseh teh zdravil, ki jih je moral nakoncu jemati, je šlo vse bolj hitro. In huda huda vročina je bila. In je pol tisto... vonj je bil... grozen. Zaprta truga, ni bila žare. Ker tud mama ne bi pustila žare, ampak tud ona ni vedla, kaj se bo zgodilo. Stojan pa Miki sta bila takrat tako lepa fanta, visoka, in sta onadva babico držala. In veš kako, je pol celo nekaj iz truge kapljalo. Pa je babica vprašala "Kaj je to?", pa je Stojan reku "To je od cvetja." Bila je izjemna vročina, zato se je to vse dogajalo. Po pogrebu pa smo prišli domov, men se še nikol v življenju, ne prej ne pol ni zgodilo, da nisem mela glasu.

Ta posnetek, ta slika, ta podoba, se mi je od trenutka, ko sem jo slišala, nepremakljivo vtisnila v spomin. Videla sem jo pred seboj, videla zato, ker je nosila v sebi toliko ganljivega, toliko človeškega. Smrt, odnos do mljivosti, bolečina in hkrati radikalna skrb za drugega. In kako malo, en prizor in en stavek je dovolj, da ti je vse, popolnoma vsa predzgodba, emocija in misel, jasno.

V svojem režijskem delu sem imela vedno neko fascinacijo nad instalacijami, ampak zelo gledališkimi, v smislu, da gre za prostor, ustavljen v nekem času, izrezan iz njega kot fotografija, a hkrati z vsemi elementi živosti, ki poudarjajo življenje, ki ga je še ravnokar naseljevalo. Običajno brez ljudi, a vendar njihova odsotnost ni logična, saj se v teh skupnostih elementov znajdejo na primer na pol pojedena torta, polita pijača, razmetana posteljnina, goreč cigaret, svečke na torti, ki so skoraj popolnoma dogorele, igralne karte sredi igre, skratka nekako nedokončana opravila, v katerih si živa bitja popolnoma predstavljamo, še več - takoj ko bi jih naselila, bi bilo logično, da so tam.

A prazen prostor, s svojo živo predmetnostjo, nam daje občutek nelagoja, saj je nekdo zapustil prostor, brez da bi akcijo v njem na kakršenkoli način zaključil. Po svoje gre za kader v živo, ki diha in ki nosi nek izjemno velik pomen za vsebino celotega materiala, torej prostorska povezava z nečim, kar je popolnoma spremenilo tok dogajanja, življenja protagonistov, kar je bil prostor Hemonovske katastrofe.

Predstava, ki sem jo režirala v Mali drami preteklo jesen, Schimmelpfeningov *Dan, ko jaz ni bil več jaz* (*Der Tag, als ich nicht ich mehr war*, 2019), je v dramaturški logiki za svoje izhodišče vzel družinsko večerjo, v kateri starša spoznata ali oznanita, da se bosta ločila in celotna predstava je fokusirana okrog želje, ali bi lahko stvari, ki so do tega trenutka, ujetega v to instalacijo, morda vodile kam drugam, če bi bil en korak na tej poti drugačen. In zato se je cela predstava vračala k tej eni postavitvi krožnikov in pribora in kozarcev v tistem enem momentu.

Instalacijo, kako so bili rekviziti v kopalnici postavljeni v momentu umora, detajlno rekreiram v *Petih vrstah tišine*.

Slika poročnega slavlja, zaprta v kobilnici, diha in živi celo zadnje dejanje *Oblasti teme*.

In tudi *Tri Moskve* je definirala instalacija do potankosti izdelane pisarne, z viskijem, tapisonom, računalnikom, praznim košem, cigareti in krvavim madežem.

To je bila prva slika ob branju tega besedila. Druga je bila obratna, kot da se dogaja na drugi strani sveta, a prav tako ustavljena v času: ogromna sladoledna torta s smetano, na veliki družinski mizi, ki se celo predstavo počasi topi, saj Irina tako zamuja. Vsi to vidijo, pa nihče nič ne naredi, ob koncu predstave na tleh leži ogromna luža sladoleda.

Sara Dirnbek v enem trenutku procesa reče, da je zanjo definicija družinskih kosil hrana, ki se hladi. Vedno je hrane ogromno, ampak vedno nekdo zamuja in potem ta hrana tam stoji in ona je iz trenutka v trenutek bolj žalostna, ker bo vse mrzlo. To se mi zdi tako resnična in točna slika nekega stanja, nekega okolja, kjer lahko samo po tej sliki, ki živi, razbereš atmosfero in zgodbo.

Moja kreativna logika velikokrat deluje, kot sem že pisala, na nivoju kadrov, sekvenc, zataknjenih v času, slik. Nekatere so popolne domislice, nekatere dejansko nosijo veliko mero vsebine. V zapiskih jih imam nešteto. Kot razvedrilo in hkrati zaključek režijskega komentarja, nekaj navajam spodaj:

- *Igralce celo predstavo gledamo v hrbet, ker ves čas odhajajo.*
- *Z masko za potapljanje režeš čebulo, da ne bi začel jokati.*
- *Ples v pustnih maskah na pesem Tereze Kesovije: Šta je ostalo od ljubavi?*
- *Maša in Andrej plešeta Pulp Fiction ples.*
- *Pomaranče, ki letijo v steno in se razpočijo, pulpa leze po steni.*
- *Maši nikoli ne dela vžigalnik.*
- *Andrej se fena v banji.*
- *Igra plesnih stolov.*
- *Začetna pozicija predstave je njihovo čakanje v čakalnici.*
- *Moja babi in njene sestre, ki pojejo pesem It's my Party (and I'll cry if I want to).*
- *Publika z igralci igra scrabble. / Publika ugotavlja vislice, narisane na steni. / Vsak v publiki dobi fortune cookie.*
- *Irinina telefonska tajnica, na katero vsi pošiljajo sporočila, kot osnovni model izpovedi.*
- *Posnetek igralcev na skypu, ki jejo vsak svoj kos rojstnodnevne torte.*
- *Razbita šipa – črepinje – mogoče razbit kozarec – kri – liker, ki se zlije – madež krvi na mizi, kot je kri na tapisonu na tleh, na olgini obleki.*
- *Metanje kovancev za srečo v vodnjak – kovanci, ki so jih zbirali tipi, da so Irino plačali na koncu.*
- *Polaroid fotke na katerih je nekaj drugega kot tisto, kar si fotkal.*
- *Kot v filmu Magnolia - vstop soundtracka, spontani sing along igralcev.*
- *Nekdo fena sladoled. Nekdo sesa pesek na plaži.*

MAŠA P: (*Roku*) Kar daj še malo več luči. Še ena zgodba je vezana na ta proces. Zato, da je nastalo to kar je, sem se morala jaz velikokrat vozit gor in dol k babici v Novo mesto. (*počasi slišimo spet komad It's my party.*) In vsi, ki me poznate tudi veste, da si jaz pa vožnja nisva najbližji na svetu, ampak takrat sem kar hodila - gor dol, gor dol, celo jesen. In enkrat se vozim, po dolenjski avtocesti torej in poslušam neko muziko in slišim te novice, a veste, te ki pripizdijo kar notr v muziko, ki presekajo glasbo. "*Po dolenjski avtocesti se avto v smeri proti Ljubljani vozi po napačnem pasu.*" Al kako se reče?

MATEJA: V napačni smeri.

MAŠA P: Tako ja, v napačni smeri. "*Držite se desne, ne prehitevajte.*" Okej, jaz se vozim naprej, komad traja, in slišim spet: "*Bodite pozorni, na dolenjski avtocesti pri priključku nevemveč kaj avto vozi v nasprotno smer. Držite se desne, ne prehitevajte.*". Jaz sem relativno sama na tej cesti, ne vem kje so te priključki zares, ampak za vsak slučaj, vidim pumpo in si rečem: "*Boljš da ne.*" Zavijem dol, ustavim, čakam, poslušam še zmeraj ta komad in glede na to, da pop komadi niso ne vem kako dolgi, predvidevam, da to ni ne vem kako dolgo časa trajalo.⁶⁰

Meni se je zdelo da traja celo večnost, dokler v enem momentu ne slišim: "*Na dolenjski avtocesti, v smeri proti Ljubljani pri tem in tem priključku se je zgodila prometna nesreča zaradi vožnje avta po nasprotnem pasu, torej v napačno smer.*" In meni se je zdela ta zgodba, potem sem jo tukaj delila v procesu, ker nisem vedla kaj sploh z njo, nora: da sem bila samo skozi zvok bila priča temu, kar sem kasneje izvedela, je bila smrt nekoga. Nesreča s smrtnim izzidom torej. In kako sem jaz samo v zvoku bila priča temu, da se je nekaj takega zgodil. Zato se mi je zdelo pomembno to deliti z vami.

Kakšen je status resnice v umetnosti, specifično v teatru? Gledališče je iskanje resnice z odrskimi sredstvi, ampak kakšne so zahteve resničnega, preverljivega? To je vprašanje, ki danes v vseh umetniških panogah, izrazito pa v literaturi, vzbuja neverjetno veliko zanimanja.

Začnem z Olgo Tokarczuk v *Pozornem bralcu* (2018):

"Vse prepogosto se srečujem s tem nejevernim vprašanjem: »Ali je to, kar ste napisali, res?«

Vsakič imam občutek, da napoveduje konec literature.

To, z bralčeve točke zrenja nedolžno vprašanje, zveni za pisateljska ušesa zares apokaliptično.

Kaj naj odgovorim? Kako naj pojasnim ontološki status Hansa Castorpa, Ane Karenine ali medveda Puja?

V tovrstni bralski zvedavosti vidim civilizacijsko nazadovanje. To je resna poškodba zmožnosti večrazsežnostnega (konkretnega, zgodovinskega, toda tudi simbolnega in mitičnega) sodelovanja v verigi dogodkov, ki se imenuje naše življenje." (str. 185)

⁶⁰ Kaj če bi v tem trenutku nekdo poznal ta tajming? Da bi recimo Mateja rekla: "Tri minute in pol si stala tam." In potem počasi prevzela zgodbo, da torej to postane neka zgodba večih vsevednih pripovedovalcev, a še vedno popolnoma intimna (samo naslednjič na posnetku slišimo Matejino babico)? Morda za naslednjič.

Gledališče je prostor javnega izrekanja, javno izrekanje ima (kot literatura, ko je izdana oziroma dana v javno obravnavo) odgovornost do svojega konzumatorja, ne more si privoščiti, da ne predvidi, kaj je sprovedlo.

Tu se spomnim na svoj dramski tekst *Kraljevi otroci*, za katerega sem prejela Grumovo nagrado za mlado dramatičarko. Zgodba, ki dan Jokastine smrti in Ojdpovega onečaščenja pregovori iz perspektive njunih štirih otrok, je povzela logike vsakega od njih, in posledično tudi Antigona kot otrok svoja brata prepričuje, kako pomembna je vez med brati in sestrami.

ANTIGONA: A nisi mladi kraljevič, v palači doma, s toplo jedjo na mizi in mehko posteljo? A nisi ljubljen enako, če ne bolj, kot katerikoli sin drugega očeta in mame? Drug drugega sta nam dala. Ni to največ? Biti brat, biti sestra, brezpogojno ljubiti človeka iste matere in očeta? Ti bo kdaj še kdo bližje?

(M. Pelko, 2017, str. 43)

V danem trenutku, ko sem to napisala, ni pomenilo prav nič drugega kot jasno vzpostavitev Antigonih vrednot, za katere se bori tudi v istoimenski drami, kjer ne popušča pri dolžnosti pokopa lastnega brata. A ravno v tistem obdobju je konzervativna desnica začela glasno propagando koalicije "za otroke gre", nasprotnikov družinskega zakonika, ki bi omogočal posvojitve otrok v istospolnih partnerskih razmerjih, in naenkrat se je zazdelo, kot da je to besedilo propaganda točno te mentalitete. Spomnim se, ko sem ta stavek prvič slišala prebran naglas, javno na nekem večeru mlade dramatike, in me je postalo tako zelo sram, da sem samo upala, da je besedilo čim prej pozabljeno.

Vsakič znova umetnost torej zahteva, da jo ustvarjaš v kontekstu sveta, ki te obdaja, v času, ki ga živiš in ki z njim korespondira, zato je ključno, da se avtor vedno zaveda, kaj v tem trenutku odločitev za nek material, stavek, uprizoritveno formo terja, predvsem v smislu ideološkega in političnega.

Če se vrnem nazaj k Tokarzcuk in njenemu vprašanju statusa resničnega, je to postalo toliko bolj prisotno, ko je pripovedovalec zavzel ultimativno pozicijo "jaza", torej prvoosebne izpovedi protagonista z vsemi karakteristikami avtorja samega. V literaturi je fenomen avtofikcije začel absolutno dominirati in posledično naletel na mnoge kritike, vključno s Tokarzcuk:

"Živimo v resničnosti večglasnih proosebnih naracij in od vsepovsod nas dosega večglasni trušč.

Ko rečem »proosebne«, imam v mislih tisto vrsto pripovedi, ki se v tesnih krogih vrta okrog »jaza« ustvarjalca, ki piše bolj ali manj odkrito samo o sebi in skozi sebe. Sklenili smo, da je ta vrsta individualiziranega zornega kota, glas iz »jaza«, najbolj naravna, človeška, poštena, četudi se odpoveduje širši perspektivi. Če pripoveduješ v tako razumljeni prvi osebi, potem tkeš

absolutno neponovljiv vzorec, edini svoje vrste, potem imaš kot posameznik občutek avtonomnosti, zavedaš se sebe in svoje usode. Vendar to pomeni tudi, da gradiš opozicijo: »jaz« in »svet«, ta opozicija pa pogosto odtuja. (2018, str. 180)

Kar izpostavlja Tokrazcuk in kar absolutno drži tudi za gledališče, je vprašanje, v kaj je izrekanje resnice usmerjeno: je usmerjeno vase, v potrebo po lastni izpovedi, morda celo željo po sprejemanju, po priljubljenosti ali dejansko v ranljivost pripovedovalca, ki se razkrije v imenu nečesa večjega. "Protagonist avtofikcije je subjekt, ki se polasti lastne fiktivnosti, pri njej sodeluje, jo razkriva in dela uporabno. S poudarjanjem fiktivne in performativne narave vsake subjektivnosti pa avtofikcija tudi uspešno razkriva varljivo podstat sodobnih kolektivnih pripovedi. Ker se ideološkost določene pripovedi razkrije šele, ko imamo do nje primerno distanco, imajo avtorji, ki prehajajo med družbenimi razredi in med spolnimi vlogami pri tem pomembno epistemološko prednost." (Ambrož, 2024)

Kaj v teatru generira energijo? Kaj dejansko goni zgodbo, spreminja energijo, vzpostavlja razmerja? Gotovo nevralgične družbene točke, tiste, ki se tičejo kolektivnega, četudi povedane v obliki individualnega.

V jedru tega tipa ustvarjanja zato ležita dve popolnoma enaki predpostavki, kot sta zahtevani v vsakem delu v teatru: osebni odnos do materiala (kar je v primeru lastne biografije samoumevno) in hkrati, kot nujen in edini resničen pogoj kvalitetnega izrekanja avtofikcije, distanca do lastne zgodbe, torej sposobnost samoanalize. To običajno omogoča določena družbena, večinoma razredna sprememba, kakršno označujeta na primer Edouard Louise in Didier Eribor.

Alenka Ambrož (2024) ugotavlja: "Avtofikcija je v svojih najboljših izrazih avtosocioanaliza: je pripoved posameznikov, ki se zavedajo lastnega mesta v družbeni reprodukciji ali nereprodukciji simbolnega in ekonomskega kapitala. Subjekt, ki preko lastne zgodbe analizira svoje okolje, s tem poudarja kolektivno naravo svoje subjektivnosti."

Svojo utemeljitev Tokrazcuk nadaljuje: "Gre torej za to, da se avtor specifično zaveda konteksta in okoliščin, v katerih biva in posledično razume literaturo kot fabulo, ki presega konkretnost lastnega življenja: Toda kljub temu je bralska izkušnja presenetljivo pogosto nepopolna in nas razočara, ker se izkazuje, da espresija avtorskega »jaza« ne zagotavlja univerzalnosti. Kar pogrešamo, je - kot se dozdeva - parabolina razsežnost zgodbe. Junak parabole je namreč hkrati on sam, človek, ki živi v določenih zgodovinskih ali zemljepisnih okoliscinah, istočasno pa daleč presega ta konkretum in postaja Slehernik, ki je Povsod." (str. 181) Očitek avtofikciji se začne in konča pri vprašanju, zakaj je potrebno toliko izpovedovanja, velikokrat se ji očita, da enostavno "deli preveč", a kot bi rekla

Rachel Cusk, povedati zgodbo vsakič znova pomeni rekonstruirati pogoje resničnosti; še Aristotel je vedel, da je fikcija vedno ena vrsta realnosti.

Olga Tokrazcuk, ki ima, kot je jasno, do avtofikcije odklonilen odnos, ji pravzaprav preda najbolj točno lekcijo: "Pišem fikcijo, vendar to ni nikdar nekaj iz trte izvitega. Kadar pišem, moram vse čutiti znotraj sebe same. Skozse moram spustiti vsa bitja in predmete, prisotne v knjigi, vse, kar je človeškega in onkrajčloveškega, živega in prikrajšanega za življenje. Vsako stvar in osebo si moram ogledati od blizu, kar najbolj pazljivo, in ju v sebi poosebiti, personalizirati." (str. 182)

Če se vrnem v gledališče, kje je torej umetniška odgovornost izgovarjati resnico in kje se zgodi fikcija zavljo konstrukcije smisla? Že sam medij predvideva igranje in predvideva zavzemanje vloge, vsak človek na odru nastopa v specifični vlogi: če je to vloga igralca, še vedno ostaja vloga, in sam medij predpostavlja naše pretvarjanje, vero v nekaj, kar v tistem trenutku ni dejansko resnično. A vendar, resničen je svet, v katerem živimo, in posledično je, in mora biti, vsaka odrska izjava soočena s sedanjostjo.

Ne gre za manipulacijo, gre pa za konstrukt nove resničnosti v korelaciji z zdajšnjostjo, zato je morda ključno še enkrat citirati Dijano Matković (2021), ko se vpraša po nalogi svojega ustvarjanja: "Govori resnico, oluščeno balasta in stranpoti, povsod in kadarkoli se pokaže priložnost. Kdo si kot avtorica, kakšen je smoter tvojega zasedanja javnega prostora, če v javnosti ne izrekaš resnice, z zavedanjem, da ga ni prijetnega načina, kako to izvesti, ter z mirno vestjo glede dejstva, da nihče resnice zares noče in je, ko je ta izrečena, tudi ne ceni." (str. 233)

Resnica na odru ima ultimativni pomen, a resnica v tem primeru pomeni, da se ne pretvarja, da je slepa in gluha za realnost sveta (oziroma, da točno razume, kaj producira, ko realnost ignorira). Zahteva po izgovarjanju resnice se postavi kot nasprotje ustvarjanja utopije, omogočanja bega, ampak terja soočanje s sabo in svetom, resnica kot integriteta in suverenost, nekaj, kar nas sili v premik, kar poudarja našo nujo po spremembi in hkrati vzpostavlja prostor upanja v imenu kolektivnega, četudi s pripovedjo, ki je popolnoma intimna.

Na nek način bi tako lahko izpisala tudi vlogo, funkcijo dramaturgije kot del kreativnega pocesa, ki se mi zdi neločljivo povezan z režijo: gre za razumevanje pomenov in hkrati razumevanje, kako te pomene beremo v določenem kontekstu ter kaj v njem proizvedejo. Dramaturgija torej v sožitju z režijo zavzema pomensko funkcijo z argumentom, da besedilo (oziroma kasneje predstava) nikoli ne obstaja sama, ampak vedno v odnosu do konteksta in referenc. Gre torej za način, kako vzpostavljamo gledanje predstave - katere prizme pogleda pri tem upoštevamo in se nanje sklicujemo.

Vsako stvar beremo, razumemo v razmerju do nečesa in to ustvarja kontekst, pri katerem je izjemno pomembno poznati oziroma razumeti lastno mrežo referenc. V današnji dobi postdramskega se kot eden ključnih postopkov pojavlja medbesedilnost oziroma citatnost, torej prikaz vseh asociacij, referenčnega materiala, ki je tvoril pomensko mrežo. Ta se premišljeno in pametno pojavlja v materialu avtofikcije kot fenomen, ki ga Edouard Louise v predgovoru *Vrnitve v Reims* (2022) Louisa Eribora imenuje kot serijskost: "Določena veriga opolnomočenja, ki povezuje avtorje, ki se prepoznajo v pripovedi drugega, ki jim je torej biografija nekoga drugega omogočila mišljenje lastne biografije. Paul B. Preciado se je prepoznal v pripovedi Virginie Woolf in v njej našel koncept za izhod iz binarnega razmišljanja o spolu. Annie Ernaux se je prepoznala v delu Pierra Bourdieuja; Didier Eribon se je prepoznal v delu Annie Ernaux; Édouard Louis se je prepoznal v delu Eribona, prav tako kot Dijana Matković, ki se poklanja tako Eribonu kot Louisu. Konec koncev se je, na povsem drugem koncu spektra, Eva Mahkovic prepoznala v delu Taylor Swift. Namesto posameznikovih zaslug avtofikcija poudarja pomen intelektualnih filiacij." (Ambrož, 2024) Gre za upoštevanje refenc, ki so del konteksta države, prostora, zgodovine.

Eno izmed zanimivih mest za poudarek je na primer vprašanje prenesenega konteksta, ki se nam je pojavil v produkciji *Tumor v glavi (Jovo na novo)*⁶¹, kjer se je uprizoritev referirala izrazito na slovenski gledališki prostor: v prvem delu z ironijo akademijskega študijskega sistema, v drugem na avantgardistične prakse slovenskega teatra v 80ih letih, v zadnjem na hiperprodukcijo in "pogoltnem te in izpljunem" logiko izkoriščevanja mladih ustvarjalcev.

Ker se je obračala na konkretne osebe, zgodovinske dogodke in predstave, ki so zaznamovali specifično naš prostor, je ob gostovanju na festivalu *Setkani* v Brnu doživela večinsko zavračujočo reakcijo, podvrženo nerazumevanju. (Za to predstavo sem prejela tudi svojo najljubšo kritiko⁶² katerekoli uprizoritve v lastni režiji, ki je izšla v dnevniškem listu festivala in šla nekako v smeri: "*I'm still not sure if this is the worst or the best thing I have ever seen in theatre.*"⁶³)

Ob kontekstu tako omejam še, da je pomemben tudi odnos do lastnega konteksta, demistifikacija samega sebe, določena ironija do lastne vloge. To fenomenalno pokažeta tako Oliver Frlić v *Mrzim*

⁶¹ Avtorski projekt po motivih besedila Dušana Jovanovića, *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*, drugi letnik AGRFT.

⁶² Druga najljubša je še vedno Petra Vidali, ki za *Pet vrst tišine* v Večeru napiše: "*Predstava z dobrimi nameni, a uprizoritveno ne najbolj uspešna*", kar mislim da, z vsem humorjem in distanco do sebe, dobesedno govori o celoti mojega gledališkega ustvarjanja: Vedno imam dobre namene, samo redko so uspešni.

⁶³ *Še vedno nisem prepričana, če je bila to najslabša ali najboljša stvar, ki sem jo kdaj videla v gledališču.*

istinu! (Teater &TD, 2011), ki je bila zame ključna predstava, ki me je še pred Akademijo prepričala v moč gledališča, ter *Solo Nine* Rajić Kranjac (SMG, 2022).

Dramaturgija se skupaj z režijo vpenja v strategijo kompozicije, gre za določanje točk, ki proizvajajo energijo in sprožajo napetost, razmerja med njimi ter za njihovo organizacijo, strukturo. Zato ima dramaturgija v svojem bistvu jasno vpisane prepoznane potrebe publike in se z njimi lahko igra. V svojem jedru ostaja analitična, ker vsakič znova išče poanto prizora, zgodbe, hkrati pa vedno ostaja živa zgolj v praksi, saj zahteva opravljanje te analize in kompozicije preko realnega odvijanja v času in prepoznavanju asociacij, ki jih ustvarja.

Joseph Chaikin (1977) zapiše: "Gledališče bi se moralo vžgati v čas, kot se gibanje vreže v prostor."⁶⁴ (str. 62) Naloga dramaturgije je torej locirati ta mesta vžiga ter hkrati razumeti, kako ta opeklina vpliva na ta in prihodnji trenutek, ob tem pa ji podeliti status ultimativne resnice, dokler nas nagovarja v imenu neke večje ideje od nas samih.

MAŠA P: Osmi prizor. Maša je s celim telesom naslonjena na mizo, z vilico šari po torti. Olga sedi ob njej, vzravnano, in jo opazuje. Ura je tri zjutraj.

(Kader se spet obrne na dnevno sobo. Nina sedi na tleh, Blaž za mizo, Nika stoji ob omari, naslonjena. Med njimi Tina, ki jih opazuje.)

MAŠA: Kako človek ve, da bo preživel to, kar se mu je zgodilo?

OLGA: Tako, da se naslednjega dne zbudi. A pustiš torto pri miru, prosim?

MAŠA: Lačna sem. *(Blaž v nekem trenutku ustane in gre iz scene, Nina sede na njegov stol, da se z Niko lahko gledata. Med njima sedi Tina in se ne pusti motiti.)* Olga, si ti srečna?

OLGA: Kakšno neumno vprašanje.

MAŠA: Prav, neumno, oprosti. Kako je v službi?

OLGA: Pozno je.

MAŠA: Daj no.

OLGA: Vsakodnevno je.

MAŠA: No vidiš, vsakodnevno je –

OLGA: Bilo bi še veliko bolje, če bi bili razredi prazni. Če v njih ne bi bilo učencev.

MAŠA: Olga, pa ti si duhovita.

OLGA: Ne, samo ne razumem jih.

MAŠA: Ne, ne ne, Olga, ti si duhovita, res jebeno duhovita, in jaz bi ti rada nekako pomagala, pa pizda, res bi ti rada pomagala, ampak sem strašno zjebana. V resnici sem nesrečna in sem zjebana in sem kurba. Jaz sem nesrečna in zjebana kurba, Olga.

OLGA: Maša, ti si neumna. Najbolj neumna v naši družini, to-si-ti.

MAŠA Je-bi-se.

⁶⁴ "A theater event should burn into time as a movement cuts into space."

OLGA: Maša, greva spat.

MAŠA: Veš, Olga ... Jaz sem nalašč s sabo vzela zelo malo stvari. Da slučajno ne boš pomislila, da nameravam ostati ... tukaj, v Mali Moskvi.

OLGA: A nameravaš ostati?

MAŠA: Ne. Samo nikoli ne nameravam oditi.

OLGA: Prav. Greva spat.

MAŠA: Ja. (pavza) Olga, a si se zaljubila v svojega učenca?

OLGA: Še enkrat jo pokliči, Maša.

MAŠA: Prav... Olga, a sva si z mamo podobni na tej fotografiji?

OLGA: Ja, sta si.

MAŠA: Cin cin, cin cin, cin cin.

ZVOČNI POSNETEK

JELENA: To je pa tud zanimiva zgodba. Mama mi je povedala mogoče par let pred smrtjo, zakaj je ni strah. Je rekla, da ko sem se jaz rodila sem bila rahitičen otrok, sem mela vnetje možganske mreže, skratka za umret. "*Ja sam se zaklela bogu, da ako ozdraviš, neće me nikad bit strah.*" Mislim, zanimiva povezava. In je rekla, da je res ni. Ona je spala v svoji sobi v Šentlenartu pri odprtem oknu. Jaz se to ne bi upala, tud če je mama tam spala. Ampak ona pa res in to mi je bilo zanimivo, da mi je to povedala par let pred smrtjo. Sej tud me, to naše sestrsko druženje, to je nekaj, kar nam je pa po babični smrti izredno veliko pomenilo, ko smo se začele dobivat - no evo to, to so sestrsko druženja. Prvo je bilo 2009, od takrat smo se vsako leto, kakšno je bilo tudi dvakrat. In takrat sem nosila potem dnevnik svoje in smo se tako režale, tako smo se smejale, vsemu temu, kar smo počele in to so bli najlepši spomini.

MAŠA: Samo še ena anekdota in to je vprašanje tega, kdaj koga osrečiš in kaj to pomeni, da si nekoga res osrečil. Jaz imam sestro, ki hodi na vse moje predstave in vsakič, ko pride na mojo predstavo, na začetku reče: "*Sej to ne bo interaktivno, ane?*" (smeh) Moja sestra je bila stara šest, jaz dvanajst, bili sva pri babici, tej babici, v Novem mestu na počitnicah in ta babi, o kateri poslušate, ona je bila učiteljica, celo življenje, v osnovni šoli Katje Rupene⁶⁵ v Novem mestu. Učila je tehnični pouk in naju peljala na privat turo po knjižnici. To je bilo kar noro, da greš lahko gledat knjige čisto sam. Jaz si nabere pok knjig, Karla vzame dve knjigi. Oziroma točneje, zagleda knjigo z naslovom *Čarovnica Lili in njena rojstnodnevna zabava*. Ona vidi to knjigo, jo vzame in zraven nje vidi še eno, identično. Pokima in vzame obe. Jaz jo gledam ampak okej, ona pride z obema h knjižničarki in ta reče: "*Zakaj dve, če pa je ista knjiga?*"

Karla mene gleda in ne razume, zakaj bi mela eno, če pa lahko maš dve, ne razume.

Knjižničarka jo gleda, ne razume: "*Zakaj, če isto piše v obeh, ne razumem. Kaj boš z dvema?*" Karla s tema dvema knjigama stoji in gleda mene in gleda knjižničarko in ne zna razložiti, zakaj dve, jaz nič ne reče, knjižničarka reče: "*Okej, pol sam ena.*" In Karla ja, pokima, okej samo ena. Dobi to eno *Čarovnico Lili* in gre ven. In si jaz sposodim svoj pok knjig in seveda nakoncu

⁶⁵ Danes se imenuje Osnovna šola Center.

rečem: *“Pa še to tadrugo Čarovnico Lili.”* In spomnim se sam tega momenta, ko ji dam to knjigo - in Karla ma ta nasmeh, ko nekomu res paše, da se smeji - da se res nasmeji. In to je ta moment, ko se mi zdi, da sem nazadnje nekoga osrečila. Moja sestra je sicer danes v publiki, ampak ker je interakcija z njo prepovedana, gremo v naslednji prizor. In to je deveti prizor.

Sever je dobra dva meseca nazaj dopolnil tri leta. Tri je specifičen mejnik v otroškem svetu, predvsem v smislu zavedanja sveta okrog sebe - njihov pogled, dojemanje sveta postane bolj organizirano, pojavi se razumevanje za druga bitja in razvije se odnos do tega, da jih obkroža nek sistem, v katerem obstajajo pravila. Predvsem je to obdobje fascinantno, ker se začnejo rojevati kompleksna, sestavljena čustva, ki so vezana na zunanji svet: užaljenost, zamera, ponos, sočutje in seveda, sram, a hkrati je prav ta faza, zaradi nesposobnosti artikulacije teh emocij, izredno naporna za vzgojo.

Nekaj grozljivo onipotentnega se rodi v staršu, ko zazna, kakšno moč ima nad otrokom - če se v času, ko je bil dojenček, zavedam njegove nebogljenosti in kako je za njegov obstoj ključna moja zadovoljitev njegovih osnovnih, predvsem fizičnih potreb, se tu odpira novo polje, ko je naša moč izrazito na ravni psihološkega.

Mislim, da je ni večje šole za ego kot je starševstvo, kajti na dnevni bazi si soočen z bitjem, ki ga imaš rad, za katerega si se sam odločil in hkrati je to bitje popolnoma egoistično. Nobena stvar v življenju nas tako direktno in nasilno ne postavi v zavezanje, da je naš lasten ego izgubil pozicijo primarnega.

“Postala sem nedokončana naloga, telefonski klic, ki ga nisem opravila, račun, ki ga nisem uspela plačati. Moje življenje preveva prežemajoča atmosfera neoskrbovanega vrta. Presenetljivo me je to zanemarjanje najbolj motilo tam, kjer je bilo najbolj plitko: z otrokovim rojstvom je celotno dosedanje življenje nečimrnosti izpuhtelo v zrak.”⁶⁶ (Cusk, 2003, str. 139)

Hkrati pa te, prav v tem smislu, da ti nisi osrednji, sooči še z enim trkom: razumeti moraš, da nobena od otroških akcij, vsaj v tem obdobju, ni osebna, ni napad nate. Če otrok noče spat, ko imaš še ogromno za narediti, to ni proti tebi; če zboli, ko bi nujno morala na vajo, to ni napad nate; če ravno tisti dan, ko gre absolutno vse narobe, še on izbere za dan, ko ne bo poslušal niti ene reči, ki ga prosiš, tega ne počne zato, da bi te (kot vsi drugi) zafirkaval. Otrok zahteva, da akcije drugega

⁶⁶ “I become an undone task, a phone call I can’t seem to make, a bill I don’t get around to paying. My life has the seething atmosphere of an unattended garden. Strangely this neglect troubles me most where it is most superficial: With the baby’s birth, a lifetime of vanity vanished into thin air.”

nehaš razumeti skozi prizmo lastne percepcije, ampak popolnoma brez predzgodbe, samo kot njegov odziv na svet. In podobno se zgodi v gledališču - takoj, ko nehaš reakcije ljudi okrog sebe razumeti kot napad nase, na svoje delo, vedenje, integriteto ali osebnost, ampak samo kot akcijo samo, postane ta veliko bolj jasna in predvsem, izrazito bolj produktivna.

Zato je tako pomembno, in na to se poskušam spomnit vsak dan, da na nobeni točki discipliniranja otroka, tudi ko se zdi popolnoma breizhodno (in breizhodno se zdi res mnogokrat), ne posežem po čustvih, ki bi ga ohromila: ga postavim v situacijo, kjer bo prenehal z določenim dejanjem tako, da ga izpostavim možnosti izgube ljubezni (pogojevanje ljubezni), ga naredim odgovornega za dogajanja drugih (igram na njegovo empatijo) ali ponižam s primerjavo s svetom (pritisnem na vseobsegajo občutek sramu), kajti to je tisto, kar morda v danem momentu otroka umiri, a zgolj zato, ker ga strah pred vsem naštetim ohromi - na dolgi rok pa izrazito zaznamuje in poškoduje.

Seveda je vzporednica z gledališčem jasna: v trenutku izčrpanosti, v trenutku ogroženosti, lahko v svojih sodelavcih, ki so, kot mi sami, ranljivi znotraj kreativnega procesa, začnemo pritiskati na njihove najbolj primarne strahove: strah pred tem, da bo njihovo nestrinjanje z nami vodilo v naš odvzem naklonjenosti, spoštovanja, v splošno ignoriranje; da jih naredimo odgovorne za nastalo negativno situacijo, atmosfero ali katerokoli obliko krize procesa; ali da jih s postavitvijo v primerjavo z drugimi sodelavci, kolegi ali abstraktnimi pojmi, javno osramotimo in s tem ponižamo. In vse to so mehanizmi, ki so nasilni in bi morali biti v gledališkem procesu ultimativno prepovedani, še več, kaznovani, saj so vsakič znova izkaz radikalne nemoči, nesamozavesti in nezrelosti povzročitelja, ki kot tako nezdravo bitje v procesu nima kaj iskati.

Če nadaljujem: igranje je vendarle primarna človeška aktivnost. Ko jo spremljam pri otroku, katerega glavni modus operandi je prav ta, prepoznam nekaj najbolj navdihujočega, inspirativnega in v osnovi v svoji neobremenjenosti popolnoma sproščujočega. Gledališče torej zavoljo argumenta razumem kot družabno in družbeno igro, v kateri je funkcija režiserja ta, da igro omogoči in zanjo skrbi. Hkrati sledeče zapisujem tudi iz lastne izkušne performiranja v finalni izvedbi Treh Moskev, kjer sem vse, kar sicer kot napotke podajam drugim, morala do neke mere, upoštevati tudi sama.

Torej: KAJ SEM SE NAUČILA O IGRANJU (od Severja Pelko Dolenca)?

Prvič, nujen pogoj za igro, za igranje je občutek svobode, svobodo pa prinese varnost. Zavedanje, da v tej igri ni absolutno ničesar usodnega, kar bi na katerikoli točki lahko ogrozilo tvojo varnost ali to, da si ljubljen. Prepogoj igre je torej vedno, da obstaja zavest, da v njej ni nič osebnega in da bo minilo. Igro pogojuje distanca.

Drugič, vezano na prvo točko: igra predpostavlja možnost izstopa. Vsakič znova je mogoče iz nje izstopit, pogledat od zunaj. Zato je z igro popolnoma skregana logika nekaj proizvest na silo, na mišice. Ponovno: igra zahteva distanco.

Tretjič, igra zahteva pravila in pogoje, zahteva določene omejitve, kjer se počutiš varnega, znotraj katerih se lahko absolutno razigraš. Funkcija vodje je, da razume, kakšno igro vzpostavlja, da te meje postavi in da poskrbi, da so določene v skladu s skupnim dogovorom skupine.

Po Sheili Heti (2014): "Ampak - meje, Sheila. Zapore. Potrebujemo jih. Omogočajo nam, da ljubimo nekoga. Sicer bi ga morda ubili."⁶⁷ (str. 87)

Četrtrič, igra ima nek cilj, ima neka pričakovanja, ki si jih morajo vsi v skupini deliti, jih poznati. To apriori izključuje režiserja kot vsevedneža, ki mora ekipo pripeljat nekam, kamor mu oni slepo sledijo. Vsi vključeni v igro poznajo njen cilj, njena pravila in njene postopke.⁶⁸

Petič, ni važno, katero igro se igraš, ampak s kom jo igraš. In še več, ne igraš se je zaradi sebe, ampak zaradi drugega. Nadalje: Vse v igri temelji na reagiranju na drugega.

Šestič, da lahko igra dobi zgodbo, se mora pojavit vprašanje *zakaj*.

Tako piše tudi Olga Tokarzcuk (2021), ko ponovi razliko med zgodbo in fikcijo: "Prepriča me tudi razlikovanje med zgodbo in sižejem, kot ga je izrazil pisatelj in esejist Edward Morgan Forster. Zapisal je, da je, kadar rečemo: »Umrli je kralj in potem je umrla kraljica,«, je to navadna zgodba. Toda kadar rečemo: »Umrli je kralj in potem je od žalosti umrla kraljica,«, je to sižej, fikcija. Vsaka literarizacija je prehod od vprašanja: »Kaj pa je bilo potem?«, k poskusu njegovega razumevanja, ki se opira na našo človeško izkušnjo: »Zakaj se je to zgodilo?« (str. 186)

Otroška obsedenost z neskončno ponavljajočim vprašanjem "*zakaj?*" kot odgovorom na praktično vsak izrečen fakt, je posledica potrebe po strukturiranju zgodb, naracij, osmišljanju sveta okrog sebe.

In še sedmič, zadnjič: v igri je vse možno, ker si sam lahko vse, kar hočeš biti in svet okrog tebe, katerikoli hočeš, če se jo igraš brez pričakovanj, kaj bi moral bit njen izkupiček. Igra je igra, ko je njen fokus usmerjen v igranje samo - torej v izključno ta moment. Pogoj igre je razumevanje, da se

⁶⁷ "But - boundaries, Sheila. Barriers. We need them. They let you love someone. Otherwise you might kill them."

⁶⁸ Sever in njegovi prijatelji so se prvič, ko so se hoteli lovit, to naredili tako, da je vsak teklen v svojo smer.

dogaja v tem trenutku, da se sproti odkriva in razvija, da je v tej nepredvidljivosti izjemno vznemirljiva in da se dogaja v konkretnem prostoru in času. (Otroška pozornost med igro, zbranost, je nekaj neverjetnega. Ko se otrok igra, se izključno samo igra, brez skrbi, kam to pelje, brez refleksije, kaj to pomeni in brez premisleka kaj je bilo in kaj bo. To mu omogoči tudi popolno, iskreno navdušenje nad stvarmi, ki se pred njim odvijajo in ki jih znotraj igranja zasleduje. Medtem, ko naše delo zahteva prevpraševanje o pomenu, odgovornosti do izrekanja, pa na drugi strani ta obveza o prisotnosti v določenem trenutku, na določenem mestu, ostaja kot pogoj za dejansko vznemirjenost in navdušenje.)

Še kot opomba: Nikakor ne skušam režije ali dela z igralcem primerjati z vzgojo otrok. A, kot je morda jasno iz vseh zapisov, je eden mojih vsakdanjih, močnih dvomov, premislekov tudi to, ali sem lahko režiserka in mama, še dlje: Ali sem lahko dobra režiserka in dobra mama, ali sta ti dve vlogi združljivi? (Zavedam se, da *dobro* na tej točki zaznamuje abstrakten pojem, zato se popravljam v smislu: Ali sem lahko popolnoma predana materinstvu in hkrati popolnoma predana svoji kreativnosti?)

Deborah Levy v svojih avtofikijskih zapisih *The Cost of Living* (2019) veliko razpravlja o svoji vlogi avtorice in matere. V nekem trenutku piše o veliki ljubezni med Simone de Beauvoir in Nelsonom Algrenom, ki ji, ko se boji, da se njuna ljubezen izpeva, iskreno piše o rečeh, ki si jih želi: "Svoj prostor, kjer lahko živim, svojo žensko in morda svojega otroka. Nič izrednega ni, želeli si te stvari."⁶⁹ In Levy fenomenalno diagnosticira žensko usodo, ko zapiše sledeči stavek: "Ne, nič izrednega ni v teh lepih rečeh. Razen, da se je zavedala, da bi njo stale veliko več, kot njega."⁷⁰ (str. 96)

Ponovno veliko razmišljam, v skladu s poglavjem o feminizmu, ali je res nekaj na tem, da materinstvo postavi žensko v pozicijo povprečnosti, saj za izjemnost nima časa. Ali je res ultmativni umetnik, genij, ta, ki se zapiše v zgodovino tisti, ki živi izključno za svojo umetnost?

Liv Ullman (2012) v dokumentarnem filmu o Ingmarju Bergmanu tako lepo definira njegov šovinizem:

"(...), ker je popoln šovinizist. To lahko rečem s toplino in ljubeznijo, je moj najboljši prijatelj in oče mojega otroka, res ga imam rada, ampak je šovinizist. Nikoli ni šel v trgovino, nikoli ni pazil otrok, nikoli mu ni bilo treba skrbeti za nikogar razen zase, torej za svojo kreativno stran. Vse

⁶⁹ "A place of my own to live in, with a woman of my own and perhaps a child of my own. There's nothing extraordinary about wanting such things."

⁷⁰ "No, there is nothing extraordinary about all those nice things. Except that she knew it would cost her more than it would cost him."

ostalo, njegova hrana, obleke, organizacija in podobno, za to skrbijo drugi. Tako da nima pojma, kaj pomeni biti ženska (*op. a. o katerih piše*) ali celo moški, od katerega se pričakuje več, kot da ustvarja.”

Gotovo se je zgodovinski čas spremenil, moški niso več tisti, ki bi ženski zgolj pomagali pri skrbi in vzgoji, njihova vloga je (vsaj v zdravih odnosih) enakovredna in v tem popolnoma samoumevna, a vendarle reči, da je naša družbena vloga izenačena, je banalno: ženska otroka nosi devet mesecev, ta otrok jo fizično zaznamuje, psihično predružači in predvsem, kar je najbolj ključno, družbeno in socialno označi. Še več, kot da žensko še vedno definira vprašanje otroka: tudi ne imeti otroka je smatrano kot ogrožen del tvoje osebnosti.

Sheila Heti v avtofikijskem romanu *Materinstvo* (*Motherhood*, 2018) pravi: “Če si ženska, ne moreš preprosto reči, da ne želiš otroka. Moraš imeti nek velik načrt ali pomembno idejo, kaj boš počela namesto tega. In bolje zate, da je nekaj izjemnega. In bolje zate, da znaš o tem, kaj bo smisel tvojega življenja - preden se ti sploh zgodi - govoriti neverjetno prepričljivo.”⁷¹ (str. 32)

Sem si kdaj mislila, ko sem bila kot najstnica fascinirana z vsemi *Simoneami* in *Virginiami* in *Ingeborgmi* tega sveta, kdaj *tridesetplus* letna mama, poročena ženska, s kreditom? Kje so vsa bohemska leta v tujih mestih, prežeta z alkoholom in seksom, kje so vse napisane knjige, razpadli odnosi, kričanje po ulicah, dolge noči ustvarjanja, kje se je zgubilo vse, kar sem razumela kot življenje umetnice? In potem, kje sem razumela, da pravzaprav to ni tisto, v čemer lahko realno živim?

Moja psihiatrinja bi rekla: “*Nekatere stvari so za doživet, ampak v njih ne moreš živeti.*”

Samo v obrisih sem spoznala življenje ultimativne strasti in s tem vsega nasilja, vzhičenja, ki pride s fatalno obsedenostjo pa hkrati brezna, ko ta preneha obstajati; razumela sem v nekem trenutku živeti, dihati, bivati izključno za voljo svojega dela in udarila ob razočaranje, ko sem spoznala popolno osamljenosti, ki sledi (“*work won't love you back*”); spoznala sem težo depresije, tega, da se vsakdan boriš s svetom, ampak iskreno, morda iz strahopetja, morda pa iz čistega poštenja, to ni moje bojišče. Mogoče moje bojišče ni umetnica, ki živi za svoje delo in ki ostane zapisana v zgodovini. Mogoče je moje bojišče moje maternstvo. In mogoče, v skladu s poglavjem o uspehu, s tem ni nič narobe.⁷²

⁷¹ “Being a woman, you can't just say you don't want a child. You have to have some big plan or idea of what you're going to do instead. And it better be something great. And you had better be able to tell it convincingly - before it even happens - what the arc of your life will be.”

⁷² Ko to pišem, teh nekaj tednov, sem od doma odsotna tudi po deset ur na dan. Blaž je cele dneve z otrokom, jaz pišem. Absolutno težko mi je vsak dan iti od doma, hkrati prvič, odkar sem mama, pišem tako fokusirano, skoncentrirano, nekaj, kar bo kvantitativno veliko obsežnejše kot esej, članek, dramski prizor ali

Ali kot elipsa iz anekdote: ne vem, kdaj sem jaz nazadnje koga osrečila, ampak dobro vem, kako je mene osrečil Sever.

kraka prozna zgodba. In zavedam se, kako veliko mi to pomeni, kako zelo "jaz" sem, ko to počnem. Hkrati vem, kako močno željo čutim po še enem otroku. In odločitev med tema dvema se mi, ob vsem napisanem, še vedno zdi brutalna in nemogoča.

10. IZSTOPNE TOČKE: še vedno vnukinja

MAŠA P: Deveti prizor.

OLGA: Nedosegljiva je.

MAŠA: Mogoče ji je crnila baterija.

ANDREJ: Mogoče, ja. Olga, a ta tvoj učenec razbija okna hiše?

OLGA: A mislita, da Irine sploh ne bo?

MAŠA: Kako je ne bo?

OLGA: Hrana je že čisto mrzla.

MAŠA: Seveda bo prišla, če smo vsi tukaj zaradi nje.

MAŠA P: Aha, joj, pesmica ja. Mateja, a daš melodijo? (*Mateja začne pet.*) Andrej se ni naučil te pesmice, ker je od včeraj v projektu. Ampak s to melodijo in izmišljeno francoščino. (*Skupaj z Matejo začne Blaž pet.*)

OLGA: Kaj delaš?

ANDREJ: Pojem. (*Počasi vsi začnejo pet. Melodija postaja vedno glasnejša. Slišimo zvočni posnetek.*)

ZVOČNI POSNETEK

MAŠA: Babi, kako gledaš na vse to nazaj, na otroštvo pa na vas tri pa na vse?

JELENA: Jaz sem tej Ani, ki je zadnja čuvala babico, ne vem, kaj smo se pogovarjale, ampak jaz sem rekla: "Ana, ja sam sretna žena." Ana je pa rekla: "Jeleno moja, milijon žena poznam, a nijednu osim tebe nisam još srela, koja bi rekla, da je sretna." Ampak sem rekla, da sem res. In dejansko, to je to, sreča.

MAŠA: Zdaj pa nas čaka še finalni prizor te predstave, ampak za ta finalni prizor pa rabimo vas, da se premaknete. Tako da bi vas prosila, da stopite z mano v pisarno, o kateri se ves čas govori.

(*Publika vstane in se premakne v pisarno, ki smo jo do te točke ves čas gledali samo v ozadju. Zadnji pride v prostor Domen, snemalec. Kader nam pokaže pisarno z ogromnimi okni, ki gledajo na center Ljubljane. Po tleh prostora je položen tapison, na stropu fulrescentne pisarniške luči, v kotu sesalec. Sredi prostora je pisarniški stol in ob njem miza, na njej starejši računalnik z miško in tipkovnico ter pisarniško lučko, ki je prižgana. Na mizi vidimo tudi čokoladno torto na krožničku, prtičke in štiri plastične kozarčke. V nekaterih je malo viskija, en je polit. Na mizi nekaj konfetov. Kamera zaokroži po njej in se spet osredotoči name.*)

MAŠA: Tole vemo, da ni pisarna v Rimu, ampak za sekundo si probamo predstavljat. In da tisto tam ni nebotičnik, ampak palača Borghese ali pa Kolosej in da smo nekje drugje. Zdaj bomo slišali en prizor v katerem nastopata naša Tina in pa Gregor Podričnik, ki je iz original zasedbe, ker nam ni ratal nasnet na novo, situacija je sledeča:

Deseti prizor: En teden nazaj, sredi noči. Irina in Andrej na skypu. Irina je popolnoma mirna, Andrej izgleda neprespano.

(Počasi zaprem vrata in slišimo lahko zvok skypa. Kamera se sprehodi po prostoru, potem ustavi na mizi. Poleg prej opisanega zdaj vidimo tudi nekaj denarja, par bankoncev in visok stolpič kovancev. Kamera se premika po prostoru, po gledalcih, v nekem trenutku se kamera usmeri tudi v tla, kjer je madež temne barve.)

ANDREJ: Še malo spusti kamero. Vidim te, ja. Lepa si.

IRINA: Tudi ti si lep. Debil. Izgledaš neprespano. Kaj delaš cele noči, Andrej?

ANDREJ: Delam se.

IRINA: Da spiš?

ANDREJ: Kaj se dogaja?

IRINA: Veš kaj mi je, ampak čisto zares in do konca, najlepša stvar v Rimu? Sončni zahod. Vem, poceni, ja, ampak ne običajen sončni zahod, ampak tisti, ki se ga vidi skozi pinje v parku palače Borghese.

ANDREJ: Elaborirano, svaka čast.

IRINA: Ne, res, noro, vem, ampak... Meni ga še ni uspelo videt, ampak tam je baje neka razgledna točka. Reče se ji Pincio. Od tam se zdi, kot da je celo mesto zgrajeno iz opek. Tako lepo in popolnoma krhko. V trenutku bi se lahko zdrobilo, ampak pomisli... mesto samo tako –

ANDREJ: Ja?

IRINA: Nič. Stoji. Ja.

ANDREJ: Kdo pa je on?

IRINA: Nihče, nekdo, mogoče. Dela v eni od teh pisarn. Saj veš, siv tapison, bele mize, hladne luči, velika okna. Dva črna kulija na mizi in računalnik in vedno sveža plastenka vode. Vse skupaj klinično čisto in tudi on je strašno urejen. Pazi na svoje stvari, nikoli za sabo ne pusti smeti. Mogoče včasih samo pločevinko kokakole light. Bolj kot stejtment, najbrž. Nekajkrat me je povabil ven. In sem rekla mogoče. Mejbibejbi. Rad se smeji in to mu paše. Saj veš, kako to izgleda.

ANDREJ: Kaj to?

IRINA: Ko nekomu res paše, da se smeji. In potem je nekega večera ostal dlje v službi. V predalih vsi papirji urejeni po abecedi. In en viski. Mislim, jaz jih nikoli nisem odpirala. Res. To je proti pravilom firme, kjer delam. Pila sva. Tudi to je proti pravilom, ampak zvedel je, da imam kmalu rojstni dan. Še kos torte mi je prinesel. Napila sem se in on je hotel da plešem s sesalcem in jaz sem plesala. S sesalcem, kot da je moj partner. Prijela sem dolgo cev, kot da je bok od nekoga. Sensualmente, je rekel. In jaz sem plesala, kot je hotel, sensualmente. In potem sta prišla še dva.

ANDREJ: Katera dva?

IRINA: Ne vem, njegova prijatelja. Trenutek. Andrej, verjemi mi, hotela sem mu reči: oprosti, to ni zame. Ampak nisem rekla niti besede, niti črke, nisem mogla, bilo me je preveč strah. Ko sem jaz nesrečna, sem nesrečna zaradi same sebe in od same sebe, ne zato ker nekdo drug hoče, da bi bila. Razumeš?

On je takoj nehal govorit *quanto sei bella, Irina, sei bellissima, Irina*. Brez besed me je slekel in položil na mizo. In meni je v tistem trenutku padlo na pamet, da do takrat nisem naredila še ničesar, česar bi se sramovala. Ampak hkrati ničesar, na kar bi bila zares ponosna. In ta nihče, nekdo, mogoče, mejbibejbi... A veš, da sem do tega trenutka še mislila, da bi on lahko bil nekdo, ki bi ga ljubila? A ni to noro?

Potem je pustil svojima prijateljema, da me prva fukata. In to je trajalo, res dolgo, in on je čakal. Spodobno je čakal, da bo prišel na vrsto. In to je dočakal brez besed, kot da čaka na avtobus. Ali metro. Ampak vseeno se je zelo razjezil, ko sem v nekem trenutku začela krvaveti. Udaril me je, ampak nisem jokala. Res nisem. Mogoče so mi zato na koncu dali petdeset evrov.

Zbirali so. Dvakrat po dvajset in dvakrat po pet, v kovancih. Niso me gledali, ko sem se poskušala obleči. Nikakor nisem mogla zapeti gumbov na srajci, ampak so vseeno počakali.

Potem sem končno vstala in šla iz te pisarne in mislim...

Mislim, da je na tapisonu ostalo malo krvi. *La donna nell'ufficio numero tre di Via del Montoro ha distrutto il tappeto*. Ženska v pisarni številka tri na Via del Montoro je uničila tapison.

Andrej?

Andrej, poglej me. Ne bom prišla domov na praznovanje. Prosim, ne povej Olgi in Maši.

Andrej, vse je v redu. Srečo sem imela.

(Zvok skypa, ki se je končal.)

Zaključujem svoj magistrski zapis in počasi želim ključne termine, ki definirajo to delo, pripeljat do nekega smiselnega konca.

Ta prizor je zame, kot že mnogokrat poudarjeno, pomenil ključen vstop v dramski material: zaradi vsebine, zaradi strategije podajanja, zaradi ideologije, ki stoji zadaj, zaradi vzpostavljene situacije. Prepričana sem, da izjemno točno zadane tako vprašanje političnega, z jasno vzpostavljeno hierarhijo ter nasilnim posegom v tujo intimo, in hkrati popolnoma intimnega s prevpraševanjem krivde, ki je zlahka prevedena v kolektivno.

Ta situacija je zame vedno presegla čas, presegla čas v imenu besedila in uprizoritve čisto ideološko, saj gre za strukturo scene, ki na nek način lebdi nad vsemi ključnimi prizori in ki občutno definira atmosfero predstave, čeprav se razkrije šele ob koncu. Z izjemno preprostimi sredstvi ubesedi človeško katastrofo, do katere pa je akterka sposobna razviti brutalno iskreno distanco. "Srečo sem imela," priča o popolnem zavedanju sveta okrog sebe in odločitvi, da se ne vda, obenem pa scena v sebi nosi popolno osamljenost človeka, odsotnost bližine in radikalno ontološko vprašanje smisla bivanja, če je na koncu človek z lastno minljivostjo soočen popolnoma sam.

Sram se torej zažre v človeško telo, prežveči vse njegove pore in zaznamuje vsako njegovo delovanje in zato je jasno, da prednjači čas. Kako? Biva v vseh treh dimenzijah, ki so nam časovno znane, preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, sočasno.

Sram pred preteklostjo je trenutno izjemno pomemben literarni pojem, saj je avtofikcija zahtevala, da se ljudje pričnejo opredeljevati do lastnega preživetega in nekaj res fascinantnega, predvsem v gledališču, je sram, ki je vezan na prostor preteklosti. Specifično je pomembno to nagovoriti tudi v našem primeru, kjer je glavni dogodek drame *Mala Moskva* pravzaprav vrnitev domov, v svet, kjer očitno nič ni bilo razčiščeno.

Eden izmed avtorjev, ki izjemno točno piše o odnosu do lastne prostorske zgodovine je Dino Pešut, ki v tekstu *Stadion Olympia* (2019), v tretjem delu, v ospredje postavi lastno biografijo, a prav zaradi fenomenalne distance, ki jo do lastne problematike premore, prostore svoje preteklosti vzpostavi kot spomin kolektivne otroške sramote, ki se srečajo z njegovo sedanjostjo. Sram preteklosti, prostora zgodovine, ključno vpliva na njegov odnos do prostora, kjer se je znašel zdaj:

“Leto 2007. To je naš Zagreb. Hodi po ulicah ob sedmih zjutraj. Pripravlja se na sprejemce za ekonomijo. Takrat je lahko izbiral svoje življenje. Zagreb se je zdel tako velik, neskončen. Mogoče bi popil kavo na tešče. Pekla bi ga v želodcu. In sedel bi v praznem kafiču in sanjari o nekem boljšem življenju. Neko življenje, ki ga živi prav zdaj, na tleh te kuhinje. In mogoče bi prav ta najstnik sedel poleg njega na tla kuhinje in rekel, dobro, koji kurac zdaj delaš? Poglej skozi okno. A vidiš ta stolp na Alexanderplatzu? A ne vidiš, kako daleč sva prilezla? Ni fer do mene, da se zdaj tako obnašaš. In potem bi se pojavil osemletni on, skrit v WC-ju osnovne šole, kjer malica sendvič s pariško. In reče, prosim te, bog, samo naj me ne najdejo. Samo, da pojem ta sendvič v miru. Poglej ga, osem let ima. In sanjari, da bo nekoč živel v velikem mestu in da mu bo uspelo in da bo že vsem pokazal. Cela roka je prekrita z modricami in boli ga, ko nese sendvič k ustom. Ampak vseeno skrbi zase. Njemu dolguješ, da zdaj vstaneš s teh tal. Njega bodo vsak dan pretepali in njegovo edino upanje bo, da bo nekoč tu, kjer si zdaj ti. To je njegova edina rešitev, da ne skoči pod vlak. In pojavi se še kakšen on iz preteklosti. Kot neka virtualna resničnost. Evo tistega pubertetnika, ki se sprašuje, kako je mogoče, da je edini gej v mestu in da ga prav vsak drug idiot hoče ubiti. Tudi on preživi, ker sanjari življenje, ki ga imaš zdaj ti. (...) Mali je sendvič in izgubi svojo najljubšo majico, pa ga mama natolče. To mu ostane v spominu kot najhujši dan v življenju. In sram, toliko sramu. Sram, ker ga tepejo in sram, ker tega ne more nikomur povedati, in sram, ker so fantje samo fantje, pravi ravnateljica. In sram zato, ker je peder, in sram, ker tega ne more nikomur povedati, pa sram, ko zbere pogum, da pove svoji najboljši prijateljici, pa sram, ker je ona to povedala svojemu fantu, pa sram, ker to zdaj vejo vsi, in sram, ker so njegovi starši to izvedeli na ulici. Preživeli smo. Pa sram, ker ni denarja, ker se je potrošil za račune za elektriko, in sram zaradi lakote. Bili smo tam, tovariš, in moramo nadaljevati.” (str. 95)

Dino Pešut se spogleduje s tem, kar se v literaturi imenuje transrazrednost (*transclasse*), katere predstavnik je gotovo Edouard Louise, in s katerim filozofinja Chantal Jacquet opiše fenomen prehajanja med razredi. Pri nas je poznan predvsem v besedah Dijane Matković, širše ga predstavljata gotovo Annie Ernaux in Didier Eribor. Slednji v uvodu svojega romana *Vrnitev v Reims* (2022) zapiše:

»Zakaj mi je bilo tako pomembno, da se ukvarjam z občutenjem sramu v procesu podrejanja in subjektivacije, skoraj ničesar pa nisem napisal o sramu zaradi družbenega položaja? Vprašanje bi moral oblikovati celo takole: »Zakaj sem jaz, ki sem izkusil toliko sramu zaradi družbenega razreda, sramu zaradi okolja, iz katerega sem prihajal, zakaj sem, ko sem se enkrat preselil v Pariz, ljudem, ki sem jih na novo spoznal in ki so prihajali iz tako drugačnih družbenih okolij od mojega, pogosto bolj ali manj lagal o svojem razrednem izvoru ali pa svoje korenine priznaval le z globokim nelagodjem, zakaj me torej nikoli ni prešinilo, da bi se tega problema lotil v knjigi ali članku?« (str. 17)

Eribor zaključí v podobni maniri kot nekaj let kasneje njegov "mentoriranec" Edouard Louise: tako težko je pisati o sramu, vezanemu na prostor, saj je prostor tisti, ki definira tvoj družbeni razred. In v tem smislu je pisarna o kateri govori Irina, pisarna, ki jo pospravlja Tina, tako pomembna. Ker je to, kar se ji je zgodilo političen akt, ker gre za nekoga, ki zlorabi svojo pozicijo moči, svojo hierarhično pozicijo in to na teritoriju, ki to potrjuje in hkrati žrtev vzpostavi samo kot funkcijo v njegovi službi, njemu na voljo. In prav zato, je tako ključno, da se je predstava *Tri Moskve* zgodila v prostorih pisarn - ta tudi določa ultimativni status resnice in pomena.

Obenem pa Irinin monolog sram zaznamuje tudi v funkciji prihodnjega, ko reče, da je do določene točke mislila, da bi ta moški iz pisarne lahko bil nekdo, ki bi ga zares ljubila.

Sram se torej v imenu prihodnjega rodi iz našega upanja, iz našega predvidevanja, iz propada potencialov. Katja Gorečan v *Materinski knjižici* (2022) detajlno opisuje sram do lastnega sanjarjenja o tem, kakšna mati bo, po tem, ko doživi splav. Znan je sram, ki označuje nekoga, ki se poteguje za nagrado in verjame, da si jo zasluži, pa mu na koncu ni izročena.

Milan Marković izredno točno definira občutje v svojih komentarjih k Fassbinderjevemu *Aliju*: *Strah ti poje dušo* (2019):

"Medtem ko jo spremljamo, kako hodi domov, zamišljena, žalostna ...

In osramočena.

Tako je, morda je celo osramočena, ker pri neizpolnjenih željah se pogosto zdi, da jih sprejememo kot nekaj sramotnega, saj smo upali na nekaj, za kar nas je resničnost prepričala, da si ne zaslužimo." (str. 21)

Ko razmišljam o tem, ves čas razmišljam o lastnem sramu, ki je v profesionalnem usmerjen v prihodnost: velikokrat na primer sanjarim o odzivu ljudi na predstavo, o kritiki nečesa ustvarjenega in njenem efektu in ko temu ni tako, občutim ultimativni sram. Danes v svojih zapiskih na primer preberem: "Zakaj se tako sramujem slabe kritike, da se začnem sramovati kar predstave same?" Morda bi lahko rekla, da zato, ker je kritika nekaj javnega in začutim sram pred drugimi, ki bo s tem soočeni, a stvar gre še malo dlje in to v popolnoma preprosto definicijo sramu: ko je moje delo označeno za nezadostno, to razumem kot da sem jaz, kot človeško bitje v celotnosti vseh vlog, ki mi pripadajo, nezadostna in neustrezna.

Ta sram, ki mislim, da me preganja, ne obstaja zgolj v občem, v stiku z družbo, obstaja tudi v zelo privatni sferi, same s seboj, kjer lovim nek ideal, ki ga lahko definiram samo s pravilnostjo. Mislim, da je to tista vrednota, ki je izrazito lastna mojemu delovanju, namreč prepričanje, da če si pravilen, če boš "prav", potem si boš zaslužil ljubezen. (Od tod tudi radikalno problematična želja po ustrežanju, po biti všečen.)

Kar je v tem predvidevanju seveda oksimoron je, da "pravilno" kot pojem ne obstaja. Da je pravilno, če sploh kdo razmišlja o teh terminih, za vsakega popolnoma individualno in posledično to pomeni, da bi moja potreba po pravilnosti v vsakem kontekstu zahtevala od mene radikalno drugačne stvari.

Najbrž se mi je v nekem formativnem trenutku življenja zazdelo, da moram zavoljo tega, da bom prejemale ljubezen, biti čim bolj ustrezna, čim bolj "kot se spodobi"; verjetno se mi je v nekem ključnem momentu zgodilo, da mi je nekdo, ko nisem bila "popolna" po njegovih merilih, odtegnil ljubezen. In vsaka preizkušnja, ki minimalno poseže v mojo "pravilnost", kot je negativen odziv na mojo predstavo, vsakič znova zamaje mojo celotno osebnost kot nekoga, ki ga bodo vsi vsak hip razkrinkali in zapustili.

Ljudje smo družbena bitja, socialna, kolektivna: v večini primerov potrebujemo skupnost, da se osmislimo. Biti ljubljen je osnovna človeška potreba, želja po tem, da je zate poskrbljeno. Nekje preberem, da se po eni izmed teorij začetek civilizacije meri po trenutku, ko prvič najdejo zaceljeno stegenico. To pomeni, da prvič nekoga, ki ni mogel poskrbeti zase, skupnost ni zapustila na milost in nemilost narave, ampak ga je vzela s sabo in oskrbela, dokler se stegenica ni zacelila.

Vprašanje je samo, v koga je intenca biti ljubljen usmerjena. In ko je ta fokus razpršen dobesedno na cel svet, ko nima več veze s medsebojnim spoštovanjem in zavezujočnostjo, ampak samo s kvantiteto, četudi popolnoma nezavedno, to postane želja po priljubljenosti, ne biti ljubljen. Priljubljenost na drugi strani pa je emocija ega, odziv nesamozavest in negotovosti in zahteva, ki postane, če ji začnemo podrejat svoje odločitve in vrednote, uničujoča.

Veseli me, da lahko to napišem, hkrati nisem prepričana, da samo vedenje tega lahko prinese spremembo. Kar jo lahko, je metoda in ta se je, vsaj meni, v nekih zametkih, a z veliko nade za prihodnost, razkrila tekom procesa tega pisanja. (To ni psihoanalitična ali terapevtska metoda, pričujoča je usmerjena izključno v rahljanje krča kreativnosti).

Namreč, prva in glavna lekcija je spet preprosta: obrni fokus stran od sebe. Smisel poišči izven sebe. Namesto, da se ukvarjam s tem, kako me bo sram, ko bo predstava spodletela, se ukvarjam s tem, v čigavem imenu in s kakšnim pointom jo je nujno treba povedati. Namesto, da je sramujem lastnih predstav, razmišljam o tem, kaj so mi znotraj njih dali ljudje, s katerimi sem sodelovala. Namesto, da me je sram, ker ne znam odgovoriti na vprašanje igralca, razmišljam, kdo bi nas o tem lahko kaj o tem naučil. In še in še. To je tako preprosto trditi na papirju, vem, v situaciji ranljivosti, izpostavljenosti, stresa pa se začne rojevati ogroženost, ki zelo hitro sproducira sram, ampak mogoče, samo mogoče, je zgolj v zavedanju tega, da je nekaj, kar razumemo kot napad nase ali lastno nezmožnost, neustreznost, možno obrniti v vprašanje širšega konteksta, konteksta izven sebe, vprašanje, kjer moj odgovor dejansko lahko nekaj osmisli tudi za nekoga drugega.

Letos sem imela izjemno priložnost kot mentorica skupaj s Timonom Šturbejem sodelovati z gledališko skupino *Poljanskega odra*, torej popoldanskim gledališkim krožkom dijaki Poljanske gimnazije. Pred nekaj leti sta ga ustanovila Benjamin Krnetić in Daniel Škufca, od takrat gledališčniki, od tega vedno en bivši poljanec ali poljanka, kolobarimo kot njihovi mentorji. Delo z njimi me je neznansko naučilo iz dveh pogledov: kako sem se sama znašla med njimi in kako so se oni znašli s seboj in drug drugim.

Delo z njimi mi je na eni strani omogočilo razmišljati o svojem procesu, četudi ne režijskem, pa vendar kreativnem, popolnoma distancirano: šlo je za strukturiranje projekta, predstave, ki je sicer od mene zahteval dovoljšno mero odgovornosti in zrelosti, pa vendar se v kreativnem smislu od mene ni pričakovalo prav nič, ni bilo potrebe po nikakršnem dokazovanju in predvsem, primarni fokus je bil premaknjen izven mene same. Zavedala sem se, da sem tam zaradi njih, z njimi, ob njih, in da je vse kar lahko nudim, nek svoj vpogled, morda premislek ali idejo, a v tem ni bilo nič posesivnega. Moja naloga je bila, da omogočam vzpostaviti atmosfero, ki je kreativna, delovna, spodbujujoča, varna. In posledično so nastajale fenomenalne reči, kjer so bili tudi vsi moji odzivi, neobremenjeni s tem, ali je to "pravi" odgovor, ampak zgolj dejanski doživljaji, navdušenje, iskreno zanimanje in s tem gotovo najbolj kreativno in inspirativno, imaginacijsko potentni do sedaj.

Po drugi strani so nasproti mene stali dijaki, mladi ljudje, ki so se ukvarjali z gledališčem brez, če lahko tako rečem, podteksta. Brez oportunističnih premislekov, raznih mahinacij ali manipulativnih

shem, zgolj in samo iz ljubezni do teatra, včasih niti ne ljubezni, včasih samo iz impulza ali mogoče samo radovednosti, ampak na noben način obremenjeni s tem, kaj bo to, kar bodo naredili na odru, govorilo o njih. Tam so bili, ker so hoteli nekaj povedat, ker je njih v neki točki nekaj nagovorilo. To je na bilo v tem momentu njihova strast, interes, zanimanje. Če ga bodo razvili, odlično, če ne, jih čaka še milijon drugih krožkov. In ta neobremenjenost je vodila v največjo mero angažiranosti, odgovornosti in predanosti, ki sem jo kdaj videla.

Zatorej: KAJ SEM SE O NAUČILA O SRAMU (od generacije ljudi, ki je od mene mlajša vsaj 15 let)?

Največji sovražnici, največji nevarnosti in največji orožji proti sramu, sta upanje in pogum. Na eni strani upanje, da bo tisto, kar bi me lahko osramotilo vedno malo manj hudo od tega, česar ne bom niti poskusila, in na drugi strani pogum, da znam sebe izvzeti iz enačbe in smisel poiskati v nečem večjem od lastnega sramu.

Na koncu, citat Dijane Matković (2021): "Na strahovih pokuriš toliko energije, da ti ne ostane nič za ustvarjanje." (str. 68)

MAŠA P: Zdaj vas pa samo prosim, čisto za zadnji prizor, da pogledate še v ta prostor. Pred nami je še zadnji prizor.

Publika se postavi na vrata pisarne in gleda v prostor. Od daleč zremo v dnevno sobo, v kateri sedi Tina, sama. Potem slišimo zvočni posnetek. Počasi, res počasi, začnemo v prostor vstopati vsi sodelujoči in ga naseljevat. Do konca zvočnega posnetka pridejo v prostor najprej Nina, Nika in Blaž, za njimi še Klemen, Duša, Rok, Mateja, Vasilija in jaz. Na posnetkih slišimo člane prvotne ekipe, poleg Gregorja Podričnika in Nike Vidic še Saro Dirnbek.

MAŠA P: Zadnji prizor: Olga, Maša in Andrej sedijo za jedilno mizo. Hrana je hladna, torta stopljena, likerja ni več. Ura je šest zjutraj. Tišina.

ZVOČNI POSNETEK, *slišimo listanje albumov*

OLGA: Irine ne bo, ane?

ANDREJ: Očitno ne.

MAŠA: Kaj pa zdaj?

OLGA: Počasi bi lahko pospravili.

MAŠA: Ne, mislim. - Kaj bomo zdaj?

OLGA: Nimam pojma, Maša.

ANDREJ: Jaz tudi ne.

OLGA: Kaj delaš?

ANDREJ: Zabijam čas, dokler čakamo. Lej, kako si bila luškan otrok.

OLGA: Andrej.

ANDREJ: Olga.

MAŠA: Joj, kakšni smo bli.

OLGA: Lahko skuham kavo.

ANDREJ: Ja, kava bi pasala.

MAŠA: Še mal lahko počakamo.

OLGA: Ja, še 15 minut.

MAŠA: Ja, največ pol ure. Joj Irina, Andrej pa... opa, Olga, wuhu.

ANDREJ: Olgica. Zdej si pa Olga.

OLGA: To drgač sploh nisem jaz.

MAŠA: O lej, tuki so pa Maškare.

OLGA: Pa te kučme, lej kok snega.

OLGA: A to smo mii? Evo, lej Andrej.

ANDREJ: Ja, to sm jz, lep, negovan, urejen, ta v črnem je Olga, ta v modrem si ti, ta v belem je pa Irina – Irina bambina.

MAŠA: Andrej je že kot mali kazal zametke debilčka.

OLGA: Kok je luškana, lej kok se drži. Lej, to je spet tvoj rojstni dan.

IRINA: No to pa zihr nism jaz.

OLGA: Seveda si.

MAŠA: Ne boš verjela, ampak na tega si clo pršla.

IRINA (*cinično*): Ha ha. Kaj pa to, kje smo že bli to?

OLGA: Na morju, v Simonovem zalivu. Haha.

MAŠA: Lejga Andrej, kok luštkan.

ANDREJ: Tuki se spomnim, da sem mel štirideset vročine. Kok me je fotr nahrulu.

IRINA: Zakaj že?

ANDREJ: Sej veš, kakšen je bil.

IRINA: Kaj pa to, Maša, a to si ti?

MAŠA P: Ne, kje.

TINA Kdo pa je?

MAŠA P: Nimam pojma. Dej, a mi daš še un album.

TINA: Kater?

MAŠA Ta ja. Lej, to je moja babi, k je pomojm tok stara k jaz.

TINA: Kok je lepa.

MAŠA P: Ane. Kok so lepe fotke. Ej babi, a to sta vidva z dedijem?

JELENA: Ja, to tu...

MAŠA P: Pa te so tud lepe, k ste mladi pa to k ste vsi.

JELENA: To je najina poroka, poročno potovanje, vojska, nosečnost pa Stojan – lej kakšen je bil. Pa tud on ni mel velik las.

MAŠA P: Ne, pa lej kakšen je bil, kako je sedel, kako je dober, lej ga – joj, kok je bil ogromen, dej nehi.

JELENA: Vidiš, Stojanova poroka, to si ti, pa Karla – tu pa ne vem...

MAŠA P: Zdej pa čakamo, da pride Sever sem.

JELENA: Ja, kje smo zdej.

MAŠA P: Kaj pa ta?

JELENA: Ne veš?

MAŠA P: Ne.

JELENA: Nisi nikol vidla tistga filma pri Mikiju?

MAŠA: Kaj pa je blo to?

JELENA: Joj, to ti pa mora pokazat. 75 let sem mela in so me k Mikiju povabili. In jaz odprem vrata in tam ste bili vsi. No, morala bi slike poiskati. Odprem vrata, oni vsi: *Vse najboljše*. Joj. In Natalija je pa pripravila knjigo s slikami in da mi to pokaže, in jaz samo da grem v vežco po očala. In jaz pridem z očali nazaj, odprem vrata in po stopnicah dol: Milka, Mirjana. Alenka je mislila, da bo mene kap. Jaz sem rekla: "*Pa to je nemogoče*." In pol smo se objemale in objemale še in še, Miki je pa vse to snemal. Ampak tisti moment, ko jaz njih... Ne vem, kdo jim je dal znak, da prihajajo po stopnicah. Tisto je blo pa nepozabno. In še posneto, tako da... res lepo. In smo rekli, noben režiser ne bi mogel to tako skombinirati.

Ta posnetek, o katerem pripoveduje moja babica, se omenja na začetku, kot ena prvih informacij, ki jih slišimo, ko jaz rečem: "*Tega noben ne bi znal tko zrežirat*." Na kaj ciljamo? Gotovo na nepričakovano in na popolnoma nenadzorovano emotivno, ampak hkrati tudi na sočasnost tega, kaj vse je bilo zame prisotno v tem posnetku: poznavanje celotne zgodovine teh treh sester, tega specifičnega videa in hkrati razumevanje strategije uporabe tega videa v predstavi, ki bi pripovedovala neko zgodbo o družini.

Morda je tudi to nekaj, kar sem ugotovila preko pisanja teh strani s katerimi zaključujem svojo akademijsko izobrazbo: morda v končni fazi izdelave te predstave sploh ni šlo za vprašanje sramu in časa v odnosu do česar koli drugega, kot v odnosu do družine.

In morda se je, v tem trenutku mojega življenja, v tem konceptu realizirala trojnost dojemljanja časa: preteklost, ko sem razumela sebe v odnosu do svoje matere in nje do njene matere in nje do njene in tako naprej, ko sem dojela, da nadaljujem neko večno verigo materinstev, ki segajo v meni neznano preteklost; prihodnost v obliki mojega otroka, človeka, ki bo segal v prihodnost, ki bo tu dokler bom jaz in ki bo sodeloval (posredno ali neposredno) v popolnoma vsaki situaciji, ki prihaja v mojem življenju; na koncu, sedanjost, kjer skušam svojo vlogo kot mama in režiserka sploh razumeti.

In v tem smislu mislim, da se definira tudi moja finalna teorija o razumevanju časa na odru. Odrski čas je tako zelo poseben (in hkrati tako zelo potenten), ker namreč zahteva, da simulatno deluje v vseh svojih (nam laično poznanih) dimenzijah: v preteklem, sedanjem in prihodnjem. Gre za soobstoje v konkretnem prostoru.

Deleuze (2020) piše: "Posrečena formula svetega Avguščina pravi, da obstaja sedanjost prihodnosti, sedanjost sedanjosti, sedanjost preteklosti, vse so implicirane v dogodku, ovite v dogodek, torej istočasne, nerazločljive," in nadaljuje, da obstaja "možnost, da svet, življenje, neko epizodo, obravnavamo kot en in isti dogodek, ki utemeljuje vključenost sedanjosti. Nesreča se bo zgodila, se dogaja, se je zgodila; toda prav tako isočasno se bo zgodila, se je že zgodila in je ravno na tem, da se bo zgodila; prav tako kot se ni zgodila, preden se bo zgodila, s tem pa ko se dogaja, se ne bo zgodila..." (str. 141)

Naša intenca, cilj naj bo torej na odru vsakič znova ustvarit ta kristal časa, to nepremično točko v prostoru, v kateri vsi časi soobstajajo v realnosti. To pomeni, tako igralec na odru, kot režijska strategija, morajo ves čas v sebi nositi te tri, do potankosti razdelane, percepcije:

1. Preteklost kot tisto, kar se že zgodilo, vsebinsko razumevanje tega, kontekstualiziranje in predvsem odnos do tega. Definira jo do tedaj zgrajen vrednosti sistem in stališče do igranega.
2. Prihodnost kot predvidevanje in obvladovanje tega, kar se bo zgodilo, kako bo publika na to reagirala, kako bo nekaj v danem momentu resoniralo in kaj bo potrebno za tem, torej popolna kontrola nad uprizoritvenimi strategijami, ki sledijo, da se predstava povede do željenega cilja.
3. Sedanjost, ki jo zaznamuje popolna prisotnost in pozornost v danem momentu, ki je reakcija na to, kar se dogaja: živa, spremenljiva, gnetljiva in v smislu odzivnosti na vsakič nov trenutek, ljudi, reakcije in publiko, neponovljiva.

V kontekstu prakse: Na odru stoji igralec ali igralka s stališčem do tega, kar uprizarja in v kontroli tega, kar prihaja, hkrati pa popolnoma in absolutno prisotna v danem momentu, v zdajšnjosti.

Olga Tokrarzcuk (2018) o takem pripovedovalcu, novem tipu naratorja, sanja v literaturi: "(...) funkcija pripovedovalca kot »Četrtoosebnega«, ki seveda ni zgolj nekakšen slovnični konstrukt, temveč zmore v sebi zaobseči tako perspektivo vsake od oseb, kot tudi zmožnost preseganja obzorja vsake od njih, ki vidi več in širše, ki je zmožen odmisлити čas. Pač, njegov obstoj je mogoč." (str. 184) V gledališču, ki zahteva živo prisotnost, živega akterja, je to tak, ki, ko izreka, v sebi zajema perspektivo vsečasa in s tem presega obzorja vsakega posameznega.

V skladu s tem režija absolutno zaobjema odnos do stvari, ki se na odru izrekajo ter njihovo umeščanje v kontekst, obvladovanje in predvidevanje v odnosu do publike in hkrati popolno zaupanje in dopuščanje, da se stvari na odru odvijajo v momentu.

Da lahko dejansko upoštevamo vse tri časovne komponente, moramo imeti do vsega skupaj distanco, moramo se znati postaviti izven konteksta igre, da lahko nagovarjamo nekaj večjega in takrat to razume tudi publika.

Olga Tokarczuk to imenuje izkušnje, deliti si začnemo izkušnje. "Življenje tvorijo dogodki, toda šele takrat, ko jih znamo interpretirati, ko jih poskušamo razumeti in jim pripisati smisel, se spremenijo v izkušnjo. Dogodki so dejstva, toda izkušnja je nekaj nepredstavljivo drugega. Izkušnja, in ne dogodek, je snov našega življenja. Izkušnja je dejstvo, podvrženo interpretaciji in umeščeno v spominu. Sklicuje se tudi na določeno osnovo, ki jo imamo v umu, na globoko strukturo pomenov, na katero lahko razpnemo lastno življenje in si ga natančno ogledamo. Verjamem, da vlogo takšne strukture izpolnjuje mit. Mit se, kot vemo, ni nikoli zgodil, vendar se dogaja vedno." (str. 185) Mit, ne glede na to kako intimno usmerjen, je vedno nekaj absolutno kolektivnega. Ko soobstajajo vsi trije časi, ko se realizira analiza, prisotnost in pričakovanje, lahko začnemo govoriti o tem, da se na odru dogaja nekaj mitskega, nekaj čudežnega in vsakič znova nekaj skupnega.

Verjamem, da se je to sočasje združilo v tej finalni sceni *Treh Moskev*. Soobstajali so v istem trenutku zvočni posnetki, ki so v sebi nosili stališče do celote s tem, ko so sopostavili ekipo, ki je enkrat skoraj naredila *Malo Moskvo*, z akcijo listanja albumov, ki je strategija, ki jo celo predstavo za pripovedi uporablja moja babica. S tem, ko so se časovno križali, smo pokrili vsa tri časovna izhodišča: preko preteklega zastopali univerzalnost vprašanja o želji po spadanju, pripadanju in naše stališče, težnja po istem; obstajali smo v sedanjem mi, celotna kreativna ekipa te predstave, stoprocentno iskreni in popolnoma prisotni v tistem momentu, prvič vsi skupaj tam, sproščeni in zadovoljni, predvsem pa mirni, ker smo si tako zaupali; obstajalo je zavedanje prihajajočega: kaj takšna scena producira in predvsem kaj sledi, kako to, da smo mi zasedli ta prostor vpliva na dejstvo, da se nam bodo zdaj pridružili še gledalci in občutek dramaturškega obvladovanja pointa, ki se odvija.

Ponosna sem na ta prizor. Ponosna na nas vse, da smo takrat ta večer, ta dogodek izpeljali tako, kot smo. To izgovarjam prvič in negotovo, morda zato ker me daje določena sentimentalnost ob zadnjih straneh, ampak mislim resno. Če je vera v odrski čudež fakt, sem gotova, da sem mu bila takrat najbližje.

Pod črto: Velikokrat sem razmišljala o ponovitvah te predstave. O tem, ali bi se nam uspelo v isti zasedbi sestaviti, dejansko stvari zvaditi, naštudirati, predrugčiti, na novo iznajti? Kaj bi lahko zdaj, po vsem tem, skupaj ustvarili: bi rezultat izgubil ta naboj, bi bil zgolj potvarjanje in iskanje tistega izrednega momenta ali bi se lahko razvil v nekaj še boljšega, zanimivejšega, pomembnejšega?

Predvsem mi je žal, ker moja babica te predstave nikoli ni videla. Ko sem ji predstavo opisala in rekla, da mi je hudo, da je ni bilo tam, je odgovorila preprosto: "Pa saj, če te prav razumem, sem bila."

11. EPILOG

MAŠA P: Zdej pa pridite sem še! Mamo čisto zadnjo presenečenje še! (*Publika se prestavi nazaj v dnevno sobo, med igralce, vsi skupaj v prostoru.*) Rok, si pripravljen?

ROK: Še malo!

MAŠA P: Namreč danes je poseben dan zato, ker na današnji dan ma naša Tina tudi dejansko rojstni dan. (*Kamera na Tini, ki se smeji.*) Ker ji moramo v resnici, glede na to, kje preživlja rojstni dan, vsaj eno torto prinesť. Tako da, Roki, smo?

ROK: Smo!

MAŠA P: Tina, najlepša hvala, da si že leto pa pol v tem projektu. Aha, zdej pa nimamo nikogar na lučeh, čakaj. (*Tečem ugasnit luči. Vse v temi, vidimo samo torto s svečkami.*) Okej - in:

VSI (*pojemo*): Vse najboljše za te, vse najboljše za te, vse najboljše draga Tina, vse najboljše za te!

(*S Tino se stisneva.*)

MAŠA P: Ampak, smo pa dolžni še nekaj - in to je pokazat konec prejšnje predstave, ker nekaj pa vseeno ma. Tako da, preden Irina pihne in si zaželi, še tole pogledamo.

Predvaja se projekcija videa, ki ga je posnel moj stric Miki, 18. januarja 2014. Posnetek presenečenja babice za rojstni dan, ko nenapovedano prideta obe sestri.

Curiosity killed the cat.

Tik preden zaključim, pregledujem vse mape z dokumenti, ki sem jih morda spregledala, preskočila, kot del epiloga ali kjerkoli vmes. Ves čas imam v glavi, da sem morala enkrat za profesorja Janšo odgovarjati na vprašanja o režiji, kot so *Ali režija lahko spremeni svet?* in *Laj pomeni dobra predstava?* Tega dokumenta ne najdem nikjer, na koncu pa v enem prvih mailov, ki sva si jih izmenjala. Bil je to zanj postopek, da se bolje spoznava, da vidi, kako razmišljam o režiji. Med zadnjimi je sledeče vprašanje: *Kakšna režiserka bi rada bila?* Moj odgovor:

“Rada bi bila iskrena. In rada bi bila pogumna. Saj to je pogojeno eno z drugim. Rada bi si zaupala in zaupala ljudem, s katerimi delam. Rada bi znala prepoznati svet in bolečine in to postavljala na oder. Rada bi imela nekaj za povedat in s tem vplivala na koga, ki to gleda. Imela mnenje o svetu in se ga ne bala. Nehala se sramovat, kako razumem neke stvari. Nehat pričakovat, da bom razkrinkana in s tem na svoj način kreativno zaprta. Upat si.

Rada bi uživala v tem, kar delam. In predvsem, rada bi se že enkrat nehala ukvarjat s tem, kakšna režiserka bi rada bila.”

(Osebna komunikacija, M. Pelko, november 2019)

Curiosity killed the cat, but satisfaction brought it back.

Slika na projekciji zmrzne, ko si tri sestre padejo v objem. Zvok smeha se pretopi v radio, slika gre počasi v temo, radio škrtja in išče pravo postajo. Kamera se obrne na naju s Tino, osvetljuje naju svetloba svečk na torti in lučka na polici za nama. Iz radia se sliši še zadnji dialog iz Treh sester Čehova, ki ga berejo Jelena, Milka in Mirjana.

MAŠA (*Jelena*): O, kako igra godba! Odhajajo od nas, eden je odšel za zmeraj, za zmeraj, za vselej, me ostanemo same, da začnemo življenje na novo. Treba je živeti ... Treba je živeti ...

MIRJANA: To sem jaz zdej, Irina?

MAŠA P: Ja, ja.

IRINA (*Mirjana*): Prišel bo čas, vsi bodo spoznali, zakaj vse to, zakaj to trpljenje, nobenih skrivnosti ne bo, dotlej pa je treba živeti ... treba je delati, samo delati! (...) Zdaj je jesen, kmalu pride zima, sneg bo zapadel, jaz pa bom delala, delala ...

OLGA (*Milka*): Godba igra tako veselo, bodro, in hoče se živeti! O moj bog! Čas bo minil, odšle bomo za večno, pozabili nas bodo, pozabili naše obraze, glasove in koliko nas je bilo, naše trpljenje pa se bo spremenilo v radost tistih, ki bodo živeli za nami, na zemlji bosta zavladata sreča in mir, in z dobro besedo in blagoslovom se bodo spominjali tistih, ki živijo zdaj. O ljubi sestri, naše življenje še ni končano. Živele bomo! Godba igra tako veselo, tako radostno, in le še malo, se zdi, pa bomo spoznale, zakaj živimo, zakaj trpimo ... Ko bi vedele ... ko bi le vedele!

(*Jelena*): Ko bi vedele,

(*Mirjana*) ko bi vedele.

MAŠA P: Hvala vam, res, najlepša hvala za vse to.

Zaslišimo Temnaya Noch iz radia. Počasi se ugasne luč na polici. S Tino se spogledava, nasmehneva, ona pihne svečke. Tema.

III. ZAKLJUČEK

Zaključek magistrske naloge pišem tik pred končno oddajo, po tem, ko je celota že nekaj časa izpisana, večkrat prebrana in popravljena, citatno urejena in zlektorirana, da imam lahko tudi do tega zapisa neko distanco in možnost zunanjega vpogleda v vsebino.

Na tej točki vidim tri premise, ki se mi jih zdi, v skladu z začetno nastavljenimi izhodišči, ključno nagovoriti. Prvo je vprašanje poštenosti, drugo vprašanje vloge in tretje vprašanje mene kot bralke.

Da sem že uvodoma zapisala željo po tem, da je ta naloga, skupaj s premisleki in ugotovitvami znotraj nje, poštena, je bil nek specifičen kriterij, ki me je spremljal ves čas pisanja. Poskušala sem namreč v vsaki temi, ki sem jo odprla, najti njeno izhodišče, predznak, zakaj se mi zdi ključna, da jo nagovorim. Hkrati je to po svoje ponovno opravičilo za morda (pre)mnoge ekskurze v privatnost, a zgolj ti so mi omogočali, da lahko pišem tudi o praktičnih izkustvih vseh negotovosti, s katerimi se v tem poklicu in obdobju soočam. Poštenost je bila torej točka vračanja, predvsem v smislu čim bolj iskrene preverbe, kdaj stvari iskreno ostajajo nerazrešene. In verjamem, da je prav to magistrsko delo na nek način odraz dveh takih zagat: kako neverjetno je v gledališče vpeto v naš intimni sistem, osebne premisleke, bližnje odnose in da to ni nujno toksično, dokler je usmerjeno v željo po kolektivu in skupinski kreaciji, dokler je, preprosto, kot drži za odnose, usmerjeno izven nas. In drugič, koliko dejanskih nerazrešenih vprašanj ostaja znotraj gledališča – gledališča kot medija umetnosti in nosilca vsebine ter gledališča kot prostora sobivanja.

Morda je prav tu vpeto tudi vprašanje vlog, ki si jih zastavljam na začetku: moja izhodiščna teza, želja, je bila nekako sistematizirati in preveriti vloge, ki jih zasedam ter jih postaviti na svoje mesto. Izkazalo se je ravno nasprotno, da nikakor vlog, ki jih preigravam, ne morem logično razporediti, postaviti v neko strukturno mrežo in zamejiti na ravni individualnosti – prav v vsaki točki odpiranja nove, se vanjo zažirajo druge, kot da druga drugi sploh omogočajo obstoj, četudi so popolnoma nezdružljive. In to je prineslo določeno mero razumevanja za stiske, s katerimi se soočam, prineslo je nek tip prizanesljivosti do sebe, ki je v trenutnem svetu lastne gonje, neverjetno pomemben. Gotovo pa, in to je morda ena večji vrlin in hkrati privilegijev ukvarjanja s teatrom, ti delo v gledališču omogoči te vloge spremljati vendarle z zavedanjem le-teh, z vsaj minimalno možnostjo refleksije in distance.

Tu vstopa še finalni zaključek, kjer izhajam iz prve predpostavke, ko sem sedla za računalnik in začela ta zapis, namreč: kaj bi si želela, da bi v nekem trenutku študija lahko sama prebrala? Toni Morrison je nekoč za svoje pisanje rekla, da je svojo prvo knjigo napisala, ker si je želela, da bi jo brala. Sama se na dolgo razpirala vprašanje, kako je struktura gledališke predstave, ki jo režiram,

vedno odraz tega, kar bi si želela, da bi sama v teatru gledala in četudi se to na prvi pogled zdi izrazito egocentrično, gre po mojem za zelo točno definicijo poštenosti. Kajti prav to je tisto, kar je v svojem izhodišču inherentno usmerjeno v drugega: nekaj, kar bi sam hotel brati, videti, gledati, je torej nekaj, kar nagovarja vprašanja, ki imaš občutek, da jih sam ne znaš razrešiti, so nagovorjena premalokrat, premalo glasno, ne dovolj intenzivno. In tako, verjamem, se vsakič znova rojevajo ključna dela, saj, kot že mnogokrat navedeno, smo kolektivna bitja, ki bi želela, da svoje stiske, strahove, negotovosti ali bolečine nagovarjamo skupaj. Sama sem se tako nešteto krat znašla v poziciji, kjer nisem našla sogovornika za ključne vloge, ki me zadevajo, pa naj bo to preplet prijateljice in sodelavke, karieristke in družinskega človeka, iskanje potrditve ali iskanje ljubezni skozi delo in na koncu, seveda, dvojnost vloge mame in režiserke. Prav pisanje tega magisterija me je prisililo ne zgolj, da ta dialog vzpostavim samo sama s seboj, ampak tudi z drugimi: medtem, ko sem se izgubljala v nešteti besedah, sem se morala opominjati na vse, kar so me moji ljudje, v osebni in profesionalni sferi, naučili, ter hkrati, da na glas z ljudmi okrog sebe prevprašam, kaj vse to pomeni. In odprlo se je nešteto dragocenih, pomembnih in unikatnih debat, ki so mi omogočile, da se počutim, kot bi se Dino Pešut v *Stadion Olympia* izrazil, da je vseeno vse dobro. *Morda bo jutri celo bolje. Čisto malo bolje.* In srčno upam, da, če kdorkoli kdaj v roke vzame ta zapis, lahko z njim vzpostavi podoben dialog.

P.S: Včeraj ponoči, torej noč pred oddajo magistrskega dela, nam v stanovanje prileti šest netopirjev, ki z veliko težavo (in Blaževo pomočjo) v roku enega dneva najdejo pot ven. Po obširnem iskanju na internetu o vseh smrtnih boleznih, ki jih gotovo nosijo, ne morem mimo simbolike, ki naj bi jo netopirji nosili. Poleg tega, da so simbol sreče, v svoji mitologiji nosijo predvsem negativno konotacijo zaradi reprezentacije smrti, a ta smrt pomeni nekaj drugega kot je nam smrtnikom znana: smrt kot začetek nečesa novega in kot odhod preteklega, kot bitja, ki se pojavijo, ko se neka obdobja končujejo in druga, posledično nujno, začenjajo. In ob uradnem zaključku dolgotrajnega akademijskega obdobja, se mi zdi to več kot primerna simbolika.

Aplavz.

MAŠA P.: Hvala vam, torta je za vse, šampanjec je za vse, viski je za vse. Prosim, ostanite še malo z nami.

MATEJINA MAMI, OLGA: Lepo je bilo.



Milka, Jelena, Mirjana

Rijeka, 21. 10. 2021

IV. LITERATURA IN DRUGI VIRI

Aguliar, Amparo, režiserka. (2019). *Malamadre*. Ah! Cine. [Video]

Akolkar, Dheeraj, režiser. (2012). *Liv & Ingmar*. Nordic stories, 2012. [Video]

Ambrož, Alenka. (17. februar 2024). "Avtofikcija, borilna veščina." *ludliteratura.si*
<https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/uvodnik/avtofikcija-borilna-vescina/>

Barstow, L. Anne. (1995). *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunt*. HarperOne.

Bergman, Ingmar. (16. november 2012) "Ingmar Bergman - A conversation with the students of the American Film Institute (AFI)." *youtube.com* [Video]
<https://www.youtube.com/watch?v=9tR4qFsyp1Q>

Bigsby, Christopher. (2005). *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge University Press.

Brecht, Bertolt. (1987). *Umetnikova pot: spisi in zapiski o gledališču, liriki in romanu, filmu, fašizmu, kritiki, realizmu in formalizmu, diktaturi in miru in tako naprej*. Prev. D. Voglar, J. Moder. Cankarjeva založba.

Brown, Brene. (24. marec 2012). Listening to shame. *youtube.com*. [Video]
<https://www.youtube.com/watch?v=L0ifUM1DYKg>

Carver, Raymond. (2002). *Kolesa, mišice, cigarete*. Prev. T. Maričić. Založba Goga.

Chaikin, Joseph. (1974). *The presence of the actor [notes on the open theater, disguises, acting, and repression]*. Atheneum.

Clarionid, Andres; Nuncio, Gabriel, režiserja. (2020) *Road to Roma*. Netflix. [Video]

Cusk, Rachel. (2003). *A Life's Work: on becoming a mother*. Picador.

Crispin, Jessa. (2020). *Zakaj nisem feministka?* Prev. K. Šaponjić. Krtina.

Čehov, Anton Pavlovič. (2012/2013) "Tri sestre." Prev. T. Stanič. V *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. letn. 92, št. 8.

Deleuze, Gilles. (2020). *Podoba-čas*. Prev. J. Kernev Štrajn, S. Pelko. Studia Humanitatis.

Dolar, Mladen. (2019). *Strukturalizem in psihoanaliza*. Skripta v lasti avtorice.

Dolezal, Luna. (2016). *The Body and Shame: Phenomenology, Feminism, and the Socially Shaped Body*. Rowman & Littlefield.

Eribon, Didier. (2022). *Vrnitev v Reims*. Prev. I. Ilc. Založba *cf.

Erzar, Tomaž; Torkar, Matej. (2007). "Razlikovanje med sramom in krivdo ter povezava s stresom, tesnobo in depresivnostjo." *Psihološka obzorja*. 89 – 104.

Fassbinder, Rainer Werner; Marković, Milan. (, 2018/19) »Ali: Strah poje dušo.« Prev. U. Brodar, J. Potočan. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. letn. XCVIII, št. 10.

Federici, Silvia. (2019) *Kaliban in čarovnica: ženske, telo in prvotna akumulacija*. Prev. T. Hvala. Sophia.

Gordon, James; Sheik, Knvul. (14. marec 2020). "A Lot Happens Within 6 Feet." *nytimes.com*
<https://www.nytimes.com/2020/04/14/health/coronavirus-six-feet.html>

Gorečan, Katja. (2023). *Materinska knjižica*. LUD Literatura.

Grave, Marie-Ève, režiserka. (2022). *Code Haneke*. ARTE. [Video]

Green, Kitty, režiserka. (2017). *Casting JonBenet*. Netflix. [Video]

H.D., Eva. (17. september 2020). "Bonedog." *medium.com*
<https://incessante.medium.com/bonedog-8b177475cf83>

Hanish, Carol. (Januar 2006). "The Personal in Political". *webhome.cs*
<https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>

Heti, Sheila. (2014). *How Should a Person Be?* Vintage.

Heti, Sheila. (2018). *Motherhood*. Henry Holt & Company.

Herzog, Werner, režiser. (2005). *Grizzly Man*. Lions Gate Films. [Video]

Houellebecq, Michel. (10. avgust 2024). "Staying alive." [fragilekeys.com](https://fragilekeys.com/2019/11/23/staying-alive-michel-houellebecq/)
<https://fragilekeys.com/2019/11/23/staying-alive-michel-houellebecq/>

Hope, Anna. (2019). *Expectations*. Doubleday.

Hristič, Jovan. (2012 / 2013). "Čas v Treh sestrah." Prev. Arko. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. letn. 92, št. 8.

Levinas, Emmanuel. (1998). *Etika in neskončno; Čas in drugi*. Prev. E. Kovač, G. Kocijančič. Družina.

Louise, Edouard. (2024). *Metoda: Spremeniti se*. Prev: A. Perič. Ljubljana: Založba *cf.

Jovanović, Dušan; Pelko, Maša; Potočan, Jernej; Kuclar-Stiković, Nina. (2017). *Tumor v glavi! (Jovo na novo)*. Besedilo v lasti avtorice.

Kaufmann, Charlie, režiser. (2021). *I'm Thinking Of Ending Things*. Netflix. [Video]

Korun, Mile. (2015). *Končno poročilo o nekončanem Kralju Learu v ljubljanski Drami*. Mestno gledališče ljubljansko.

Kraševec, Eva. (2021/22). *lepe vide lepo gorijo vse do današnjih dni – NE*. *Gledališki list Prešernovo gledališče Kranj*. Št.2.

Lanzmann, Claude, režiser. (1985). *Shoah*. New Yorker Films. [Video]

Levy, Deborah. (2012). *Swimming Home*. And Other Stories: Faber and Faber.

Levy, Deborah. (2019). *Cost of Living*. Penguin Books, 2019.

Magnuson, Jane, režiserka. (2018). *Bergman: A Year in A Life*. B-Reel Films.

[Video]

Matković, Dijana. (2021). *Zakaj ne pišem?* Cankarjeva založba.

McEwan, Ian. (2003). *Pokora*. Prev. A. Moder Saje. Učila International.

Mitchell, Katie. (2008). *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*. Routledge.

Mosfegh, Ottessa. (2. julij 2022). My sad girl fans concern me. *guardian.com*

<https://www.theguardian.com/books/2022/jul/02/my-sad-girl-fans-concern-me-ottessa-moshfegh-in-conversation-with-carmen-maria-machado>

Nietzsche, Friedrich. (1988). *Onstran dobrega in zlega: predigra k filozofiji morale / H genealogiji morale: polemični spis*. Prev. Teo Bizjak. Slovenska matica.

Nietzsche, Frederich. (2006). *Somrak malikov ali Kako filozofiramo s kladivom*. Prev. J. Moder. Slovenska matica.

Oppenheimer, Joshua, režiser. (2012). *The Act of Killing*. Danish Film Institute, Dogwoof Pictures. [Video]

Pelko, Maša. (2017). *Kraljevi otroci*. Besedilo v lasti avtorice.

Pelko, Maša. (2019 – 2024). *Zapiski iz predavanj*. Besedila v lasti avtorice

Pelko, Karla. (2024). *Bill Viola: Čas v video umetnosti*. Besedilo v lasti avtorice.

Pešut, Dino. (2019). *Olympia Stadion*. Prev. J. Smerkolj Simoneti in M. Pelko. Besedilo v lasti avtorice.

Roth, Eric; Fitzgerald, S. Scott. (2008). *The Curious Case of Benjamin Button: Story to Screenplay*. Scribner.

Salinger, J.D. (1999). *Franny in Zooey*. Prev. J. Kenda. Mladinska knjiga.

- Sartre, Jean-Paul. (1968). *Izbrani filozofski spisi*. Ur. B. Majer. Prev. M. Hribar. Cankarjeva založba.
- Sartre, Jean-Paul. (1981). *Filozofija – estetika – politika*. Ur. M. Vasič. Prev. M. Hribar; M. Novak; M. Vasič. Cankarjeva založba.
- Schlink, Bernhard. (2001). *Bralec*. Prev. S. Baugarten. Cankarjeva založba.
- Shakespeare, William. (2018). *Zimska pravljica*. Adapt. P. Maša; J. Potočan; N. Kuclar Stiković. Besedilo v lasti avtorice.
- Shein, Alexander, režiser. (2018). *VMayakovski*. Cinemagroup. [Video]
- Stearns, Peter N. (2017). *Shame: A Breif History*. University of Illinois Press.
- Stephenson, Shelagh. (2023). *Pet vrst tišine*. Prev. I. Duša Draž. Besedilo v lasti avtorice.
- Tokarczuk, Olga. (2018). *Pozorni bralec*. Prev. J. Unuk. LUD Literatura.
- Tolstoj, Lev Nikolajevič. (2023). *Oblast teme ali samo s krempeljčkom se ujame pa je ptiček cel v pasti*. Prev. Tatjana Stanič. Izvod v lasti avtorice.
- Vasov, Boris. (7. avgust 2024) "Pričevanje izraelskega zdravstvenega delavca o "šokantnem" stanju posiljenega palestinskega ujetnika." *rtvslo.si*,
<https://www.rtvsllo.si/svet/bliznji-vzhod/vojna-v-gazi/pricevanje-izraelskega-zdravstvenega-delavca-o-sokantnem-stanju-posiljenega-palestinskega-ujetnika/717310>.
- Več avtorjev. (27. avgust 2024). "Decleration of Independence: A Transcription." *archives.gov*
<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>
- Williams, Bernard. (2018). *Shame and Necessity*. University of California Press.
- Zajec, Tomislav. (2020). *Mala Moskva*. Prev. M. Pelko. Besedilo v lasti avtorice.

V. PRILOGE

PRILOGA 1: Naloga: Navodila za uprizoritev predstave Mala Moskva

(poletje, 2020)

po motivih Tomislava Zajeca

MALA MOSKVA

Scenarij navodil za igralke in igralca

Ž1: Olga

Ž2: Maša

Ž3: Irina

M1: Andrej

Navodila za branje:

Didaskalije, ki so vezane na zunanje dejavnike, napisane v pričujoči pisavi. (Century, 10)

Navodila za igralke in igralca napisane v pričujoči pisavi. (Times New Roman, 12)

Premo izgovorjeno (ali posneto) besedilo je zapisano v pričujoči pisavi. (Times New Roman, Italic, 12)

Na steno prostora se predvaja projekcija otrok. Treh deklet in fanta.

Posnetek glasnega otroškega petja Rine Ketty, J'attendrai.

Sredi prostora so trije plastični stoli. Za njimi, trije obešalniki: Na prvem je črna uniforma, na drugem kavbojke in srajca, na tretjem pižama.

V ospredju je žični mikrofona na stojalu.

V ozadju plastične police, na katerih so zloženi reviziti za kasnejšo uporabo – kozarci, pijača, cigarete, kovanci, baloni, pomaranče, brisače, fen etc.

V kotu prostora kasetofon in ogromno kaset.

V prostor stopijo Ž1, Ž2, Ž3.

Ž1 je oblečena v krznen plašč.

Ž1: Sedi na prvi plastičen stol. Nepremično glej predse do nadaljnjega.

Ž2 je oblečena v poročno obleko.

Ž2: Sedi na drugi plastičen stol. Nepremično glej predse do nadaljnjega.

Ž3 je oblečena v spodnje perilo.

Ž3: Sedi na tretji plastičen stol. Nepremično glej predse do nadaljnjega.

M1: Stopi v prostor. Razglej se po prostoru, poglej potem ga zapusti. Vrne se s plastičnim stolom v rokah in ga postavi zraven Ž3. Nato pogasni vse luči. Sedi na tla nasproti Ž1, Ž2 in Ž3. Z baterijo, ki jo imaš v rokah, jim posamično sveti v obraz.

Ž1: Ko ti M1 posveti obraz, naj bo obraz srečen. S pogledom išči Ž2 in Ž3. Ponavljaj akcijo, dokler se posnetek petja ne utiša.

Ž2: Ko ti M1 posveti obraz, naj bo obraz srečen. S pogledom išči Ž1 in Ž3. Ponavljaj akcijo, dokler se posnetek petja ne utiša.

Ž3: Ko ti M1 posveti obraz, pihaj nevidne svečke na nevidni torti pred sabo. Ponavljaj akcijo, dokler se posnetek petja ne utiša.

Bolj kot je tih posnetek, bolj glasno naj je petje M1, Ž1 in Ž2, ki še vedno ponavljajo prejšnjo akcijo.

Ž1: Poj *Vse najboljše* v vseh jezikih, ki jih poznaš, razen v ruščini.

Ž2: Poj *vse najboljše* v vseh jezikih, ki jih poznaš, razen v ruščini.

M1: Poj *vse najboljše* v vseh jezikih, ki jih poznaš, razen v ruščini.

Ž3: Ko ti M1 posveti obraz, naj bo tvoj obraz srečen.

M1: Ko odpoješ *vse najboljše* v vsaj petih jezikih, pojdi do kasetofona. Prižgi ga.

Počasna luč na obrazih vseh štirih. Slišimo tih posnetek pesmi *vse najboljše* v ruščini, ki se počasi prevesi v *vse najboljše* v hrvaščini. To se zgodi tekom prihajajočega prizora.

M1: Prisedi k Ž1.

Ž1: Prenehaj s petjem. Prični z besedilom.

Ž2, Ž3, M1: Sledi s tekstom.

Ž1: *Oče je umrl ravno pred enim letom, prav na ta dan, petega maja, na tvoj god, Irina. Bilo je zelo mraz, snežilo je. Zdelo se je, da ne bom prenesla, ti si ležala omedlela, kot mrtva. Ampak vidiš, minilo je lepo in se tega spominjamo zlahka, ti si že v beli obleki, obraz ti žari. (premor.)*

Spominjam se, ko smo nesli očeta, je igrala godba, na pokopališču so streljali.

Ž2: *Bil je general, poveljeval je brigadi, ampak ljudi je šlo malo za pogrebom.*

M1: *Sicer pa je deževalo. Hudo deževalo in snežilo.*

Ž3: *Zakaj to spominjanje!*

Ž1: *Danes je toplo, okno imamo skoraj na stežaj odprta, breze še ne brstijo.*

Ž2: *Oče je dobil brigado in odpotoval z nami iz Moskve pred enajstimi leti, in prav dobro se spominjam, v začetku maja, takle čas, je v Moskvi že vse v cvetju, toplo je, oblito s soncem.*

Ž1: Enajst let je minilo, jaz pa se vsega spominjam, kot bi odšli včeraj.

M1: Moj bog.

Ž3: Danes zjutraj sem se zbudila, zagledala toliko svetlobe, zagledala pomlad, v duši mi je zaplala radost.

Ž1: Silno sem si želela v domači kraj.

M1: A, hudiča.

M1: Vstani in kakšen meter pred Ž1 postavi kovinsko škatlico.

M1: Mesto. Na M. Šest črk. V Rusiji.

M1: Sedi nazaj na svoj stol. V škatlico prični metat kovance. Vsakič, ko s kovancem zadaneš škatlico, povej eno mesto na M.

Ž1: Vsakič, ko prileti kovanec v kovinsko škatlico, pokaži svoje nestrinjanje s to igro. Ko M1 vrže dvajseti kovanec v škatlico, ga sklofutaj.

M1: Veš, obstajajo s--stvari, ki si jih človek nikoli ne more priznati. Ne, da si jih noče, ne more si jih. Dokler je ž--živ. Veš kaj mislim?

Ž1: Kakšne stvari?

M1: Stvari pač. Obstajajo.

Ž1: Katerih stvari si pa ti ne moreš priznat?

M1: Govoril sem o ljudeh, na s--splošno. Ne o sebi.

Ž1: Poberi kovance in jih ti meči v kovinsko škatlo. Zmeči 20 kovancev.

M1: Vsakič, ko Ž1 s kovancem zadane škatlico, povej eno žensko ime na M.

Ž2 in Ž3: Ko Ž1 vrže 20i kovanec, jih pojdi pobrat in jih zdaj ti meči v škatlico.

M1: Vsakič, ko Ž2 in Ž3 zadaneta škatlico, povej eno moško ime na M.

Ž1: Sleci si krznen plašč in se prični ljubiti z njim. Pripoveduj. Ko ti začne pasat, prični vzdihovat.

Ž1: Nisem vedela. V tistem trenutku nisem imela niti enega vprašanja. Ne vem, jaz sem vedno začenjala od začetka. Dan, teden, leto. Šolsko leto. Zame je bilo to vprašanje metodičnosti. V stoletju zapletenih narativ, prepletenih vzorcev in intemedialnosti, je enostavna pripoved najboljši opis življenja. Kot profesorica sem to razumela na kognitiven in emotiven način. Čeprav so kasneje to mnogi zanikali. Pa vendar, njega sem srečala popolnoma slučajno. Tistega jutra sem učencem tretjega razreda razložila tvorbo besed s predpono in nato zagledala njega, kako stoji sredi ceste, ki

vodi k stari tovarni. Pred njegovimi nogami je ležala mrtva mlada lisica. On je stal ponosno, kot da bi ji sam sodil. Hotela sem ga vprašat, si ti ubil lisico? Namesto tega mi je on rekel, da je lisica glasnik, duh dežja. In da pravzaprav pazi na ljudi, ko oni ne pazijo več drug na drugega. Izgledal je kot da bi me lahko v tistem trenutku prijel za roko in odpeljal nekam, kamorkoli, nekam daleč. Ampak ne tja, kjer je lepo, ampak nekam, kjer je vedno temno. Ko bi se vsaj teden dni za tem spomnila tega glasnika, tega duha dežja, lisice. Takrat, ko me je prvič poljubil.

Ž2 in Ž3: Ko začne Ž1 vzdihovat, prični napihovat balone. Ne ustavi se, dokler ne bo v prostoru vsaj 20 balonov.

M1: Prični lupit pomaranče. Ko lupiš pomarančo naj je tako, kot da z vsako lupino, ki jo odtrgaš, odtrgaš del svoje kože. Zajoči, če bo bolelo. Nato ugrizni v meso. Ob vsakem ugrizu, imenuj eno hrano na M.

Ž1: *Nihče ne je na ta način.*

M1: *Živim na robu, sestra.*

Ž1: Ko doživiš orgazem, se zjoči. Nato se počasi začni oblačit v črno uniformo. Lase si spni v visok in strog čop.

Ž2, Ž3: Na steno začnita s kredo pisat različne telefonske številke. Vsaka naj napiše 15 telefonskih števil.

Ž1: *Nisi se javljal, Andrej. Po več dni. Kaj naj bi si mislila? Klicala sem te –*

M1: *Drug telefon imam.*

Ž1: *Kateri?*

M1: *T--tisti, ki nikoli ne zvoni.*

Ž1 in M1: Začnita se smejat. Nato si podajajta pomarančo. Lahko tudi dve ali tri. Iz tega naj nastane koreografija. Morda klovnska točka.

Ž2: Prični z mrmranjem izštevanka: *Un deux trois, Trois p'tits chats.*

Na projekciji se pokažejo fotografije Ž3. Srečna je.

Ž1 in M1: Ko vidita fotografije, se ustavita. Do nadaljnjega glejta fotografije, ki se predvajajo. Veliko jih je. Na vseh je srečna, nasmejana, zadovoljna.

Ž1 : Jaz sem jo našla na tepihu. In jaz sem za trenutek mislila, da je... Ne ti, noben od vas. Jaz.

Ž1: Pridruži se mrmranju izštevake.

M1: Pridruži se mrmranju izštevake.

M1, Ž1, Ž2: Un deux trois; Trois p'tits chats; Trois vilains petits fripons; L'autre nuit; Sans un bruit; Sont entrés dans ma maison. Sont allés dans la cuisine; Ont renversé la farine; Et se sont roulés dedans; Et sont ressortis tout blanc. En un clin d'oeil dans la nuit; Et le dernier qui est sorti; A fait pipi sur le tapis.

Ž3: Prični napihovat otroški plastičen bazenček. Vanj zlij pet litrskih plastenk vode. Potem lezi vanj, glavo potopi v vodo in zdrži pod vodo, kolikor gre. Ko ne gre več, se vrni po zrak in globoko vdihni. Ponavljaj do nadaljnega.

M1, Ž1 in Ž2: zapojte izštevanko štirikrat, vsakič glasneje. Zadnjič jo praktično zakričite.

Ž3: Ko M1, Ž1 in Ž2 zakričijo zadnjo besedo izštevanke, še zadnjič dvigni glavo iz bazena in globoko zajemi sapo.

M1, Ž1 in Ž2: Poglejte Ž3.

Ž3: Skozi okno Male Moskve prileti kamen in spotoma razbije šipo.

Ž2: Vstani. Postavi si plastičen stol na sredino prostora. Pogasni vse luči v prostoru razen tiste ob stolu. Sedi na stol. Prižgi si cigareto. Zelo decentno začni zapeljevat fiktivno publiko pred seboj. Igraj se s svojimi lasmi in cigareto. Potem se počasi začni slačiti in govorit besedilo. Medtem, ko govoriš si sleči poročno obleko in se preobleči v kavbojke in srajco, ki visijo na obešalniku.

Ž2: Kdo smo mi? Mi smo nekoristni zbiralci odvečnih stvari, in znanje je gotovo ena izmed njih. Do te mere, da mi pod kožo pravzaprav teče dolg in utrujajoč učni načrt, motna in neprehodna reka znanja. Jaz pa sedim zraven njega na letalu, ki iz Dunaja leti v Zagreb. Opazujem ga, čeden moški je. Zelo čeden. Po naglasu, bi rekla, da je Ukrajinec, ali mogoče Rus. Jebi ga. Od vseh jezikov, s katerimi nas je posiljeval oče, jaz ne govorim rusko. Ampak ta Rus se smeji, njemu se zdim duhovita – vsakič, ko se skušam komu prikupit, pobegnem v ta zunanje-nevrotičen način obnašanja, ki zbudi privlačnost ali sočutje, odvisno kaj potrebujem. Konec koncev sem tako spoznala svojega moža. Moj mož predava Theologie und Religionwissenschaft na Katoliško teološki fakulteti Univerze na

Dunaju, vendar se panično boji letal in istočasno ne razume, da si v letalu bližje Bogu kot kjerkoli drugje. Zato ne potuje z mano, zato povsod potujem sama. In prav zaradi tega se mi omenjen Rus pravkar predstavlja, reče, da mu je ime Aleksandar Veršinin. Ime kot iz literature. Nekje sem ga že slišala, gotovo, kakšna kratka zgodba, najbrž Lermontov. In potem me vpraša kam grem. In jaz se, prepolna odvečnega znanja in brez tistega, ki bi ga dejansko potrebovala, nasmehnem in rečem, grem obiskat brata.

Ž2: Začni se smejat.

Ž1, Ž3: Med smehom Ž2 zakriči »Maša je zaljubljena« v najmanj 10ih jezikih.

M1: Med smehom Ž2 začni salutirat. Salutiraj z vsemi znanimi izrazi, kot so *mir-no*, *korak levo*, *korak desno* etc.

M1: *Cipa!*

Ž2: *Peder!*

M1: Objemi Ž2.

M1: *Maša se je zaljubila!*

Ž2: *Usodno, na letalu.*

M1: *Brezupno, na več kot 3000 metrih!*

Ž1, Ž2, Ž3 in M1: Pričnite oponašat letala in z razprtimi rokami tecite po prostoru

Ž2 in M1: Kot letali se lovita, smejita se.

Ž2: *Poskuša govorit po naše, ampak ne prav dobro. Vseeno pa dovolj dobro, da mi reče, da ne moreva vedet, čemu se bova smejala jutri, ali pojutrišnjem ali dan za tem, ker jaz sem se ves čas smejala, kot da nisem normalna. Rekel je, da prihaja prihodnost, za vse nas prihaja prihodnost z velikimi koraki in da se morava pripraviti tudi na možnost, da bo ta prihodnost dobra in lepa.*

Ž2: Iznenada se ustavi. Glej M1 in pogleda ne premakni iz njega.

Ž2: *Koliko denarja rabiš tokrat?*

Ž1 in Ž3: Ob zadnji repliki Ž2, padi po tleh in tam ostani do nadaljnjega.

M1: Ob zadnji repliki Ž2 se ustavi in jo nepremično glej.

Naenkrat naj začne zvonit telefon.

M1: Kot da telefona ne opaziš. Stopi do mikrofona. Stopi čisto na rob prostora, kot da nagovarjaš fiktivno možico pred sabo. Šepetaj.

M1: Ta moja a—asistentura – Odpovedali so mi ta semester. Da ne potrebujejo zunanjih, ne vem. Neka reorganizacija, neki drugi ljudje, boljši, pametnejši, tako najbrž to gre, kaj jaz vem. Majhna škoda zame, velika za kretene na primerjalni. Ta denar nima veze s tem, to je za nekaj drugega. Samo, da jim v--vrnem, to je zadnjič.

Ž2: Javi se mu.

M1: Prosim, ne povej Olgi.

Ž2: Javi se mu.

M1: Saj veš, kakšna je.

Ž2: Javi se mu.

M1: Prosim te.

Telefon preneha zvonit.

Ž2: To je veliko denarja, Andrej.

M1: Nepremično glej v Ž2. Potem zasalutiraj.

M1: Jaz sem p--prihodnost, ali sem ti všeč?

Ž2: Ko M1 salutira, se mu iskreno nasmej.

Ž2: Debil.

M1: Cipa.

Ž2: V smehu spet razpri roke in oponašajoč letalo teči po prostoru. Teči hitro, da se izčrpaš, do nadaljnega. Počasi naj ti nasmeh blede.

Ž1: Vstani in sedi na plastičen stol. Glej predse.

Ž3: Vstani in se pojdi obrisat z brisačo.

Spet zazvoni telefon.

M1: Javi se na telefon.

M1: Hej, tukaj sem -

Ž3: Vključi fen in si začni fenat lase. Fen približaj mikrofonu. Zvok fena požre vse ostale zvoke.

Ž2: V teku iz kovčka potegni velik šopek marjetic. Vsakič ko stečeš mimo M1, ga udari s šopkom, močno, da cvetovi odletijo.

M1: Govori po telefonu. Ne daj se motit ničemur.

Ž2: Ustavi se ob M1 in ga začni pretepat s šopkom.

M1: Ko se Ž2 ustavi ob tebi in te začne pretepat s šopkom še malo počakaj, potem pokopi telefon in sedi na plastičen stol ob Ž1.

Ž3: Ko M1 sede na plastičen stol, izklopi fen. Začni se oblačit v pižamo, ki je na tretjem obešalniku.

Ž2: Ko se fen izklopi, prenehaj s tekom. Postavi se pred Ž1 in M1, s hrbtom proti njima. Si izčrpana in besna. V rokah imaš uničen šopek rož in kovček.

Ž2: *Evo me. Tukaj sem. Pet mesecev kasneje, doma. V Mali Moskvi. Vlečem se po tej vročini in vlagi, s tem cvetjem v rokah in temi čevlji na nogah. Irina praznuje dvajseti rojstni dan in jaz po vsej verjetnosti nisem več normalna. Hkrati sem tudi lepo preznojena in nadržana in umazana. Preden vstopim bi rada našla samo nekaj, česar se lahko oprimem. In potem vidim razbito okno in naenkrat mi je lažje. Nekaj se maje, izginja, ruši in propada tudi na tej strani sveta. Kar hočem reči je: Naredila sem sranje in zdaj so tu posledice. Ali: Čeprav sem zapuščena, je v meni še preveč ljubezni. Najbrž to. Ja. Ali nekaj podobno neumnega. Kako bedno je biti ženska, ko sem ta ženska jaz. Zjutraj sem že naredila sceno, ko je rekel, da se definitivno vrača v svojo ljubo Rusijo. K svoji ljubi ženi in otrokom. Ker v scenariju, ki njemu lajša življenje, sem z njim tako ali tako samo zaradi denarja, ki mi ga je posodil. Jaz pa ga nisem niti vrnila. Kurba in tatica. Ampak zdaj je popoldne in stojim pred Malo Moskvo in naenkrat mi je lažje. Resnično. Zaradi tega malo stekla, jaz vendar lahko vdihnem in končno vstopim.*

Ž2: Sedi na plastičen stol poleg M1.

Ž2: *Zdravstvujte!*

Ž1: Skoči pokoci, ko Ž2 izreče svojo repliko. Začni hodit gor in dol po prostoru, kot da ga prospravljaš. Brezglavo govori replike. Na neki točki izgini iz prostora.

Ž1: Ma končno, ženska, kje si ti - / Daj, daj, čisto si mokra – / Premalo ljudi je ostalo tu, da bi se jim splačalo. Avtobusom, mislim. Od zime ne vozijo. / Tele bomo dali v vodo. / Lepe so. / Daj spusti kovček. / To bo šlo zdaj v tvojo sobo – / No daj, razpakiraj se, pa se boš takoj – /

Ž2 in M1: Med replikami Ž1 samo nepremično sedita in glejta predse.

M1: Ko Ž1 zapusti prostor, gre do kasetofona in pritisne play.

Slišimo posnet glas, ki bere pravljico Medvedek Pu, A. A. Milnea.

M1: Stopi do mikrofona in pripoveduj, dokler Ž2 ne iztakne kasete.

M1: Tudi ko smo bili otroci ni bilo avtobusa, se spomniš? Lepo peš, tja in nazaj, parkrat na dan. Jaz sem med hojo vedno bral. Enkrat sem se zato spotaknil in si razbil kolena, hlače so bile uničene od krvi. Oče me je lepo namlatil zaradi tega. Spomnim se celo knjige, ki sem jo bral, Medvedek Pu. A se res ne spomniš tega? To je mogoče edina zgodba na svetu, kjer ni negativcev, niti enega, vsi so dobri. Otroci v resnici ne bi smeli brati stvari, ki niso resnične. To, da je na svetu samo dobrota, to je za odrasle, ne za –

Ž2: Stopi do kasetofona in ven vzemi kaseto, jo položi na tla in začni z visoko peto, ki jo nosiš na nogah, skakat po njej. Prenehaj, ko vstopi Ž1 in sedi nazaj na stol.

Ž1: Vstopi s pladnjem, na katerem je rdeča alkoholna pijača, gosta, ter trije majhnimi kozarčki. Sedi na svoj stol, poleg Ž2 s pladnjem v naročju.

M1: Sedi na stol poleg Ž1.

Ž1: V kozarčke na pladnju začni natakati pijačo. Ponavljaj do nadaljnjega, dotakaj pijačo v levi in desni kozarček, prav tako natakaj v sredinski kozarček, ki ga nihče ne pije, zato se gosta rdeča tekočina kmalu prelije iz pladnja po tvojem naročju in morda začne kapljati na tla.

Ž2: Ko je v levem kozarčku pijača, naredi požirek, tik pred tem pa izreči repliko. Replike govori preko monologa Ž1. Govori mirno.

M1: Ko je v desnem kozarčku pijača, naredi požirek, tik pred tem pa izreči repliko. Replike govori preko monologa Ž1. Govori mirno.

Ž1: Medtem, ko natakaš, govori monolog. Govori ga čez replike M1 in Ž2. Govori mirno.

Ž1: Pripeljala sem ga domov, sem, v Malo Moskvo. Neki fantje so ga pretepli na igrišču, brez razloga. Kot to fantje pač počnejo, drug drugemu. Ampak jaz... Res ne vem, kaj mi je bilo. Namesto, da bi razmišljala o samoti, topli postelji in knjigah, sem ga pripeljala domov. Imel je krvav obraz,

lase, roke. Pomagala sem mu, da se sleče. Leta sem skrbela za sosedo, ki je živila pol kilometra stran od Male Moskve. Kakšno ime za hišo je to, me je vprašal. Kako to razložiti? Naš oče je kot darilo iz enega od svojih potovanj prinesel tudi dosmrtno obsedenost z Rusijo. Vedno sem se bala, da bom postala nekoristna. Malo njegove krvi je popackalo moj rokav. Zato sem si slekla srajco, ja, gotovo sem zato to naredila. On pa je stal gol pred mano in rekel: Če je to gozd, bom jaz pazil nate. Čez glavo mi je šlo, kako sem se v razredu jezila, ker ni prebral Slave Vojvodine Kranjske. In potem sem s sebe slekla še vse ostalo.

M1: Otroci v resnici ne bi smeli brati stvari, ki niso resnične. To, da je na svetu samo dobrota, to je za odrasle, ne za –

Ž2: Glasilke ti bom iztrgala, kreten.

M1: Maša, jaz –

Ž2: Ne seri, Andrej! Ne javljaš se, sploh! A ti veš, kakšni denarji so to, človek? In zdaj imam jaz sranje zaradi tebe. Da sploh ne začnem govorit, kako me je skrbelo, da se ti ni –

M1: Skrbelo?

Ž2: Pa dobro, kaj se s tabo?

M1: Mislil sem, da n--navijaš zame.

Ž2: Da navijam... Pa kaj ti govoriš? Tri mesece te nisem ne videla, ne slišala. Kaj naj bi –

M1: Maša, jaz –

Ž2: A mi daš mir?

M1: Prosim, no –

Ž2: Odjebi, Andrej. Mrš v tri pičke materine to življenje.

M1 in Ž2: Poglejta Ž1.

Ž1: Koliko ljudi je bilo tu za rojstne dneve, včasih. Se spomnita? Oče jih je privlekel kot na železniško postajo, te neke ljudi, nikogar nismo poznali. Mali smo bili, ampak vseeno. Dobro, skoraj nikogar. Kot na železniki postaji. Egon Schiele je rojen na železniški postaji, v Tulln an der Donau.

Ž2: zakriči, kot je le mogoče na glas: V pičku mater, Olga!

Zazvoni zvonec, kot bi bil na vhodnih vratih.

M1, Ž1 in Ž2: Naenkrat skupaj vstanite.

Ž1: Pladenj, ki ga imaš v naročju, naj se razsuje po tleh, supaj z rdečo, gosto lepljivo pijačo.

Ž1: *A je Irina?*

M1: Odkimaj.

Ž1: *Ampak?*

M1: *Nek otrok te išče, nek fant, mislim, da je tvoj u--učenec.*

M1, Ž1 in Ž2: Iz žepa potegnite pest kovancev. Obrnite se, tako da bazenčku v prostoru kažete hrbet. Potem čez ramo mečite vanj kovančke.

M1: Vsakič, ko vržeš kovanec, povej enega pisatelja na M.

Ž1: Vsakič, ko vržeš, povej eno literarno delo M.

Ž2: Vsakič, ko vržeš, povej eno tujko na M.

Ž3: Ko začnejo M1, Ž1 in Ž2 metat kovance, pridi do stolov in iz tal pospravi pladenj, kozarčke in steklenico. Vstani in glej v rdeč madež na tapisonu. Začni tiho ponavljat: *La donna nell'ufficio numero tre di Via del Montoro ha distrutto il tappeto.*

Zapusti prostor, na poti ven ugasni vse luči.

M1, Ž1 in Ž2: Ko se v prostoru naredi tema, prenehajte z metanjem kovancev in naštevanjem.

M1: *Mesto. Na M. Šest črk.*

Ž2: *Kako človek ve, da bo preživel to, kar se mu je zgodilo?*

M1: *Tako, da se naslednjega dne zbudi.*

ANDREJ: *V Rusiji.*

MAŠA: *Kdo je bil na vratih?*

OLGA: *Nihče.*

ANDREJ: *Šest črk. Začne se z M.*

Ž3: Ko se spet pojaviš, v rokah nosi torto, lepo okrašeno, na kateri je svečka v obliki številke 20.

Ž1, Ž2 in M1: Ko Ž3 vstopi nazaj v prostor s torto, se začnite počasi obračat proti njej. Pričnite pet.

Ž1, Ž2 in M1: *Eu-heu-heute hast du Geburtstag und; Wir singen ein Lied für dich aus diesem Grund; Wir wissen, wir singen nicht schön, aber laut; Entscheidend beim Singen ist, dass man sich traut!*

Ž3: Ko M1, Ž1 in Ž2 odpojejo vse najboljše v nemščini, pihni svečko na torti.

Ž1: Ko Ž3 pihne svečke, začni pet »Vse najboljše« v vseh jezikih, ki ga poznaš.

Ž2: Ko Ž3 pihne svečke, začni pet »Vse najboljše« v vseh jezikih, ki ga poznaš.

M1: Ko Ž3 pihne svečke, začni pet »Vse najboljše« v vseh jezikih, ki ga poznaš.

Ž3: Ko ti začnejo pet vse najboljše v različnih jezikih, vsakega posebaj objemi. To ponavljaj. Po vsakem objemu zgubiš zavest, a te ujamejo in dvignejo, in tako naprej.

Ž1, Ž2 in M3: Ko te Ž3 objame, kratko izgubi zavest, jo ujameš, dvigneš in podaš naprej, pri tem ves čas poješ. Ponavljaj do nadaljnjega.

M1: Po približno treh minutah podajanja spustiš telo Ž3, da omahne po tleh.

M1, Ž1, Ž2: Sedite na plastične stole. Glejte telo Ž3, ki leži na tleh. Poslušajte jo, do nadaljnjega.

Ž3: Ko padeš, obleži na tleh. Mirno govori.

Ž3: Quanto sono felice – come una colomba nel cielo! In na cesti proti Mali Moskvi me je kot golobico nagovoril Bog. Prikazal se mi je kot svetemu Petru, ki je bežal iz Jeruzalema. Samo malo manj pretenciozno, seveda. In rekel mi je, Irina! Ti se končno vračaš domov, bodi prinašalka radosti za svoji sestri in brata. In potem je rekel še, v knjigi, ki sem jo napisal in ki se imenuje Biblija so friking golobice darovi svetega duha in to je razlog, da jih na Olimpijadah in v stadionih spuščajo kot znak miru. Ampak, Irina! Mi še reče. Stadioni so previsoki, golobice pa so cele dneve v kletkah, in ko končno poletijo, so njihova krila prešibka. In tako poginejo, nekje na pol poti do svobode, kot kamikaze priletijo v beton, kar naenkrat in iznenada, ker so se tako odločile. Same!

Ž3: Vstani in poglej M1.

*Ž3: Zakaj me tako gledaš? Ne verjemi mi ničesar, kar sem ti povedala
Jaz imam rojstni dan! Lec-dens!*

Ž3: Stopi do kasetofona in vstavi kaseto s klasično glasbo. Rusko. Morda nek balet. Prični plesat. Lahko popolnoma v ritmu z glasbo, lahko popolnoma proti njemu. Vendar tako, da je jasno, da si v svojem svetu. Počasi odpleši do mikrofona.

Ž3 (v mikrofona): Rekla sem lec-dens.

Ž1, Ž2, M1: Ko Ž3 v mikrofona reče lec-dens, vstanite in začnite plesat. Mogoče najbolj primerno valček, brez para, seveda. Ali pa upočasnjeno mazurko.

Ž3: Pleši z mikrofonom, kot da je tvoj soplesalec. Sprehajaj se med Ž1, Ž2, M1. Smej se, bodi srečna, medtem, ko ponavljaš spodnje replike. Ponavljal jih vsako drugače, eno ekstatično, eno šepetaje...

Ž3: A si ti kaj vzela? / Kaj si vzela? / Andrej, pojdi po malo vode. / Irina, dovolj je. / Irina, daj se malo usedi. / Samo malo, da narediš požirek vode. Dobro, jezus kristus, kaj za kurca je vzela? / Blebeta, odkar je prišla, a je to trip? / Mene vprašaš? Jaz ji nisem ničesar dal. / Nihče ne misli, da si ji ti kaj dal. / Torej ji je nekdo nekaj dal? / A me slišita, jaz ji nisem nič – / Daj Irina, spij malo vode.

Ž3: Ko imaš dovolj, ugasni glasbo.

Ž1, Ž2, M1: Ko se glasba ugasne prenehajte s plesom in pogledajte Ž3.

Ž3: Lani ni bilo nikogar in bili sva sami, zdaj pa smo vsi. A se spomniš, Olga!

Ž1: Prikimaj.

Ž3: Zdaj se bomo fotografirali, dolgo se nismo fotkali, gremo, fotkanje, jaz se ne spomnim, kdaj bi se nazadnje vsi skupaj fotkali.

Ž3: Začni postavljati M1, Ž1 in Ž2 v fotografijo, po plastičnih stoli. Razporedi jih tako, da na ti na koncu sediš na sredini, med Ž1 in Ž2, M1 pa stoji za vami.

Ž3: Tukaj, tukaj... Tako... Malo se premakni, Andrej... Ne vidim te, Maša, Olga, zakaj si tako aptajt, ajde, delaj se, da piješ vodo... Maša... desno, bolj desno – ...

Ž1, Ž2, M1: Pustite Ž3, da vas razporedi za fotografijo. Premikajte se v skladu z njenimi ukazi. Ko ste postavljeni na svoje mesto se široko nasmehnite.

Ž3: Ko so postavljeni v fotografijo, pojdi namestiti fotoaparatus pred plastične stole, na stojalo, in nastavi samosprožilec. Potem sama sedi v sliko. Na silo se smehljaj. Počakaj do nadaljnjega.

Fleš.

M1, Ž1, Ž2: Ko vidiš fleš, zmrzni. Nepremično, dokler ti ni naročeno drugače.

Ž3: Ko vidiš fleš je kot, da bi se zbudila iz tripa, streznila. Obrni se in glej posnetek na steni za sabo.

Na projekciji se začne predvajati film točno tega prizora, ki se dogaja, ampak z drugačnim razpletom: Ž3 pade po tleh, kot bi zgubila zavest. Ostali trije so okrog nje, ji pomagajo, jo dvigajo, ji nosijo vodo, ji pihljajo, jo spravljajo k sebi. Vse to v tišini.

Ž3: Ko Ž3 na posnetku odpre oči / pride k sebi, reči repliko: *Golobica, edina, ki je odletela preko zidov stadiona in za trenutek zagledala nebo, ta golobica se je spustila in naselila vame in zdaj stanuje v meni kot zametek ljubezni nekoga drugega.*

Ž3: Ko na posnetku Ž3 položi roko Ž2 na svoj trebuh, se obrni in to to stori tudi ti.

Ž2: Ko pride do tega, položi svojo roko na trebuh Ž3.

Ž3: *Pridi, daj... A čutiš?*

Ž2: *Nekaj se je premaknilo.*

Ž3: *To je ona, v meni, premaknila je krila.*

Ž2: Primi roko roko Ž1 in jo položi na trebuh Ž3. Reci: *Nekaj se je premaknilo.*

Ž3: Daj roko na trebuh Ž3. Poglej M1. Pokimaj.

M1: Glej Ž3.

Ko je napetost že taka, da bi jo lahko rezal z nožem, spet zazvoni telefon.

M1: Ko zazvoni telefon vstani in odidi iz prostora.

Ž2: Ko M1 odide iz prostora, iz žepa potegni škatlico cigaret in si jo prižgi.

Ž1: Ko Ž2 prižge cigareto, jo grdo poglej. V vaši hiši se ne kadi.

Ž2: Ko vidiš pogled Ž1, dvigni roke v svoj bran in pojdi skadit cigareto ven.

Ž1: Ko z Ž3 ostaneta sami, se nagni na tla po torto. Svečko 20, ki je na torti, zamenjaj s svečko 19. Prižgi jo in pridrži pred Ž3.

Ž3: Medtem, ko Ž1 pripravlja torto, si z gazo obveži zapestja. Ko Ž1 pred tako postavi torto, pihni svečko v obliki številke 19.

Ž1: Ko Ž3 pihne svečko, odloži torto na tla in sedi nazaj na stol.

Ž3: Ko Ž1 sede nazaj na stol, poleg tebe, ji položi glavi v naročje. Po nekaj minutah se dvigni in poglej Ž1 v oči.

Ž3: *Naslednje leto je moj rojstni dan. Okrogli. Dvajseti.*

Ž1: Ko Ž3 izreče zgornjo repliko, ji primaži klofuto. Primaži ji veliko klofut, dokler te Ž2 in M1 ne ustavita.

Ž2 in M1: Po vsaj desetih padlih klofutah, pridita nazaj v prostor in primita roke Ž1, da se umiri. Potem se pomaknita v globino prostora.

Ž2: Nasloni se na levo steno prostora. Prižgi si še eno cigareto. Glej proti M1.

M1: Nasloni se na desno stran prostora. Iz žepa potegni telefon.

Ž3: Ko te Ž1 preneha klofutat, pojdi do mikrofona in mirno:

Ž3: Naslednje leto je moj rojstni dan. Okrogli. Dvajseti. Jaz pa bom šla od tu. V Italijo. In tam bom spoznala čudovitega fanta. In ime mu bo Massimo. In potem se bom zaljubila. Brez skrbi.

Ž3: Začni mrmrati, čisto potih: La mezzaluna.

M1: Pritisni play na telefonski tajnici.

M1 (glas): ...ne vem... n--nisem, ker... pravim, da n--nisem... ma ta rojstni dan in potem je še Irina prišla vsa zadeta... res, in Maša me gleda kot da... vem, vem, ampak O--olga bo... (Trudi se, da ne bi zajokal)... A u pičku mater... ne, ni šans, ne bodo... ne bodo razumele... z--zato ker je vse v kurcu in ničesar več ni... ne, nisem p--patetičen!... prav, sem, jebi se... ko bi vsaj bil tu... ja, je drugače, ker tako sem popolnoma sam in nesrečen, v pičku milu materinu, in še patetičen. V--v tem je razlika.

M1: Ko se konča posnetek:

M1: A ti veš, da ona že nekaj časa ne hodi v s--službo?

Ž2: Kdo?

M1: Olga.

Ž2: Nič ne reči, samo poglej proti Ž1, ki sedi proti tebi obrnjena s hrbtom.

M1: Tudi ti poglej proti Ž1.

M1: Točno mesec dni pred i--invazijo na Poljsko se je Hermann Goering s skupino angleških industrialcev pogajal o miru. Si to vedela? Na severu Nemčije, na kmetiji nekega švedskega biznismena. Tipu je bilo ime Johan Birger Dahlerus in ne da se mu očitati, da ni dal vsega od sebe.

Ž2: Razumem. In to so naša mirovna pogajanja pred invazijo?

M1: Nasmehni se, počasi se približaj Ž2. Pridi do nje in ji vzami čik iz roke. Podelita si ga.

Ž2: Deli si cigareto z M1.

Ž1: Dober uvod, svaka čast.

M1: Tudi sam sem ponosen nase, ja.

Ž2: *Res hočeš, da se zdaj resno pogovarjava? Sredi noči?*

M1: *Pravzaprav, ne. Jaz bi, da pleševa.*

Ž3: Iz mrmranja preidi v petje, z besedilom:

La mezzaluna; splende in ciel romantica; la mezzaluna; canta in ciel fantastica; per noi!; Ci guarda e ride se vede; che tu baci me; ci fa l'occhietto lassù; e tramontar non vuol più; Guardar le piace ma tace; nel buio splendor; e con le stelle; disegna due cuor.

M1 in Ž2: začnita plesat. Lahko nerodno, kot dva najstnika, ki to več nista. Lahko romantično, ko to zares ni. Skratka, kakorkoli, samo da je izkazana globoka naklonjenost drug do drugega. Na neki točki se zajdeta v objemu drug drugega.

M1: *A je bilo h--hudo? Veršinin... mislim, na koncu, s tem tvojim Rusom?*

Ž2: *Ne bi govorila o tem. Ne s tabo.*

M1: *Ti je on p--posodil denar zame?*

Ž1: *Poslušaj, a je to ime iz kakšne knjige? Guglala sem, ampak nisem nič našla.*

M1: *Ne vem.*

Ž1: *Brez veze si študiral.*

Ž1: *Kakšno je... sranje?*

M1: *V--veliko. Maša, veliko, in jaz zares –*

Ž1: vstani in se obrni proti M1 in Ž2, ki plešeta.

Ž3: Ko Ž1 vstane, prenehaj s petjem. Pojdi po kos torte in si ga odreži ter sedi nazaj na plastičen stol in čakaj. Smehljaj se, kot da imaš skrivnost, do nadaljnega.

M1 in Ž2: Ko Ž3 preneha s petjem, se ustavita, nehajta s plesom. Obrnita se proti Ž1 in jo glejta.

M1: Ko pogled postane predolg, ga odmakni, pojdi do torte, si odreži kos in se sedi ob Ž3, s krožnikom, na katerem je torta, ter glej predse.

Ž1: Ko M1 odide po torto, pojdi do Ž2. Prični na mestu plesat.

Ž2: Ko začne Ž1 plesat na mestu ob tebi, jo glej. Potem jo začni spraševati.

Ž2: *Olga, si ti srečna?*

Ž1: Ne odgovarjaj na vprašanja Ž2. Pleši.

Ž2: *Kako je v službi?*

Ž2: *Prosim, povej mi.*

Ž2: Karkoli, samo reci nekaj.

Ž2: Prosim te.

Ž2: Ko te Ž1 dovolj dolgo ignorira, prični jokati. Sesedi se na tla, glavo skrij v roke. Joči.

Ž1: Šele ko Ž2 sede na tla in prične jokati, spregovori. Ves čas pleši.

Ž1: Včasih pogledam tvoje fotografije na Instagramu.

Ž2: Ko začne Ž1 govoriti, jo poglej. Počasi se začni dvigati nazaj na noge, solze še vedno tečejo.

Ž2: Res? Res jih gledaš?

Ž1: Ja.

Ž2: Ampak, nikoli... Zakaj nisi niti ene polajkala, ne razumem –

Ž1: Ne gre za to.

Ž2: Zakaj nisi lajkala, niti ene same, Olga?

Ž1: Dovolj, no –

Ž2: Niti ene same mi nisi lajkala.

Ž1: Tiho bodi, jebemti. Lahko?

Ž1: Ob zadnji repliki prenehaj s plesom in jo poglej naravnost v oči.

Ž1: In vidim mlado žensko, ki je prekrizala roke in nekoga čaka. Potem pa iznenada široko odpre oči, kot da je popolnoma presenečena. Nekdo je prišel in ona je presenečena. Nekdo je nekaj rekel in ona je presenečena. Nekdo se je odločil, da jo obišče in ona je presenečena. Dokler živiš, srečuješ ljudi. Nekateri ljubiš in nekateri ljubijo tebe. Nekateri zapustiš, nekateri zapustijo tebe. Zakaj je iz tega treba delati tako zgodbo? Pridi, greva not. Dovolj je bilo.

Ž1: Začni se premikati proti torti in si odreži kos ter jo položi na krožnik.

Ž2: Veš, Olga... jaz sem namerno s sabo vzela zelo malo stvari. Da slučajno ne boš pomislila, da nameravam ostati... tukaj, v Mali Moskvi.

Ž1: A nameravaš ostati?

Ž2: Ne. (Trenutek.) Samo nikoli ne nameravam oditi.

Ž1: Sedi na stol poleg Ž3 in M1, s krožnikom, na katerem je torta in glej predse.

Ž2: Ko sedijo vsi trije, Ž1, Ž3 in M1, se počasi tudi ti premakni do torte in si odreži zadnji kos. Položi ga na krožnik.

Ž2: *Jaz sem nedolgo nazaj v neki kitajski restavraciji dobila fortune cookie, a veš tisto hrustljivo sranje, ki ima notri listek z lepim sporočilcem.. No, to... To sem dobila, ampak na mojem listku je pisalo: Run, your life is in danger! Mislim, bilo je v nemščini, oprosti, na Dunaju, seveda: Lauf, dein Leben ist in gefahr! Raje umrem, kot da grem še kdaj v to restavracijo.*

Ž2: Sedi na zadnji prosti stol, poleg M1, Ž1 in Ž3. V rokah naj počiva krožnik s kosom torte.

Vsi zdaj sedijo na svojih plastičnih stoli, s krožniki v rokah, na katerih je kos torte.

Ž2: *Tri, štiri, zdaj.*

Ž2, Ž3: *Na zdaj se začnita basat s torto, hkrati naj teče dialog med vama, polnih ust.*

Ž3: *Jaz sem prerokinja ljubezni. Mala Moskva je moje preročišče. Ta kuhinja. In preprokinje nikoli ne obupamo, to je naša privlačnost in naše prekletstvo.*

Ž2: *Skrbi me zate.*

Ž3: *A veš kaj počnem vsak večer, ko čistim pisarne? Povaljam jezike. La donna nell'ufficio numero tre di Via del Montoro ha distrutto il tappeto.*

Ž2: *Ti si predobra, in –*

Ž3: *Ma daj zberi se, pliz –*

Ž2: *(nadaljuje): ... in drugim pustiš, da te izkoriščajo.*

Ž3: *Kaj pa bi ljudje počeli, če ne bi izkoriščali drug drugega?*

Ž2: *Premlada si, da bi bila tako cinična.*

Ž3: *Ti pa prestara, da ne bi vedela, da je to resnica. Kje si bila, ko me je Olga zvelkla v bolnico?*

Ž2: *Irina –*

Ž3: *Kje si bila? To te sprašujem. Zakaj nisi bila tu? Rabila sem te, vse vas, zakaj vaju ni bilo? Ampak poglej ti njo zdaj, ko je –*

Ž2: *Prišla sem zaradi tebe, ker imaš rojstni dan, Irina!*

Ž3: *Jebi se! Prišla si, ker si zješana in sama in ker nimaš pojma, kaj boš jutri.*

Ž2: *To nima nobene veze z –*

Ž3: *Jaz sem faking prerokinja, Maša!*

M1: *Tri, štiri, zdaj.*

M1: Ko izrečeš *zdaj*, se začni basati s torto.

Ž2: *Irina je prerokinja.*

M1: *In, kaj vidiš?*

Ž3: *Res hočeš, da ti povem?*

M1: Pokimaj.

Ž3: *Nikoli ne boš dobil službe na univerzi.*

Ž2: *Zdaj pa nam povej nekaj, česar ne vemo.*

Ž3: *Andrej je prodal hišo. To hišo. Prodal je Malo Moskvo.*

Ž1: Ob zadnji repliki krožnik s torto poči v obraz M1, da se mu torta razleti po celem obrazu.

Ž2, Ž3, M1: Ko se torta razleti, zmrznite. Nepremično čakajte do nadaljnega.

Ž1: Primi M1 in ga pelji do plastičnega bazenčka z vodo. Njegovo glavo, umazano od torte, porini pod vodo.

M1: Pusti se Ž1, ko ti glavo porine pod vodo. Ostani tam, dokler te ona ne potegne na površje.

Ž1: Cel čas, ko govoriš, drži glavo M1 pod vodo.

Ž1: *Nekoč. Davno. Preden se je vse rodilo in vse izginilo. Takrat, tistega popoldneva sem za kratek trenutek začutila, kaj pomeni, da te nekdo sprejme zaradi tebe. Zaradi tega, kar si. In ne zaradi tega, kar si želi, da bi bil. Ampak kljub temu, če je to ljubezen, je izginila še preden sem jo razumela. Naslednji dan se je pohvalil najboljšemu prijatelju iz razreda. Dan za tem so vedeli že vsi. Jaz pa sem odšla iz ravnateljčine pisarne, stopila v to hišo in za sabo zaprla vrata. Mislila sem si, da bom za večno ostala tu in počasi izgubljala spomin, košček po košček. Vedno je najlažje pozabiti tistega, ki se niti sam več ničesar ne spomni. Ampak kako to pojasnit nekomu, ki ima sedemnajst let. Na to bi morala misliti preden je zakričal, da sem ga izdala. In potem je vrgel svoj prvi kamen v okno Male Moskve. In ribe? To ni moje področje, ampak vseeno vem: ribe plavajo samo zato, da se nikoli ne ustavijo. Ker ko enkrat se, v trenutku, ki je krajši od ljubezni, ostanejo brez kisika in vse se konča.*

Ž1: Ko končaš, potegni glavo M1 iz vode.

M1: Ko Ž1 potegne tvojo glavo iz vode, globoko vdihni. Res globoko, saj si se skoraj zadušil. Skušaj prit do sape, obleži na tleh.

Ž1: Ko M1 obleži na tleh, se umakni od njega. Glej ga. Potem mu podaj brisačo in pojdi v ozadje prostora. Tam počakaj do nadaljnega.

M1: Počasi se umiri.

Ž3: Ko nastane čista tišina, spregovori.

Ž3: Prihodnost ni to, kar pride, ampak to, kar si predstavljamo, da bo prišlo. In to kar prihaja, to se nahaja v meni in je lepo. Lepše kot karkoli drugega na tem svetu. Za trenutek se vse ustavi. Potem pa skozi okno prileti nov kamen in mimogrede razbije novo okno.

Tema, ne popolna, ampak mrak. Kot bi počila žarnica.

Ž2: Ko postane temno, začni acappela peti pesem *Smalltown Boy* od Bronski Beat. Nepremično, ko sediš na stolu, zapoj celo.

Ž2: You leave in the morning with everything you own in a little black case; Alone on a platform, the wind and the rain on a sad and lonely face; Mother will never understand why you had to leave; But the answers you seek will never be found at home; No the love that you need will never be found at home; Run away, turn away, run away, turn away, run away; Run away, turn away, run away, turn away, run away.

M1: Ko se prične petje, počasi vstani in sedi na svoj stol. Z brisačo si briši obraz in čakaj tam do nadaljnjega.

Ž3: Počasi vstani in stopi do rdečega madeža, ki je ostal od soka na tapisonu. Sedi na tla in si odvij gazo, ki je še vedno zavita okrog tvojih zapesti. Potem na madež na tleh položi svoja zapestja.

Rdeče od soka naj se odtisne na tvoja zapestja. Vse skupaj naj poteka zelo počasi. Potem se prični slačiti. Sleci se do golega. Ko si popolnoma gola, zakriči, na ves glas.

Ž2: Ko Ž3 zakriči, prenehaj s petjem. Vstani in stopi do kasetofona in pritisni play. Predvajaj naj se začne posnetek dialoga.

Ž1, Ž2: Pričnita v ozadju prostora plesat, v slowmotionu.

Ž3: Ko se začne dialog, počasi obleke, ki si si jih slekla, pomoči v bazenček z vodo. Nato začni z njimi drgniti tla, rdeč madež na tleh. Začni počasi, potem vedno hitreje, cel dialog. Bolj kot se dialog približuje koncu, začni drgniti svoje telo, vse dele kože, od zapestij do spolovila. Naj bo mučno, naj bo pretresljivo.

M1: ko Ž1 in Ž2 vstaneta, ti obsedi. Dvigni pogled in nepremično zri predse. Naj to, kar slišiš, vpliva nate.

V ozadju se začne projekcija fotografij nasmejane Ž3, kot na čistem začetku. Slišimo posnetek dialoga.

Ž3: Kaj pa zdaj... A je boljše?

M1: Še malo spusti k--kamero. / Vidim te, ja. Lepa si na ekranu.

Ž3: Tudi ti si lep na ekranu. Dont-bulšit-mi. Debil. Izgledaš neprespano. Kaj delaš cele noči, Andrej?

M1: D--delam se.

Ž3: Da spiš? / Zamorila ti bom.

M1: Vem.

Ž3: Kako veš?

M1: Napovedala si.

Ž3: Pa si vseeno tu. Ti si moj junak!

M1 (resneje): In... kaj se dogaja?

Ž3: Veš kaj mi je, ampak for-ril in do konca najlepša stvar v Rimu? Sončni zahod. Vem, poceni, ja, ampak ne običajen sončni zahod, ampak tisti, ki se ga vidi skozi pinje v parku palače Borghese.

M1: Elaborirano, svaka čast.

Ž3: Ne, res, krejzi, vem, ampak... Vsak večer grem tja gor, tam je neka razgledna točka. Reče se ji Pincio. Od tam se zdi, kot da je celo zgrajeno mesto iz opek. Tako lepo in popolnoma krheko. V trenutku bi se lahko zdrobilo, ampak pomisli... mesto samo tako –

M1: Kaj?

Ž3: Nič. Stoji. Ja.

M1: Irina –

Ž3: Če poveš Olgi, ali Maši, votever...

M1 (konča stavek): ... konjska glava v postelji.

Ž3: Resno mislim, Andrej –

M1: Jaz tudi, k--kdo je on?

Ž3: Nihče, nekdo, mogoče. Dela v eni od teh pisarn. Strašno je... urejen, pazi na svoje stvari, ipad, maca, nikoli za sabo ne pusti smeti. Mogoče včasih samo pločevinko kokakole light. Bolj kot stejment, najbrž. Nekajkrat me je povabil ven. In sem rekla mogoče. Mejbibejbi. Rad se smeji in to mu paše. Saj veš, kako to izgleda.

M1: Kaj to?

Ž3: Ko nekomu res paše, da se smeji. In potem je nekega večera ostal dlje v službi. V enem od svojih urejenih predalov je imel viski, jaz jih nikoli nisem odpirala. For-ril. To je proti pravilom firme, ki me autsorsa. Pila sva. Tudi to je proti pravilom firme. Ampak sva vseeno pila. On se je smejal in smejal, napila sem se, vatever, hotel je, da plešem s sesalcem in jaz sem plesala. S sesalcem, kot da je moj partner. Prijela sem dolgo cev, kot da je bok od nekoga. Sensualmente, je rekel. In jaz sem plesala, kot je hotel, sensualmente. In potem... potem so prišli še drugi.

M1: Kateri d--drugi?

Ž3: Ne vem.. Njegovi prijatelji. Še dva.

Trenutek.

Ž3: Andrej, verjemi mi, hotela sem mu reči: Lej prijatelj, oprosti, to ni zame, ko sem jaz nesrečna, sem nesrečna zaradi same sebe in od same sebe, ne zato ker nekdo drug hoče, da bi bila. Mejksens? Ampak nisem rekla niti besede, niti črke, nisem mogla, bilo me je preveč... strah –

M1: Irina –

Ž3: On je takoj nehal govorit quanto sei bella, Irina, sei bellissima, Irina. Brez besed me je slekel in položil na mizo. In meni je v tistem trenutku padlo na pamet, da do takrat nisem naredila še ničesar, česar bi se sramovala. Ampak hkrati ničesar, na kar bi bila zares ponosna. In ta nihče, nekdo, mogoče, mejbibejbi... A veš, da sem do tega trenutka še mislila, da bi on lahko bil nekdo, ki bi ga ljubila? Kako je vse to noro –

M1: Ne, ni –

Ž3: Potem je pustil svoja prijateljema, da me prva fukata. In to je trajalo, res dolgo in on je čakal. Spodobno je čakal, da bo na vrsti. In to je dočakal brez besed, kot da čaka na avtobus. Ali metro, vatever. Ampak vseeno se je zelo razjezil, ko sem v nekem trenutku začela krvaveti. Udaril me je, ampak nisem jokala. Res nisem.

M1: Irina –

Ž3: Mogoče so mi zato na koncu dali petdeset evrov. Zbirali so. Dvakrat po dvajset in dvakrat po pet, v kovancih. Niso me gledali, ko sem se poskušala obleči in nikakor nisem mogla zapeti gumbov na srajci, ampak so vseeno počakali. Potem sem končno vstala in šla iz te pisarne in mislim... mislim, da je na tapisonu ostalo malo krvi. La donna nell'ufficio numero tre di Via del Montoro ha distrutto il tappeto. Andrej? // Nič ne reci. Prosim te.

M1: Ko se posnetek dialog konča, se počasi skloni do Ž3 in jo objemi. Počakaj, da se pomiri.

Ž3: Sprva se objema Ž1 otepaj. Na neki točki popusti. Prepusti se objemu.

M1: Ko se Ž3 pomiri jo dvigni in zavij v brisačo. Posedi jo na stol, stopi za njo, kot na skupinski fotografiji.

Ž1, Ž2: Ko se M1 in Ž3 posedeta, sedita na svoje stole tudi vidve, da boste v isti formaciji kot za skupinsko fotografijo iz prejšnje scene.

Ž1, Ž2, Ž3, M1: Ko ste postavljeni v skupinsko fotografijo, se uredite – popravite oblačila in lastno držo, obrišite obraz, pogladite lase.

Ž1: Stopi do kasetofona in vstavi kaseto. Napovej.

Ž1: Po Čehovu.

Zasliši se Rachmaninov, Koncert za klavir št.2 v C molu.

Ž1: Sedi nazaj na stol, v fotografijo.

M1: Ko zaslišiš glasbo, prični z besedilom.

M1, Ž1, Ž2, Ž3: Besedilo naj bo povedano psihološko premišljeno, natančno, ostro. Vzemite si čas. Ko ne govoriš, mrmraš melodijo skupaj z posnetkom.

M1: Pa kakšen velik požar! Zdaj ponehuje. Kaj kar molčiš, Olja? Čas je že, da pustimo te neumnosti in zamere brez razloga. Ti Maša, si tukaj, Irina je tukaj, no odlično – pa se odkrito pogovorimo, enkrat za vselej. Kaj imate ve proti meni? Kaj? Čisto hladnokrvno vas vprašam, kaj imate proti meni. Povejte naravnost. Ve kakor da se jezite, ker nisem profesor, ker se ne ukvarjam z znanostjo. Še to imam povedati. Zastavil sem hišo, ne da bi vas prosil za dovoljenje. Glede tega sem kric, da, in prosim, da mi oprostite... do tega so me pripravili dolgovi... Petintrideset tisoč... zdaj ne kartam več, že dolgo je, kar sem nehal. Glavno pa, kar lahko rečem v opravičilo, je to, da vedve, ki sta dekleti, dobivata pokojnino, jaz pa nisem imel... Plače, da tako rečem... Ne poslušate me.... Ampak ljubi bog... Ljube moje sestre, drage sestre, ne verjemite mi, ne verjemite...

Ž2: Maša pride. Veršinin: Prišel sem se poslovit. Olga stopi vstran, da ne bi motila pri slovesu. Maša mu dolgo gleda v obraz. Zbogom. Dolg poljub. Maša silovito ihti. Veršinin: Piši... Ne pozabi me! Pusti me, čas bo... Olga Sergejevna, vzemte jo, skrajni čas je že Ginjen poljubi roke Olgi, potem še enkrat objame Mašo in naglo odide. Pride Kuligin, Mašin mož. Olga: Dovolj, Maša! Nehaj, ljuba moja... Kuligin, Mašin mož, v zadregi: Nič za to, naj le pojoka, naj le.... Moja krasna Maša, moja dobra Maša... Ti si moja žena in jaz sem srečen, pa naj bo karkoli. Maša zadržuje ihtenje: Ob morski dragi hrast zelen, na hrastu zlata je veriga. Znorela bom... Olga: Pomiri se, Maša. Maša: Ne jokam več.

Ž3: Prišel bo čas, vsi bodo spoznali, zakaj vse to, zakaj to trpljenje, nobenih skrivnosti ne bo, dotlej pa je treba živeti... Treba je samo delati, delati! Jutri odidem sama, učila bom v šoli in dala vse svoje življenje tistim, ki jim je, morebiti, potrebno. Zdaj je jesen, kmalu pride zima, sneg bo zapadel, jaz pa bom delala...

Ž1: Godba igra tako veselo, bodro, in hoče se živeti. O moj bog. Čas bo minil, odšle bomo za večno, pozabili nas bodo, pozabili naše obraze, glasove in koliko nas je bilo, naše trpljenje pa se bo spremenilo v radost tistih, ki bodo živeli za nami, na zemlji bosta zavladala sreča in mir, in z dobro besedo in blagoslovom se bodo spominjali tistih, ki živijo zdaj. O ljubi sestri, naše življenje še ni

končano. Živele bomo! Godba igra tako veselo, tako radostno in le še malo, se zdi, pa bomo spoznale, zakaj živimo, zakaj trpimo... Ko bi le vedele.... Ko bi le vedele!

M1, Ž1, Ž2, Ž3: Kot bi vas odrezalo. Vstanite in se zazrite v fiktivno publiko.

Ž2: Stopi do kasetofon in zamenjaj kaseto. Napovej.

Ž2: *Po Zajcu se nekje v daljavi počasi začne požar.*

Na tokratnem posnetku so novice. Tisoč in ena, od paničnih do dolgočasnih, od korone do protestov, v vseh jezikih, ki jih poznamo.

M1: Ko zaslišiš novice, prični z besedilom.

M1, Ž1, Ž2, Ž3: Vse besedilo povejte v gibanju, niti za trenutek se ne ustavite. Gibanje je lahko repetativno, lahko po celem prostoru – lahko skupinsko ali individualno. Pomembno je, da je neverjetno hitro, kot da vam absolutno zmanjkuje časa. V vsakem primeru si razdelite naloge, prostor naj bo namreč po odigranem prizoru pospravljen.

M1: Naenkrat vstopi Andrej, izgleda, kot bi imel vročino. Ta monolog pove popolnoma brez jecljanja in zdi se, kot da se mu je to zgodilo prvič v življenju: Tukaj sta... Zunaj... A vidve tega ne vidita?... Vse gori... Ljudje se pakirajo, odhajajo... bežijo! In to je mogoče dobro, mogoče tako mora biti... Ne, gotovo tako mora biti. Res! Ker na koncu, nekje, nekoč, tam, kjer ne bo več nikogar in ničesar, bomo ostali samo mi. Sami. A razumeta? Res, to bo v nekem drugem času in na nekem drugem kraju. Vse se bo vžigalo od gorečih gora, ki bodo bruhale žareče kamenje. Ampak mi bomo končno vedeli, da prihajamo od tam in da smo zato drugačni. Prihajam iz kraja, ki ne obstaja, iz časa, ki ne obstaja. Iz gorečega planeta, ki je nenadoma ugasnil in zato smo drugačni, razumeta? In naenkrat ne bomo nikomur več nič dolžni. Nikomur ne bomo odgovarjali za to kar počnemo, za to, kam gremo, za to, koga ljubimo. Nihče nas ne bo več krivil in tudi sami bomo lahko nehali hrepeneti za nečim česar nikoli.... nikoli ... ni bilo!

Ž2: Olga, zunaj gori –

Ž1: Vem. (Trenutek.) Jaz sem zanetila požar. V trenutku se je vnelo. Gori hrib, gorijo borovci.

Mene... iz te hiše... nihče ne bo vrgel... nihče! Še najmanj pa ti, to je naš dom, samo naš, od nekdaj, mi pripadamo sem.

M1: Ve ne razumete, ne razumete–

Ž2: ...ta požar in vse, to ni vse zaradi tvoje odpovedi?

Ž3: Olga je samo na bolniški, ane?

M1: ...tu ni ničesar, to so bile tako ali tako samo o--očetove sanje, o Mali Moskvi, o vseh nas.

Ž1: Zapri, Andrej.

Ž2: (ne odneha): A si samo na bolniški ali ne?

Ž1 (nejevoljno): Stvari so redko banalno binarne, Maša.

Ž2: Kako pa bi lahko bilo drugače, ali si –

Ž1 (jo prekine, besno): Dobro, kaj hočeš od mene? Pusti me pri miru! Naredila sem pizdarijo, ogromno pizdarijo, ogromno in še večjo, Maša. Zaljubila sem se, prav? Po vseh teh letih, neumno in napačno in nesrečno, kaj naj ti rečem? Nič se nisem naučila, samo ljudožerka sem postala, razumeš?

M1: ... ni še tako blizu... p—požar.... še vedno lahko... to so samo očetove nore sanje –

Ž1: To so tudi moje nore sanje, tudi moje sanje. Prav, Andrej?

Ž2 (v slušalko): Hej, Doktor Faking Živago, poslušaj me, zaradi tebe sem pustila svojega moža. Jaz sem se ločila, ti pa se vračaš v Moskvo? Ne, ti mene poslušaj! Prvo sem se navadila, da varam svojega moža, potem sem se navadila, da neki Rusinji kradem njenega, potem se se navadila, da si ti pristal na to in potem sem se navadila, da si z mano in na koncu sem se navadila še nate. A ti veš koliko navajanja je to za kratkih pet mesecev? In po vsem tem, ti greš?

M1 (nadaljuje, Olgi): ...zakaj me nikoli ne vprašaš, zakaj me nikoli nisi vprašala –

Ž1 (mirneje): Kaj bi te morala vprašat?

Ž2 (v slušalko): Tudi jaz ničesar ne vem, debil.

M1: Nekaj, karkoli, kar ima veze z... z m--mano.

Ž2: Niti v kateri vojni si se boril, niti kaj hočeš od mene, niti zakaj te ne morem zapustiti –

M1 (Olgi): Niti kako živim, niti kje sem, niti kako sem, niti s kom se d—dajem dol.

Ž1: Mogoče ne prenesem toliko resnice naenkrat.

Ž2 (v telefon): E pa v vražjo jebeno mater tak razplet!

Ž1: Kaj je vse to? Maša! Olga! Zakaj ni ljubezni, zakaj ni ljubezni?

Ž3: Irina začne kričati in v roke vzame kos stekla. Za trenutek mislimo, da se bo urezala, ampak začne namesto tega prebadat rojstnodnevne balone. Potem se izčrpano umiri.

Ž3: Teči do kasetofona in izruvaj ven kaseto z novicami. Vrži jo ob steno. Morda skozi okno. Skratka, znebi se je. Obmiruj.

Ž1, Ž2, M1: Tudi vi se fizično se pomirite, prenehajte z divjanjem po prostoru.

Ž1: Irina ride do Olge in Andreja.

Ž2: Pridruži se jim tudi Maša.

M1: Požar je čisto blizu.

Ž3: Olga, Maša, Irina in Andrej so stisnjeni drug ob drugega.

Ž2: Počasi se pomirijo.

M1: Trenutek.

Ž1: In potem začne Olga pet.

Ž2: Takoj za njo Maša,

Ž3: potem Irina.

Ž1, Ž2, Ž3: Pojte Na brigu kuća mala.

Na brigu kuća mala; na njoj su prozora dva; na prozor djeva bajna; ko ruža proljetna. Što radiš djevo bajna; u tu prekrasnu noć; moj dragi zvijezda sjajna; reka je da će doć. Tri noći već su prošle; od kako čekam ja; i mnoge još će proći; ostajem žalosna. Moj dragi drugu ljubi; a mene ostavlja; a ja ga kleti neću; jer sam ga ljubila.

Ž1: Tri sestre.

M1: In njihov brat.

Ž2: Skupaj.

Ž3: Povsod okrog njih pa, iznenada in nepričakovano, zacveti češnjev / višnjev vrt.

Ž3: Poglej okrog sebe, kot da iščeš, kje cveti omenjeni češnjev vrt. Ker ni ničesar, razen praznega prostora z plastičnimi stoli, se prični sami sebi smejat.

Ž1, Ž2, M1: Poglejte po prostoru, kot da tudi vi iščete cvetoči vrt. Ko se Ž3 prične smejat, se smejte z njo. Iskreno se smejte. Dejansko je res smešno, vse skupaj, kar se greste.

Ž3: V smehu stopi do kasetofona in vanj vstavi novo kaseto, zadnjo kaseto.

Ž3 :V resnici pa -

Na posnetku se sliši komplacija posnetkov iz vaj za nastajočo predstavo.

Ž1, Ž2, Ž3, M1: Slecí svoje kostum in se preobleči v privat oblačila. Naj bodo sproščena – kavbojke, majice, trenirka, nekaj, v čemer se počutiš dobro. Ko si oblečen/a, sedi na svoj plastičen stol, v pozí, ki ti najbolj ustreza. Počakaj, da se posnetek izteče, glej predse in drug drugega.

Pravzaprav počni kar ti paše. Zaslišimo še zadnji stavek na posnetku.

M1: Prav, še zadnjič: Mesto. Na M. Šest črk.

Ž1: Poglej M1, Ž2 in Ž3. Nasmehni se jim.

Ž2: Poglej M1, Ž1 in Ž3. Nasmehni se jim.

Ž3: M1, Ž1 in Ž2. Nasmehni se jim.

M1: Ž1, Ž2 in Ž3. Nasmehni se jim.

Ž1, Ž2, Ž3, M1: Globoko vdihni.

Ž3: *Tri, štiri, zdaj.*

Ž1: Prični z naštevanjem mest na M. To naj traja v nedogled, dokler vsega ne pogoltne tema ali svetloba. Nekje vmes primi človeka, ki sedi poleg tebe, za roko.

Ž2: Prični z naštevanjem mest na M. To naj traja v nedogled, dokler vsega ne pogoltne tema ali svetloba. Nekje vmes primi človeka, ki sedi poleg tebe, za roko.

Ž3: Prični z naštevanjem mest na M. To naj traja v nedogled, dokler vsega ne pogoltne tema ali svetloba. Nekje vmes primi človeka, ki sedi poleg tebe, za roko.

M1: Prični z naštevanjem mest na M. To naj traja v nedogled, dokler vsega ne pogoltne tema ali svetloba. Nekje vmes primi človeka, ki sedi poleg tebe, za roko.

PRILOGA 2: Uvodni monolog vmesne faze

(Jesen 2021)

TINA: Najlepša stvar v Rimu je sončni zahod. Še posebaj, če ga gledaš skozi pinje v parku Borgese. Meni ga še ni uspelo videt, ampak baje, če si v pravem trenutku tam, imaš občutek, da se je ustavil čas. Ponoči, ko ne morem spat, si skušam to predstavljat. Kako čutit čas, ki stoji, ko se ustavi misel in zaustavi se telo. Če ne obstajaš v času, te ni, vsaj za moment, in ta misel me pomirja. Da bi enkrat, samo za trenutek, ne bila. S to mislijo zaspim in sanjam dobre stvari. Mogoče je resnica to, kar sem enkrat prebrala: ljudje sebe doživljamo kot točke, ki potujejo skozi čas, ampak v resnici je ravno obratno. Morda smo mi stalnica, mi mirujemo in čas potuje skozi nas, kot sunek hladnega vetra, ki nam ukrade toploto in nas pusti raztrgane in pozeble. Včasih, ko sanjam dobre stvari, sanjam, da je to način, na katerega se vse konča, da nas čas odpihne v svet vročine in tišine in lahko poskusimo znova. Ko smo nazadnje sedeli vsi skupaj za to mizo je bilo vroče, sopara se je nabirala na oknih in moj brat je rekel, da se mu zdi, da bo od vročine začelo snežiti. Tako majhni smo. Iz sosednje sobe prihaja kričanje, ki ga sploh ne slišimo več, kot radio na kuhinjskem pultu, ki je vedno prižgan in nihče že predolgo ni zamenjal postaje. Moramo stran. Ampak ostanemo za to mizo, mrmramo razglašeno uspavanko in grizemo ostanke rojstnodnevne torte. Maša reče: »Da ne boš mislila, da bom ostala tu. Ne, samo nikoli ne bom odšla.« Vsako jutro se zbudimo za to mizo, tu smo, točke v času in prostoru in spomini se podijo skozi nas. Andreju roke dišijo po pomarančni lupini in neprespanosti. Maša ugrizne v karamelni bonbon in prižge cigareto, da okuša začetku in konec hkrati. Olga pripravlja pribor in si popravlja ovratnik, rokav, hlačnico, vezalko. Še zmeraj smo majhni, samo da smo medtem odrasli. Delimo si isto torto in mrmramo isto melodijo, le čas nas je odnesel s seboj, vročina nas je naplavila na obalo staranja in ničesar več se ne spomnimo. Spomin postane samostojen vsakič, ko si ga prikličem v misli. Ni gotov, ni stalen, vsakič znova nova različica, nova verzija zgodbe in zgodbe so tiste, skozi katere nastajamo in ki nas pogubljajo. Najlepša stvar v Rimu je sončni zahod. To je star spomin. Ali pozabljena želja. Ali začetek zgodbe. Ni važno.

Zdaj je tiho. Tiho, mirno in vroče. Kmalu bo snežilo. Ta hiša razpada. Radio, telefon, torta, pomaranče. Mislila je, da ga ne bo. Ni se javljal. »Drug telefon imam,« reče in se skuša smejat. »Kateri? Tisti, ki nikoli ne zvonijo.«

Vsi bi morali biti že doma. Ura je šest zvečer. Dogovorjeni smo bili ob poldne. Torta se bo stopila, hrana ohladila in nima je smisla pogrevati, ker nihče ni lačen.

Morali bi biti veseli, pa samo odlašamo. Dickens reče, da človek kraju lahko odpusti šele, ko ga zapusti. In mi smo polni zamer.

Najlepša stvar v Rimu je sončni zahod. Koliko ljudi je bilo včasih tu, kot na železniški postaji. In kako veliko časa je prešlo čez nas in nam kradlo življenje. Otroci generala Prozorova so se vrnili v Moskvo 120 let po Čehovu. Olga, Maša, Andrej in jaz. Jaz sedim tu, eno leto po tem, ko smo začeli ustvarjati to predstavo. Neko drugo predstavo v resnici. Igralci smo sedeli v tisti sobi in odigrali en dan v življenju štirih otrok, ki se vrnejo domov na praznovanje mojega rojstnega dne, v Malo Moskvo, v hišo, ki ni več naš dom. In med pavzo smo poslušali posnetke o življenju treh sester, ki so vse že babice, celo prababice in so se po toliko letih srečale na petinsedemdesetem rojstnem dnevu ene od njih. Presenečenje! Ko misliš, da te pri osemdesetih nič več ne more presenetiti. In skozi vse nas, ustvarjalce predstave, dramske vloge, resnične tri sestre, divja čas. Povezuje nas zgolj ta prostor, prostor, kjer smo vsi ostali nepremični v času, ko smo točno leto dni nazaj ugotovili, da ne bomo končali neke predstave. Zato je to spomin na predstavo. Zgodba. Zgodba o družini, ki se zgodi v tisti sobi v enem samem dnevu, zgodba o predstavi, ki skuša nastati že celo leto in zgodba o treh sestrah, ki se spominjajo sebe skoraj celo stoletje. In vse te zgodbe se vračajo domov. Drug k drugemu.

Najlepša stvar v Rimu je sončni zahod.

PRILOGA 3: Album uspeha (triije fragmenti)

(stran 3)

Amy (2015, Asif Kapadia).

1: 56: 22: Tony Bennett: » *If she [Amy] had lived, I would have said: Slow down, you're too important. Life teaches you really how to live it, if you could live long enough.*«

Vprašanje za gospoda Bennetta: Kdaj je *long enough* enough?

Počasi izgubljam potrpljenje.

Guidebook za privilegiranke:

1. Pokliči svojo mati po telefonu in ji *jebi mater*, zakaj ti je kupila stanovanje v Šiški in ne v centru Ljubljane.
2. Pokliči svojega dedka in mu *jebi mater*, zakaj je zgradil vikend v Umagu in ne na Hvaru, Braču, Korčuli ali vsaj v Rovinju.
3. Postavi se pred brezdomca pred Mercatorjem in mu pokaži mesta na telesu, kjer si se zredila.
4. Poišči nekoga in ga prosi, če ti pomaga pri izračunu: Koliko smeš zapraviti na mesec, če boš namesto obljubljenih 30 000 evrov letos, zaslužila *samo* 14 000 evrov?
5. Preglej letnice rojstva prejemnikov slovenskih literarnih nagrad in ugotovi za katere še nisi prestara, da boš "najmlajša prejemnica v zgodovini."⁷³

73

Ime nagrade	Opis nagrade	Najmajši prejemnik/ca sploh / leta	Najmlajša prejemnica / leta	Tvoj status
<i>Nagrada Kersnik</i>	Nagrada za najboljši slovenski roman	Goran Vojnović, 29 let	Katarina Marinčič, 34 let	Glede na trajanje pisanja in izdajo romana, lahko ciljaš na najmlajšo prejemnico (še šest let).
<i>Grumova nagrada</i>	Najboljše slovensko dramsko besedilo	Rok Vilčnik, 32 let	Simona Hamer, 33 let	Oboje še na voljo, če dobiš nagrado v naslednjih treh TSDjih.
<i>Novo mesto short</i>	Najboljša zbirka kratkih zgodb	Eva Markun, 28 let	Eva Markun, 28 let	/
<i>Rožančeva nagrada</i>	Najboljša esejistična zbirka	Matevž Kos, 31	Ifigenija Simonović, 53	Za najmlajšega prejemnika sploh še slabi dve leti.

(stran 41)

(Billy⁷⁴ mi je rekel, da me bo Dunaj⁷⁵ počakal.)

Umiri se, ti norka,
čisto preveč si ambiciozna za svoja leta.
Če pa že si tako pametna, pa mi povej,
česa se tako bojiš?

Kje gori, kam se tako mudi?
Če se ne boš malo umirila, boš vsak trenutek pregorela.
Tako veliko imaš za narediti,
pa tako malo ur v dnevu.

Ampak, če sva iskrena,
lahko poskušaš užiti vsak dan posebaj ali pa čisto prehitro odrasteš.
S tem tempom te bo konec, še predno prideš do polovice življenja.
Daj no, kdaj boš spoznala, da te bo Dunaj počakal?

Umiri se, dobro ti gre,
Ne moreš postati vse, kar hočeš biti, pred svojim časom,
četudi je v tem pritisku nekaj neverjetno romantičnega.
Škoda bi bilo, da bi živela življenje, kjer se ti tako mudi, da popolnoma pozabiš kaj zares
potrebuješ.
Čeprav vedno tako dobro veš, kdaj se motiš, ne opaziš vedno, kdaj imaš prav.

Imaš svoje strasti, imaš ponos, zakaj torej ne razumeš, da so samo bedaki popolnoma zadovoljni?
Sanjaj, kolikor moreš, samo ne pričakuj, da se bo vse uresničilo.
Daj no, kdaj boš spoznala, da te bo Dunaj počakal?

Umiri se, ti nor otrok,
izklopi telefon in izgini za nekaj časa.
Vse je v redu, lahko si privoščiš, da izgubiš dan ali dva.
Daj no, kdaj boš spoznala, da te bo Dunaj počakal?

⁷⁴ Joel

⁷⁵ Vienna

IZJAVA O AVTORSTVU MAGISTRSKEGA DELA

S svojim podpisom zagotavljam, da

- je magistrsko delo *Tri Moskve: preigravanje vlog* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 6. 9. 2024

Podpis: