

Marin Držić:

DUNDO MAROJE



GLEDALIŠKI LIST SLG CELJE
SEZONA 1995/96
ŠTEVILKA 7

Marin Držić:

DUNDO MAROJE

PREVOD: ANDREJ ARKO
GLEDALIŠČENJE PREVODA:
GLEDALIŠKA DRUŽINA POMET
DRAMATURGIJA: PETAR BREČIĆ
SCENOGRAFIJA: IVICA PRLENDER
KOSTUMOGRAFIJA: DANICA DEDIJER
GLASBA: NEVEN FRANGEŠ
KOREOGRAFIJA: IGOR JELEN
SVETOVALEC ZA ITALIJANSKI JEZIK: IGOR SANGIN
ASISTENT REŽIJE: JANEZ VENCELJ

REŽIJA: IVICA KUNČEVIĆ



ČARODEJ	DRAGO KASTELIC
DUNDO MAROJE	VLADO NOVAK
MARO MAROJEV	JURE IVANUŠIČ
BOKČILO	MIRO PODJED
POPIVA	BOJAN UMEK
PERE	IUNA ORNIK
REJNICA	NADA BOŽIČ
DŽIVO	DAVOR HERCA
LAURA	MILADA KALEZIĆ
PETRUNJELA	VESNA JEVIKAR
UGO ŠVAB	TOMAŽ GUBENŠEK
POMET TRPEZA	RENATO JENČEK
TRIPČETA	PETER BOŠTIANČIČ
PIJERO	MARIO ŠELIH
VLAHO	MIRJANA ŠAJNOVIĆ
PAVO NOVOBRĐANIN	BRUNO BARANOVIĆ
GRUBIŠA	MARIO ŠELIH
ŽID SADI	IGOR SANGIN
PRVI OŠTIR	BORUT ALUJEVIČ
DRUCI OŠTIR	ZVONE AGREŽ
ONDARDO	DRAGO KASTELIC
NIKO	SANDI MLAKAR
STOTNIK	DRAGO KASTELIC

TELESNI STRAŽAR	FRANC LUKAČ
DUHOVNIK	IGOR JELEN
LASTNICA BORDELA	IGOR JELEN
NATAKARIJ, NOSAČI,	MARJAN TURNŠEK
POLICAJI	DRAGO RADAKOVIĆ
	EMIL PANIĆ
	RADO PUNGERŠEK
	BRANE PILKO
	RADOVAN LES

PREMIERA: PETEK, 7. JUNIJA 1996

FORTUNICE: NATALIJA JENKO, PETRA ŠKOFLIČ, ALEKSANDRA VUČKOVIČ, ALJA JURAK, SAŠKA BULATOVIČ, DUŠICA NEŠIČ, NINA HUREMOVIČ, BOJANA BOŽIČEK

VODJA PREDSTAVE: ZVEZDANA ŠTRAKL - KROFLIČ - ŠEPETALKA: BREDA JENČEK - RAZSVETLJAVA: UROŠ ZIMŠEK - KROJAŠKA DELA: ADI ZALOŽNIK IN MARJANA PODLUNŠEK - FRIZERSKA DELA: MAJA DUŠEJ - ODRSKI MOJSTER: MIRAN PILKO - REKVIZITI: FRANC LUKAČ - GARDEROBA: AMALIJA BARANOVIĆ IN MELITA TROJAR - TON: STANKO JOST - TEHNIČNO VODSTVO: VILI KOROŠEC

VELIKI ODEON



PROLOK

k Dundu Maroju

DOLGONOSEC, čarodej (govori):

Jaz, Dolgonosec, čarodej iz Velike Indije, voščim dober dan, mirno noč in rodovitno leto presvetlemu mogočnemu dubrovniškemu plemstvu ter pozdravljam to starodavno ljudstvo: moške, ženske; stare in mlade; srednji in nižji sloj; ljudstvo, zaradi katerega je mir stanoviten, vojna pa gleda od daleč, vojna, ki je poguba za človeško nravnost. Že tri leta je tega, če se spomnite, ko me je sreča med popotovanjem po svetu privedla v to vaše ugledno mesto in sem vam s svojim čaranjem napovedal, kar sem umel.

Domnevam, da niste pozabili, kako sem to vašo Placo, tu, kjer sedite, v hipu zaobrnil in vam jo pokazal pred očmi, vi pa ste se znašli na njej; in spet sem jo spremenil v zeleno dobrovo, kar vas je pomirilo in ste se mi zahvalili; pa ploščo sem imel, da sem nastavil ključavnice na nekatere zle jezike, ki imajo za zlo tisto, kar se jim zdi dobro. Ker pa me je zdaj veter spet prignal k vam na vašo željo v tem pustnem času, sem se odločil, da ne grem mimo, ne da bi vas s kako lepo stvarjo razveselil. Preden pa vam povem kaj iz svojega čarodejstva, bi vam rad razkril skrivnost, za katero doslej še noben človek iz nobenega kraja, ne moder ne trojno moder ni zvedel, in ob kateri so se združenja modrih vedno silno čudila in se silno vznemirjala, skrivnost, ki je vredna, da jo izveste vi, plemeniti in ugledni Dubrovčani.

Veste, tedaj, zdaj je že tri leta, ko sem se od vas ločil, sem se napotil proti Veliki Indiji, kjer osli, čaplje, žabe in opice govori. Od tam sem se obrnil proti Mali Indiji, kjer se Pigmejci, majhni človečki, bojujejo z žerjavi. Od tam sem stegnil noge k Novi Indiji, kjer, kot pravijo, pse privezujejo s klobasami in z zlatimi kepami zbijajo žoge iz cunj, kjer je žabji spev nekaj takega kot pri nas slavčji. Od tam sem hotel priti naprej v Staro Indijo, pa mi je bilo rečeno, da se naprej več ne da. Rekli so mi, da je tam Stara Indija in da v Staro Indijo nihče ne more, ter dejali: "Po robu sta se postavila ledeno morje, ki ga ni mogoče bresti, in huda večna zima, ki iz živih ljudi dela led;" po drugi strani pa so povedali, da goreče sonce

in žgoče poletje noč in dan ne dopustita, ne le živemu človeku priti blizu, ampak zaradi vročine niti zemlji, da bi rodila sad. Pa so mi rekli: "Samo s čarodejstvom je mogoče priti v te kraje." Ko sem to slišal, sem odprl svojo knjigo čarodejstev, kaj sem hotel drugega? V hipu, v trenutku sem se znašel v Stari Indiji!

Tu sem našel pravo življenje, veselo in sladko vreme pomladi, ki ga ne moti hladna zima in kjer vrtnic in različnega cvetja ne žge goreče poletje in kjer sonce z vzhoda vodi blažen dan samo od zarje do vzhoda in od vzhoda do zarje; in svetla zvezda danica se ne skriva kakor tu pri vas, ampak ves čas kaže svoje svetlo obličje na belem oknu; in zarja, ki cveti z rdečimi in belimi vrtnicami, se ne poslovi od oči, ki jo gledajo; in sladke ščebet različnih ptic z vseh strani ustvarja večno veselje.

In puščal sem za sabo bistre, hladne vode, ki tečejo od vsepovsod, in ki dajejo večno hrano zelenim travam in gostemu drevju; in bogata polja ne zastirajo s trnjem sladkega, lepega, zrelega sadja, niti ga lakomnost ne odteguje ljudem, ampak je vse vsakomur prosto na voljo. Tu ni besed "moje" in "tvoje", ampak je vse obče od vseh in vsak je gospodar vsega. In ljudje, ki uživajo te kraje, so blagi ljudje, tihi ljudje, modri ljudje, razumni ljudje. Kakor jih je narava obdarila s pametjo, tako jih je okrasila z lepoto: vsi so nasploh postavne rasti; ne ovira jih zavist, niti jih ne obvladuje lakomnost; oči jim gledajo prav in srce se jim ne šemi; srce nosijo pred očmi, da vsak vidi njihove dobre misli; pa da vas s svojim dolgim besedovanjem ne utrudim to so ljudje,

ki se imenujejo dobri ljudje.

In naj vam povem vse, kar sem videl, da me boste bolje razumeli: v nekem velikem mestu, visokem in sila urejenem, sem videl nekakšne podobe in kamnite človečke, sila izdelano, v obliki opice, papagaja, spake in potepuha; ljudi z nogami čapelj, z žabjim životom; burkeže, potepuhe, glumače, sodrgo človeškega ljudstva. Vprašal sem, kakšne podobe naj bi to bile, čemu tolikšna grdobija, tolikšno nesorazmerje s človeškimi obrazi. Rekli so mi, da so čarodeji v starih časih, kakor je bilo



v navadi, prihajali s čarovništvom v njihove kraje in prinašali razno blago, da bi od tam odnašali zlato, ker je v tamkajšnjih rekah veliko zlata; med drugim so prinašali spake človeške, potepuhe z lesenimi obličji, like papagajev, opic, žabcev, oslaste, kozje in vsake druge.

In ženske iz tistih krajev kakor tudi tiste naše, ki imajo počasnejšo pamet od moških, so se, ko so gledale tiste like, začele smejati, kakor stvarjem, ki jih prej niso videle, in rekle: "Smešno bi bilo, če bi ti ljudje lahko hodili in govorili!" Pa so rekle čarodejem: "Vi ste čarodeji. Če hočete iz teh krajev odnesti zlato,

storite s vašimi čarovnijami, da ti človečki oživijo in da začnejo hoditi in govoriti, ker bodo tedaj na pravi način smešni, taki mrtvi pa ne veljajo nič." Čarodeji so v lakomnosti po zlato pričarali dušo spakam, potepuhom, človečkom, likom papagajev, opic, žabcev, oslastim, kozjim in podobnim. Ko so ta človečeta dobila dušo, so začela hoditi, govoriti in uganjati smešnice na tak način, da ni bilo nikoli gostije ne pira, kamor ne bi bila povabljena. Pomislite, kako smešno je bilo gledati te like, ko so prvokrat uganjali burke!

Pa da končam ta govor, ti papagajci, opičnjaki, žabjeki, spaki, potepuhi in kozasti in, na kratko rečeno, slabi ljudje so se začeli ploditi in mešati z dobrimi ženskami na tak način, da so se slabi ljudje začeli silno množiti in je nastalo slabih ljudi več, kot je bilo dobrih. In tem slabim ljudem se je posrečilo skovati zaroto, da bi dobre ljudi izgnali iz dežele. Ko so dobri ljudje za to zvedeli, so planili in prijeli za orožje in vse te slabe ljudi izgnali, saj niso hoteli, da bi en sam v teh krajih ostal za vzorec.

Slabi ljudje pa so skupaj s čarodeji prišli v te naše kraje in to prekleto seme, človečki, spake, potepuhi, liki papagajev, opic, žabcev, oslasti in kozam podobni, slabi ljudje so poselili ta naš svet v času, ko je umrl blagi, tihi, razumni, dobri starec Saturn, v zlatih časih, ko so bili ljudje brez zlobe. Po Saturnu pa so manj razumni kralji sprejeli slabe ljudi in ti so se pomešali med dobre in razumne in lepe. Tako so se človečki, spake, potepuhi, liki papagajev, opic, žabcev, oslasti in kozam podobni s tem gnusnim semenom naplodili pa je nastalo več slabih ljudi kot dobrih. Minila je zlata doba, vsak se je poprijel železne, slabi ljudje so se začeli bojevati s pravimi za oblast. Včasih so zmagali slabi ljudje, včasih dobri. Toda resnici na ljubo, dobri ljudje so se v nadaljnjih časih končno ohranili in se še ohranjajo, vendar z muko in s trudom; še dandanes so dobri



Ljudje pristni ljudje in ugledni, slabi ljudje pa so slabi in bodo vedno pritlehneži.

Zdaj pa vam, moji mogočni plemiči, svetla kri, starodavno ljudstvo, nameravam, kot sem tudi prej, prikazati kako lepo stvar iz svojega čarodejstva, zaradi katere sem poprej trojno modrim nataknil verige na usta; zdaj jim verige sprostim, naj govorijo, naj se pokažejo z govorjenjem, polnim nevoščljivosti, in razkrijejo ljudi nemaniče, ljudi ničeve in ljudi slabe. Za to skrivnost ni doslej nihče vedel! Slabim ljudem se je zazdelo, da so tudi oni ljudje, toda slabi ljudje so slabi ljudje in bodo do sodnega dne.

Zdaj nameravam, prav ta hip, tukaj pred vami pokazati Rim in v Rimu urediti, da se tu pred vami, kjer sedite, prikaže lepa komedija; ker so vam bili nunc Maroje, Pomet in Grubiša poprej na odru zabavni, bi rad, da se tudi v tej komediji pojavijo pred vami. In da vas z dolgoveznimi besedami ne utrudim, se bo pojavil prolog, ki vam bo pojasnil, kaj bo. Ampak rečem vam nekaj: bolj vam naj bo mar to, da ste zvedeli, od kod izhajate in kako se je začelo z ničevimi in slabimi ljudmi, ki ovirajo svet, kakor pa komedija, ki jo boste videli. Komedija pa vam bo razodela, kakšno bedno seme so ti opičji liki in ničevi ljudje, nemaniči, slabi ljudje in kakšni so tihi in pravi in razumni ljudje, dobri ljudje. Tihi in dobri bodo vzeli za dobro, kar se jim za dobro prostovoljno naredi, liki potepuhov, ki jim vlada nevoščljivost in jih vodi nerazumnost, opice, spake, potepuhi, mezgji, osli in bedaki, koze, slabi ljudje, prekleto seme, ustvarjeni s čarovni jami, pa bodo vse psovali, o vsem slabo govorili, kajti iz zlih ust ne more priti drugo kot zla beseda. Pa nič drugega! Na voljo sem vam. Pozor, komedija!

prevedel: Andrej Arko



ČARODEJSTVO / NEGROMANTSTVO

Ivica Kunčević se je večkrat proslavil s postavitvami Držičevih del. Z njegovo predstavo Dunda Maroja v 80. letih se je zaključil določen gledališki proces hrvaške kulture. Logično se je potem pojavilo vprašanje: kako naprej? Ali lahko Dunda Maroja beremo skozi neko perspektivo, ki se do zdaj še ni pokazala? Pogovarjala sva se o tem. Kunčević je našel izraz za idejo, za novo imenico Držičeve drame, za ponoven met kocke. Ta izraz je *čarodejstvo* (*negromantstvo*). Zahvaljujoč Primožu Beblerju se je ponudila priložnost, da to preizkusimo na slovenskem odru, kar predstavlja določeno prednost, saj se lahko tako uprizarja lažje in direktnije - ne vsiljujejo se izoblikovani modeli inscenacije, ne obvezujejo že zgrajeni standardi predstavljanja, ne nalagajo se znane projekcijske ravni za Držičeve prizore.

Torej: čarodejstvo kot pojem za vse prizore in osebe iz Dunda Maroja. Kaj je čarodejstvo (negromantstvo)? Prevajajo ga kot čarovništvo. Za najino razumevanje Držiča je to *igra* v njenem radikalnem pomenu, ne v spremljevalnih, sekundarnih izpeljavah pojma. Ne kot izjemno obnašanje bitja, marveč kot stalna reakcija (in akcija) cele osebe - kakor igro včasih opisujejo filozofije, recimo tista pri Georgu Simmlu.

Kakor razumeva Držiča, le-ta ni napisal Dunda Maroja kot besedilo za igro, ampak kot igro samo. Njegovi liki se sicer ponujajo igri igralcev, vendar že sami po sebi nastopajo kot igralci. To je osnovna sposobnost in način delovanja vsakega lika iz Dunda Maroja: vsakdo v tej drami igra samega sebe, ali pa se v skrajni fazi igra sam s seboj. In vsakdo je najprej *spreten* in ustvarjen skozi spretnost. Umetelnost je narava vsakogar, ki ne zmore vzdržati v svoji naravi. Z drugimi besedami - kdor je ogrožen, ta je izurjen. In obratno: kjer je spret-

nost, tam je tudi nadloga. In čim večja je spretnost, tem večja je zagata. Veliki Držičevi mojstri plah-tanja (fenganja) ljudi so v veliki nevarnosti. Zato so umetelni, sicer ostanejo brez vsakega upanja. V tem smislu je virtuoz na klavirju isto kot tekač, ki se rešuje. Od tod je v vsaki spretnosti človeka njegova spretnost da - preživi.

Igra je elementarna, prva spretnost in tudi spretnost, v kateri in na kateri se razvijajo vse druge. Igra pripada torej sferi glagola *biti*, kjer življenjska sila oblikuje posebne figure in jih meče v svet kot "štih probe", kot bistvene preizkuse, kot testne signale, ki raziskujejo, kaj je in kako je v svetu, da bi na tak način dobili pojem, orientacijo in tudi zaščito. Dundo Maroje je dolgi niz takšnih diskretnih

poskusov za veliki preizkus obstoja. To je čarodejstvo drame: biti spreten, da bi bil živ - ne obratno; in človek pravzaprav živi spretnost življenja, ne kratko malo samo življenje - in tako je živ. Ali radikalno po Držiču: *vsakdo je živ čarodej*. Vsakdo je Negromant (Čarodej).

Čarodejstvo je za Držiča torej radikalna igra



vsakega lika, torej pomeni igrati te like igrati osebe, ki igrajo. Igrajo pa vsi. Dundo, Pomet, Popiva, Tripče, Petrunjela, Laura - vsak ravna tako, da v samem postopku ve, da ni takšen, kakor nastopa in kakor postopa. V vsem, kar dela, vsak lik igra, to pa pomeni, da za svojim dejanjem in ravnanjem zadržuje nekaj, kar se skriva, neki višek samega sebe, nekaj, kar se hrani kot rezervna bitja in kar se pokriva z javno podobo, ki jo zavzemajo liki. Podoba seveda ni trajna in ne drži kratko malo, marveč se odvija dramatično in procesno. Ustvarja se z igro, kar pomeni, da se ne da igrati enkratno, temveč neprestano. Ne obstaja igra v trenutku, hipu, ni poteze igre, ki bi ostala brez pomoči igre. *Lahko se samo igra!* Tako bi se lahko izrazil pritisk osnovne potrebe, ki vre v Dundo Maroju. Zato je v Držičevi drami vsak lik v vsakem trenutku dramatičen, ker vsakdo v svet poriva naprej videz, ki ga zavzema in s katerim se kaže, da bi ohranil in skrtil tisto svoje dragoceno notranje, kar je sicer najbolj ogroženo.

To pomeni biti spreten: hraniti svoje skrito, ki se skriva v akcijah očitnega. Očitnost, ki skriva neko skrivnost - takšna bi bila približna definicija spretnosti, ki velja v svetu. Vsakdo, ki izstopa, je istočasno on sam in drugi samega sebe. Na ta način se pojavlja dramatika okrog vsakega lika in vsak je dvoslojno v dvoznačni situaciji, v resničnosti z dvema poloma, pogosto v imenu z dvema imenoma: Petrunjela je tudi Milica, Laura je tudi Manda.

Držičeva drama vsebuje več pogojev, ki generirajo relacije in ustvarjajo interference ali stanja, v katerih je igra edini izbrani ali izsiljeni odgovor. Prvi pogoj je situacija *Tujca*. Vsi glavni liki v Dundo Maroju so v takšnem položaju - prišleki v Rimu. Tujec se pri prvem srečanju in še potem predstavlja z igro in provocira igro domačina kot odgovor. Standardna imanenca nekega kraja je skaljena s prihodom Tujca in ta motnja hitro organizira in

zbere jezik nuje, ki je vedno izraz igre. Kadar pride Tujec, se ne more nič začeti in nadaljevati brez igre. Kadar je človek Tujec, je jezik igra.

Drugi impulz, ki poganja igro, je radikalni izostanek Matere znotraj celotnega obzorja Držičeve drame. Srečanje očeta in sina je zaradi tega horizontalno in komično - nima vertikale, ker pri srečanju ne posreduje Mati. Zato si tudi oba takoj vulgarno lažeta s hitrostjo igre, ki jo narekuje trivialna zvitost. Matere v Dundo Maroju nima nihče in zato ni nihče smrtno obseden z enosmernim potjo in edinstvenim ciljem, nihče ne pozna smeri povratka v zedinjenje, ki je obenem tudi sreča izginitve. Ni torej zaščite srečnega in smrtne-

ga zatočišča. In zato se razvijajo zaščitniške strategije igre, plahtanja, igra kot izsiljeno obnašanje. Ali z drugimi besedami: kadar matere ni, se mora začeti igra.

Tretji pogoj Držičeve drame, kar dela igro za njeno vsebino, je okoliščina, da so vsi, ali skoraj vsi liki - služabniki. Služabnik je zelo zapleten pojem in protislovna pojava. Vsebuje, kakor je znano, tudi globoko teološko referenco. Predvsem pa vsebuje dialektiko svoje

pojave: sluga tudi ukazuje. Preko tega, da ne odloča, je odločujoča sila. Služabnik je namreč gospodar situacije, ki ustvarja gospodarja. On je torej dvojna vloga, napeta v sebi kakor tudi v pojmu o sebi. Torej: kdorkoli ima gospodarja, je prisiljen na vlogo. In to komično, ker, kakor pravi Hans Blumenberg, "Služabnik se mora nečemu smejati." Nakratko: v svetu brez Matere se liki pojavljajo kot Tujci, ki so Služabniki. To je urejena imanenca Držičeve drame - sfera, v kateri je igra edina strategija in delovna energija. Dokler se igra, toliko časa je možnost, da se preživi. Aksiom, ki se izraža z eno besedo: čarodejstvo/negromantstvo.

prevedel: Marijan Pušavec



ČAS ULICE IN PROSTOR RENESANSE

Vse, kar se dogaja v Dundu Maroju, se dogaja v trku, na ulici... Glavni junak te tvorbe je ulica, ulica brez pripadajočega trga, ulica kot reka. In, seveda, kot dimenzija, kot zametek loma znotraj discipline, ki jo zahteva model učene komedije.

Topos Rima v dramaturški nomenklaturi časa je



označen z dramskim svetom brez središča, organiziran je v poetiki ulice, v fragmentih, ki so posvečeni praktičnemu urejevanju in razpadanju organizacijske čistoče, kakršno je zahtevala učena komedija.

Poleg možnosti, da se Dundo Maroje razlaga s tematskim, ideološkim ali lingvističnim ključem, obstaja možnost, da ga razumemo na eminentno teatrološki način, kot realizacijo dramskega in govornega ritma, ki ni daleč od kaosa vsakdanjika, od njegovih protislovij, ki protislovni vsakdanjik, nevzdržen in krhek, denuncira in kot jezikovno in kot ideološko institucijo.

Rim, ki je sicer caput mundi, pri Držiću v komediji postane coda mundi, rep sveta, na katerem se srečuje vse in marsikaj.

V razpadu gledališkega sistema in gledališkega jezika v Dundu Maroju niti ulica niti lingvistični hedonizem nista mogla ponuditi happy enda, zato se

Držić zateče k za tiste čase običajnemu sredstvu - k melodrami, k zgodbi, k matrimonializaciji z dvema zapletoma. Na ta način na koncu obvlada ulico, vendar to stori samo zato, ker se mu je čas za predstavo iztekel, ker kronometer oblasti, čeprav je v predstavi izgubil ritem gledanja, ni pozabil, kje je konec in kje začetek imenovanega theatruma v Skupščini. Scenski Babilon se mora zaustaviti v melodrami in čas oblasti se vrača v Skupščino, kakor da ni bilo nič.

SLOBODAN P. NOVAK

Držić ni, kot mnogi komediografi šestnajstega stoletja, ki so ustvarjali pred njim, jemal kot apriorni obrazec okvire, ki sta jih bila zadala Plaut in Terenc, da bi potem vanje, zavedajoč se pravil, vnašal elemente življenja, temveč je ravnal obratno, in je, navdihnjen z neposrednim odvijanjem resničnosti v svojem mestu, spodbujen s svojim položajem v tej realnosti in ogorčen zaradi globljih družbenih razlogov moralne izkrivljenosti močnih slojev in vladajoče oligarhije, s popolno neposrednostjo reproduciral življenje in njegovo masko, ter ju prilagodil občin formalnim načelom, ki so veljala za sodobno gledališče.

Večplastno dogajanje, v katerem sodeluje okoli trideset oseb, je postavljeno na rimski trg, med hiše, pred vrata krčem in kurtizaninim stanovanjem, kjer se odvijajo srečanja "naših" z domačini, posledice teh pa so polne prilagajanja in plahtanja, smeha in žalosti, radosti in pohlepa, ljubezenske norosti in mržnje, prostodušnosti in hinavščine, oderuštva in pretefov. Vendar sta ob vsej omejenosti prostora in trajanja dogajanja v tem svetu, v polni topografski, družbeni, moralni in predvsem jezikovni dimenziji, zgoščeno in s stilno primernim evociranjem prisotna in Rim in Dubrovnik.

FRANO ČALE

prevedel: Marijan Pušavec

DUBROVNIŠKI MACHIAVELLI

Komediograf Marin Držić se je rodil leta 1508 v Dubrovniku, v številni trgovski družini, saj je bil eden od dvanajstih otrok. Ko ga tituliramo s "komediografom", smo mu s tem kar malo krivični - vsekakor še zdaleč nismo rekli vsega o njem. Kajti Držić je tipični renesančni človek, in kot tak se je bržkone že brati učil ob Plautu in drugih antičnih piscih, potem pa je tako šlo samo še strmo navzgor: poleg maternega jezika je govoril še latinsko, grško, italijansko, zelo verjetno tudi nemško in turško; bil je duhovnik, pesnik, igravec in dramatik, profesionalni orglar (ki je seveda obvladoval tudi druge glasbene instrumente: lutnjo, flauto, čembalo itd.), zasledimo ga kot pisarja in nenazadnje - kot zarotnika.

A čeprav njegove komedije pomenijo vrh dubrovniškega renesančnega teatra, ni osamljeni jezdec. Gledališko tradicijo je renesančni Dubrovnik brez dvoma imel. Že eden od prvih petrarkističnih pesnikov in trubadurjev, Džore Držić, sicer Marinov stric, je za neko karnevalsko slavo sestavil malo eklogo. Takoj za njim se je začel z dramatikom ukvarjati Nikola Mavro Vetranović, ki se je sprva lotil pastirskih iger, pozneje pa oprijel biblijskih tem. Nikola Nalješević, pisec sedmih "komedij", je Dubrovčanom prvi na odru prikazal realizem vsakdanjega življenja, itd. Čeprav Marin Držić vseh teh iger dejansko ni videl, pa je vsaj za nekatere zagotovo slišal, kar se je kasneje pokazalo prav v Dundu Maroju.

Toda šele večletno bivanje v Italiji je Držiću razkrilo pravo naravo renesančnega gledališča.

Tu je bila na pohodu (da, celo že v zenitu) t.i. *commedia erudita*, učena komedija. Renesančni komedioografi in teoretiki so namreč sprva komedijo jemali zelo resno. Izhajajoč iz Aristotelove in Horaceve poetike so razglabljali o ciljih in namenih, ki naj jih komedija ima, ji predpisovali kanone, ki da se jih mora držati ter si za vzor postavili predvsem komedije Terenca in Plauta in jih skušali čimbolj verno kopirati. Vendar je tako, dosledno posnemanje sčasoma privedlo do spoznanja, da s tem pravzaprav kršijo enega od glavnih postulatov poetike: da mora biti komedija odraz stvarnega življenja (četudi je zgod-

ba izmišljena). Tako se je erudita začela postopoma osvobajati svojih antičnih vzorov in odprla vrata vsakdanjemu življenju, v katerem rimski bogovi nimajo več kaj početi in je zviti

človek tisti, ki plete in razpleta mreže dejanja. Da je čas Marinovega otroštva čas vzpona *commedie erudite*, nam potrjujejo tudi letnice: v letu Držićevega rojstva je Ludovico Ariosto zaoral ledino nove, renesančne komedije z uprizoritvijo *Cassarie*, pet let pozneje se je italijanska publika že zabavala ob komediji *Calandria* Bernarda Dovize da Bibbiene in še preden je Marin dorasel v moža, je bila napisana *Mandragola* Niccolaja Machiavellija, ki je do danes obveljala za najboljšo komedijo te zvrsti sploh.

Vendar se v pričujočih beležkah ne nameravam ukvarjati z Držićem-komediografom, pač pa me bolj zanima njegova življenjska pot.



Ivo Dulčić - MARIN DRŽIĆ



Res je: leto 1508 je daleč in čas/zgodovina se do ljudi obnaša kot krokodil do svojih žrtev: potem ko jih pokonča, jih odvede v brlog, kjer jih kos za kosom počasi trga, dokler nazadnje ostane komaj kakšna koščica - ali pa še ta ne.

A nekaj trenutkov Držičevega življenja je vendarle ohranjenih.

Strinjali se bomo, da je družinico z dvanajstimi otroki težko preživljati, pa če si še tako uspešen trgovec (kar pa oče Marin žal ni bil). Na srečo je bila Držičeva ena tistih dubrovniških družin, ki so imele pravico, da po malem izkoriščajo posestva, vezana na cerkev. Tako je bilo tudi med Držiči kar nekaj klerikov, ki so koristili beneficije cerkve Vseh svetih (Domino). Med njimi že omenjeni stric, trubadur Džore, njegov polbrat Andrija ter

nazadnje tudi Marin sam, ki mu je Andrija osemnajstletnemu prepustil upravljanje cerkve Domino in opatije Sv. Petra na otoku Koločepu.

Toda dohodki očitno niso bili prav visoki, saj nekaj let kasneje že obstaja poročilo o sporu Držiča z nunami, ki jim je dolgoval za stanarino, 1537. pa se je razplamtel še spor v zvezi z imetjem cerkve Vseh svetih. Tudi s trgovino je šlo vse slabše in ker je družini delal dolgove še brat Vlaho, slikar, ki je v Benetkah deloval v Tizianovem krogu, so se Držičevi počasi bližali bankrotu. Kaj drugega kot idealen trenutek, da se Marin posveti univerzitetni karieri.

Univerzitetni karieri?

Če te vlada štipendira s tridesetimi dukati in je na voljo še nekaj materine dote, že.

V tolažbo vsem, ki leta in leta "vlečejo" diplomu, bo torej podatek, da se je Marin šele 30-leten odpravil na študije. V Sieno. Prva vest o študentu Držiču je iz leta 1541, ko ga je Senat z glasovanjem izbral za novega rektorja študentskega doma in za študentskega prorektorja univerze. Funkcionarju so dodelili rektorsko sobo in mu podvojili obroke hrane...

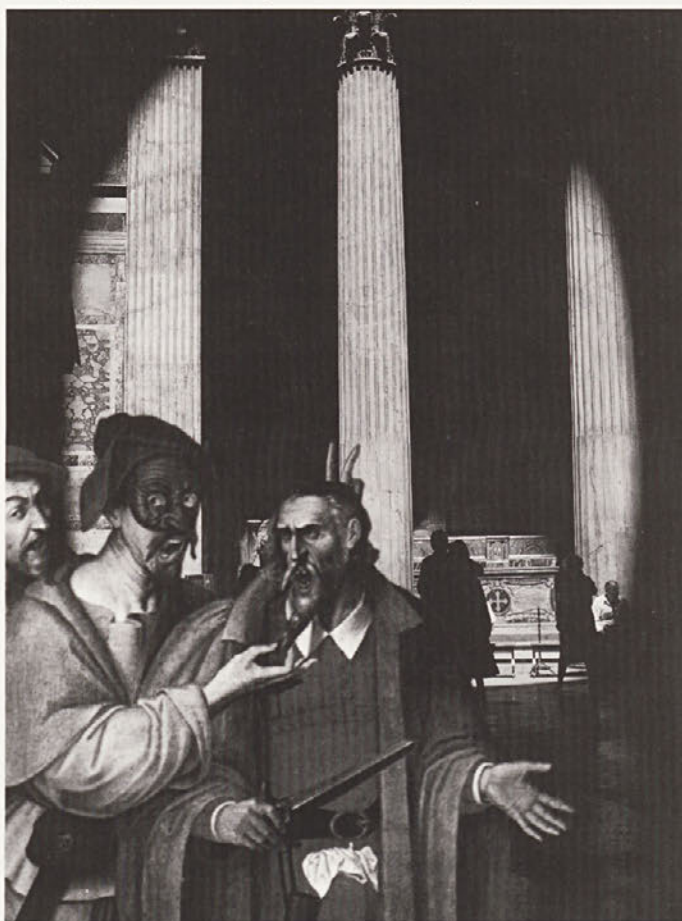
Za časa njegovega rektorstva se je število študentskih nemirov podeseterilo, Držič pa se je bodel z upravitelji, nekim administratorjem ter z določenimi študenti. Da je utegnilo postati študiranje v renesančni Sieni smrtno nevarno, pove dejstvo, da je v sporu med Držičem in štirimi študenti, ki jih je prvi izključil iz

študentskega doma, Senat obema strankama zagrozil s smrtno kaznijo. Je pa imel kot rektor kdaj tudi bolj svete dolžnosti: tako je denimo v imenu mesta z ostalimi dostojanstveniki pozdravil papeža Pavla III.

Da se je že v času študija aktivno ukvarjal z gledališčem, priča zapisnik sienske policije.

?

Drži: kot igralec je sodeloval pri uprizoritvi neke prepovedane renesančne eruditne komedije, ki so jo uprizorili v hiši plemiča della Gazzaije. Izvajalci so bili kaznovani. Se pa v zvezi s to komedijo zastavlja vprašanje, ali je ni morda napisal celo sam Držič, saj je avtorstvo in naslov do danes neznan. Možno bi bilo.



Kakorkoli že, burna študentska leta so se mu iztekla, saj mu je zmanjkalo denarja, tako da ni mogel dokončati študija. Svoje znanje pa je v tem času vendarle poglobil in razširil.

Po vrnitvi v Dubrovnik se mu že obetajo nove poti. Tja je namreč v letu 1545 prispel avstrijski grof Christoph Rogendorf, ki se je zaradi nestrinjanja doma odločil, da prebегne k Turkom. Ko se je seznanil z Držičem, je ta stopil k njemu v službo kot komornik, saj so se mu na ta način obetala potovanja. Toda namesto na vzhod, sta z Rogendorfom in njegovim spremstvom odrinila na Dunaj, saj se je medtem grof

pobotal z rojaki. Po treh mesecih se je Držič sam vrnil v Dubrovnik, češ da ni primeren za to službo. A ne za dolgo. Že je bil tu očitno precej jeznoriti grof, ki se je spet sprl s habsburškim dvorom in se ponovno namenil k Turkom. To pot je zaposlil Držiča v vlogi prevajalca in odrinili so v Carigrad. Držič samo za par mesecev, potem pa se je vrnil domov, kjer je moral na tajnem sestanku vladi poročati o dejavnostih grofa in dubrovniških rojakov. Zato ga nekateri avtorji sumničijo, da so bila njegova potovanja politične narave, Držič pa vohun.

Po vrnitvi se končno začne obdobje, ki mu je prineslo največjo slavo in častno mesto v hrvaški dramatici. Saj ne, da bi imel od tega sam kakšne koristi. Vsaj finančnih ne. A kot pravijo: ni vse

v denarju.

Leta 1548 so prvič uprizorili komedijo *Pomet* (katere nadaljevanje je prav *Dundo Maroje*), ki pa je danes izgubljena. Istega leta je napisal tudi *Tireno*, ki so jo uprizorili leto pozneje. Sovražniki so mu očitali, da je plagiral pesnika Mavra Vetranovića, vendar je Držića branil sam Vetranović. Iz leta 1551 so *Pripovijes, Tirena, Novela od Stanca* ter *Dundo Maroje*, ki ga je uprizorila gledališka družina "Pomet-družina".

Držić je neumoren. Sledijo *Džuho Kerpeta, Skup, Grižula, Tripče de Utočče, Arkulin, Pjerin*.

Zadnje njegovo delo je 1559. leta uprizorjena tragedija *Hekuba*. Slednja je bila leto predtem dvakrat prepovedana.

V tem, komaj kaj več kot desetletje dolgem dramskem in gledališkem delovanju, se je Marin Držić prelevil v spoštovanega in priljubljene- ga pisca, vendar je njegovo nezadovoljstvo očitno raslo. Pravih razlogov za njegov odhod iz Dubrovnika ne poznamo, lahko pa, da so mu botrovale večne eksistenčne težave, prepovedi njegove tragedije ali kakšen nam neznan razlog. Leta 1562 je tako odšel v Benetke, kjer je leto kasneje postal kaplan beneškega nadškofa. Benetke bodo postale njegov zadnji dom, čeprav se bo v Dubrovnik za krajši čas še vračal, mudil pa se bo tudi še v Firencah - kot bomo videli s prav posebnim razlogom.

Če smo kdaj imeli romantične predstave o Dubrovniški republiki kot oazi miru sredi razburkanih turških invazij, beneških trgovskih piratov in senjskih ali kakršnihkoli gusarjev že, ki s preudarno roko in srčnostjo svojih vladarjev varno vodijo svoje mesto blaginji in visoki kulturi naproti - no, potem pač nismo brali Držićevih pisem, ki jih je v letu 1566 poslal florentinskemu vojvodi Cosimu I. Medičejskemu in njegovemu sinu.

V pismih je natančno opisal vse neumnosti, svinjarije, barbarstvo in vse krivice, ki jih dubrovniški vladarji počenjajo svojim podložnikom. Dubrovniku vladajo norci, ki se imajo za modrece, njihove oholosti pa ni več moč prenašati. Strahopetci, ki v trenutku, ko Turek kihne, že pripravijo ključ mestnih vrat, da bi

se vdali brez boja. Sodniki v Dubrovniku sodijo krivično, odvetnikov niti ne poslušajo itd. Vse te obtožbe pa dokumentira s konkretnimi primeri.

Držić pozna rešitev. Iz pisma je jasno razvidno, da ni bral samo Machiavellijeve *Mandragole*, ampak tudi njegovega *Vladarja (Il principe)*, gotovo pa se je skrbno poučil tudi iz drugih teoretskih tekstov, ki obravnavajo strategije vojskovanja. Za začetek naj bi papež izobčil to vojvat. Potem pa naj bi vzel vojvoda stvari v svoje vojaške roke in vrgel dubrovniško oblast s prestola in vzpostavil novi red z drugimi, poštenimi ljudmi, ki jih tudi v Dubrovniku ne manjka. To je potrebno storiti s čimmanj škode, zato je ne z obleganjem mesta od zunaj, pač pa naj vtihotapi v mesto svoje ljudi, ki bodo pod različnimi pretvezami prihajali v Dubrovnik in tam

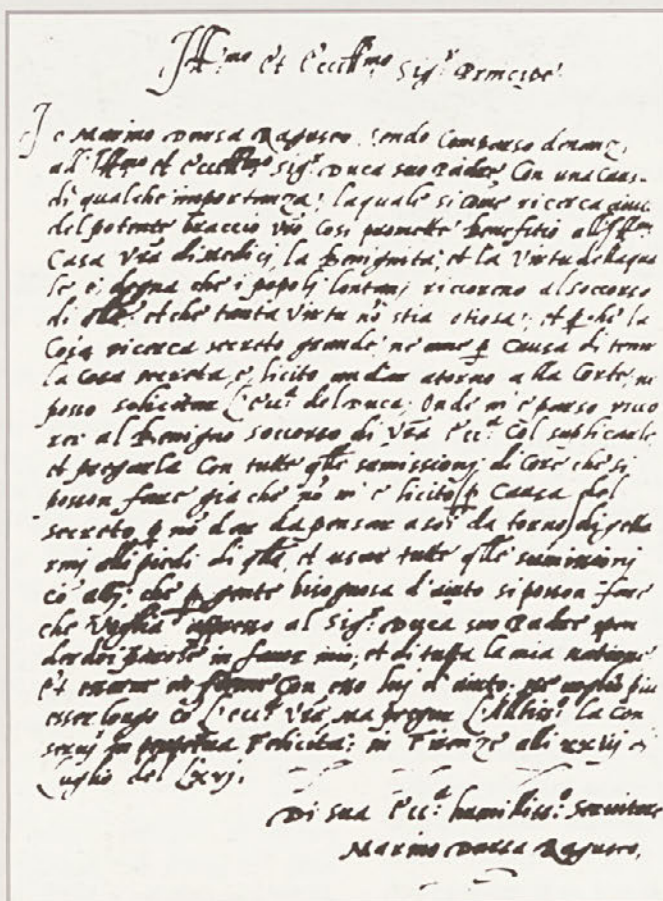
počakali, dokler ne dobijo znaka za napad. Krvi ne bo treba prelivati, ker se bodo domači oblastniki, strahopetni kot so, takoj predali. Ker Držić sam nima dovolj denarja, naj bi podjetje financiral v glavnem kar toskanski vojvoda sam, s tem pa bo storil bogu všečno in pravično dejanje.

Čeprav je bil Držičev poskus, da pridobi vojvoda za podporo svoji zaroti proti oligarhičnemu režimu v Dubrovniku, naiven, je v njem čutili, da stoji Držić z vsem srcem za njim. Da se je na to vsaj nekaj časa zelo resno pripravil in - po svojih močeh pač - skušal izdelati popoln vojaški načrt. Zato je njegov poskus pravzaprav ganljiv.

Cosimo I. Držiću ni niti odgovoril, bil pa je vsaj toliko prijazen, da njegovih načrtov ni sporočil dubrovniški vladi. Morda pa se mu ni zdelo vredno omembe.

Ali pa vendarle?

Po neuspelem poskusu zarote se je Marin Držić vrnil v Benetke, kjer je 2. maja 1567 umrl. Njegovega groba še niso odkrili in tudi v knjigi umrlih njegova smrt ni zabeležena.



Pismo Marina Držića toskanskemu vojvodi 1566

IGRA JE ILUZIJA NA MEJI RESNIČNEGA

IGRALKA ANICA KUMROVA JE NA LETOŠNJIH DNEVIH KOMEDIJE PREJELA LASKAV NAZIV ŽLAHTNA KOMEDIJANTKA. Vendar priznanje, ki ga je dobila za MICI v HOČEVARJEVI SMEJČI, še zdaleč ni edino. Na njeni igralski poti se jih je nabralo že kar precejšnje število. ANICA KUMROVA JE NAMREČ TUDI DOBITNICA BORŠTIKOVE DIPLOME IN NAGRADE SKLADA STANETA SEVERJA ZA UPODOBITEV JACINTE V "POHUJŠANJU" (1976), NAGRAJENKA PREŠERNOVEGA SKLADA LETA 1978 (ZA VLOGI JACINTE V "POHUJŠANJU" IN TOSCE V "TOSCI"), LETA 1980 PA JE BILA IMENOVANA ZA "VRHUNSKO UMETNICO" IN NAGRAJENA ZA VLOGO LEPE VIDE NA STERIJINEM POZORJU.

LETA 1982 JE PREJELA ZA VLOGO ISABELLE V KESSELMANOVIH "SESTRAH" BORŠTIKOVO NAGRADO, 1983 JE SLEDILA NAGRADA "ZLATNI SMIJEEH" NA DNEVIH SATIRE V ZAGREBU ZA QUENEAUJEVE "VAJE V SLOGU", LETA 1984 PA ŠE PRIZNANJE OBČINE CELJE ZA POMEMBNE UPORIZITVE V ZADNJIH DVEH LETIH.

Na začetku tega najinega pogovora me seveda zanima, od kod pravzaprav prvotni impulz oziroma odločitev - postati igralka?

Prvotni impulz sega, kot pri večini ljudi, ki se kasneje začno ukvarjati z umetnostjo, gotovo v otroška leta. Prvi spomini segajo v predšolsko obdobje, ko sem se srečala s knjigo, do katere je bilo v naši družini čutiti posebno ljubezen. Pri nas ni bilo kakšne podedovane, bogate knjižnice, da bi bilo to nagnjenje nekako samo po sebi razumljivo. Ravno nasprotno. Življenje v podeželskem, nerazvitem kraju in v zelo skromnih socialnih razmerah je zahtevalo, da se je bilo treba na račun knjige odreči čemu drugemu. Spominjam se prelepih večerov; zbranim za veliko mizo nam je oče ob petrolejki bral naglas. Kasneje v osnovni šoli v Celju pa sem se po srečnem naključju srečala z učiteljem slovenščine, ki je postal pozoren na moj igralski instinkt. Vzpodbujal me je in tako se je moj igralski instinkt razvijal v igradah, igradah, recitacijah, ki smo jih pripravljali v šoli in tako naprej.

Postati igralka - ?

V tistem obdobju bi bila sama misel na to tako oddaljena, da sploh ne bi prišla v poštev. Takrat sem se morala v Celje voziti z osem kilometrov oddaljenega doma. Pozimi me je obupno zeblo in sanjala sem o poklicu, kjer bi bila na suhem in toplem. To je bilo vse, kar sem si takrat lahko želela.

Sploh pa mislim, da se o igralskem poklicu ne moreš odločati kot pri drugih - če se dobro učiš, diplomiraš in postaneš, kar si si želel. Neke stroke se da priučiti, dobiti dobro obrtno znanje. To je bolj stvar pridnosti. Za umetniško delo pa je predvsem osnova neki ustvarjalni dar. Lahko je večji ali manjši - biti mora. Ta vodi mladega človeka v željo po ustvarjanju. Potem pa še vse drugo - pogoji, da lahko bogatiš ustvarjalni instinkt in končno - teater, v katerem lahko čim več igraš.

Če se ne motim, je vaše ime prvič najmočneje odjeknilo v

slovenskem gledališkem prostoru ob dveh, zdaj že zgodovinskih uprizoritvah Cankarja v celjskem gledališču. Mislim seveda na Korunovo Pohujšanje leta 1976 in Lepo Vido 1979. Sta bili Jacinta in Lepa Vida tudi za vas osebno prelomni vlogi?

Zelo realno razmišljam o svoji igralski poti. Ne verjamem v usodo ali kaj podobnega. Vendar vsekakor drži, da mora biti človek ob določenem času na pravem mestu, sicer se stvari dogajajo brez njega. Temu bi lahko rekli tudi srečno naključje. To obdobje je bilo izjemno ustvarjalno tudi za celjsko gledališče; in bila sem zraven, bila sem soustvarjalka v tem procesu; pri predstavah, ki jih je vodila misel o drugačnosti, provokativnosti, raziskovanju, vendar v okviru izjemne gledališkosti. Sem prav gotovo sodi ciklus mojih vlog v Cankarjevih dramah: Anka, Pavla, Jacinta, Lepa Vida, Lojzka. To je čudež, ki je možen samo v gledališču. Toda zanimivo, te vloge niso bile prelomne, ali da bi kakor koli omejile moj igralski razpon. Nasprotno. Z njimi sem zorela in odkrivala resnico o neizmernih možnostih igralskega ustvarjanja. Med tem časom sem se srečala tudi s svojo drugo veliko ljubeznijo gledališkega odra - komedijo.

V intervjuju za revijo 7D ste omenili stavek, ki vas je spremljal kar petnajst let. Zakaj se je "Franci, samo ne nocoj" publiki tako zelo vtisnil v spomin?

Takrat se je v našem prostoru pojavilo ime izvrstnega komedio-grafa Toneta Partljiča. Zlasti njegova "Ščuke pa ni" je bila pravi meteor v tem žanru. Satirična komedija z domačo, vsem prepoznavno tematiko, je s svojo pojavnostjo postala absolutna uspešnica, vloga Helence, ki sem jo igrala, pa ljubljena publike. Ljubezenske zagate podeželske mlade ženske, obremenjene z vrednotami kot poštenje in iskrenost, ki v "mestnem" okolju postanejo smešne, so se publiki na mah prikupile, zlasti njen stavek, "Franc, samo ne nocoj...", ki je postal dnevna zabavljica. V celjskem gledališču smo se lotili realizacije z obema rokama in nastala je uspešnica v pravem pomenu besede.

Kakšen tip gledališča (mislim seveda na njegov idejno-estetski vidik) je vam osebno najbližji, da se v njem kot igralka tudi najlažje realizirate?

Po mojem mnenju je dobro vsako gledališče, ki ima veliko zadovoljne publike. S tem pa nočem reči, da sem zagovornik skrajno preprostih in ponižno všečnih predstav. Prepričana sem, da mora biti gledališče, kot vsa ustvarjalna umetnost, raziskujoče, nekoliko pred časom, da publiko vzpodbuja k razmišljanju, k aktivnemu sodelovanju. To velja tudi za komedijo. Smeh, vzbujen z duhovitostjo, ali igralsko bravuroznostjo, ni poceni smeh. Pisatelj MARIO VARGAS LLOSA pravi: Komika zahteva globoko razumevanje tragike človeške narave, veliko usmiljenja, predvsem pa stopnjevano estetsko refleksijo.

Vsekakor doslej nisem imela problemov z oblikovanjem likov v kateri od dramskih zvrsti. Raznolikost likov in zahtevnost podobe, iskanje načina, kako "zlesti liku pod kožo", je vedno močan izziv. In težko bi rekla, da mi nek tip gledališkega izraza bolj ustreza kot drugi. Morda zato, ker sem imela to srečo, da sem lahko skoraj vse preizkusila.



Pred kratkim ste odigrali na celjskem odru dve pomembni in seveda tudi odmevni vlogi: Mici v Hočevarjevi Smejči (za katero ste na letošnjih Dnevih komedije dobili naziv ŽLAHTNA KOMEDIJANTKA) in Elzo v Kohoutovem Patu ali igri kraljev, obe v režiji Francija Križaja.

Kako se je pravzaprav "rodila" Mici in iz kakšnih "izkušenj" je nastajala Elza?

V ansambelsko trdno grajeni predstavi se rodijo priložnosti za poglobljene in nadgrajene, posamezne kreacije. Odlično sodelovanje z režiserjem in soigralci je pogojevalo tudi ti dve vlogi. Zanimivo je, da sta si Mici in Elza, po igralskem izrazu, popolnoma nasprotni, kar je izvrstno za izrazno raziskovanje. Mici izhaja iz našega domačega delavskega okolja. Je preprosta, neizobražena upokojenka, govori v narečju, je tipičen komedijski lik, čeprav tega ne kaže pri prvem branju besedila.

Elza je intelektualka, umetnica, bivša operna zvezda iz sveta glasbenega Dunaja. Njena usoda se razvija v igri, kjer se da tu in tam nasmehnuti, vendar govori o resnih in trpkih straneh življenja.

Pri Mici sem bila v začetku študija v zadregi. Znašla sem se v situaciji, ko je bilo treba najti popolnoma nov pristop k realizaciji lika - narediti igralski preskok. Bilo je trdo delo, zato sem rezultata toliko bolj vesela.

Elzo sem osvojila na prvi bralni vaji. Tu ni bilo nikakršnih dilem; stvaren pogled na življenje, pa če je še tako zamotano in nenavadno, strpnost, potrpežljivost, pripravljenost na žrtev, kadar gre za ljudi, ki jih imaš rad. To so lastnosti, ki jih cenim tudi v zasebnem življenju in jih, hvala bogu, tudi prepoznavam.

Občutek imam, da ste tako na osebno področju in tudi kot igralka dosegli neko izrazito zrelost in suverenost ter da natančno veste, kako izrabiti svoj igralski potencial. Je sploh obstajal kdaj čas negotovosti, razprtij in dvomov?

Na procese in probleme, ki jih srečujem, skušam gledati čim bolj analitično. Želim spoznati vse plasti in plasti, celotno zgradbo neke naloge. Nato se kmalu pokažejo možne rešitve. Potem se večinoma ravnam po instinktu. Vsekakor se ne dam zapeljati

čustvom, dokler mi stvari niso jasne. To razjasnjevanje in spoznavanje srži problemov je včasih naporno, vendar na koncu ugotoviš, da je to najkrajša pot do rešitve. Bržkone to velja tudi za zasebno življenje.

Če se na hitro še enkrat ozreva nazaj... Za katero vlogo bi lahko zdaj rekli, da se vas je na intimnem nivoju najbolj dotaknila, vas morda celo spremenila in igralsko najmočneje vznemirila?

Nobene vloge ne bi mogla posebej izdvojiti. Lahko bi odgovorila na splošno. Igralska naloga, ki je zahtevala velik preskok v izrazu, preskok v zrelejša leta, ali do takrat še neobdelan karakter, ima v življenju igralca poseben pomen. Lahko bi se zgodilo, vendar nisem dovolila, da bi neka vloga pustila premočan pečat na moji zavesti. To so nevarne čeri, na katerih se lahko razbiješ; zaživiš v namišljenem svetu, zgubiš stik z realnostjo in nazadnje tla pod nogami. Poznam usode iz našega poklica, ki so me opominjale.

Časa negotovosti, razprtij in dvomov na srečo ni bilo.

Kaj pomeni za vas osebno - igrati. Je to na nek način čisti užitek igre (vstopiti v nek imaginaren svet), je to morda razkriti se ali celo prikriti se, ali nekaj popolnoma četrtega?

Igranje je najprej poklic. Je poklicno delo, ki ga opravljaš z vsemi njegovimi napornimi in svetlimi stranmi. Je poklic, ki terja nenehno izpopolnjevanje vedenja o stvareh, občuteno zaznavanje dogajanj v okoljih in stalno iskanje spoznanj o neznanem. Je umetniški poklic, ki te navdaja s skrbjo med ustvarjanjem in navrže tudi neizmerno srečne trenutke uspeha. Igra je iluzija na meji resničnega in igralec dan za dnem vstopa vanjo in izstopa v vsakdanje življenje.

Pogovor z Anico Kumer je pripravila Marinka Poštrak.

NAMEN TEATRA JE V TEM, DA JE ŽIV

PETER BOŠTJANČIČ JE V LETOŠNJI SEZONI PREJEL NAGRADO OBČINSTVA NA BORŠTNIKOVEM SREČANJU V MARIBORU. NIČ ČUDNEGA, SAJ JE IGRALEC, KI SE ZNA GLEDALCU VSESTI V DUŠO, PA NAJ IGRA KOMIČEN LIK ALI PA NASTOPA V VLOGI NEGATIVCA. NJEGOVE VLOGE SE VTIŠNEJO PUBLIKI V SPOMIN.

NA ODRU NOSI ŠTEVILNE OBRAZE; OD MATIČKA PRED LETI DO TRIPETE NOCOJ...

KAKŠEN PA JE V VLOGI PETRA BOŠTJANČIČA?

Kaj ti pomeni nagrada občinstva za vlogo Shylocka v Beneškem trgovcu?

To je moja druga nagrada občinstva, prvo sem dobil za Metastabilni Graal. Pomeni pa mi ogromno. Že to, da je, hvalabogu, predstava sploh bila na Borštnikovem srečanju. Pa tudi zato, ker se nagrada pokriva tudi s kritikami, ki so bile prav tako zelo ugodne. Konec koncev pa je tako, jaz mislim, da na koncu le igraš za publiko.

In če jo primerjaš z drugimi nagradami, ki jih ne podeljuje publika? Na primer s Prešernovo?

Prešernova republiška? No, tisto sem dobil leta 1986 ali za leto 1986. Ja, tista mi pomeni ogromno, ampak je le ena posledica enega kontinuiranega dela in te nagrade imajo različno težo. Seveda pa mi ta republiška Prešernova pomeni več, mislim največ.

Shylock je precej nepriljubljen lik, pa vendar si bil ti prav v tej vlogi deležen naklonjenosti publike? Kako si to razlagaš?

Jaz mislim, da gre za ta problem tujstva, Shylock je izobčen že sam po sebi, ker je človek, ki ima drugo vero. On je ortodoksen Žid med katoliki. Ko pa se ti katoliki poigravo z njegovo hčerko in mu jo na nek način ukradejo z neko igro, pa tudi, ker vedo, kakšen je - človek, ki ima nekaj pod palcem, ki nekaj pomeni v smislu "imeti", in jaz mislim, da so tudi računali na to njegovo besnilo, na to njegovo jezo. Seveda pa je v kontekstu, jaz tako gledam, v kontekstu vseh teh, Antonia, Basania, vseh teh ljudi, ki ga obkrožajo, mislim, da je on najbolj pozitiven. To je moje mnenje, jaz ga tako dojemam. Jaz mislim, da so ti fičfiriči dosti bolj pokvarjeni kot pa sam Shylock, ker ga sprovcirajo. To je namenoma. Mislim, da gre za zaroto, namensko. Zdi se mi celo, da Židje take ljudi, kot je na primer hčerka, ki se je poročila s kristjanom, izločijo, izpišejo iz rodbine. Se pravi, da za njih ne živijo več. In oni so to pričakovali.

Stvar je pa tudi v tem, da edino, kar on ima - denar, je varnost. Ima pa tudi hčerko. In to je tragedija tega človeka. Pred zakonom je on čist, on bi moral pravdo dobiti.



Pa vendar zahteva funt človeškega mesa...

No, jaz vidim takole: V nekem trenutku je Antonio, ki ga ignorira na vseh javnih prostorih v Benetkah, ga ponižuje, v stiski, potrebuje denar in se obrne na njega. Ko Shylock sicer pristane na to, da ne bo zahteval obresti, vendar nekako iz tistega sovraštva, ki pa le tli, ki je vzpostavljeno med njima, on nekako, ne iz hudobije, ampak zaradi garancije, zahteva funt mesa. On takrat ne misli resno. Jaz mislim, da on celo na sodišču ne misli resno. Po tekstu je sicer tako, da on brusi nože. Shakespeare je sicer to napisal, ampak nikjer pa ni napisano, da bo on to zares naredil. Tu je Shakespeare genialen, ker ostri, dramatsko pelje proti vrhu, ampak Shylock tega ne bi naredil.

Ti ga torej vidiš kot dobrega?

Ne, jaz mislim, da ima on ogromno slabih lastnosti, vendar je bilo treba nekako človeško poiskati tudi nekaj lastnosti, ki ga opravičujejo in ti motivi so. Ti motivi pa so fantastično napisani. Zato je Shakespeare genialen. Ker je vse večplastno.

Zadaj je to, kar je Kunčević tudi dosegel, da se je publika soočila z nekim problemom in se začela med samo predstavo spraševati, kdo smo, kaj smo, smo sploh to, za kar se imamo (rimokatoliki in tako dalje) in si je, po moje, začela postavljati vprašanje - in mislim, da sta Kunčević in Brečić točno to hotela. Mislim, da se je ravno to tudi zgodilo, saj so bile take tudi reakcije ljudi. Po predstavi sem z marsikom govoril in so mi rekli: "...a veš, da sem bil v bistvu ob koncu na strani Žida, čeprav vem, da niti nima prav."

Se pravi, da se je v njihovih glavah nekaj zgodilo, kar je bil tudi koncept predstave. Pa tudi same vloge..

Se ob nasilju na odru vprašaš, v čem je sploh smisel igre. Kako razumeš svoje igralsko "poslanstvo"?

Mislím, da se zlo mora prikazovati, ampak z določenim namenom. Ne zato, da bodo še drugi zli, ampak da bomo spregledali tisto, kar je zlo.

Po drugi strani pa mislim, da je naloga teatra in tudi literature ideja - jaz sem namreč študiral komparativo in sem šele potem šel na akademijo, in se mi zdi, da sem malo "obremenjen" z literaturo in tudi teater gledam bolj literarno kot optično. Čeprav je gledališče, se pravi gledati.

Jaz raje vidim neko dramsko dejanje in iz njega razberem neko idejo. Prav tako tudi v filmu in literaturi. Mislim, da imajo stvari neko ceno takrat, ko imajo idejo. Ni namen v tem, da odgovarja, temveč je gledalec prisiljen odgovoriti samemu sebi.

Mislím, da je namen teatra v tem, da je živ - s tem mislim to, kar se dogaja na odru, še bolj živ pa mora biti gledalec, čeprav je pasiven del gledališča. Ampak v njegovi glavi, v njegovi duši, v njegovi psihi pa se mora nekaj dogajati. Če se ne dogaja, potem teater nima uspeha, nima smisla.

Govoriš o gledališču in o predstavi, ki sta vedno stvar nekega kolektiva. Kako pa deluje igralec sam, znotraj teatra in znotraj svoje vloge?

Igralec je po mojem mnenju - zdaj sem že toliko star, da to lahko rečem tudi v svojem imenu - kreativen takrat, ko se podreja ideji drame in predstave, vsebino pa nekako toliko prefiltrira v sebi, da sebe postavi kot osebo v funkciji vloge in jo na ta način tudi oživi.

Spominjam se še predstave Staneta Severja "Krotko deklet", ki sem jo gledal v Mariboru. Tri tedne za tem je Sever umrl. On je s svojo pojavo, s svojo umetniško veličino podajal Dostojevskega, ampak preko sebe. Torej njegovo študijo, njegov odnos do teksta. Do "Krotkega dekleta", ki ga je sicer napisal Dostojevski, ampak Sever je idejo Dostojevskega preko sebe podajal tistim, ki so bili v dvorani. Jaz mislim, da je to največ. Tako pač gledam.

Jaz, na primer cenim obrt, znam ploskati tudi 20 minut, ampak to me ne pravzame toliko, kot če začutim na odru energijo. Ne energijo, ki je pavšalna ali zunanja, temveč prevzeta z nekim odnosom do sveta in da je ta igralec v nekem dogajanju, ki govori meni osebno, se pravi, da mi šepeta tisto, kar je skrito, tista skrivnost me zanima. Na ta način gledam na igro jaz. Je pa to težko. Publika ima raje stvari, ki niso tako moreče, ki so lahkotne. Torej je v teh stvareh mogoče malo težje vztrajati.

Kako občutiš ta razkorak med svojimi igralskim stremljenjem k idejam in željami publike po lahkotnosti?

Na primer predstava, ki sem jo igral v Kranju - Prevara. To je takoimenovana težja predstava. Tudi jaz nimam nekega zadovoljstva (moram odkrito povedati) po predstavi, ker tekst sam tega ne omogoča. Gre pa za neko dekadenco treh ljudi, za neko popolno pokvarjenost in izpraznjenost, za neko londonsko srenjo, ki jo Pinter fantastično pozna in jo prikazuje v svojem stilu dramaturgije. Bil sem prepričan, da publika tega ne bo sprejela. In sem se zmotil. V Kranju je bila predstava zelo dobro sprejeta, prav take so bile tudi kritike. Najbolj pa me je presenetil odziv v

Novem mestu ali Hrastniku; publika je dihala s predstavo, kljub posebnostim Pinterjevega teatra.

Presenečen si nad tem, da publika sprejema tako težjo obliko. V tej težji obliki torej nekaj je. Je morda neka enigmatika, ki jo Pinter fantastično vodi (kronološko gre igra nazaj, začne se danes, potem pa razkriva te perfidne, pervezne odnose v preteklosti.)

Kako znotraj svojega poklica vidiš razmerje med delom v stalnem gledališču in delu "na svobodi", igralec kot svobodni umetnik ali gledališki uslužbenec?

Jaz smatram, da hiša mora imeti eno osnovno igralsko jedro, tudi kot podlaga tistim, ki prihajajo ali odhajajo. To je pač matica, ki mora obstajati in Celje ima neko jedro. Kar je nujno.

Po drugi strani pa bi bilo za igralca dobro, da bi hodil okoli, da bi krožil. Ampak to je težko, namreč situacija je taka - že nekaj let, kolikor jaz vem - da teatri skušajo narediti nek plot okoli sebe. Zid, ne plot. Jaz tega ne razumem.

Prav tako ne razumem na primer te produkcije, ki je sicer fantastična, a je za moje pojme prevelika. Zakaj ne bi določenih abonmajev odigrali v Kranju, Novi Gorici, v Ljubljani, oni pa tukaj? Tudi publiko bi to verjetno bolj zanimalo. To pa je že nek mehanizem, ki bi ga lahko uvedlo oziroma svetovalo kulturno ministrstvo. Zdaj pa lahko vidiš, da je na primer Maribor popolnoma zaprt. V sedmih letih, razen na Borštnikovem srečanju, v mariborski Drami ni bilo gostovanj ostalih slovenskih gledališč, kar je za moje pojme abotno, bolno.

Kakšne pa so tvoje povsem intimne igralske želje. Ali obstaja kakšna sanjska vloga?

Ja, Rihard III. Slišal sem, da ga pripravljajo v Novi Gorici, kjer naj bi ga igral Bine Matoh, in moram priznati, da sem mu nevoščljiv. Pred leti sem igral Hamleta in mislim, da bi ti vlogi lahko dopolnili na nek način moja igralska iskanja. Ampak verjetno ga ne bom nikoli igral.

Tudi Rihard je precej mrakoben lik. Hočeš reči, da te bolj pritegujejo temni liki?

Takole ti bom odgovoril: Navrgel bom Leara. On je absolutno ena čudovita figura in bi si ga želel igrati. Ampak mislim, da ne bi igral samo tiste svetle strani, pač pa tudi temno, ker konec koncev je le malo naiven, otročji.

To je ena perfektna pravljica, a če bi ga hotel narediti zares živega in zares tragičnega, mislim, da moraš poiskati črno in belo v njem, da tragičnost zares pride do izraza. Ne ravno nekaj temnega...

Jaz sem dobil tako oznako. Ampak mislim, da sem kot človek v bistvu svetel, samo da delujem temno.

S Petrom Boštjančičem se je pogovarjal Janez Vencelj.

Eugène LABICHE:
**FLORENTINSKI
SLAMNIK**

režija: Vito TAUFER
premiera: 12. april 1996

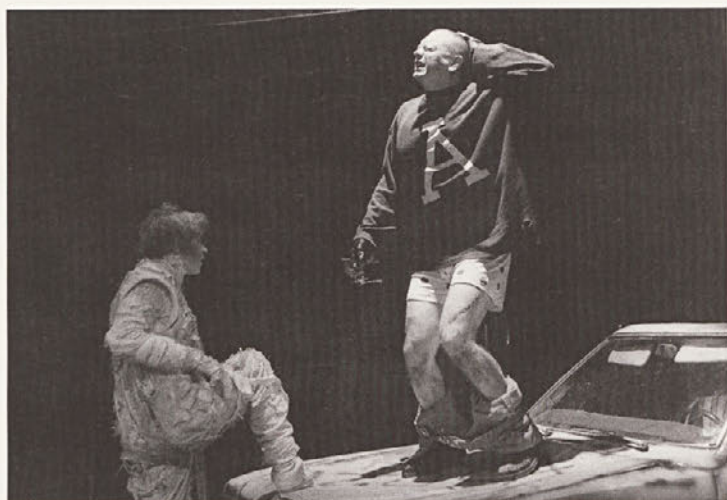
Miro PODJED,
Tomaž GUBENŠEK,
Barbka CERAR,
Bruno BARANOVIĆ



Renato JENČEK,
Barbka CERAR,
Vlado NOVAK

Milada KALEZIĆ,
Igor SANCIN





Sam Shepard:
NEVIDNA ROKA

režija: Primož Bebler
premiera: 7.januar 1996

Vesna JEVNIKAR
Bojan UMEK



Davor HERGA
Igor SANCIN
Jure IVANUŠIČ



Pavel Kohout:
PAT ALI IGRA
KRALJEV

režija: Franci Križaj
premiera: 22.marec 1996

Stane POTISK
Anica KUMER
Janez BERMEŽ



Stane POTISK
Janez BERMEŽ



Upravnik: **BORUT ALUJEVIČ**
Umetniški vodja: **PRIMOŽ BEBLER**
Režiser: **FRANCI KRIŽAJ**
Dramaturga: **MARINKA POŠTRAK IN JANEZ VENCELJ**
Lektor: **MARIJAN PUŠAVEC**
Vodja programa: **ANICA MILANOVIČ**
Tehnični vodja: **VILI KOROŠEC**



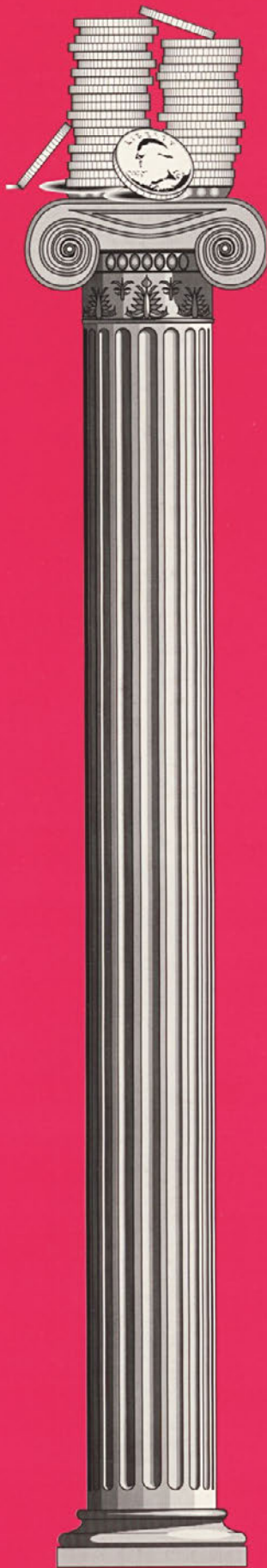
Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Bruno Baranović, Janez Bermež, Peter Boštjančič, Barbara Cerar, Tomaž Gubenšek, Davor Herga, Jure Ivanušič, Renato Jenček, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Vlado Novak, Iuna Ornik, Miro Podjed, Stane Potisk, Igor Sancin, Mirjana Šajinović, Mario Šelih, Jana Šmid, Bojan Umek

 **Slovensko Ljudsko Gledališče Celje**

Gledališki trg 5, 63000 Celje
Tajništvo: (063) 441 - 861
Vodja programa: 441 - 814
Blagajna: 442-910 int.208
Fax: (063) 441 - 850
e-mail: Slg@celje.eunet.si
<http://www.eurocom.si/celje/slg.html>

• Gledališki list SLG Celje,
• sezona 1995/96, številka 7
• Predstavniki: Borut Alujevič
• Urednika: Marinka Poštrak in Janez Vencelj
• Lektor in korektor: Marijan Pušavec
• Oblikovalec: Iztok Skok
• Fotograf: Damjan Švarc
• Naklada: 500 izvodov
• Tisk: IB grafika



MICHAEL ENDE, JANEZ VENCELJ

CAROBNI NAPOLJ

ali

satanarheolazgenialkopeklenski

punc zelja

Režija: ALEŠ NOVAK

Dramaturgija: Janez Vencelj
Kostumografija: Stanka Vauda
Koreografija: Ana Vovk-Pezdir
Poslikava scene: Dominik Križan
Lektor: Marijan Pušavec

Scenografija: Izidor Kreitner
Glasba: Drago Ivanuša
Oblikovanje luči: Izidor Korošec
Kiparka: Nataša Kordiš

Belzebub Zguba
Tiranija Vamperl
Macek Mavricij
Krokar Jaka
Maledictus Made, Silvester

Drago KASTELIC
Jana ŠMID
Gorazd LOGAR k.g.
Zvone AGREŽ
Stane POTISK

PRAIZVEDBA: 26. NOVEMBER 1995

 **Slovensko ljudsko Gledališče Celje**

Vodja predstave in
šepetalka: Breda Jenček - Luč:

Rudolf Posinek in Izidor Korošec - Posebni efekti: Ferdo Cobl - Ton: Drago Radakovič - Rekviziti: Drago Radkovič in Tone Cvahte - Krojaška dela: Adi Založnik in Marjana Podlunšek - Frizerska dela: Maja Dušej - Obutev: Vjekoslav Fistrič - Odrski mojster: Milan Pilko - Garderoba: Amalija Baranovič in Melita Trojar - Tehnično vodstvo: Vili Korošec





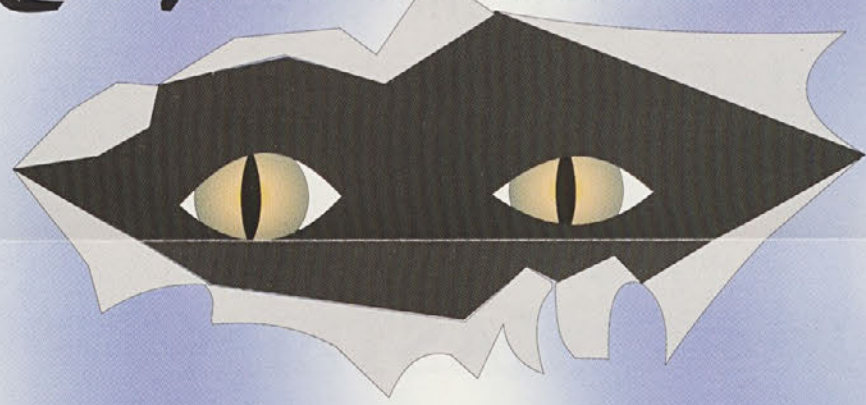
CAROVNIŠKI KORAJ

Mogočne sile, skrite v somraku!

Skrivnostne prikazni iz zimskih noči!

Čas je, da se zbudite.

**Izreki prepirljivi z laznivimi duhovi,
spake goljufive s praznimi strahovi,
vsa moč, ki daje jo denar
in zla zdivjanega vihar.**



**Vampirji, skovirji, plesasti zlobci,
neukroteni hropci, bolezenske klice,
otroske norice, odplake strupene,
umazane pene, uroki in vraze,
carovniške maze...**



**Naj vasa strasna moč postane moja,
naj vase zlo se z mojim zlije
v peklenko vroče harmonije
vseh grozot carobnega napoja.**

Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

Gledališki trg 5, 63000 Celje
Tajništvo: 063/ 441-861
Vodja programa: 063/ 441-814
Blagajna: 063/ 442-910 int.208
Fax: 063/ 441-850

Umetniški vodja: Primož Bebler - Upravnik: Borut Alujevič
Režiser: Franci Križaj - Dramaturga: Marinka Poštrak in Janez Vencelj - Lektor: Marijan Pušavec
Vodja programa: Anica Milanović - Tehnični vodja: Vili Korošec

Igralski ansambel: Zvone Agrež, Bruno Baranović, Janez Bermež, Peter Boštjančič, Barbara Cerar, Tomaž Gubenšek, Davor Herga, Jure Ivanušič, Renato Jenček, Vesna Jevnikar, Milada Kalezić, Drago Kastelic, Anica Kumer, Iuna Ornik, Miro Podjed, Stane Potisk, Igor Sancin, Mirjana Šajinović, Jana Šmid, Bojan Umek.

Slovensko Ljudsko Gledališče Celje

ODERPODODROM

PREMIERA, nedelja, 7. januar 1995

NEVIDNA ROKA

BLUE MORPHAN: Jure Ivanušič
WILLIE: Vesna Jevnikar
CISCO MORPHAN: Davor Herga
MULO: Bojan Umek
SYCAMORE MORPHAN: Igor Sancin

Sam Shepard
(THE UNSEEN HAND)

Režija: Primož Bebler

Prevod: Zdravko Duša
Dramaturgija: Janez Vencelj
Scenografija in kostumografija: Janja Korun
Koreografija: Tanja Zgonc
Glasba: Marjan Šijanec
Maska: Alenka Nahtigal
Lektorstvo: Marijan Pušavec

- Vodja predstave: Breda Jenček in Zvezdana Štrakl - Kroflič
- Šepetalka: Ernestina Djordjević
- Razsvetljava: Rudolf Posinek
- Krojaška dela: Adi Založnik in Marjana Podlunšek
- Frizerska dela: Maja Dušej
- Odrski mojster: Miran Pilko
- Rekviziti: Drago Radaković
- Garderoba: Amalija Baranović in Melita Trojar
- Ton: Stanko Jost in Drago Radaković
- Tehnično vodstvo: Vili Korošec

Ob premieri Shepardovega dela Action leta 1974 v Theatre Upstairs v Londonu je kritik Milton Shulman napisal: "Življenje je enostavno prekratko, da bi porabili katerokoli uro za reševanje ezoteričnih dramskih ugank, za katere ima kjuče do rešitve samo gospod Shepard."

V resnici je besedilo napisano izredno skraćeno in obenem z zelo "tujo" zgodbo, tako, da si jo potem lahko razlaga vsak po svoje.

Sam Shepard sicer ni povsem neznan v Sloveniji, kar pa bi težje rekli za njegovo zgodnejšo dramatiko. Ta je v precejšnji meri odraz njegovega življenja v tistem času. V času, ko je nastala Nevidna roka, se je Sam Shepard skupaj s svojo tedanjo ženo O-Ian in sinom Jessejem iz Združenih držav preselil v London z namenom, da postane rock glasbenik. O svojem tedanjem življenju je leta 1984 dejal: "Droge so bile del mojega življenja, še posebej ko sem igral z bandom. Vsak je jemal nekaj, toda postajal sem izčrpan od tega, da sem vsak dan zadet. Čutil sem, da hočem energijo porabiti za pisanje. Če ne bi bilo tako, bi postal junkie."

Bralni predstavi njegovega besedila Rdeči križ v Royal Courtu leta 1968 je slučajno prisostvoval Michelangelo Antonioni, ki je bil tako navdušen, da ga je takoj zaprosil, da napiše scenarij za Zabriskie Point.

Vsekakor je Sam Shepard zanimiva oseba, skorajda tako kot prepeč, vohun in pesnik Christopher Marlowe. Konec šestdesetih in v začetku sedemdesetih je igral bobne v Holy Modal Rounders, ukvarjal tudi v nekaterih svojih dramah. Tako je zanimiva njegova definicija dobrega rockerja: "Potrebuješ angela s kavbojskimi ustnicami. Dylan jih je imel, prav tako Mick Jagger, je zapisal v svoji igri "Kavbojske ustnice".

Po O'Neillu se nihče izmed ameriških avtorjev ni spustil tako globoko v ameriško pop mitologijo in jo tako grobo soočil z realnostjo ameriškega življenja, se glasi ameriški opis Shepardovega dela. Tako se vsaj zdi na prvi pogled tudi za Nevidno roko. V igri nastopajo kavboji, nezemljan, huligan... ponavljajo se ameriški simboli, chevrolet, fast food, campbellove konzerve...ameriška vlada, CIA... Mirno bi lahko rekli, da gre za tipičen ameriški komad. A kaj je z realnostjo ameriškega življenja. Ideje, s katerimi se poigrava Shepard, so seveda ameriške, toda ali samo ameriške. Je american way of life toliko različen od slovenskega? Ali pa se slepimo z zanikanjem potrošniške mrzlice, ne opazimo polnih lokalov McDonaldsa in Dairy Queena in zapiramo oči pred čedalje večjo odtujenostjo, v katero se pogrezamo? Mar tudi Slovenci ne postajamo podobni Velikim Carodejem Nigdirja, ki izgubljajo stik s čustvi?

Igra je kot neke sanje in kot tako jo je treba sprejeti in igrati. Sanje so namreč pogosto nenavadne, celo čudežne, pa vendarle jih dojemamo kot resnične, celo realistične. Tudi v Shepardovi igri se zgodi podobno. Z izjemo Willijevih monologov, ki so običajno bodisi zelo tehnični, bodisi poetični, so vsi ostali dialogi pretežno realistični. Zgodba sama je tista, ki poseže po irealnem.

Sama fabula je v bistvu ujeta v okvir pijanskega delirija, ki ga zamejajeta monologa kot prolog in epilog. Gre za skorajda tipični štoparski čvakanji, ki kličeta po dialogu, ki ga ni od nikoder. Prav samota je ena od temeljnih kategorij te igre. Ne opredeljuje samo Blueja, tamveč tudi nezemljana Willija in Mulo. To ni samota, ki bi bila izbrana prostovoljno, ne gre za kontemplativno osamelost, temveč za osamljenost, v katero je pahnen človek. Osamljenost, iz katere se mukoma poskuša izviti. Seveda je najbolj potencirana prav pri Blueju. Njega zaznamuje na začetku že njegova starost, obdobje človeškega življenja, ki je naravnost prepredeno z osamljenostjo. Seveda je to precej bolj boleč problem v Ameriki kakor pri nas. Pa vendar se tudi pri nas lahko srečamo z ljudmi, ki tako kakor Blue osamljeno zdijo v svojih malih stanovanjih in se pogovarjajo z izmišljenimi gosti. Človek postane neuporaben, v breme družbi, ki ga zaradi tega pusti samega.

Prvine, ki so pomembnejše za igro, so paranoja - strah, čustva, dobri stari časi, vprašanje svobode... Vse so kot v okvirnem junaku prisotne v Blueju. Gledano s Shepardove pozicije so odsev ameriške družbe s konca šestdesetih, a so po svojem bistvu univerzalne. Shepard ne skriva vzporednic z sodobnimi dogajanjmi v Ameriki. Šestdeseta so se začela z mučnimi McCarthyjevimi preganjanji, pretresel jih je atentat na JFK, pojavilo se je nezaupanje v tajne službe... Na nek način je naša sedanost podobna tistim čudovitim šestdesetim. Vseprisod se govori o spletkah, o Udbomafiji, o podtalnem delovanju proti nič hudega slutečim državljanom.

Strah se nam prikazuje tako kot orodje oblasti, kot tudi vzvod za prevzem le - te. Če je pri Blueju samo polbijano natolcevanje o tajnih orožjih in pri Williju neko futuristično telepatsko sredstvo, postane pri Mulo povsem realistična paranoidna ksenofobija, pomešana s patriotizmom.

Paranoja oziroma strah se najmočneje zrcali prav v Williju. Njegova nevidna roka, ki stiska njegove možgane. Na drugi strani pa je prestrašen tudi Mulo, oziroma vsaj nagnjen k strahu. Toda njegov strah ima realno podobo. Boji se prepečev iz drugega mesta. Strah izhaja iz njegove nemoči. Povsem realen, vsakdanji strah pa se prelevi v histerično, skorajda paranoidno reakcijo na načrtovano invazijo.

Čeprav je besedilo nastalo ob koncu šestdesetih, pa se zdi paradoksalno, da je Mulo bolj otrok osemdesetih oziroma celo devetdesetih. Bratje Morphan so namreč precej hipijevski, medtem ko (vsaj danes) Mulo deluje kot reakcija na otroke cvetja, ki se je pokazala najprej v punku, od osemdesetih do danes pa v skinheadih. Tako razumljen lik Mulo pa nam da že skorajda tip. Nasilen, nemočen brez skupine, izredno patriotski in v svojem bistvu plašen, navezan na svojo mamo ("svojo mamo imam še najrajši"). V sobi nosi princip, ki je v polnosti zaživel šele v devetdesetih - stanje brez idealov, pritlehnost, zvitost, ki jo je potrebno izkoristiti, kadarkoli se ponudi prilika. Mulo tov opis gverilkega bojevanja je tako značilen za danjši čas, da bolj skoraj ne bi mogel biti. V času nastanka igre je Mulo deloval resnično čudno. Danes pa ne. Ko govori o boju, je njegov jezik izrazito vojaško tehničen, dasiravno je prav za gverilski boj, o katerem govori, značilno sledenje kakšni ideji. On samo citira učbenike. Boj, ki ga opisuje, je samo oblika brez sleherne vsebine. Odsotnost nekih toplih človeških čustev pa ga tudi postavlja vzporedno z Velikimi čarodeji Nigdirja kot njihov ekvivalent na zemlji.

Igralski ansambel:

Zvone Agrež, Bruno Baranovič, Janez Bermež, Peter Boštjančič, Barbka Cerar, Tomaž Gubenšek, Davor Horga, Jure Ivanušič, Renato Jenovk, Vesna Jevnikar, Milada Kalezic Drago Kastelic, Anica Kumer, Mado Novak, Ina Otrok, Miro Podjed, Stane Potisk, Igor Samarin, Mirjana Sajnovec, Jana Suid, Bopun Urek

Bratje Morphan; Blue, Cisco in Sycamore predstavljajo dobre stare čase tovarštva in če hočete tudi ljubezni. Seveda, ker je Shepard vendarle Američan (sam je to, Evropi), tipične Revolveraše, romantično dobri stari pravzaprav Divji zahod brezvladja, nikomur ne pogledov, je svobode, tudi v tej luči nostalgichen spomin. Sycamorjeva ugotovitev, da ni več vlakov, ni zgolj enostavna ugotovitev stanja, temveč žalostno spoznanje o minljivosti. Dobrih starih časov je za zmeraj konec. Cisca pa po drugi strani fascinira sedanost, pravzaprav prihodnost, in možnosti, ki jih le ta ponuja. Cisco odide naprej, Sycamore ostane. Če je kje mogoče ostati v preteklosti, je to mogoče na prazni cesti sredi ničesar. Tam se čas dobesedno ustavi.

Pri bratih Morphan pa še deluje tudi tista za Ameriko tako značilna idealizacija. Američani rešujejo druge izpod tiranije - ideal borcev za svobodo. Kar seveda iz perspektive krize v Bosni deluje prav perverzno cinično. Le Sycamore pošteno prizna, da postavlja svojo svobodo pred katerokoli drugo. Njegova dilema je sicer verjetno odsev Vietnama, vendar se v enako situacijo postavljamo danes prav vsi in je dilema pravzaprav dilema žrtvovanja Ifigenijine svobode (in življenja) v korist splošnim idealom. Sycamore se postavlja na stališče, da je že prisotnost ideala vsesplošne svobode pravzaprav zanikanje svobode same. Tudi s tem se ločuje od ostalih dveh bratov, ki samo idejo svobode vendarle postavljata pred individualno svobodo.

kot pravi, spoznal šele v postavlja pred nas ameriške junake. kavboje, pravo bando. Oni sami so fisti časi, zaradi katerih Willie pride na Zemljo, je sam po sebi prostor, prostor, v katerem nihče vlada - vsiljuje svojih torej prostor absolutne kjer so je lahko delžni izobčenci. Preteklost se kaže sedanosti kot

Nezemljan Willie je pravzaprav angel, čeravno ga Shepard striktno opiše kot bitje s tujege planeta. Vendar je med pojmovanjem obiskovalcev iz vesolja in angeli kar precej vzporednic, ki v veliki meri veljajo tudi za Willija.

Angeli so brezspolna bitja, prav tako tudi v veliki meri vesoljci. O Williju sicer govore kot o moškem, vendar na njem ni nič možatega, tako kot v bratih Morphan, ki zavzamejo macho pozo takoj, ko se predstavijo kot skupina. Willie deluje krhko in neboljeno. Tako mu enostavno ne bi prisodil, da je zmagal v boju na življenje in smrt v areni na daljnem planetu.

Prihaja iz drugega sveta, ki nam ni docela razumljiv. O tem svetu si tako kot o nebesih sicer lahko ustvarimo določeno predstavo, ki pa je vedno samo individualna in nepreverjena. Willijeve informacije so skope, tako kot biblična poročila o onostranstvu.

Willie ima sicer podobo človeka, tako kot jo imajo tudi angeli. A se od človeka vendarle nekoliko loči. Njegova podoba je na nek način privzeta (izhaja iz druge biološke vrste). Od človeka se loči tudi po tem, da je nesmrten, kar na splošno velja za angele, nekoliko manj pa za obiskovalce iz vesolja. Miselno je na drugačni ravni kot ljudje in je takorekoč sposoben delati čudeže. Obuja mrtve, pomlajuje stare.. še en atribut angelov.

Vendar pa se v dveh stvareh ločuje od običajnih predstav angelov in obiskovalcev iz vesolja. Angeli se na Zemlji pojavijo z namenom, da bi pomagali človeštvu, obiskovalci iz vesolja pa pridejo včasih tudi osvajat in preučevati ali celo uničevati Zemljane. Willie prihaja po pomoč, kar ga poleg nevidne roke dela še bolj ranljivega in nemočnega. Poleg tega prihaja sam, za njim ne stoji nobena skupina, v imenu katere bi prihajal, tako kot prihajajo angeli in vesoljci. Tako kot Blue je tudi on sam samcat v prostranstvih vesolja.

AVTOR: JANEZ VENCELJ

Težko je reči, kaj je z besedilom skušal povedati avtor. Vsekakor z njim ni želel pridigati. Predvsem je postavil sliko neke družbe, ki je v veliki meri tudi naša lastna. Vprašanja lastne osebne svobode v načelno svobodni državi smo si šele začeli postavljati, prav tako nas še vedno grize paranoja, ali kot ostanek bližnje preteklosti ali pa porojena iz novega nezaupanja vase. Čedalje bolj tudi v te kotičke prodira prazni tehničizem in vse manj je prostora za toploto med ljudmi. Iz vseh takih vprašanj je nastala Shepardova drama pred 25 leti in mislim, da enaka, a celo v večji meri, zastavlja tudi zdaj.

GLEDALIŠKI LIST SLG CELJE
SEZONA 1995/96
ŠTEVILKA 4

Slovensko ljudsko gledališče Celje
Gledališki trg 5, 63000 Celje
Tajništvo: (063) 441 - 861
Vodja programa: 441 - 814
Blagajna: 442-910 int.208
Fax: (063) 441 - 850

Upravnik: Borut Alujevič
Umetniški vodja: Primož Bebler
Režiser: Franci Križaj
Dramaturga: Marinka Postrak
in Janez Vencelj
Lektor: Marijan Pušavec
Vodja programa: Anica Milanović
Tehnični vodja: Vili Korošec

Gledališki list SLG Celje,
sezona 1995/96, številka 4
Predstavniki: Borut Alujevič
Urednika: Marinka Postrak in Janez Vencelj
Lektor in korektor: Marijan Pušavec
Oblikovalec: Iztok Skok
Fotograf: Damjan Svare
Naklada: 1500 kom
Tisk: Tiskarna HREN

P

Pavel Kohout
ODERPODODROM



ELSA: ANICA KUMER

A



KELLERMANN: JANEZ BERMEŽ

Slovensko ljudsko gledališče Celje
PREMIERA, PETEK 22. MAREC 1996

ali Igra kraljev

Režija: Franci Križaj

T



DOKTOR: STANE POTISK

Prevod: Mojca Kranjc

Dramaturgija: Marinka Postrak in Janez Vencelj

Scenografija in kostumografija: Janja Korun

Lektorstvo: Marijan Pušavec

Vodja predstave in šepetalka: Breda Jenček

Razsvetljava: Izidor Korošec

Krojaška dela: Adi Založnik in Marjana Podlunšek

Frizerska dela: Maja Dušej

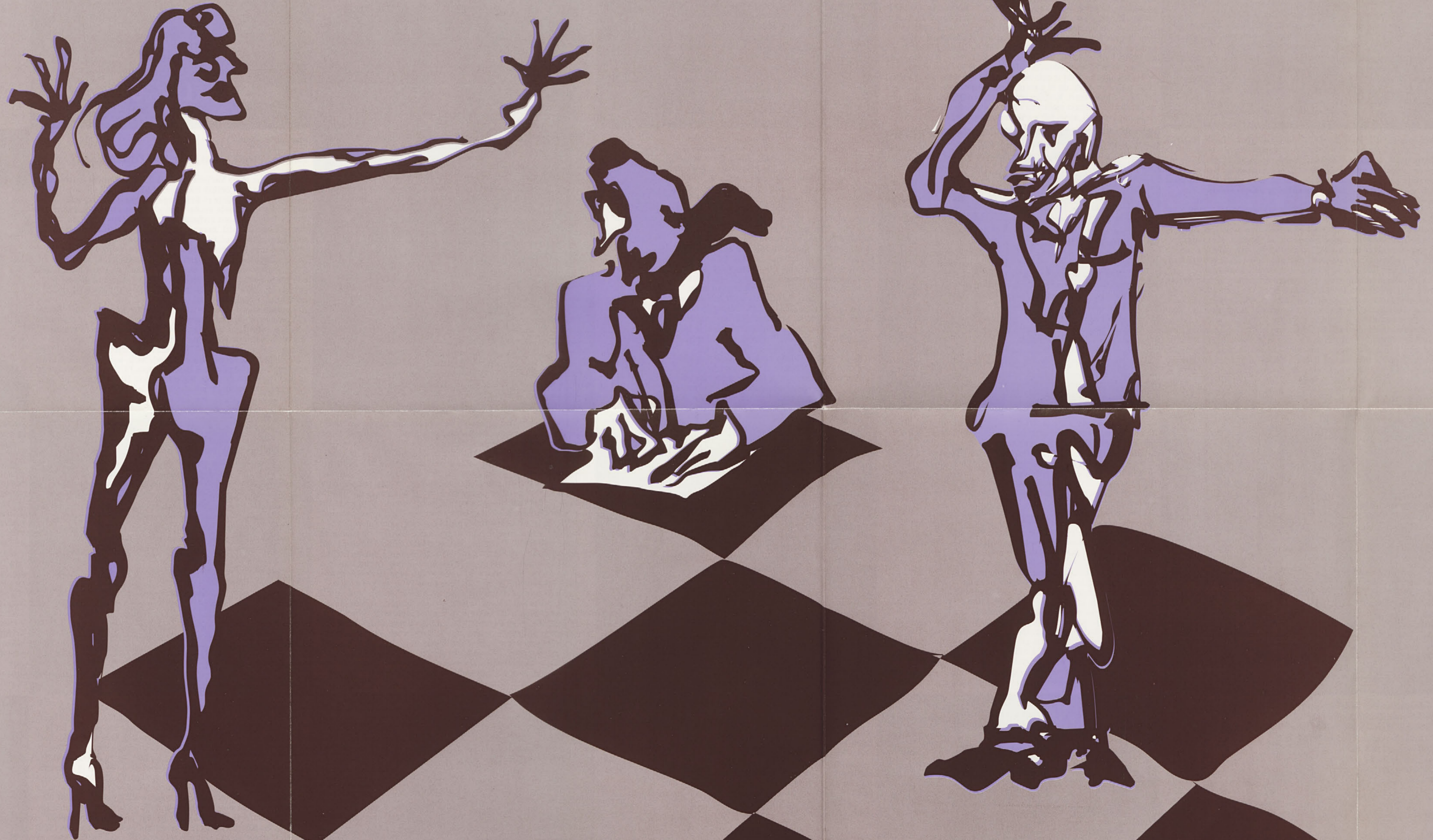
Odrski mojster: Miran Pilko

Rekviziti: Drago Radaković

Garderoba: Amalija Baranović in Melita Trojar

Ton: Izidor Korošec

Tehnično vodstvo: Vili Korošec



spervertiranega sistema oblasti.V "Patu" ali Igrì kraljev" je v tej raziskavi očitno šel še dlje. Igro pa seveda, glede na Kohoutov kontekst, lahko beremo na dveh nivojih. Na prvem bi "Pat" lahko označili kot nekakšnem metaforičnem prikaz češke situacije po "žametni revoluciji". V Kellermannu na nekem globalnem nivoju lahko prepoznamo 40-letno ogroženost oz. izoliranost čeških intelektualcev, ki so morali ves čas vztrajati v ilegali, v "nekakšnem odprniskem gibanju" ob stalni grožnji fašizma. Doktor je znotraj te, ponovno poudarjam, shematične interpretacije, personifikacija oblastniške strukture, ki je intelektualce prisilila v popolno izolacijo pod pretvezo neprestane ogroženosti s fašizmom. Elsa pa bi v tej globalni metafori lahko predstavljala tisti povezovalni "moment" intelektualne pozicije, ki je s taktično in premišljeno igro vsa ta desetletja ohranjala nekakšno navidezno ravnovesje med tistimi "zgoraj" in onimi "spodaj". Na koncu, ko se "sile" soočijo, postane očitno, da je edino kompromis tisti, ki jim lahko omogoči znosno sobivanje. Kajti poteze, ki jih radikalno, načelno in spontano vlečejo vsi trije vsa ta desetletja, se, paradoksalno, iztečejo v izenačitev moči -v pat pozicijo, ki zahteva od njih predvsem strpnost

s tako silo, ki bi zmogla premagati napeto in skrivnostno fabulo. Maloprej sem govoril o tem, da je Pat pa svoj način sestavljen. Bi se lahko reklo, da gre za konstrukt. (termina sta skorajda enakovredna)? Konstrukt nosi na področju dramatike precej negativen, pejorativén pomen. Kar pa sploh ne velja za Pat. Strinjám se, da gre za konstrukt. A temeljno vodilo fabule je prav tako konstrukt. Kajti kaj je prevara drugega kot to? Doktor sleherno soboto konstruira stari, medvojni svet, ker je prepričan, da lahko le skozi to konstrukcijo realnosti uspeva s svojo prevaro. čeravno je tudi res, da prevara temelji celo bolj kot na ustvarjanju nove resnice na prikrivanju realnosti. (Kar nas, če nekoliko skrenem s poti, pravzaprav nosi v naročje socialističnega prikrivanja in konstruiranja. Socializem je - na Češkem tembolj kot pri nas - ustvarjal umeten svet pravičnosti, vzdrževan skozi represijo državnega aparata, predvsem pa s prikrivanjem resnice o svetu tam zunaj. Seveda pa Kohout tega ne poudarja eksplicitno, z majhno izjemo Kellermannovega komentarja sodobnega sveta,ki omenja tudi Sovjetsko zvezo.) V čem je torej Kohoutov konstrukt? Iz dveh sorazmerno enostavnih zgodb(zgodba o skrivanju Juda med drugo svetovno vojno in zgodbo o ljubezenskem trikotniku) sestavi pozicijo - pat pozicijo. Igra je konec koncev predvsem razkritje te pozicije. Analitična drama smo rekli, kadar smo hoteli popredalčkati dramska besedila. Vse se je zgodilo že prej, en sam dogodek pa sproži, da se vse razreši. Ampak pri Kohoutu pravzaprav ne gre za nerazrešene zgodbe, temveč za položaj, ki

sistemom oblasti. Toda Kohoutov duhovnik gre še dlje in tragično žrtev Lido trikrat postavi v odločilno situacijo, v kateri sama odloča o svoji usodi. Izkaže se, da se Lida zmeraj odloči enako. Lida se zmeraj odloči za nemogočo situacijo, za nemogočno in nevdržno razmerje z obema možkima. In točno to, kar ni uspelo Lidi, uspe Elsi. Elsa v "Patu" iz nevdržne situacije naredi vzdržno in nemogočo ljubezen mogočo.

V "Patu", ki je po svoji formi podoben šahovski partiji, Doktor, Elsa in Kellermann tako vlečejo poteze, ki postopoma, spet s pomočjo retrospektive, razkrivajo pravo bistvo njihove igre prikrivanj in laži. Toda ko se na koncu znajdejo v pat poziciji, postane jasno, da so poteze sicer lahko vlekli, vsak po svoje in v skladu s svojo taktiko, radikalno, spontano ali načelno, da pa jih je prav ta igra pripeljala v položaj, ko se morajo sprjazniti s kompromisi. "Pat" je tako predvsem zrela igra zrelega dramatika, ki na precizen način razčlenjuje odnose med ljudmi, je prikaz večnega boja med ženskim in moškim principom, ki se lahko razreši, navkljub radikalni dimetralnosti obeh principov, le s strpnostjo in kompromisi. Pred skoraj tridesetimi leti je Kohout v "Takšni ljubezni" trikotnik ženske med dvema možkima razrešil veliko bolj radikalno in seveda tudi tragično. Nevdržna situacija, v kateri se je znašla Lida med eno in drugo, zanj nemogočo ljubeznijo, je Lido pahnila v samomor. Elsa v "Patu" je tako na nek način Lida, ki je po spletu okoliščin pristala na kompromis in zivela z obema možkima. Elsa je ženska, ki je hkrati izživela svojo "nesojeno ljubezen" (s Kellermannom) in "sojen zakon" z Doktorjem. In če se je na koncu "Takšne ljubezni" izkazalo, da je Lida tragična žrtev dveh možkih principov ljubezni,

saj lahko obstaja le znotraj nje. Vsekakor ima Doktor močnejšo pozicijo, saj je na začetku on tisti, ki igro vodi, zato pa Kellermann prelomi glavno pravilo in razkrije svoje vedenje o igri. Doktor zdaj v tej igri ne more zmagati, njegovo štiridesetletno maščevanje se je pravzaprav razblinilo, ker je Kellermann na svoj položaj pristajal in ga celo prostovoljno sprejel. čeravno na koncu njune partije, pred Elsinim prihodom Kellermann ugotavlja, da sta v pat poziciji, se ta šele dokončno razkrije z njenim prihodom. Do tistega trenutka je igra prišla prej do remija kot do pata. S tem ko Elza razkrije še svojo igro pa se izkaže, da so v patu vsi trije, od samega začetka.Predvsem pa je znotraj same sebe v patu Elsa, ki ne more živet z enim samim. Iz njenega notranjega pata pa izhaja tudi pat obeh možkih. Nične se more izločiti nikogar, ker bi s tem izločil tudi samega sebe. Skozi igro se razkriva ne samo položaj, ki ga igra ne more spremeniti, ampak tudi pravila te igre. –ah prevar. Prevara na prevaro se vrstijo od začetka njihovega skupnega življenja. Najprej je tu velika Doktorjeva prevara, laž o vojni, ki še trajá, s katero drži Juda v nekakšnem ujetništvu. Ta prevara sprva stoji kot največja, vendar se s potekom igre razkrivajo še druge, prva je bila gledališka prevara (Elsa in Kellermann odigrata na Capriju svoje prvo srečanje), ki je hkrati tudi ljubezenska prevara, ki je prav tako dvojnja, ker Elsa ljubi tudi Doktorja. Njena dvojnja prevara pa se nato vleče do konca, in vse obe pravzaprav zaplete v pat pozicijo. Pravzaprav je vseh prevar toliko, da jih niti ni

Janez Vencelj

O RAZKRIVANJU RELATIVNOSTI RESNICE

Običajno se izogibam izrazu razčlemba-analiza, ker označuje neke vrste nasilje nad besedilom.Razčleniti pomeni razstaviti, raz-dreti, raz-biti...pokvariti. Vendar nekoliko čutim, da Kohoutov tekst takšno nasilje mirno, celo mazohistično prenese. Zakaj? Ker gre v resnici za šahovsko partijo. Ne zgolj tisto, ki uokvirja dramsko dogajanje. Igra sama je sestavljena iz premišljenih potez v gradnji dramskega dejanja. Sem rekel sestavljena? Sestavljene stvari pa se morejo razstaviti, raz-členiti,brez pretirane škode, saj jih nato zlahka sestavimo nazaj. Zaradi tega lahko temu razmišljanju rečemo tudi razčlemba. Kohoutov pat je igra, ki pravzaprav ne potrebuje razlage, ki se običajno pričakuje od dramaturga pri nekaterih drugačnih dramskih besedilih, ki močnejše postavljajo v ospredje osnovno idejo. Znotraj besedila se mestoma sicer pojavljajo poudarki, ki deloma vodijo ven iz same zgodbe (na primer Kellermannova označitev sodobnega sveta, namigi na ekologijo, nuklearno nevarnost...), vendar nikoli

gre v njej za identično situacijo, le da je ta postavljena v drugačen kontekst. Tudi v "Takšni ljubezni" se, tako kot Elsa v "Patu", glavna junakinja Lida Matys znajde v nevdržni situaciji med dvema možkima. V zapleteni situaciji med obema Lida ne vzdrži pritiska in naredi samomor. Elsa v "Patu" je v tem pogledu "zrelejša", pa tudi situacija ji je očitno bolj naklonjena in tako preživi pač svoje življenje hkrati z obema ljubljenima možkima. Kot poudarja Kohout, imamo v igri pravzaprav tri pare. Tako kot Doktorja in Elso, Elso in Kellermanna tudi Kellermanna in Doktorja vežejo silnice, ki se jih ne da zgolj poenostaviti na črno-bel obrazec ljubezni in sovraštva. Njihovi odnosi so precej bolj zapleteni in večplastni, povezave sodnejše in silnice močnejše, kot se sprva zdi. Ljubezen in usodnostvo, strpnost in ljubosumnje, odpusčenje in maščevanje so v tej spontani, a tudi premišljeni igri ves čas v ravnovesju. In prav zaradi ravnovesja, ki vlada med silami, je svet, čeprav krut in lažniv, še znosen in odnosi med Elso, Doktorjem in Kellermannom sploh možni. In kar je pri vsem skupaj pravzaprav najbolj paradoksalno, je dejstvo, da jim uspe vzdrževati ravnovesje z lažmi, medtem ko resnica prav to ravnovesje nevarno poruši. Raziskovati v tem nenavadnem trikotniku krivdo in ob tem moralizirati, bi bilo skrajno zgrešeno, kajti na koncu se izkaže, da je vsak "kriv" in da so hkrati vsi "nedolžni". S podobnim problemom se je Kohout ukvarjal že v "Takšni ljubezni", saj je celo okvir zgodbe nekakšen sodni proces, ki ga vodi duhovnik, da bi s pomočjo retrospektivne analize našel krivca za Lidino smrt. Ko tako igralci (oz. junaki) igre luščijo plast za plastjo in snemajo masko za masko se seveda izkaže, da so za tragedijo krivi vsi, ki so bili v trikotniku soudeleženi, vključno s

razritje, ki je za pravzaprav dvojno. Položaj se hkrati razkrije osebam znotraj igre, obenem pa se gledalec razrije tudi konstrukt - pat - pozicija, ki jo Kohout spretno prikriva z dramatičnimi in duhovitimi dialogi. Do razkritja pat pozicije pa ne pride naenkrat, le to se začenja že s samim začetkom. Iniciacijski dogodek je seveda Doktorjeva odločitev, da (do)konča svojo prevaro. Kot že rečeno, pa pat pozicija ne dovoljuje nobene poteze, ne da bi pri tem kralj prišel v šah. Doktor pa s svojo odločitvijo ogrozi takšen položaj, s tem pa tudi svojo eksistenco znotraj njega. A prav zaradi tega, ker gre za pat pozicijo, tudi ob njenem razkritju pozicija pravzaprav ostane takšna, kot je bila. Pat pozicija onemogoča sleherni premik.A tudi poraz. Pat je predvsem igra, partija. Toda čigava je ta igra. In s kom se igra. Seveda v prvi vrsti igra Doktor s svojo ženo. Ne glede na to, da v resnici žena zmaguje, pa je igra enakovredna. Ničee se ne igra z nikomer. Njuni namigi, ki se pojavljajo znotraj vsakdanjega govorjenja, so nekakšen boj za pozicijo, pri čemer Doktor skuša položaj razviti, žena pa trenutno razmerje sil, pozicijo obdržati takšno kot je.

Potem pridemo do osnove -osnovne -igre. Doktor se poigrava s Kellermannom. Kellermann sicer dolgo časa ne razkrije, da pozna pravila igre. Glavno pravilo te igre je pravzaprav to, da ničee ne sme razkriti, da ta pravila sploh pozna. Glavni boj, ki teče znotraj igre med Doktorjem in Kellermannom je boj za igro samo, ki jo hoče Doktor končati, Kellermann pa nadaljevati,

naj stori ženska, če ji težita dva norca", ki si ga je Kohout zastavil že v "Takšni ljubezni", se torej ponavlja v "Patu". In če je Lida takrat odgovorila z begom/samomorom, odgovarja zdaj Elsa s svojim "obtožujem". Toda njenega "obtožujem" seveda ne smemo razumeti kot feminištni pamflet ali pohod na barikade, ampak predvsem kot razkritje dejanskega "stanje", ki pač brez odvečnih iluzij razkriva naravo odnosa med moškim in žensko, blišč in bedo življenja v dvoje oz. v troje, ter seveda kot razkritje relativnosti t.i. usodne ljubezni.

Na koncu Kohout, potem ko se je ves čas ukvarjal z možko optiko igre, razkrije še ženski del v njej in brez sentimentalnosti razgrne vso stisko t.i. "fatalke". Razkrije se, da Elsa v svoji vlogi nikakor ni uživala v tem smislu, ki si predstavlja ta možka. Izkaže se, da je bila Elsa "žrtev" prav takšnih arhetipskih situacij, kot jih prikazuje Shakespeare s pomočjo svojih ženskih junakinj: Julije kot žrtve neke fiktivne usodne ljubezni. Desdemone kot žrtve fiktivnih možkih projekcij in seveda ljubosumnja in Katarine kot žrtve moške prevzgoje in seveda tudi moči. Vse tri omenjene arhetipe Elsa preživi na lastni koži, čeprav je možkima vse do konca to ostalo prikrito. Prikrito predvsem zaradi obsedenosti z lastnimi frustracijami in projekcijami, ki sta jih leta in leta izživljala na svoji "muzi". Toda najbolj presenteljivo in osupljajočo pri tem "feminističnem zasuku" pa je pravzaprav dejstvo,da Elsa te svoje vloge v igri kraljev, v kateri je bila zgolj žrtvovani kmet, nikakor ne jemlje resignirano ali deprimirano. Elsa je namreč ženska, ki je še zdavnaj spregledala možko igro in jo sprejela kot del svoje, še več: Elsa je na igro prostovoljno pristala in v njej našla tisti

in toleranco. Drugo. psihološko branje, pa seveda izpostavlja predvsem skrajno napet in intimno izpisan ljubezenski trikotnik, znotraj katerega se že več kot 40 let grejo svojo igro o pretvarjanju in ljubezni vsi trije, zdaj že ostareli junaki, z neverjetno in silno strastjo. Kohout je v svojem predgovoru h krstni uprizoritvi med drugim tudi zapisal, da je idejo za tekst pobral iz neke časopisne vesti o dveh ostarelih japonskih vojakih, ki sta se 40 let skrivala na nekem otoku v prepričanju, da vojna še trajá. Ta, očitno začetni impulz, je tako zaznamoval osnovno situacijo, v kateri se znajdejo trije strastni igralci, ki plast za plastjo s pomočjo retrospektive pred svojimi očmi in očmi presenečene publike razkrivajo svojo, zmeraj bolj zapleteno igro o usodni razpzetosti ženske med dvema možkima. Ob tem se seveda nehotе vsiljuje primerjava s Kohoutovo mladostno igro "Takšna ljubezen", saj

je ustaljen že štirideset let. Dogodek, Doktorjeva odločitev, ne pripelje do nikakršne razrešitve ampak zgolj do razkritja. Na tem mestu se mi zdi skoraj nujno vključiti primerjavo s Kraljem Ojđipom, ki je za analitično dramo prav gotovo najboljša referenca. Razkritje pri Ojđipu vodi tudi v razplet. Spoznanje, Jokastin samomor, Ojđipova oslepitev. Pri Patu vsega tega ni. Zgodba se je razrešila že veliko prej, ostala pa je zakrita pod tančico prevare - Doktorjevega konstruktá. Prav zato je vsa teža položena v razkritje. (kar spet nekoliko leti na socialistični režim in pričakovanje razkritja ob koncu osemdesetih, ko je igra nastala.) Tako ne moremo re i, da z odsotnostjo razrešitve igri nekaj manjka. Da je nepopolna. Ravno nasprotno. Razritje deluje kot nekakšno dolgo pričakovano olajšanje. To pa je seveda spet posledica natančne konstrukcije celotnega položaja. Pat pozicija je konec koncev natančno določena. Noben premik ni mogoč. Konstrukt Kohoutove igre je prav takšna pozicija in pri tem dejstvo, da gre za konstrukt, sploh ne more biti v škodo igre, saj je le ta nujno potreben v taki strukturi, kot jo ima Pat. Brez konstruktá takšnega položaja tudi ne bi bilo mogoče njegovo

potem se, vsaj prvi hip, zazdi, da sta v "Patu" tokrat možka upravičeno žrtvi ženske ljubezni. Toda zelo kmalu Elsa sama razkrije, da to ne drži. Brez dvoma drži, da je bila Elsa obema možkima "ta mračni predmet pozečenja" in seveda tudi muza. Doktorju za njegov pigmalonski kompleks, Kellermannu za njegov kompleks nemogoče in usodne ljubezni. Toda bila je predvsem (kot na koncu tudi sama brez moraliziranja ugotavlja) žrtvovani kmet v njuni kraljevski igri (moškega!) samoljubja. Bila je prostovoljna žrtev njune (moške) igre, v kateri ni prostora za poraženca. Kajti ko se tik pred koncem zazdi, da je v igri pretvarjanj in prikrivanj Elsa zmagovalca, se možka sprivata nanjo s plazom očitkov. V tem trenutku pa se tudi Elsi izvije iz prsi (Kohout to zelo natančno imenuje) "praktik", s katerim izkriči ves svoj dolga leta zdrževan gnev. "Namesto ene moške nečimrnosti, ki obdružuje le samo sebe, namesto ene nesposobnosti skrbeti zase, je bilo treba prenašati kar dve!" pravi Elsa med drugim v svojem končnem monologu, v katerem z analitično natančnostjo razkriva svojo pozicijo med možem in ljubimcem. Isti stavek bi lahko izrekla tudi Lida, če bi se takrat, pred dvanajm tridesetimi leti, njena ukleščenost med oba možka razpletla vsaj za potezo drugače. Vprašanje "Kaj

smiselno naštevati prav vseh. Konec koncev so kot že rečeno Kohoutov konstrukt (v dobrem pomenu besede), ki omogoči celotno igro razkrivanja. Vendar pa se mi zdi pomembna njihova stevilno in način, s katerimi se postopno razkrivajo. Tako se največji prevarant - lažnivce Doktor izkaže za najbolj prevaranega. Resnica skozi vse laži postane izredno relativna. Tudi za gledalca, kateremu Kohout skozi drobne dialoške namige sicer omogoča slunjgo, vendar skorajda samo to. Nekaj k tej slunjji pripomore tudi igra interpretov, ki pa predstavlja kljub dobrim dialogom prav zaradi relativnosti resnice in dramaturške strukture besedila težko nalogo. Vprašanje je namreč v kolikšni meri naj se razkrijejo Pat(etični)-Pat(ološki)odnosi med osebami še pred besedilom. Zaradi svoje specifične zgradbe igra namreč pogosto omogoča takoiimenovani dvojni tekst, kjer se govorno prepleta s povedanimi, oziroma je smisel povedanega onkráj smisla izrečenih stavkov. Prav to razkrivanje resnice, ki je obenem vedno tudi relativna, pa je pravi izziv, ki ga Pat postavi pred ustvarjalce.

užitek "nevarnih razmerij", ki je nujen, da neko razmerje preživi pezo vsakdanje z dolgočasenosti in navečanosti. In tako kot sta oba možka potrebovala svojo muzo, ki je iz njihovih "muh znala narediti slone", tako je tudi Elsa potrebovala svojo "klet", da bi se zavedla ljubezni "tu zgoraj". Elsi je tako uspelo z vsem zavidljivim samozavedanjem obdržati med obema možkima ravnovesje pat pozicije in že zato ji moramo čestitati, možkima pa pustiti, da v miru premisli ta poteze na šahovnici, ki jih je začrtala njena intuitivna ženska igra.

GLEDALŠKI LIST SLG CELJE

SEZONA 1995/96

ŠTEVILKA 5

Pavel Kohout



Patt oder Spiel der Könige

Pavel Kohout

STAVEK O IGRI

Drage kolegice dramaturginje Schillertheatra, vprašale ste me, kaj sem imel v mislih s svojo najnovejšo igro Pat, in me prosile, da za objavo v gledališkem listu to tudi zapišem, kar me spravlja v precep, saj po eni strani ženskam nisem navajen odre•i želja, po drugi strani pa sem preve• izkušen, da bi se pregrešil proti zakonom, h katerim spada tudi ta, ki avtorju prepoveduje interpretirati lastna dela, ker bi jih s tem oropal njihove učinkovitosti in gledalcem vsilil svojo razlago, ki njih ne zadeva, ter jih s tem ovrta, da bi odkrili tiste vidike, ki jih resnično zanimajo, kajti v gledališču - v tem je njegov prav poseben čar - gledalec samo delno misli tako, kot bi želel avtor, da naj misli, temveč misli zlasti to - odvisno od svoje človeške narave, svojih izkušenj, svojih trenutnih razpoloženj, pa tudi od duha časa -kar želi misliti, in prav iz tega trčenja ali stečičča hotenjskih tokov vseh, ki se na odru in v avditoriju, ne glede na ločnico, srečujejo, sestoji gledališki dogodek, in v tem je razlog, da se ne morem izreči o svoji igri Pat, razen če mogoče čisto na splošno, s enim stavkom, le omenim, da sem pobudo dobil z Daljnega zhoda, sprožila pa jo je skopa agencijska novica, ki je pred kakšnimi petimi leti poročala o dveh japonskih vojakih, pozabljenih v džungli južnega Pacifika,

človekovih pravic, ter poudarili, da "objava sporazumov z novo teži prikljuje v spomin, koliko osnovnih pravic državljanov v naši deželi znaekrat - žal - velja samo na papirju."•V želji, da bi vsi ljudje lahko živeli in delali kot svobodni ljudje", kot so na koncu zapisali podpisniki listine, pa se je seveda skrivala tudi želja po spremembi sistema, kar je seveda sistem gladko spregledal in proti podpisnikom sprožil sistematično aratacijo. Večino podpisnikov je pozaprl, proti ostalim pa sprožil sankcije, ki so ogrožile njihovo ustvarjalno kot tudi konkretno eksistenco. Agonijo, ki je zavladala po podpisu listine, Kohout opisuje v romanu "Kje je pokopan pes", sankcije, ki so jih doživeli podpisniki, pa v dramskem besedilu "Marija se bori z angeli" (uprizorjenem v SNG Drama Ljubljana v sezoni 1984/85). Žrtev teh sankcij je bil tudi Kohout, saj je bil po enoletnem bivanju v Avstriji (leta 1978 so mu podelili veliko avstrijsko državno nagrado za literaturo) skupaj z ženo izgnan z ozemlja ČSSR. Kohoutova vrnitev v Prago se je zgodila šele po "žametni revoluciji", v začetku decembra 1990, ko je s svojim esejem z naslovom "Edino zdravilo je kulturna, brezkompromisna javna razprava" sodeloval na ustanovnem kongresu Evropskega kulturnega kluba. Na kongresu je Kohout izpostavil "krivdo intelektualcev, ki so s svojim tihim molkom dopustili 40-letno vladavino stalinizma", opozoril pa je tudi na vse tiste poslušne čeških intelektualcev, da bi ta molk prebili.

Kohoutovo literarno delo je bilo tako ves čas tesno vezano na konkretno družbeno-politično situacijo. Bilo je kratka rezultat, reakcija in odgovor na "brezdušno moč golega aparata", ki ni spervertiral le ideje komunizma temveč predvsem odnose med



PREMIERA, PETEK 22. MAREC 1996

Režija: Franci Križaj

ELSA: Anica Kumer

DOKTOR: Stane Potisk

KELLERMANN: Janez Bermež



Slovensko ljudsko Gledališče Celje



Marinka Postrak

KAJ NAJ STORI ŽENSKA, ČE JI TEŽITA DVA NORCA?

Pavel Kohout je ob Vaclavu Havlu in Milanu Kunderi eden izmed tistih najvidnejših čeških literatov, ki jih je zaradi njihove nekonformistične drže in kritičnega odnosa do stvarnosti realsocilizma doletela usoda "prekletih" pesnikov. Rodil se je leta 1928 v Pragi, njegovo življenje in literarno delo pa je bilo, kot je pozneje sam označil, zaznamovano s "katastrofo komunizma, ki se je za razliko od očitno reakcionarnega in nečloveškega hitlerjevskega fašizma perfidno zakrinkal z vsem, kar je nosilo pečat napredka in humanizma." Kritika sistema, ki ga je Kohout v vsej spervertiranosti kot zlo usodo občutil na lastni koži, je bila takorekoč neizogibna. Kritična refleksija "svinčenih časov" je postala človeška in ustvarjalna nuja, ki se ji kot intelektualec nikakor ni mogel, niti hotel izogniti.

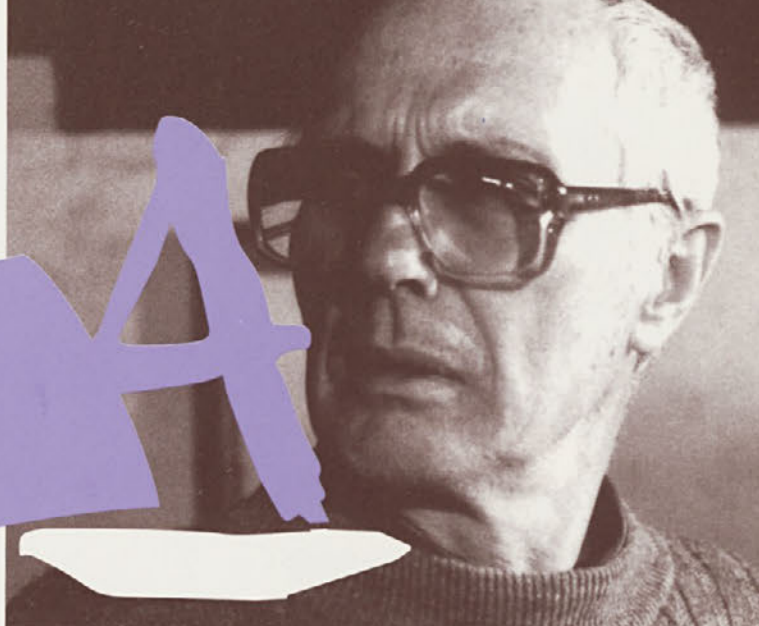
Kohoutovo usodo je očitno najmočnejše zaznamoval podpis "Listine 77", o čemer govori tudi v romanu "Kje je pokopan pes", v dramskem besedilu "Marija se bori z angeli" (1980), aluzije na ta prelomni dogodek češke zgodovine pa je mogoče zaslediti tudi v drugih njegovih tekstih. "Listina 77" je nastala kot odgovor na češki podpis "Mednarodnega sporazuma o gospodarskih, socialnih in kulturnih pravicah", ki je bil potrjen v Helsinkih leta 1975. Češki intelektualci so pod vodstvom dr. Jirija Hajka, Vaclava Havla in prof. dr. Jana Potočkega izkoristili priložnost, ko je Češkoslovaška socialistična republika podpisala sporazum, in ob tem opozorili na kršenje

ki sta še vedno bila boj druge svetovne vojne, ker ju novica o njenem koncu ni dosegla, ta skurilni boj me je prisilil, da sem pomislil na druge boje, četudi bojovane brez orožja, pa vendar enako absurden in smrtnoresne, in blisk tega kratkega stika je osvetlil moče vedno znova pojavljajočo se tiho željo, dabi izstppil iz svojega vzhiravega življenja, se potuhnil na neko skrivno mesto, kjer bi se v zavetju posvetil le pisanju - to dvojce je potem pretvorilo v znani kamenček, ki sproži plaz,v tem primeru plaz mojih spominov in izkustev, povezanih s tistim obdobjem tega stoletja, kitem ga soblikovalv in kazil; plaz teh spominov je bil resnični začetek te neresnične zgodbe, ki bi se resnično lahko odigrava v vsakem večjem evropskem mestu, ki so ga nekoč okupirali nacisti, ne glede na to ali danes spada pod Zahod ali Vzhod, zgodbe o treh parih, ki jih zastopajo le trije ljudje, ki se borijo za zmago v igri stoletja, katere jedro predstavlja spor o tem ali si je življenja potrebno lotiti kompromisno ali brezkompromisno in tudi odločitev o tem sporu, drage kolegice dramaturginje Schillertheatra, prve parke te igre, je na koncu prepuščena gledalcu, ki jo mora prav tako v vsakodnevnem boju s svojimi bližnjiki vzeti mano, če ne želi za zmeraj obviseti v tistem klavnem položaju, ki ga na šahovnici imenujemo "pat".

10. avgust 1987

Prevedel Robert Vouk

socializma". (Goran Schmidt: Zakaj iskati Polineika? GL SNG Drama, sezona 1984/85 ob uprizoritvi "Marija se bori z angeli") Marija, nekoč slavna gledališka igralka, skupaj z možem po podpisu Listine 77 postane žrtev sankcij. Doleti jo (tako kot avtorja) prepoved igranja, s tem pa tudi izguba identitete. Marija postane žrtev perfidne psihološke torture, ki za doseg svojih ciljev ne izbira sredstev. Kajti igro, v kateri je Marija le neznatna akterka, vodijo usodnejši režiserji, kot se sprva zdi. Kohout Marijo tako postavi v prepoznaven družbeni kontekst, toda zdi se, da ga zmeraj bolj zanima natančna psihološka slika junakov. Avtor tako prične brskati za pretoklostjo, zanimajo ga psihološka stanja in predvsem skozi to deformiranost nekega jasno prepoznavnega sveta. Zato Kohout že v predgovoru zapiše, da je minil čas t. j. teznih iger, ter da ga zanima predvsem slika psiholoških stanj in analiza odnosov med ljudmi kot posledica nekega skrajno



ODERPODODROM

