



William Shakespeare

ROMEO IN JULIJA



Petja Labović, Liza Marija Grašič

William Shakespeare

ROMEO IN JULIJA

(ROMEO AND JULIET)

TRAGEDIJA

Prevajalec Srečko Fišer
Režiser in dramaturg Matjaž Zupančič
Scenograf Alen Ožbolt
Kostumografinja Bjanka Adžić Ursulov
Avtor glasbe Aldo Kumar

Svetovallec za gib Tamás Tuza
Korepetitor Simon Dvoršak
Oblikovalec luči Andrej Hajdinjak
Lektor Jože Volk
Asistentka režiserja Nina Ramšak

IGRALCI

Zbor Aljoša Koltak, David Čeh,
Damjan M. Trbovc

Escalus, veronski knez Mario Šelih

**Mercutio, njegov sorodnik,
Romeov prijatelj** Vojko Belšak

Paris, plemič, knezov sorodnik
Branko Završan

**Monteg, poglavar rodbine v sporu
s Capuleti** Rastko Krošl

Gospa Montegova Tanja Potočnik

Romeo, njen sin Petja Labović

**Benvolio, Montegov nečak, Romeov in
Mercutiev prijatelj** Tarek Rashid

Baltazar Igor Sancin

**Capulet, poglavar rodbine v sporu
z Montegi** Renato Jenček

Gospa Capuletova Jagoda

Julija, njuna hči Liza Marija Grašič

Tybal, nečak gospe Capuletove
Andrej Murenc

**Pestrna, služabnica pri Capuletih,
Julijina dojilja** Minca Lorenci

Fra Lorenzo Igor Žužek

Fra Giovanni Kristian Koželj k. g.

GLASBENIKI

Avtorica vokala Tanja Potočnik

Violončelo Tamara Gombač/Katarina
Kozjek

Marimba Eva Zavšek/Petra Vidmar

Klarinet Gašper Salobir/Mitja Ritlop

Vodja predstave Zvezdana Kroflič Štraki • Šepetalka Breda Dekleva • Lučni mojster Jernej Repinšek • Tonski mojster Mitja Švener • Vodja projekcije Drago Radaković • Rekviziterka Manja Vadla • Dežurni tehnik Sebastjan Landekar • Frizerki Marjana Sumrak, Andreja Veselak Pavlič • Garderoberkni Melita Trojar, Mojca Panič • Odrski mojster Gregor Prah • Tehnični vodji Miran Pilko, Miha Peperko • Upravnica mag. Tina Kosi

PREMIERA **17. FEBRUARJA 2017**



Petja Labović, Tarek Rashid, Eva Zavšek, Vojko Belšak

FIGA

Figa gorska,
o, dekle, dekle,
prelest gora,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Sred rož in trat,
o, dekle, dekle,
sred rož in trat,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Nevesta, ti, žénina srce,
o, dekle, dekle,
nevesta, ti, žénina srce,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

So rjave fige naše,
o, dekle, dekle,
so rjave lepe naše,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Bajna je nevesta,
o, dekle, dekle,
bajna je nevesta,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Srečnež, ženin tvoj,
o dekle, dekle,
srečnež, ženin tvoj,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Figa skalna,
o, dekle, dekle,
krasota skalna,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Názdar, vso srečo, ljuba,
o dekle, dekle,
názdar, vso srečo, ljuba,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

Džezira je za mejo,
o, dekle, dekle,
Džezira je za mejo,
odjemlješ bol,
o, figa, ti.

(kurdská ljudská pesem)

Prevedla Tina Mahkota



Jagoda, Liza Marija Grašič

Matjaž Zupančič

UVOD V ... PREDSTAVO

Sam pri sebi nimam nobenega dvoma: uprizarjanje Williama Shakespeara je totalen spopad. Vedno. Na eni strani stoji dramski imperij: mogočen, star in večen. Z visokim obzidjem. Na drugi strani je sodoben teater: aktualen, živ, minljiv in ranljiv. Treba je preplezati obzidje. Ali ga podreti. Ali še bolje – poiskati vrata. Noter in ven, ker niso vedno ista. V tej zgodbi ni bližnjic in odpustkov; vedno gre zares.

Zato, ker sva vmes midva. Jaz, ki sem na odru, in ti, ki si v dvorani. In zato stvari v nekem trenutku nujno postanejo osebne.

Spoštovani gledalec, ta zapis ne bo predstavitev dramaturško-režijskega koncepta ali nekaj temu podobnega. Saj kaj je bolj patetičnega in samovšečnega od režiserja, ki vnaprej pojasnjuje, kaj je naredil in kako je treba to razumeti. Edini odgovor je predstava sama.

A vsak odgovor ima svoje vprašanje. Za to mi gre. Tekst, ki je pred vami, je torej neke vrste obvestilo. Ne več, ne manj. Obveščam o vprašanjih, ki so se postavljala, provocirala ... me obsedala. Na katere je treba poiskati odgovore. Pojmujem jih kot nekakšen uvod; v vse tisto, kar sledi. In na koncu je vedno predstava.

In v prvem vprašanju se nekako skrivajo vsa druga. Zakaj Shakespeare danes – in predvsem, zakaj še enkrat *Romeo in Julija*? Že tisočkrat videno, tisočkrat uprizorjeno. Najbolj razvpita ljubezenska zgodba. Narejena in predstavljena na vse mogoče načine. Skozi klasične predstave. Skozi modernistične predstave. Opere. Baleti. Filmi. Lutke. Risanke. Futuristični spektakli. Politične redukcije. Soap opere. *Romeo in Julija* kot znanca iz sosedne ulice. V kavbojkah. Po svojih besedah. Po motivih ... Skoraj ni, da ni že kdaj bilo.

Ali lahko na to vprašanje odgovorim drugače kot osebno? Po mojem ne. A hkrati verjamem, da to »osebno« nima v teatru nobene prave vrednosti, če se izogneš staremu bardu. Se umakneš. Ali pa ga preskočiš. Če ga ne poskušaš razumeti. Njegove partiture. Če ne poskušaš preigrati njegovih not. Ali se vsaj ne potrudiš. Odgovarjam si, da umetnost ni samo osebna stvar – čeprav je v prvi vrsti to –, ampak mora biti v njej tudi nekaj objektivnega. Ko so Georgeu Bernardu Shawu polaskali, da je veliki dramatik, je odgovoril: *Seveda sem, saj stojim na Shakespearovih ramenih.*

Na teh ramenih – naj si to priznam ali ne – v tem trenutku stojim tudi jaz. Problem je v tem, da to še nič ne pomeni. Lepa, malce skromna metafora, na nek način točna. Ampak nič več od tega. Na vprašanje, zakaj Shakespeare danes, ne odgovarja niti za hip.

Ali je mogoče na to vprašanje sploh odgovarjati drugače, kot skozi sodobnost? Najbrž ne. Jasno: Shakespeare, naš sodobnik. Tako kot Jan Kott, avtor še ene lepe misli. Ampak kaj sploh je sodobnost? In kaj je sodobno? Sem recimo jaz sodoben človek? Sprašujem se, ali se moram s tem posebej ukvarjati. Živim danes in tukaj in zdaj. V sodobnem času. Vse gre skozi mene; sodobnost tako rekoč diham. Jo živim. Torej so stvari nujno osebne. In če so osebne, so vedno sodobne. In univerzalne. Kajti najbolj intimno je hkrati najbolj univerzalno. Ampak če hočem, da me usoda Romea in Julije pretrese, intelektualno razburi, okupira mojo intimo – ali morata zato postati znanca iz sosednje ulice? Ali ni preveč preprosto vse reducirati na zgodbice, ki jih piše (sodobno) življenje, vse gledati skozi čustva, ki so – mimogrede – v današnjem času vedno bolj pavperizirana, telenovelistična?

Jasno, da me ne zanimajo neki stari stili, za katere niti sami več ne vemo, kakšni so bili; ne zanima me kostumska zgodovinska igra. A prav tako me ne zanima neko enoznačno prevajanje zgodbe v današnji čas. Ne eno ne drugo se mi ne zdi sodobno. V odnosu do Shakespearove partiture. Kot to besedico čutim v sebi. Ampak kaj je potem tisto? Kaj je v resnici sodobno?

Mogoče se v tem vprašanju skriva odgovor, zakaj sploh uprizarjati Shakespeara. Zakaj uprizarjati *Romea in Julijo*. Vedno znova.

A takoj zatem pomislim, da so ta vprašanja morda preveč zasebna. Ali pa takšna lahko postanejo – če se hkrati ne vprašam, kaj je s tragedijo danes. V sodobnem svetu. Tvegam s tezo, da današnji svet najbrž ni nič manj tragičen kot

nekoč; vsekakor ni nič manj krvav. Ampak to še ne pomeni, da se forma klasične tragedije lahko umesti vanj brez ostanka. In smo spet pri sodobnosti. Klasična tragedija danes ni mogoča; o tem ni nobenega dvoma. Poglejmo samo antiko: svet je imel svoj celovit red stvari, v katerem se je utemeljevala. In ga hkrati doživljala na avtentičen način. V tem univerzumu so bili ljudje in bili so bogovi, ki so bili malce sposobnejši ljudje, nad vsem pa je ležala temeljna stvar: Moira, usoda, ki je brezprizivno določala tragično bistvo antičnega človeka.

Iz te osnove sledi obrat, ki potem preko helenizma vodi v novoveški individualizem. Zdaj nenadoma ne gre več za to, da te usoda brez ugovora določa – v ospredje stopi vprašanje, kako se ji upreti, jo igrati, premagati ... ali propasti. In smo pri Shakespearu. In naključju, kot ga v antičnem pojmovanju usode ni.

Svet se spreminja in zdaj sem tukaj in zdaj. Sprašujem se, ali ni najbolj pomembno vztrajati na razliki med tragedijo in tragičnim? Ker to sta dve različni stvari. Tragedija ne obstaja več, o(b)staja pa tragično občutenje življenja. Ki ostaja avtentično. Mogoče se je treba jasno zavedati te razlike. In predvsem najti način, kako jo uprizoriti. V zadnjih letih sem delal dve predstavi, pri katerih se mi zdi, da sem se nekoliko približal temu problemu. Skromno približal, nič več kot to. To sta bili *Rekvjem* Hannoha Levina in *Naše mesto* Thorntona Wilderja. Ampak v teh primerih sploh ni šlo za formo tragedije; ali to pomeni, da se je občutek, ki ga iščem, »razlil« drugam?

Romeo in Julija je tragedija. In sprašujem se, ali ni prav v tem primeru težje artikulirati razlike med tragedijo in tragičnim. Ker konec koncev je naša glavna tema, orodje, vsebina – Shakespearova igra. Hočem reči, tudi njen konstrukt: verzi, zgodba, kompozicija ... Če se odločim, da gledališko uprizarjam njegovo partituro, hkrati vem, da uprizarjam njegovo tragedijo. Umetnino, ki je obenem tudi zaprt, v sebi utemeljen sistem, ki je nastal v nekem drugem času. Prostoru. V nekem drugem redu stvari, univerzumu. In na ta univerzum so pripete stvari, ki z razliko med tragedijo in tragičnim, ki me zanima, nimajo nobene zveze. Shakespeare zna recimo včasih poslati in pristajati ladje na češko obalo ...

Kaj je hotel Shakespeare in kaj hočem jaz? Sprašujem se, kaj je bistvo njegove drame. Če pri sebi najdem ta odgovor, hkrati najdem tudi odgovor, zakaj je njegov tekst še vedno živ. Sodoben. Sprašujem se, kako zadreti v samo jedro tega problema. In sploh: ali je vse to, kar imamo danes na mizi, v resnici njegovo delo? Kaj je njegov »original« in kaj se je kasneje obložilo in naložilo

nanj? Ali sploh obstaja nek izvorni Shakespeare? Po glavi mi hodi recimo en primer: znano je, da elizabetinski avtor svojih tragedij ni delil na dejanja. Vse redakcije besedil so kasnejše – tudi odločitev, da mora imeti drama pet dejanj; celo posamezne replike se pripisujejo različnim osebam ...

Sprašujem se, zakaj tudi jaz tekst čutim v enem kosu. Brez nepotrebnega drobljenja. Je to tista točka, ki jo iščem? Povedati zgodbo na dih. Iz polnih pljuč. Sprašujem se, ali mi bo nov prevod Srečka Fišerja dal neke odgovore. S prevodom se vse začne. Prepričan sem, da bo. Dal odgovor, ki ga je postavil že stari Lawrence Oliver: kako skozi verz povedati resnico. Gre za poezijo in dobra poezija ostaja resnična. Tudi tukaj in zdaj. Zato ostaja sodobna.

Sprašujem se, ali se ne vračam nazaj samo zato, da bi močnejše, jasneje, točneje ... občutil natančno to: tukaj in zdaj. In to brez nepotrebnih aktualizmov; ti me lahko v najslabšem primeru pripeljejo na sodobne češke obale, ne pa globlje v problem. V naši tragediji nikoli ne izvemo, v čem je pravzaprav jedro spora med Montegi in Capuleti. Shakespeare je dovolj dober dramatik, da bi to lahko naredil. Še več – to bi najbrž naredil kdo, ki je slabši od njega. Zato se sprašujem, ali ni prav to temeljni poudarek. Ta prazen prostor, ki ostane uganka. In ki mora ostati uganka tudi v uprizoritvi.

A hkrati je treba ta prazen prostor uprizoriti. Uganko na neki način ugledališčiti. Tako kot vse druge stvari. Ker se morda šele na tak način lahko uprizori človeško eksistenco na robu absurda. Kar je druga plat Shakespeareovega sveta; je mar naključje, da Beckett uporabi prizor iz *Kralja Leara* v svojem *Čakajoč na Godota*? Konec koncev, ali ni senca absurda usodno povezana s tragičnim občutenjem, kot ga zasledujem? V sodobnosti, kot jo doživljam?

Orson Welles je nekoč svetoval igralcem, naj na odru ne počnejo treh stvari: naj ne umirajo, molijo in ne seksajo, ker jim tega ne bo nihče verjel. In zdaj smo tam: pri Shakespeareu se počne vse to. Počne se v besedah in v dejanjih. Rokavica je vržena. Če gre za vprašanje verjetnosti, čemu danes verjamem v gledališču? In sploh – čemu lahko še verjamem v sodobni družbi in svetu, kakršen je? In ali me ta vprašanja – konec koncev – lahko pripeljejo do nečesa pomembnega? Kaj pa, če je problem narobe zastavljen in v bistvu ne gre za *verjeti*, ampak najprej za *razumeti*?

Mislim, da gre natančno za to. Za razumeti. A mi hkrati to ne zadostuje. Manjka mi še nekaj. Sprašujem se, zakaj ob branju *Romea in Julije* ves čas mislim na



glasbo. Celo slišim jo. Pomislim na Nietzscheja. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Rečem si, da najbrž *Romeo in Julija* povezujem z glasbo zato, ker je to v osnovi vendar igra o ljubezni in je torej glasba njen naravni medij; ne potrebuje besede, saj se stalno giblje v neposrednosti, kot je rekel Kierkegaard. Na tej točki se takoj vprašam, ali ni *Romeo in Julija* posebna tragedija, drugačna od drugih Shakespearovih. Romeo in Julija sta mlada človeka, po originalu tako rekoč otroka; njun propad ne more biti posledica njunih dejanj. In tudi ni. Okoliščine – besede – proti njuni neposrednosti. Naravi. Ljubezni. Proti njuni glasbi. Njuna edina krivda je v tem, da se zaljubita. Usode njune tragične ljubezni ne zaznamujejo njuna dejanja, ampak družba. Družina. Skupnost. Množica. Ki živi in uprizarja svoje družbene rituale. Se v njih utemeljuje. Romeo in Julija ne živita svojega intimnega problema v svoji intimni kamrici. Živita ga v družbi. Ki ju pripelje do radikalne osame. Osamljenosti. Nerazumevanja. Človekova samota na divjem otoku ni nič v primerjavi z osamljenostjo, ki je mogoča samo v družbi. V množici.

V družini. Čutim, da to vprašanje ni samo osebno, da je v njem lahko tudi nekaj objektivnega. Nekaj, kar vodi v dramaturgijo. Kar lahko vodi v koncept. V bistvo Shakespeara. Ta se ne skriva na balkonih, v sobanah in grobnicah – tako kot tudi ne v njihovih aktualnih nadomestkih in ilustracijah. Gre za družbo, ki žre svoje otroke. Nekoč in danes.

Domišljam si, da je to pot, ki pelje v uprizoritev. V sodobnost. V mlado generacijo, ki je vnaprej obsojena na propad. Med otroke, ki se rodijo v napačnem času na napačnem mestu. Med otroke, ki se rodijo v »napačni« družini. V begunski družini, recimo. V bogati družini. Med otroke, ki postanejo predmet trgovanja. Ki so žrtev ambicij svojih staršev. Staršev, ki želijo, da bi bil svet urejen po njihovi podobi, čeprav niso bogovi. Še tisti antični ne. Med otroke, ki so se zbudili v napačnem času. Ki so obstali izgubljeni v času. Julija se zbudi prepozno. Ali pa Romeo pride prezgodaj.

Sodobnost je krvava. Polita s krvjo otrok. *Time is out of joint*. Danes in nekoč.

Verjetno zato ne slišim katerekoli glasbe, se sprašujem. Slišim namreč nekaj, kar je še najbolj podobno rekviemu. Takemu, malce obešenjaškemu, gledališkemu ... ki igra na odru samih bedakov. Ki igra Romeu in Juliji, še preden se sploh srečata. Pa ne samo njima – igra tudi Mercutiui, Tybaltu, Parisu ... Ko stvar preverjam pri partituri, se mi zazdi, da mi Shakespeare daje razloge za to.

Glavni razlog se imenuje Zbor. Ta nas namreč že na začetku obvesti, kaj se bo zgodilo. Kar zveni nekoliko drugače kot pri drugih Shakespearovih tragedijah. Kako se že začne Hamlet? Ob polnoči, na obzidju, s klicem: kdo je? In potem se vse začne, dinamika in suspenz; vsuje se plaz. Ali pa stari Lear: v svoji očetovski in otročji trmi naredi neumnost, razdedini najmlajšo hčer in potem se vsuje serija dogodkov, nepredvidljivih do samega konca. In *Romeo in Julija*? Ne začne se z dejanjem, dogodkom, ampak s poročilom, ki se glasi takole:

Ta zgodba pove, kako rodova dva, oba bogata / in močna, star spor v nov spopad pehata, / ki v njem meščanu maže roke kri meščana. / Iz dveh sovražnikov usodnih ledij / ljubimca zvezdam mrzka sta dobila / življenje; in prek žalostnih sosledij / smrt njuna je srd staršev ugasila. / Ljubezen, kj ji smrt napenja lok, / očetni bes, ki se brez konca buri / in ga lahko konča edino smrt otrok, / vse to bo zdaj na odru vrveža dve uri. / Vaše je, da poslušate pazljivo; / mi se potrudimo, da bo kot živo.¹

Se pravi – vse je jasno, še preden se igra sploh začne; senca tega poročila pade čez vse dogajanje, ki bo sledilo, že na samem začetku. In ali ne postane skozi to uvodno poročilo vsa igra – vsaj toliko kot dramsko dejanje – tudi nekakšna pesem? Ki je obenem poročilo o ljubezni in smrti? In kdo so potemtakem igralci, ki na začetku vržejo to kopreno čez vso igro in jo potem razkrivajo do konca? Zboristi? Pogrebniški? Klovni? Padli angeli? Vse to – in morda še kaj?

Ali ni v tem smislu *Romeo in Julija* najbolj »postmoderna« Shakespearova tragedija?

In potem se končno sprašujem, ali ne postanejo preko Zbora vse osebe v naši igri tudi nekakšni poročevalci – oziroma še bolje, pričevalci? In konec koncev – mar nisem to tudi jaz? In ali me to vprašanje ne vrne nazaj na začetek? Na vprašanje, kaj je sodobno? Ali sem lahko pričevalec česa drugega kot tistega, kar živim in doživljam? O čemer razmišljam? In ali me na koncu ne pelje do temeljnega vprašanja: kdo sem?

In pelje me – skozi Shakespeara. Ni krajše poti; ni bližnjic. Krog vprašanj se zapre. Ostalo je domišljija. Je igra. In ko gre za igro, je vedno zraven tudi on. Je vedno zraven tudi Shakespeare. Tudi on se igra. Ves čas. Krvavo zares – igra.

¹ W. Shakespeare, *Romeo in Julija*. Prevajalec Srečko Fišer. Tipkopis SLG Celje, 2016.



Eva Zavšek, Damjan M. Trbovc, Aljoša Koltak,
Tamara Gombač, David Čeh, Gašper Salobir

Tina Kosi

WILLIAM SHAKESPEARE

William Shakespeare je eden najznamenitejših avtorjev, njegova dela so igrana po vsem svetu. Ko zagledamo njegovo plešasto podobo z brado na naslovnici knjige ali na spominski skodelici, ga takoj prepoznamo, čeprav v resnici ne vemo, kako je izgledal. Za njegov portret, ki ga hrani National Portrait Gallery v Londonu, ne moremo z gotovostjo trditi, da je res njegov. Kritiki so trdili, da je preveč temnopolt in da izgleda kot Žid ali Italijan in torej ni možno, da bi prav to bil najslavnejši angleški dramatik. O Shakespearu je napisanih na tone knjig, ohranjenih pa je le štirinajst besed, zapisanih z njegovo roko (drame sta po smrti zapisala igralca njegove gledališke skupine Henry Condell in John Heminges). Prav tako iz časa njegovega življenja ne obstaja nikakršen zapis o tem, kako je izgledal. Prvi, ki je Shakespeara opisal, da je čeden, lepo grajen moški, ki je dobra družba in zelo duhovit, je bil John Aubrey, ki se je rodil deset let po Shakespeareovi smrti.

Čeprav vemo o Shakespearu tako malo, vemo o njem bistveno več kot o njegovih sodobnikih. V času njegovega življenja je bilo v Londonu odigranih približno 3000 dramskih del, 80 odstotkov jih poznamo zgolj po naslovu, v celoti je ohranjenih 230 dram, med njimi 38 Shakespeareovih iger. Ohranjeno je skoraj vse njegovo umetniško delo. Kaj bi menili o Shakespearu, če bi bile ohranjene zgolj njegove komedije ali samo soneti? Kot je zapisal Bill Bryson v izjemno zabavni knjigi *Shakespeare: Če bi imeli le sonete, bi bil moški najtemnejših strasti. Iz izbora njegovih drugih del bi lahko mislili o njem različno, da je bil vljuden, pameten, metafizičen, melanholičen, machiavelski, nevrotičen, brezskrben, ljubeč in še mnogo več.* (Bill Bryson: *Shakespeare*, William Collins, Velika Britanija, London, 2016, str. 19) Seveda je vse to bil – kot umetnik. Zelo malo pa vemo o Shakespearu kot človeku. Ne vemo, kako je razmišljal, čustvoval, kaj je bilo z njegovim odnosom do vere in z njegovo seksualnostjo, kako se je zabaval ... Nekaj gotovih dejstev pa je znanih: rodil se je leta 1564 v mestu Stratford-upon-Avon, tam je imel ženo, ki mu je rodila tri otroke, šel je v London, postal igralec in dramatik, se vrnil v Stratford, kjer je napisal oporoko in umrl.



Anglija tistega časa je bila izjemno nevarna dežela, pretresali so jo verski in politični nemiri, po njej je pogosto pustošila kuga, razširjeni so bili tuberkuloza, rahitis, različne bolezni, kot so ošpice, razne vročice in driske, ki jih niso znali tako uspešno zdraviti kot danes. Umrljivost med otroki je bila velika, v povprečju so ljudje v Londonu umirali stari 35 let, v revnejših predelih celo 25 let. Bill Bryson je zapisal, da *Shakespeareov največji življenjski dosežek ni bil, da je napisal Hamleta ali sonete, temveč da je preživel prvo leto svojega življenja.* (Bill Bryson: *Shakespeare*, William Collins, Velika Britanija, London, 2016, str. 24)

Shakespeare je obiskoval King's New School v rojstni vasi, dečki so pri starosti sedmih let hodili v šolo sedem ali osem let, pouk je potekal od šestih zjutraj do šestih zvečer šest dni na teden. Večina ljudi je bila nepismenih, čeprav sta v tem času že obstajali univerzi v Cambridgeu in Oxfordu.

Leta 1582 se je Shakespeare pri osemnajstih poročil z osem let starejšo Anne Hathaway, ki je bila takrat že noseča. Zakonska meja za poroko v Shakespeareovih časih je bila 12 let za deklince in 14 let za fante, čeprav so se večinoma poročali po 20. letu. Njuna prvi hči Susanna je bila rojena 1583, leta 1585 pa sta se rodila še dvojčka Judith in Hamnet.

Torej – Shakespeare je bil oče treh otrok, z relativno nizko izobrazbo, živel je na vasi. Med letoma 1585 in 1592 o njem ne vemo ničesar, nato pa je že živel v Londonu kot uspešen igralec in dramatik. Kako mu je to uspelo, ne vemo. Shakespeare, fant s podeželja, je prišel v London, ki je bil takrat z 200.000 prebivalci eno od treh največjih evropskih mest. Prišleke so na London Bridgeu pričakale razstavljene odsekane glave izdajalcev, kriminalcev in lopovov, ki naj bi vsem služile kot opomin.

Hrana bogatašev tistega časa je bila meso, ki ga danes ne jemo več, npr. žerjavi, labodi in štokrklje. Henrik VIII. je prekinil stike z rimskokatoliško cerkvijo, tako da ni bilo več smrtne kazni za uživanje mesa ob petkih. Ob postu je bilo uživanje mesa še vedno prepovedano, vendar je cerkev lahko prodajala dovoljenja za izjeme in s tem veliko zaslužila, hkrati so večino lahkega mesa, kot sta perutnina in teletina, razvrstili v skupino rib. Reveži so jedli temen kruh in sir, zelenjavo pa le tisti, ki si niso mogli privoščiti ničesar drugega. Zelo popularen je bil sladkor, ki so ga obilno dodajali vsej hrani, tudi ribam, jajcem, mesu in vinu. Zaradi uživanja velikih količin sladkorja so se mnogim ljudem črno obarvali zobje, kar se jim je zdelo pozitivno, saj je kazalo na to, da imajo na razpolago dovolj

sladkorja. Zato so si nekateri celo umetno počrnili zobe. Popili so ogromne količine piva. Dnevno določena količina za menihe je bila 4,5 litra piva in večina ostalih prebivalcev ni pila kaj bistveno manj. Takrat je prišel v London tudi tobak, ki so ga uporabljali kot zdravilo za različne zdravstvene težave; vključno s spolnimi boleznimi, migreno in kot zaščito proti kugi, celo majhnim otrokom so svetovali uživanje tobaka.

Zlata doba angleškega gledališča je trajala od leta 1567 z odprtjem gledališča Red Lion do zaprtja vseh gledališč 75 let pozneje. V gledališču tistega časa so vse vloge igrali moški. Predstave so se igrale ob dveh popoldne. Čeprav je bila večina ljudi v zimskem času v službi od šestih zjutraj do šestih zvečer, poleti pa celo do osmih zvečer, so bila gledališča vseeno polna. Gledališča so navadno igrala pet ali šest različnih predstav v enem tednu. Predstavo so v prvem mesecu igrali približno trikrat. Zelo redke igre so dosegle več kot deset ponovitev v enem letu. Gledališča so sprejela okoli 2.000 gledalcev. V gledališču je bila minimalna scenografija, ni bilo lučne opreme, zato so gledalci opis prostora, časa in vremena lahko dobili le skozi besedilo drame. Kostumi so bili zelo dragoceni, vendar se v tistem času niso obremenjevali s historično ustreznostjo kostumov v posamezni predstavi, tako so npr. v *Titu Androniku* uporabljali hkrati kostume iz antike in iz tudorskih časov. Za igralce so veljala zelo stroga pravila in plačati so morali kazen, če se niso udeležili vaje, če so zamujali, če so bili pijani ali če so bili oblečeni v kostum izven gledališča. Zaradi kuge so gledališča pogosto zapirali za daljša obdobja, tudi za dve leti (od 1592 do 1594). V tem obdobju je Shakespeare napisal pesnitev *Venera in Adonis*, ki jo je posvetil grofu Southamptonu. Ta pesnitev je bila založniško njegov največji uspeh in je doživela deset ponatisov že za časa njegovega življenja, medtem ko so drame izdali šele po njegovi smrti.

Kasneje se je posvetil izključno gledališču in kmalu postal glavna zvezda med pisci, saj so vsi njegovi sodobniki umrli v le nekaj letih: Robert Green (je reven in zapuščen umrl kot berač leta 1592), Christopher Marlowe (največja zvezda, avtor *Dr. Fausta*, je umrl v gostilniškem pretepu leta 1593), Thomas Kyd (avtor znamenite *Španske tragedije* je umrl 1594). Tako je Shakespeare pri svojih tridesetih ostal brez resnih rivalov.

Kariero dramatika je Shakespeare začel okoli leta 1590, vendar obstajajo različne teorije, katera je bila njegova prva igra. Pisal je tragedije, historije in komedije, med njimi so najbolj znane *Romeo in Julija*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Kralj*

Lear ... Danes je pojmovanje genija vezano na pojem kreativnosti v tesni povezavi s pojmom originalnosti. Eden hujših prestopkov je plagiatorstvo, kar pa ni držalo v Shakespeareovih časih. Shakespeare je jemal motive in zgodbe iz drugih, že napisanih del, kar so takrat počeli vsi. Njegova *Najodličnejša in žalostna tragedija o Romeu in Juliji* (kavršen je bil originalni naslov) je nastala na podlagi pesnitve obetajočega mladega pesnika Arthurja Brooka, ki je zgodbo kopiral od Italijana Mattea Bandelle; prvič se Montegi in Capuleti pojavijo že leta 1320 v Dantejevi *Božanski komediji*. V Shakespeareovih delih so se pogosto pojavljale zemljepisne napake, netočnosti ..., izjemen genij pa je pokazal v pisanju o ljubezni, intrigah, trpljenju ... V tistem času je bil jezik pisanja še vedno latinščina, v njej so bile napisane knjige *Utopia* Thomasa Moora, *Novum Organum* Francisca Bacona in *Principia Mathematica* Isaaca Newtona. Iz leta 1605 hrani knjižnica v Oxfordu skoraj 6.000 knjig, od tega jih je le 36 napisanih v angleščini.

Leta 1596 je v starosti enajst let umrl Shakespeareov sin Hamnet. Shakespeare se je še bolj vrgel v delo. Že naslednje leto je kupil veliko hišo v rodnem kraju. Ne vemo, koliko denarja je Shakespeare v resnici zaslužil, vendar je bil njegov glavni prihodek iz dela lastništva gledališča, saj avtorji niso bili posebej dobro plačani. Leta 1599 so zgradili Globe Theatre, kjer je imel Shakespeare okoli 10-odstotni lastniški delež.

Leta 1603 je po smrti kraljice Elizabete postal kralj Jakob I., ki je bil glavni pokrovitelj Shakespeareove igralske skupine. Preimenovali so se v King's Men. V trinajstih letih do Shakespeareove smrti so nastopali pred kraljem 187-krat. Leta 1608 so dobili dovoljenje, da odprejo Blackfriars Theatre, ki je imel zgolj 600 sedežev, vendar je nudil možnost boljšega zaslužka, saj je bil najcenejši sedež kar dražji od najcenejšega v Globe Theatreu.

Globe Theatre je leta 1613 pogorel med predstavo *Henrik VIII.* Iz topov so izstrelili salvo na čast Henriku VIII., nekaj gorečih papirjev je padlo na slamnate strehe in gledališče je pogorelo v eni uri. Ni bilo mrtvih, uspeli so rešiti kostume in tekste, kljub temu pa je bil to za lastnike velik finančni udarec. Morda se je Shakespeare prav zaradi tega odločil, da se v starosti 49 let preseli nazaj domov v Stratford.

Leta 1616 pozno v marcu je Shakespeare vnesel nekaj sprememb v oporoko. Največ je zapustil hčeri Susanni, nekaj pa tudi hčeri Judith, svoji sestri in revežem. Veliko zgražanja je bilo, ker je ženi zapustil samo »drugo najboljšo posteljo«.



Eva Zavšek, Damjan M. Trbovc,
Aljoša Koltak, David Čeh,
Gašper Salobir



Postelje in posteljnine so bile v tistih časih izjemno dragocene, zato so jih v oporokah pogosto omenjali. Nekateri razlagajo, da je bila »druga najboljša postelja« zakonska postelja, saj je morala biti prva najboljša postelja vedno na razpolago za visoke goste. Po takratni zakonodaji je žena dedovala tretjino moževega premoženja, zato o tem ni dodatno pisal v oporoki, kljub temu pa je bilo čudno, da ženi ni namenil več pozornosti.

V času Shakespearovega življenja so objavili 18 njegovih dram v majhnih edicijah, imenovanih Quarto, na njih pogosto ni bilo avtorjevega imena. Po letu 1598 je bilo njegovo ime že tako znano, da je pripomoglo k prodaji in se je pojavilo na platnicah ob naslovu drame. Leta 1623 sta njegova prijatelja John Heminges in Henry Condell izdala prvi Folio z zbranimi dramami Williama Shakespeara. Prva Shakespearova biografija se je pojavila šele 100 let po njegovi smrti. Napisal jo je dramatik Nicholas Rowe.

Obstajajo teorije, da je nemogoče, da bi vse Shakespearove igre napisal en sam človek, saj se v njih pojavlja toliko različnih tem, žanrov in poznavanje zakonodaje, medicine, politike, življenja na dvoru, vojaških zadev, življenja v tujini ... ali pa, da jih ni napisal Shakespeare sam, temveč je le posodil ime nekemu, ki ni mogel objavljati pod svojim imenom. Šušljalo se je o Elizabeti I., Francisu Baconu in Christopherju Marlowu (ki naj bi se pretvarjal, da je umrl in se je naslednjih dvajset let skrival v Kentu ali Italiji in pisal). Vendar je ob tem treba zapisati, da prvih 200 let po Shakespearovi smrti ni nihče podvomil o njegovem avtorstvu.

LITERATURA

- Bryson, Will: *Shakespeare*. 2. natis. London: William Collins, 2016.
- De Grazia, Margreta, in Wells, Stanley (urednika): *The New Cambridge Companion to Shakespeare*. 3. natis. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Bate, Jonathan: *The Genius of Shakespeare*. 3. natis. London: Picador, 2008.
- Grinblat, Stiven: *Vil iz Stratforda: kako je Šekspir postal Šekspir*. Prevajalka Dragana Govedarica. Beograd: Portalibris, 2004.
- Dickson, Andrew: *The Rough Guide to Shakespeare*. London: Rough Guides, 2005.
- Hulbert, Jennifer, Wetmore, Kevin J., Jr., York, Robert L: *Shakespeare and Youth Culture*. 3. natis. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Holland, Peter (urednik): *Shakespeare, Memory and Performance*. Cambridge: University Press, 2006.
- http://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare
- <http://www.biography.com/people/william-shakespeare-9480323>



Vojko Belšak, Mārio Šelih, Eva Zavšek, Igor Žužek,
Minca Lorenci, Branko Završan, Andrej Murenc, Rastko Krošl



Alja Adam

ROMEO IN JULIJA: »STALITVENA« LJUBEZEN IN POZABA »DRUGEGA«

Mit o romantični ljubezni nam že več stoletij dopoveduje, da je cilj ljubezni združevanje dveh nepopolnih posameznikov v celoto. Mit, ki govori o tem, kako se ljubezen in smrt, eros in thanatos, voljno stapljata, kako ljubezen uničuje in vodi v propad, je eden izmed najbolj napačno interpretiranih mitov v vsej človeški zgodovini, poleg tega pa ima za sabo fascinanten marketing.¹

Mit o tragični ljubezni globoko prežema kulturni imaginarij zahodne kulture, na kar kažejo številne literarne zgodbe – ena pomembnejših je zagotovo Shakespearova drama *Romeo in Julija* –, širše umetniške upodobitve in tudi (znanstvene) raziskave, ki se ukvarjajo z ljubeznijo v vsakdanjem življenju. Hrepeneči ljubimci/ljubimke udejanjajo svojo ljubezen v odsotnosti »drugega«. Romantične zgodbe nas poskušajo prepričati, da telesni jezik ne potrebuje jezika, ki osvetljuje osebne zgodbe, saj je v popolni odsotnosti slednjega najbolj popoln. Karnalna ljubezen do tujca/tujke se lahko vzdržuje zgolj z odstranitvijo osebne naracije, z odstranitvijo želje po spoznavanju in odkrivanju edinstvene eksistence »drugega«. Romantika nikoli ne more imeti srečnega konca, ker je sam pogoj ta, da je romantična, dejstvo, da ni mogoča.

¹ Avtor Henry Staten (1995): *Eros in Mourning (Homer to Lacan)*, ki se v svojem delu ukvarja z reprezentacijo Erosa-Thanatosa znotraj literarnih upodobitev in filozofskih tekstov, ugotavlja, da je v zahodni literaturi ljubezenska želja inkorporirana v horizont žalovanja. V trenutku, ko se vname strast med smrtnima bitjema, je eros do neke stopnje preluknjan s prisotnostjo izgube. Slutnja izgube je tista, ki priključuje strategije idealizacije in transcendence, ki jih prepoznavamo kot historičen fenomen platonizma in platonističnega krščanstva.

Zastavlja se vprašanje, ali ljubimci v sržu svojega bitja resnično hlepijo po negaciji svoje eksistence, po smrti in si želijo, da bi se »stalili« drug z drugim. Teoretičarka Adriana Cavarero pravi, da ni tako, da si ljubimci želijo, da bi bila njihova edinstvena individualnost ovrednotena s strani drugega individuuma, kar nasprotuje »izničanju«. Jezik ljubimcev je antidružben, kar ni nič čudnega, ker znotraj družbene sfere posamezniki/posameznice izgubljajo svojo svojstvenost.

Izguba partikularne pozicije oz. individualnih potez (svojstvenosti) se zgodi v trenutku, ko je subjekt kanibaliziran s strani drugega subjekta. Prav to pa je značilno za dinamiko romantične ljubezni – v nadaljevanju bom uporabila tudi pojem »stalitvenena« ljubezen.

Platon² je skozi mit o androginih utemeljil izvor »stalitvene«³ oblike ljubezni. Avtor je dejal, da so bili androgini, ki so predstavljali tretji spol, ljudje, ki so imeli štiri roke in prav toliko nog kot rok, poleg tega pa so imeli dva povsem podobna obraza na krožnem vratu in eno glavo, ki je bila podložena obema nasprotnima obrazoma, in štiri ušesa ter dva sramna dela. Androgini so bili moški in ženska v enem in so kot taki predstavljali popolna bitja, na katera so bili ljubosumni celo bogovi. Ker so zaradi svojih sposobnosti postali domišljavi, se je Zevs odločil, da jih bo razrezal na dvoje. *Potem ko je bila (človeška) narava razrezana na dvoje, je skušala priti skupaj, saj je sleherni polovica hrepenela po svoji polovici.*⁴ Vendar pa Platonova ideja o »stalitveni« obliki ljubezni, ki naj bi združevala moškega in žensko v celoto in ki je tako prevzela tragične junake (in tudi junakinje), počiva na dvoumnih temeljih, saj izvorni androgini, o katerih govori, niso dvospolni in sestavljeni iz dveh delov, temveč so enospolni, so »zaprte totalitete« in popolna, nepregibna skladnost. »Stalitvena« oblika ljubezni torej ne pomeni celote iz dveh, temveč celoto iz Enega. Mit o androginih govori o pozabi različnosti, o ločitvi ljudi od njih samih in o izvajanju človekovih mnogoznačnih karakteristik na enoten model eksistiranja. Hrepenenje po izgubljeni celoti, po izgubljenem objektu ljubezni, je zgolj slepilo, ki prekriva človekovo resnično bolečino, njegovo notranjo odtujitev, do katere je prišlo zaradi pozabe »drugosti«, tako tiste, ki se pojavlja

2 Platon (2004), *Simpozij*, prev. Gorazd Kocijančič, str. 504.

3 Badiou (2002), »Kaj je ljubezen?«, *Filozofski vestnik*, Letnik 23.

4 Platon (2004), str. 504.

znotraj samega individuuma, kot tudi tiste, ki se nahaja v relaciji med posameznimi individuumi. Platon je skozi fantazmo o androgini, ki naj bi predstavljala celoto dveh komplementarnih karakteristik, utemeljil svoj koncept erosa, temu pa sledijo tako tožeči literarni junaki kot tudi filozofi in ostali pisci, ki so utrlj pot zahodnemu pojmovanju ljubezni.

V nadaljevanju me bo zanimalo, kako se »stalitveni« princip ljubezni kaže v Shakespearovi drami *Romeo in Julija*. Kot vemo, se glavna junaka zoperstavitva Zakonu – njuna ljubezen namreč ni dovoljena. Prav to pa je tudi ena od značilnosti romantične ljubezni, ta namreč stoji izven Zakona, zato je povezana s pregrešnostjo, prešuštvom in z drugimi deviantnimi oblikami funkcioniranja. Romantični ljubimci si običajno želijo, da bi postala njihova ljubezen zakonita in družbeno sprejemljiva. Zakon namreč za subjekt predstavlja sfero moči in privlačnosti, ki se staplja z Ego idealom, hkrati pa se subjektu kaže kot tiranska sila, ki reprezentira represivne stereotipe.⁵ Izkaže se, da je zakonska zveza kot družbeno ogledalo, ki potrjuje našo ljubezen, postavljena na avtoritativno pozicijo, iz katere uravnava našo strast. O tem, da je za ljubezenske pare Zakon smrtonosen, govori Shakespearovo delo *Romeo in Julija*, zgodba o slavnem paru oziroma zgodba o »nemogočem paru«, kot pravi teoretičarka J. Kristeva. Romeo in Julija namreč več časa namenita svoji pripravi na smrt kot pa trenutkom, ki jih preživita skupaj v ljubezni. Pri vzpostavitvi strukture nemogočega para sta najpomembnejša skrivnostnost in nevidnost pred Zakonom.

Tukaj se zastavlja vprašanje, ali se Romeo in Julija veselita polnosti skupnih trenutkov ali strahu, da bosta grajana. Ali bi bila njuna ljubezen tudi tako močna, če bi bila sprejeta in družbeno ovrednotena?

»Skriti ljubimci« izzivajo Zakon, zaradi tega se približujejo norosti in so pripravljeni storiti tudi zločin. Toda prav norost subjekta, odsotnost tistega, da bi kaj pomenil, in norost jezika *sta tista iskra, ki preskoči* in na temelju katere je ljubezen lahko uresničena ...⁶ Julija je tista, ki ve, da se ljubezen lahko udejanji zgolj skozi razpustitev identitet, zato se obrača k Romeu in mu pravi, da naj opusti svoje ime oziroma ime očeta ter zavrne patriarhalno identiteto, da bi se lahko predal ljubezni. Ime je tisto, ki prinaša smrt tistemu,

5 Koteska (2005), »Enojnost para«, *Apokalipsa (Gender)*, št.: 90/91/92.

6 Mesec (2004), »Kako je molk lahko jezik«, *Delta*, št. 1–2.

ki ga nosi, zato ker ime nima nikakršnega spoštovanja do življenja njegovega nosilca.⁷ *Romeo in Julija*, tragedija imen, je tragična v tem, da ostaja ime indiferentno do svojega nosilca. Junaka sama ugotovljata, da njuna osebna zgodba, ki nastaja skozi njun edinstven odnos, ne pripada zgolj njima. Ime »Romeo« ni tisto, kar si Julija želi, ime zanjo ni stvar fizičnega telesa, »ne pripada moškemu«, saj ne imenuje ničesar na njegovem telesu. Julija pravi, da ime ni ne roka ne obraz, ne kakršenkoli drug del telesa, zato ga ni mogoče od telesa preprosto odrezati, ločiti. Julija torej prepozna, da je ime, kljub temu da ni del telesa, od telesa neločljivo, zato v njej plamti destruktivna želja po tem, da bi bilo to telo dokončno izničeno. Romeo sovraži svoje ime takrat, ko je skupaj z Julijo, samo kadar je v njeni družbi, si predstavlja, da je ločen od imena in svoje genealogije. Njegovo ime, ki po eni strani ne imenuje njegove edinstvene eksistence in nima nič skupnega z njuno ljubeznijo, ki se je vzpostavila skozi partikularnost in intimno govorico, je po drugi strani neločljivo tako od Romea kot tudi od odnosa, ki se vzpostavi med njim in Julijo. Julija, ki pravi, da bo v času Romeove smrti noč razkosala njegovo telo v majhne zvezde, ki bodo okrasile »obraz neba«, si želi, da bi se telo njenega ljubimca razgradilo skupaj z njegovim imenom. Noč, metafora, ki spada v domeno ženskega, označuje polovico esence, ki tvori ljubezen. Ob prvem srečanju, ko Romeo in Julija še nista bila soočena z ambivalentnostjo časa in strahom pred prihajajočo smrtjo, se v njunem ljubezenskem diskurzu pojavlja metafora sonca. Takrat, ko je ljubezen idealizirana, je enačena s svetlobo in brezčasjem, takrat, ko se ujame v čas, pa išče zatočišče v temi in smrti. Kristeva poudarja, da Julijina težnja po razkosanju, izničenju telesa, ki izvira iz njenega sovraštva do Romea, sovпада z njeno željo po tem, da bi se ona in Romeo združila v celoto, da bi se dve eksistenci združili v eno. *Izniči svojo simbolno entiteto zato, da boš onemogočil mene samo – na temeljih tvojega ljubljenega, razkosanega telesa bova postala popolna, celovita ...*⁸ Nekaj »avtarkičnega« je na nočni-jouissance, nekaj, kar privlači osamljene »ljubimce noči« in jim omogoča sanjanje o najlepši ljubezni v zahodnem svetu. Kristeva se sprašuje, ali se razlog za vznik tovrstnega pogleda na ljubezen skriva v intimnih, psiholoških nagibih posameznikov ali znotraj samega ustroja freudovske družbe. *Ali pa je ljubezen sama tista, ki s svojim dvojnimi obrazom, soncem in nočjo,*

⁷ Cavarero (2000), *Relating Narratives, Storytelling and selfhood*.

⁸ Kristeva (1987), *Tales of love*.



Renato Jenček, Minca Lorenci, Liza Marija Grašič



Liza Marija Grašič, Petja Labović

z radostjo in muko vzbuja tragično napetost med spoloma.⁹ V nadaljevanju poskuša avtorica prikazati, da lahko dinamiko ljubezni, katere pogonska sila je, po njenih besedah, sovraštvo – čustvo, ki je po Freudu starejše od ljubezni – obrazložimo in razčlenimo skozi vzorce obnašanja pri otroku, ki hoče postati eno z idealnim očetom in zaščitniško materjo. Tako kot hoče otrok iz treh narediti dva, tako ljubimec in ljubimka poskušata iz dveh narediti eno. *Par je eden v paru, ki v aktu združitve z drugim vedno išče samoaktualizacijo.*¹⁰ Ali si Julija resnično želi izničenje svojega ljubimca zato, da bi se dokopala do izgubljene Enosti, do idealnega kroga, v katerem se »oče-mati-in ona sama« spajajo v celoto, ali si želi prav nasprotno, to, da bi iz enega nastala dva, da bi skozi razkroj, uničenje Zakona in njegovega vodilnega glasu vzniknila dva subjekta, ki ne bi bila prežeta s strahom in z grožnjo pred tem, da bi bila njuna eksistenca utišana, temveč bi imela priložnost spregovoriti vsak s svojim, individualnim glasom?

Zgoraj sem navedla, da si ljubimci ne želijo smrti in izginotja, temveč si želijo, da bi bili v odnosu do parterja/partnerke priznani kot edinstvena eksistenca, ki skozi izmenjavo besed in dotikov spoznava njegovo/njeno in svojo lastno specifičnost. Zato, ker »drugi« ne more biti nikoli »isto« in tudi ne preprosto nasprotje od »istega«, par ne more tvoriti skladne celote. *Če se vzpostavita dva, med katerima skozi odprt prostor poteka izmenjava, ki omogoča spreminjanje in gibanje identitet, se prične rušiti tradicionalna ontologija Enega.*¹¹ Zakaj bi si torej Julija, ki od Romea zahteva, da se odreče imenu Zakona, želela, da se njeno telo izniči in izgubi v Enem? Julija deluje dvoumno, na eni strani zavrača Zakon, na drugi pa ga potrjuje in krepi s tem, da poskuša iz dveh narediti eno. Julijino dožemanje ljubezni je res prežeto s sovraštvom, kot pravi Kristeva, a tukaj se zastavlja vprašanje, ali je to sovraštvo, ki Julijo prepričuje, da bi udejanjila svoja hotenja, res del same narave libida oziroma del incestuozne želje, ki se upira zadovoljitvi. *Če psihična represija izvira iz incestuozne želje, je neodvisna od družbene represije.*¹² Ali je psihična represija, ki sloni na ojdipskem kompleksu, ustrezna ekspresija nezavednega in je Ojdip res zelen? Po Freudovih besedah je prepovedano tisto, kar je

9 Ibid., 216.

10 Koteska, str. 379.

11 Luce Irigaray (1995), *An Ethics of Sexual Difference*.

12 Deleuze in Guattari, 2004, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*.

zeleno – zakon človeku prepove tisto, kar si njegov instinkt želi. *Zakon nam pravi: ne boš se poročil z materjo in ne boš ubil svojega očeta, pokoren subjekt pa naj bi sam pri sebi ugotovil, da si prav to želi.*¹³ Vendar pa zakon prepoveduje nekaj, kar je popolnoma fiksijsko, in zahteva od subjekta, da deluje v skladu s to fikcijo.

Žalost in sovraštvo, ki prežemata Julijo in njena dejanja, ne prihajata od znotraj, iz temnih globin nezavednega, temveč ju zaneti agresija, ki prihaja od zunaj, iz družbenega okolja, ki ga obvladuje represiven Zakon, ki priznava zgolj institucionalizirano obliko ljubezni, medtem ko ljubezen, ki se zoperstavi tej obliki, prežene na sam rob in še čez, v zločin, v norost, v odsotnost in smrt. Julijina težnja po imaginarni združitvi v Eno je pravzaprav njena resignacija, njena dokončna vdaja in predaja Zakonu. Tisto, kar uniči tako Romea kot Julijo, je ime očeta, ime »meta-moškega«, patriarhalen konstrukt, ki onemogoča vznik prostora, kjer bi se udejanjila »drugost«. Alain Badiou¹⁴, ki zavrača »staltivne koncepcije ljubezni«, pravi, da ljubezen ni tisto, kar tvori ekstatično Eno skozi domnevno Dvoje. Avtor pravi, da je ekstatično Eno mišljeno onstran Dvojega zgolj kot *potlačitev množstva*, odtod tudi metafora noči, trma-sta sakralizacija srečanja, teror, ki ga izvršuje svet.

In, če ljubezen ni združevanje dveh modelov v enega, kaj potem pravzaprav je? Številni sodobni teoretiki in teoretičarke pravijo, da ljubezni ni mogoče definirati, ker neprestano menja oblike in ni usmerjena k cilju. Ljubezen je proces, ki se izogiba opredelitvi glede na cilj, glede na usmerjenost k točki prihoda, ter se udejanja skozi večno gibanje, spreminjanje in postajanje. V ljubezenskem razmerju se drug z drugim združujemo skozi različne mnogoznačne pomene, ki so povezani s kreacijo ter ustvarjalnostjo in nimajo veze s tradicionalno delitvijo spolov in spolnih vlog. *Shema izraža, da Dvoje lomi Eno in preizkuša neskončne situacije. Eno, Dvoje, neskončno ...*, pravi Badiou. Ljubezen je prostor, v katerem je ljubimcem in ljubimkam dovoljeno, da spregovorijo drug z drugim, da izmenjajo besede, ki krožijo med njimi, brez bojazni, da bi bili utišani, brez strahu, da bi bili kaznovani – področje, kjer dva posameznika prepoznata drug drugega kot edinstvena individuuma. Ljubezen ni prežeta z destruktivnimi silami, z željo po »razkosanju« drugega

13 Zakon pripravi subjekt do tega, da sprejme krivdo, da se počuti krivega.

14 Badiou (2002), str. 181–196.



Eva Zavšek, Petja Labovič, Liza Marija Grašič, Tamara Gombač, Gašper Salobir

telesa, ki določa odnos med Romeom in Julijo, temveč z ustvarjalno energijo, ki kroži na »kontaktni meji« (točki, ki združuje in hkrati razmejuje) in omogoča oblikovanje različnih¹⁵ pozicij izrekanja: *Tako se torej odhajanje k drugemu izmenjuje z vračanjem k sebi, iztegovanjem k drugemu z iskanjem bivanja v sebi, pojavljanje v svetlobi z vračanjem v temo, v nevidno notranjost, v skrivnost drugega.*¹⁶

¹⁵ Številni avtorji, avtorice opredeljujejo ljubezen kot prostor, ki omogoča multiplikacijo različnih osebnih vlog, ki se neprestano re-definirajo in re-aktivirajo in nimajo nič skupnega z rigoroznimi spolnimi stereotipi ter z delitvijo na »čisto ženskost« in »čisto moškost«. Heteroseksualna seksualnost, ki utrjuje shemo tradicionalnih spolnih vlog, znotraj katere ni prostora za improvizacijo, transformacijo in »preizkušanje neskončnih situacij«, je postavljena na prostor norme in predstavlja najbolj represivno obliko seksualnosti. Ljudje, ki so preveč ujeti v določujoče spolne vloge, so nekreativni in se slej ko prej spremenijo v razočarane ljubimce/ljubimke ali pa se pričnejo v odnosu dolgočasiti.

¹⁶ Irigaray, str. 59.



Tanja Potočnik, Kristian Koželj, Renato Jenček, Branko Završan, Jagoda, Damjan M. Trbovc, Minca Lorenci, Igor Žužek, Aljoša Koltak, Mario Šelih, David Čeh, Gašper Salobir, Vojko Belšak, Rastko Krošl, Tarek Rashid, Igor Sancin



PONOVO V SLG CELJE

SREČKO FIŠER, PREVAJALEC

Rodil se je v Ajdovščini, šolal se je v rodnem kraju, potem v Šempetru pri Gorici (kjer živi), Novi Gorici in Ljubljani (diploma iz primerjalne književnosti in literarne teorije ter slovenskega jezika in književnosti). Od 1977 do 1979 je učil slovenski jezik in književnost na univerzi v Nottinghamu, od leta 1981 je zaposlen kot lektor v SNG (prej PDG) v Novi Gorici.

Piše različne književne zvrsti (največ za gledališče), še več pa prevaja. Zadnja leta se najintenzivneje ukvarja s starejšimi verzniimi besedili (F. Petrarca, T. Tasso, Michelangelo, W. Shakespeare, C. Marlowe, P. B. Shelley ...). Za svoje delo je prejel naslednje nagrade in priznanja: Sovretova nagrada za prevod, 1997 (W. Faulkner *V smrtni uri*, K. Ishiguro *Ostanki dneva*); Bevkova nagrada za prevode, 2001; Nagrada DSPPPA za kratko prozo, 2002 (*Dve kukali*); Nominacija za Grumovo nagrado, 2004 (*Prihodnje, odhodnje*); Smoletova nagrada za dramsko besedilo; Boršnikovo srečanje, 2005 (*Medtem*); Nominacija za Grumovo nagrado, 2009 (*Nestalno nebo*); Boršnikova nagrada za prevod, 2013 (W. Shakespeare *Hamlet*).



PRVIČ V SLG CELJE

TAMÁS TUZA, SVETOVALEC ZA GIB

Tamás Tuza (1990) je madžarski plesalec, zaključil je šolanje na Budapest Dance School in svoje izobraževanje nadgrajeval na številnih delavnicah z Nigelom Charnockom, Andreo Boll, Julyenom Hamiltonom, Davidom Zambranom in drugimi. Po več kot 20 predstavah se je v začetku leta 2010 pridružil skupini EnKnap Group, s katero je plesal in ustvarjal vse do začetka leta 2016. V tem času je sodeloval s slovenskimi avtorji, kot so Sebastijan Horvat, Matjaž Zupančič, Rosana Hribar, Gregor Luštek, in tujimi koreografi, kot so Simone Sandroni, Club Guy in Roni, David Zambrano, Jordi Casanovas ... Med drugim je plesal tudi v uspešnici Iztoka Kovača, ki je bila nagrajena z Župančičevo nagrado. V zadnjih šestih letih je Tamás s skupino EKG prepotoval velik del Slovenije in Evrope.



PRVIČ V SLG CELJE

NINA RAMŠAK, ASISTENTKA REŽISERJA

Nina Ramšak se je rodila leta 1994 v Ljubljani. Po končani Gimnaziji Vič se je leta 2012 vpisala na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, smer gledališka in radijska režija. Med študijem so s semestrskimi produkcijami večkrat gostovali na študentskih festivalih v tujini. V 4. letniku so skupaj s sošolci ustvarili predstavo *Iskanje izgubljenega namena* v SNG Drama Ljubljana. Praktični del študija je pod mentorstvom Matjaža Zupančiča zaključila z uprizoritvijo *Hiša Bernarde Alba* Federica Garcíe Lorce v dvorani Stare pošte Slovenskega mladinskega gledališča junija 2016. Za to predstavo je prejela fakultetno Prešernovo nagrado za režijo.



PRVIČ V SLG CELJE

KRISTIAN KOŽELJ, PEDAGOG, IGRALEC IN PESNIK

Od leta 2012 je član Igralskega studia bratov Vajevca, kjer pod mentorskim vodstvom Janeza in Andreja Vajevca ter Žige Čamernika raziskuje dramsko igro po metodi Leeja Strasberga. Ob mag. Tini Kosi je somentor Celjske gledališke šole. Leta 2016 je, prav tako z mag. Tino Kosi, vodil mednarodno delavnico za mlade in študente dramske igre po metodi Stanislavski/Strasberg v okviru festivala Bina mira v Zrenjaninu.

Z mladimi je v Celju postavil na oder predstave *Hamlet* (2012), *Antigona* (2013), *Premalo za življenje* (2013), *Kar hočete* (2014) in *Dogodek v mestu Gogi* (2016).

V letih 2013 in 2014 se je izpopolnjeval v commedii dell'arte v dveh mojstrskih tečajih pod mentorstvom Mattea Spiazzijsa iz Verone.

Kot literarni ustvarjalec je sodeloval na mednarodnih festivalih doma in v tujini ter prejel nekaj vidnih nagrad in priznanj. Na prvem državnem prvenstvu v slam poeziji je jeseni 2016 postal državni podprvak.



NOVI ČLAN ANSAMBLA SLG CELJE

PETJA LABOVIČ

Rojen je 24. aprila 1993 v Mariboru. Maturiral je na Prvi gimnaziji Maribor, kjer je bil dve leti član Prvega odra (predstavi *Sen kresne noči* in *Mularija*). Leta 2012 je opravil sprejemne izpite na AGRFT in začel šolanje pod mentorstvom Matjaža Zupančiča in Braneta Šturbeja, slednjega je v tretjem letniku zamenjal Matjaž Tribušon. V času šolanja je leta 2014 z akademjsko produkcijo *Triko* sodeloval na Festivalu studentskog pozorišta v Novem Sadu, leta 2016 pa z *Malomeščansko svatbo* na festivalu NONSTOP v Chemnitzu. Z uprizoritvijo *Zborovanje ptic* v režiji Nine Rajić Kranjac in produkciji Gledališča Glej so gostovali na MIT festivalu v Cetinju (2016) in sarajevskem MESSU, kjer so prejeli nagrado za skupinsko igro. Leta 2016 je diplomiral z uprizoritvijo *Hiša Bernarde Alba* (v vlogi Poncie). Njegova prva vloga v SLG Celje je bila vloga Jakca v otroški predstavi *Jakec in breskev velikanka* v režiji Matjaža Latina 30. septembra 2016.



ANICA KUMER

PRIZNANJE CELJSKE ZVEZDE ZA DOSEŽKE NA PODROČJU KULTURE ZA ŽIVLJENJSKO DELO

Dramska igralka Anica Kumer je prejela priznanje celjske zvezde za dosežke na področju kulture za življenjsko delo za igralske kreacije in vrhunske gledališke stvaritve, ki jih je na odru SLG Celje ustvarila v pol stoletja svojega umetniškega udejstvovanja.

Utemeljitev

I. PRIZNANJE CELJSKE ZVEZDE ZA ŽIVLJENJSKO DELO

Med štirimi predlaganimi kandidati za priznanje celjske zvezde za življenjsko delo na področju kulture je komisija po temeljiti obravnavi vseh predlogov, utemeljitev in spremljevalnih gradiv soglasno odločila, da prvo priznanje celjske zvezde za življenjsko delo prejme priljubljena, spoštovana in priznana dramska umetnica Anica Kumer.

Predlog z utemeljitvijo upravnice mag. Tine Kosi je podal javni zavod SLG Celje s priloženimi izjavami podpore s strani predstavnice ZDUS Mance Ogorevc, sindikalnega zaupnika Damjana M. Trbovca ter uglednih zunanjih sodelavcev SLG, režiserja Borisa Kobala in režiserja ter red. prof. na AGRFT UL Matjaža Zupančiča.

Kot je zapisano v dokumentirani obrazložitvi predlagatelja, je **Anica Kumer** v vlogi Junone v *Viharju* Williama Shakespeara 12. februarja 1965 prvič stopila na celjski oder, kjer je na nadvse ustvarjalno razgibani nadaljnji umetniški poti ustvarila več kot 120 vlog. Kot dramska igralka in kot radoživa komedijantka je blestela v vseh dramskih zvrsteh, od tragičnih do komičnih vlog, od psihološkega realizma do sodobne tragikomedije, groteske in ludističnega absurda, od muzikala do fantazijsko razigranih uprizoritev za otroke.

Prve pomembne vloge segajo v obdobje konca šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko je ustvarjalno in požrtvovalno sodelovala pri kakovostni rasti in uveljavitvi splošno prepoznavne in priznane ansambelske igre celjskega igralskega kolektiva. Iz tega, lahko bi dejali, »Cankarjevega obdobja« so vloge Anke v *Hlapcih*, Pavle v *Romantičnih dušah* in Jacinte v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, za katero je leta 1967 prejela diplomu Borštnikovega srečanja

in nagrado Sklada Staneta Severja, ter ne nazadnje naslovna vloga v *Lepi Vidi* (Sterijeva nagrada v Novem Sadu 1980). Nagrado Prešernovega sklada je prejela za že omenjeno Jacinto in za naslovno vlogo v Zuppovi dramatizaciji opere *Tosca*. Leta 1982 je bila ponovno nagrajena na Borštnikovem srečanju za vlogo Isabelle v igri *Sestri* Wendy Kesselman. Prejela pa je tudi zlati smeh za vlogo žene v Queneaujevih *Vajah v slogu* na Dnevih komedije v Zagrebu in bila kar dvakrat razglašena za žlahtno komedijantko na Dnevih komedije v Celju (za vlogo Mici v Hočvarjevi *Smejči* in za vlogo Ane Andrejevine v Gogoljevem *Revizorju*). A vse to je le bežen prelet nad nekaterimi nepozabnimi in nagrajenimi igralskimi stvaritvami letošnje nagrajenke.

Strokovna žirija je ob podelitvi najvišjega priznanja igralskim umetnikom na Slovenskem, Borštnikovega prstana 2003, v svoji obrazložitvi o prvi prejemnici novega celjskega priznanja, med drugim, zapisala: *Uveljavila se je kot igriva interpretinja duhovito niansiranih komičnih vlog in kot igralka, ki zna dramski lik razpreti, zna iskati in s sredstvi svoje specifične, krhke, subtilne, sugestivne igre izpovedati živo človeško jedro nepomirljivega, dramsko vselej intenzivnega boja z drugim, s svetom in s samim seboj. Igra Anice Kumer ne mara klišejskih likov, vselej govori o mnogoplastni človekovi naravi in usodi.*

Komisija za podelitev priznanj celjskih zvezd zaradi vsega zapisanega lahko le soglašala s sklepno ugotovitvijo predlagatelja, da je »prva dama celjskega gledališča, Anica Kumer«, gledališka igralka, ki je pol stoletja aktivno soustvarjala repertoar SLG Celje in s tem bogatila kulturo gledališča, slovenskega gledališkega prostora in kulturno podobo mesta Celja ter se z najpomembnejšim gledališkim odličjem, Borštnikovim prstanom 2003, trajno zapisala med igralske velikane slovenskega gledališča in odrske omike. V zadovoljstvo stanovskih kolegov in gledališkega občinstva ostaja umetnica tudi po svoji upokojitvi (v sezoni 2009/10) še vedno ustvarjalno navzoča tako na domačem kot na drugih slovenskih poklicnih odrih.

Komisija za podelitev priznanj celjske zvezde 2017 v sestavi Anka Aškerc, Matjaž Brežnik, Nenad Firšt, dr. Aleksander Žižek in Slavko Pezdir, predsednik, je gornjo utemeljitev korespondenčno soglasno sprejela in potrdila 30. januarja 2017, javno pa bo prebrana na večerni slovesnosti ob slovenskem kulturnem prazniku s podelitvijo priznanj celjske zvezde v Narodnem domu Celje v petek, 3. februarja 2017.

PRIPRAVLJAMO

Đorđe Lebović in Aleksandar Obrenović NEBEŠKI ODRED (NEBESKI ODRED)

DRAMA • PRVA SLOVENSKA UPORIZORITEV

Prevajalka Aleksandra Rekar • Režiser Juš A. Zidar

Delo srbskega dramatika in scenarista Đorđa Lebovića (1928–2004) je usodno zaznamovala težka izkušnja koncentracijskih taborišč. Pri petnajstih letih je bil zaradi židovskega porekla interniran v nemška koncentracijska taborišča Auschwitz, Mauthausen in Sachsenhausen. Taborišča je preživel in po vojni začel študirati na Tehnični fakulteti v Beogradu, kmalu pa se je prepisal na Filološko fakulteto. Po končanem študiju je delal kot kustos v Muzeju gledališke umetnosti, kasneje je postal direktor Beogradskega dramskega gledališča. Bil je ustanovitelj in prvi predsednik Združenja dramskih piscev Srbije. Pisal je gledališke, radijske in televizijske igre ter scenarije za filme, med njimi sta najbolj znana *Valter brani Sarajevo* in *Partizanska eskadrilja*.

Srbski dramatik Aleksandar Obrenović (1928–2005) je študiral na Filozofski fakulteti v Beogradu, po koncu študija je delal kot novinar in dramaturg. Leta 1961 je postal prvi umetniški vodja znamenitega festivala Sterijevo pozorje. Pisal je drame, scenarije za filme in adaptacije. Ukvarjal se je z gledališko in filmsko režijo ter slikarstvom. Za svoje delo je prejel dve Sterijevi nagradi (za *Nebeski odred* skupaj z Đorđem Lebovićem in dramo *Senke i variacije* skupaj z Miodragom Pavlovićem) in mednarodno nagrado Prix Italia za radijsko igro *Ptica*.

Drama *Nebeski odred* je Đorđe Lebović napisal skupaj z Aleksandrom Obrenovićem po lastnih izkušnjah v drugi svetovni vojni v nemškem koncentracijskem taborišču Auschwitz. V taborišče prispe nova skupina taboriščnikov. Odredijo jim delo pri krematoriju in jim obljubijo, da si bodo s tem delom podaljšali življenje za tri mesece, nato pa bodo sežgali tudi njih. Prvi del skupine meče v komore pesticid ciklon B, drugi del skupine pa zažiga trupla. Dogajanje spremlja razvoj posameznih dramskih oseb v pretresljivih in krutih življenjskih okoliščinah. Skupina se začne ob spoznanju o človeški minljivosti in soočenju z bližino lastne smrti organizirati in pripravljati za pobeg. Drama izpostavlja prelomni trenutek v zavesti človeka, ki se pod prisilo odloči delovati v službi zla, da bi ohranil lastno življenje tudi v najbolj nečloveških okoliščinah. Zastavlja nam vprašanja, kako daleč je pripravljen iti človek za ohranitev lastnega življenja in kaj vse je sposoben storiti sočloveku, da bi rešil sebe.

Drama je leta 1956 prejela Sterijevo nagrado, po drami je bil posnet tudi istoimenski jugoslovanski film (1961).

PREMIERA **MAJA 2017**

Četrtek, 2. 3., 19.30
OTVORITEV FESTIVALA
Jera Ivanc

ŠE VEDNO MAME

Režiser Uroš Fürst
SiTi Teater BTC in Kreker

Petek, 3. 3., 19.30

The Tiger Lillies, Julian
Crouch, Phelim McDermot

PETER KUŠTER

Režiserka Ivana Djilas
SNG Nova Gorica

Sobota, 4. 3., 19.30

Peter Quilter

GLORIOUS!

Režiser Krešimir Dolencić
Drama SNG Maribor v sodelovanju
z Opero SNG Maribor

Četrtek, 9. 3., 19.30

CJ Johnson

PASJI DNEVNIK – CUCKI

Režiser Matjaž Latin
Mestno gledališče Ptuj

Petek, 10. 3., 19.30

Emil Filipčič, Marko Derganc

BUTNSKALA

Režiser Vito Taufer
PG Kranj in SMG

Sobota, 11. 3., 19.30

Rok Vilčnik rokgre

TARZAN

Režiserka Eva Nina Lampič
SNG Drama Ljubljana

Četrtek, 16. 3., 19.30

Neil LaBute

RAZLOGI ZA SREČO

Režiserka Mateja Kokol
Drama SNG Maribor

Petek, 17. 3., 19.30

Branislav Nušič

ŽALUJOČA DRUŽINA

Režiser Igor Vuk Torbica
SLG Celje in PG Kranj

Sobota, 18. 3., 19.30

ZAKLJUČEK FESTIVALA
IN PODELITEV NAGRAD

Jonas Žnidaršič

JONAS

Režiser Lado Bizovičar
Špas teater



**VPIS ABONMAJEV
13.-24. 2. 2017**

ABONMAJSKA PONUDBA DNEVOV KOMEDIJE 2017

V želji, da bi vam omogočili čim bolj
ugoden ogled predstav, smo za vas
pripravili štiri različne abonmaje.

40 EUR

PRVI MALI ABONMA (3 predstave)
PETER KUŠTER ☿ TARZAN ☿ RAZLOGI ZA SREČO

40 EUR

DRUGI MALI ABONMA (3 predstave)
ŠE VEDNO MAME ☿ BUTNSKALA ☿ ŽALUJOČA DRUŽINA

70 EUR

SREDNJI ABONMA (6 predstav)
PETER KUŠTER ☿ GLORIOUS! ☿ BUTNSKALA ☿
TARZAN ☿ RAZLOGI ZA SREČO ☿ ŽALUJOČA DRUŽINA

110 EUR
70 EUR*

VELIKI ABONMA (9 predstav)
ŠE VEDNO MAME ☿ PETER KUŠTER ☿
GLORIOUS! ☿ PASJI DNEVNIK – CUCKI ☿
BUTNSKALA ☿ TARZAN ☿ RAZLOGI ZA SREČO
☿ ŽALUJOČA DRUŽINA ☿ JONAS

SPONZORJI SLG CELJE

VEČER

nov dan. nov večer.

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG CELJE



La dušo in ambient.

S funkcionalnimi in dekorativnimi izdelki ustvarjamo in plemenitimo ambiente.
Kristalno jasen izbor.

Creating sublime ambience with functional and decorative crystal pieces.
Europe's foremost crystal creator is the clear choice.

Rogaška Slatina • Ulica talcev 1 • 03 81 80 237
Ljubljana Center • Mestni trg 22 • 01 24 12 701
Koper • Čevljarska ulica 15 • 05 62 78 423

www.kristalrogaska.si • www.steklarna-rogaska.si

CRYSTAL
AMBIENCE |  ROGASKA

Z VAŠO POMOČJO SMO ŠE USPEŠNEJŠI.
HVALA!

William Shakespeare

ROMEO AND JULIET

TRAGEDY

Translator Srečko Fišer

Director and Dramaturg Matjaž Zupančič

Set Designer Alen Ožbolt

Costume Designer Bjanka Adžić Ursulov

Composer Aldo Kumar

Movement Coach Tamás Tuza

Vocal Coach Simon Dvoršak

Lighting Designer Andrej Hajdinjak

Language Consultant Jože Volk

Assistant Director Nina Ramšak

CAST

Chorus Aljoša Koltak, David Čeh,
Damjan M. Trbovc

Escalus, prince of Verona Mario Šelih

**Mercutio, kinsman of Escalus,
a friend of Romeo** Vojko Belšak

County Paris, kinsman of Escalus
Branko Završan

**Lord Montague, patriarch of
the house of Montague** Rastko Krošl

**Lady Montague, matriarch of the
house of Montague** Tanja Potočnik

Romeo, son of the Montagues
Petja Labović

Benvolio, cousin and friend of Romeo
Tarek Rashid

Balthasar, Romeo's personal servant
Igor Sancin

**Lord Capulet, patriarch of
the house of Capulet** Renato Jenček

**Lady Capulet, matriarch of the house
of Capulet** Jagoda

Juliet, daughter of the Capulets
Liza Marija Grašič

**Tybalt, cousin of Juliet, nephew
of lady Capulet** Andrej Murenc

**Nurse, Juliet's personal attendant
and confidante** Minca Lorenci

Friar Laurence, a Franciscan friar
Igor Žužek

Friar John, a Franciscan friar
Kristian Koželj (guest performance)

Marimba Eva Zavšek/Petra Vidmar

Clarinet Gašper Salobir/Mitja Ritlop

MUSICIANS

Vocal Tanja Potočnik

Violoncello Tamara Gombač/Katarina
Kozjek

William Shakespeare (1564–1616), a poet, playwright, theatre director and actor, born in Stratford-upon-Avon, was the son of John Shakespeare, an alderman and a successful glover, and Mary Arden, the daughter of an affluent landowning farmer. Although his parents could afford to pay for his education, he was more interested in acting profession and theatre. From 1568 to 1611 he lived in London, where he soon established his reputation as an actor, writer, and part-owner of various playing companies and famous theatres, such as the Globe Theatre and the Blackfriars. His creative output is usually divided into four periods: the early, »trial« period (1590 to 1593), during which he probably wrote plays with co-authors; the second period (1594 to 1600), during which he wrote dramas and comedies; the third period (1602 to 1608), during which he wrote his most important plays – tragedies and problem plays; and the final period, in which he wrote romances. His body of work comprises sonnets and epic-lyrical poems as well as thirty-six plays. It is the plays that make him one of the most important writers of all times. Sixteen of them were published during his lifetime, while the remaining twenty were published in 1623 by John Heminges and Henry Condell, members of the King's Men, a company in which Shakespeare acted as well.

William Shakespeare's oeuvre represents the culmination of the Elizabethan and Renaissance drama. His plays raise fundamental existential questions and pave the way to the subsequent development of theatre arts. His tragic heroes are victims of their own conflicting and opposing forces within themselves.

Romeo and Juliet is a tragic love story that inspired artists of all generations and various art disciplines. The story originated from Italy, and was written down by Arthur Brooke in 1562 as a poem called *Tragicall Historie of Romeus and Juliet*. In 1567, it was re-written in prose by William Painter, called *Palace of Pleasure*. Shakespeare drew from both versions, and wrote it in the form of a dramatic poem, expanding it and adding several supporting characters. *The tragedy of Romeo and Juliet* was written between 1591 and 1595, therefore it is possible he may have co-authored it with other playwrights.

Romeo and Juliet come from families divided by a lethal feud. Juliet is a Capulet, Romeo is a Montague. The Capulets organize a ball, which Romeo attends in disguise. Romeo and Juliet madly fall in love at first sight. Little do they know that they belong to rival families. During the same night Romeo clandestinely enters the garden of the Capulets, and Juliet promptly agrees to marry him secretly the next day. After their wedding night, the events ran a fatal course of action. The young lovers are ruined by their powerful and irresistible love, and by the irrational hatred of their families and the unhappy combination of circumstances and coincidences.

The tragedy of forbidden, impossible and overwhelming love is a story of hate and love, arrogance and intolerance, superiority and narrowmindedness, a story of poetry and violence. The lovers from feuding families desperately try to oppose the social fetters. They find happiness in their boundless love leading to a tragic ending. The greatest love story of all times is also a story of absurd hatred between two Verona feuding families, the Capulets and the Montagues, who impart their hate to the next generation. It is a story of meaningless and destructive forces of hatred which destroy a young love, and, ultimately, a story of reconciliation of rival families. This, however, occurs too late and cannot bring the young lovers back to life.

OPENING **17 FEBRUARY 2017**

SEZONA 2016/17