

**NEKAJ**

**EKSPLICITNIH**

**FOTK**

Mark Ravenhill

d  Polaroid

Instant Film • Film Inst




Printed in the USA/Imprime aux EU 1

**NEKAJ  
EKSPPLICITNIH  
FOTK**

Mark Ravenhill

Some Explicit Polaroids



## Sodobna drama

Prva slovenska uprizoritev

Prevod **Jana Okoren, Maja Cimprič, Sanja Hrvčanin in Lana Dodig**  
(Oddelek za prevajalstvo na Filozofski fakulteti pod vodstvom mentorice Tine Mahkota)

Režija, scenografija in glasbena oprema  
**Eduard Miler**

Dramaturgija **Žanina Mirčevska**

Kostumografija **Leo Kulaš**

Lektura **Arko**

Maska **Matej Pajntar**

Videoprojkcija **Eduard Miler in Damjan Švarc**

## Igrajo

Hana **Vesna Jevnikar**

Nik **Matjaž Tribušon**

Nadja **Darja Reichman**

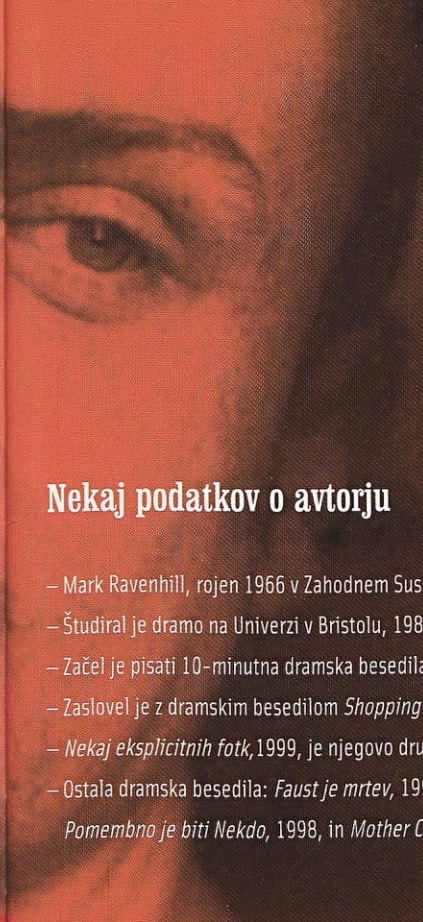
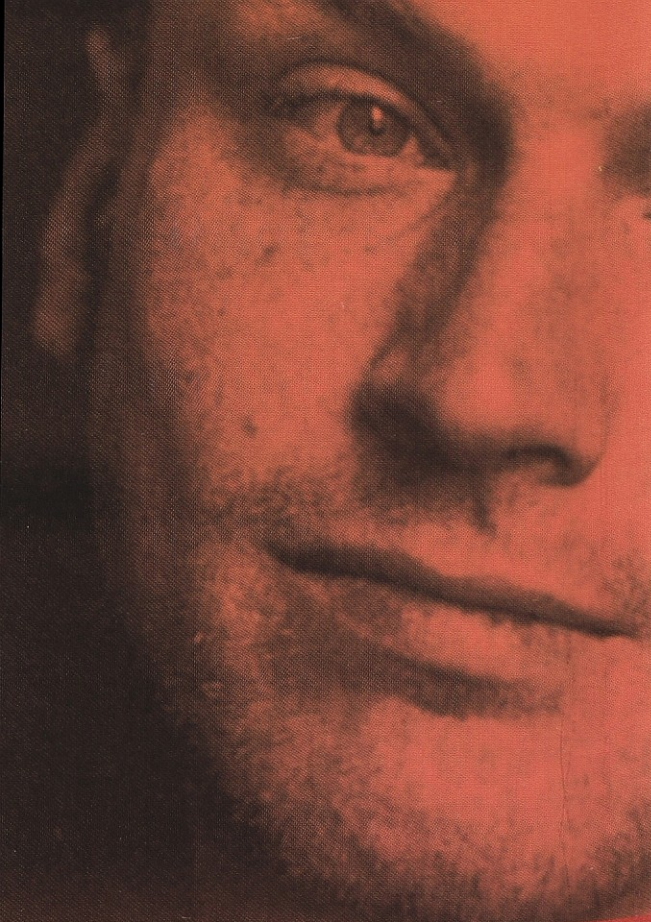
Tim **Rok Vihar**

Viktor **Gaber K. Trseglav**

Jonatan **Matjaž Višnar**

Premiera 1. aprila 2004

Inspicjent in rekviziter **Ciril Roblek** Šepetalka **Maruša Vidic**  
Osvetljevalec **Drago Cerkovnik** Tonski mojster **Bojan Hudernik**  
Frizer in masker **Matej Pajntar** Garderoberka **Bojana Fornazarič**  
Odrski tehniki **Janez Plevnik, Robert Rajgelj in Simon Markelj**



## Nekaj podatkov o avtorju

- Mark Ravenhill, rojen 1966 v Zahodnem Sussexu, Velika Britanija.
- Študiral je dramo na Univerzi v Bristolu, 1984–1987.
- Začel je pisati 10-minutna dramska besedila in tudi sam režiral.
- Zaslovel je z dramskim besedilom *Shopping & Fucking*, 1996.
- *Nekaj eksplicitnih fotk*, 1999, je njegovo drugo uspešnejše besedilo.
- Ostala dramska besedila: *Faust je mrtev*, 1997, *Torbica ali Pomembno je biti Nekdo*, 1998, in *Mother Clap's Molly House*, 2001.



Rok Vihar in Gaber K. Trseglav



Darja Reichman

# Ali je analitičnost tisto, kar nas edino reši? (Začetek konca)

Žanina Mirčevska

Mark Ravenhill je predstavnik sodobne britanske dramatike, ki je naredila v Evropi svojevrsten *boom*, posebno konec devetdesetih let dvajsetega stoletja. Pripada tako imenovanemu *in-yer-face-theatru* (gledališču „na gobec“) ali pa stilu „kri in sperma“ ki je dobil ime po direktni in neprikriti psihofizični brutalnosti v dramskem izrazu. Ravenhillovo dramsko besedilo *Shopping & Fucking*, 1996, je morda tisto, ki je sprožilo takšno poimenovanje tega dramskega izraza.

Markantnost Ravenhillove dramatike je v ostrini in surovosti slik. Brutalnost njegovih besedil ima smisel v poudarjanju okrutnosti sveta, v katerem živimo. Čeprav je do zdaj napisal samo dve bolj opaženi dramski besedili (*Shopping & Fucking* in *Nekaj eksplicitnih fotk*, 1999), lahko rečemo, da je njegova dramatika, bolj kot katera druga, angažirana v socio-antropološkem in političnem smislu.

*Nekaj eksplicitnih fotk* je prav zaradi svoje „angažiranosti“ zanimiv in aktualen tekst. To je besedilo, ki ima eksperimentalno dramsko situacijo in obravnava zelo aktualno temo in idejo o človeštvu kot prostoru, času in duhu poraza.

Dramska situacija je sama po sebi napeta. Glavni protagonist, Nick, pride iz zapora, kjer je bil od leta 1984 zaradi poskusa umora iz političnih razlogov. Njegovo politično stališče je bilo utemeljeno na razmišljanju, da je treba vse bogate ubiti in se jim maščevati za tisočletne krivice. Z nožem nekajkrat zabode bogatega kapitalista Jonathana in si s tem si prisluži najmanj petnajst let zapora. Po tem



obdobju pride iz zavora, pride v novo stoletje in vstopi popolnoma nepripravljen v novi svet. Vstopi v čas in prostor, ki sta se drastično spremenila, in to prav v smer, zoper katero je naredil svoje kaznivo dejanje. Pride v svet „sužnjev“, ki so veseli, da so vsaj to.

Zgodovina nam je nešteto krat ponovila, da je vsak poskus revolucije že vnaprej obsojen na propad. Nickovo dejanje se pokaže kot zelo nesmiselno početje. Očitno plavata svetovna ekomonija in politika po drugih tokovih, vsekakor pa ne po takih, kot si jih želijo bolj humano usmerjeni posamezniki.

**Svet, v katerega nanovo vstopi Nick, je šokanten. In to ne zaradi do skrajnosti zaostrenega dehumaniziranega razmerja, temveč zaradi popolne odsotnosti upora.**

**Svet besedila *Nekaj eksplicitnih fotk* je svet, v katerem so emocije prepovedane, ker povzročajo ranljivost. Nadia, Tim in Victor si nataknejo svoje maske in se predajajo „maskiranemu/našminkanemu“ svetu, v katerem so zabava, omamljenost in žur edini obstoječi zakoni. Biti ves čas vesel, prav zato ker ni nobenega razloga za veselje. Biti ves čas „high“, prav zato ker je vse tako „down“. Prepričati se, da si sam svoj gospodar, prav zato ker si suženj.**

Nick zelo hitro ugotovi, da je bil zapor varnejši in prijetnejši kot „svoboda“ v novem in veselem globalizacijskem svetu, ki utripa na popolnoma drugačen, nedojemljiv in nesprejemljiv način. Nick je pravzaprav metafora umrlega časa. To je bil čas upora, kritičnega mišljenja, čas jeznih ljudi, čas, zaznamovan z upom, da se bo morda nekaj spremenilo. Nick vstopi v ta novi veseli svet kot nekakšna arheološka izkopanina ...

Lahko si samo predstavljamo, kako bi bilo, če bi obstajal časovni stroj, s katerim bi lahko pripotovali v neko določeno prihodnost. To bi bilo zagotovo najrazburljivejše potovanje. In ne samo to. Verjetno bi bilo to najkoristnejše potovanje, posebej za tiste, ki „krojijo“ razvoj ... Ali bo to potovanje res tako poučno? Kaj bi prinesel ta časovni izlet? Kako nas prihodnost lahko preseneti? Mislim, da ni prostora za velika presenečenja.

To potovanje bi prineslo verjetno slike prihodnosti, ki so samo spomini preteklosti. Sodobna političnoekonomska strokovna analitičnost in statistika nam zagotavljata največjo možno natančnost. Število brezposelnih, lačnih, bolnih, odvrženih ... so številke, do katerih pridemo tudi brez „ekskluzivnega potovanja v prihodnost“.

Znanost in stroka si do zdaj nista upali priznati, da ni dovolj dela za vse. Vsi poskusi so neuspešni in klavrni. Kljub opozorilom o demografski eroziji, kljub ukrepom na področju obdavčevanja, kljub neštetim poskusom, da se socialno-ekonomska slika izboljša, kaže, da bo svet v prihodnosti zahteval več od posameznika, zagotavljal pa mu ne bo nič.

Človeštvo se je stoletja borilo proti suženjstvu, izkoriščanju in nepravici. Če danes milijonska armada brezposelnih dobi uporabno vrednost – tudi suženjsko –, dobi s tem tudi nekakšen smisel bivanja (obstoja). Vse kaže, da postaja fraza „Vlada absolutna diktatura kapitala“ kruta realnost. Proces globalizacije bo to samo še bolj poudaril.

**Slika sodobnega časa je „pravljica“. To je slika posameznika, ki se je izgubil v gozdu gigantskih multinacionalk, izoliran in osamljen tava v tem gozdu in se prebija med džamboplakati, ki mu nenehno sporočajo, da je svet in čas, v katerem se je izgubil, lep, vesel, urejen, bogat, nasmejan, srečen, hiter, uspešen ... Tako „okrašena“ okolica samo zbuja apetit posameznika, ki bo zelo verjetno na koncu umrl od lakote, izgubljen v gozdu materialnih ponudb, ki so pravzaprav samo slike za „izgubljenega v gozdu“.**

Za sistematsko urejanje nakopičenih problemov potrebuje svet preprosto Model. Kako najti rešitev za veliko število brezposelnih, ki se bo v prihodnosti samo povečevalo, kako najti rešitev za funkcionalno socialno, zdravstveno in pokojninsko skrbstvo ... Kako rešiti ekološke probleme sveta? Kako ravnati z neravnovesjem med razvitim in nerazvitim svetom?

Kje so kreatorji sveta? Kje so uporniki?

Logika „Čim več materialnih dobrin, čim več kapitala“ očitno proporcionalno povečuje socialnoekonomske probleme. Zdi se, da Modela ni. Pa tudi zgodovina nam je pokazala, da človeška kreativnost in domiselnost ni ponudila druge rešitve razen kapitalizma kot najbolj „naravne“ družbene ureditve.

**Nick:** *Želim si, da bi imel še moči, da bi te sovražil.*

**Jonathan:** *Mislim, da oba pogrešava boj. Zame je bilo v teh zadnjih par letih vse precej enostavno. Včasih se že počutim krivega, če pridejo stvari preveč zlahka. Ampak z denarjem, s kapitalizmom, če hočeš, se nam je uspelo najbolj približati temu, kako ljudje v resnici živijo. Seveda, lahko naredimo cel kup drugačnih načrtov, poskušamo in splaniramo stvari tako, da bodo boljše. Ampak konec koncev je trg edina stvar, ki je zadosti občutljiva, zadosti prožna, da se lahko dejansko odziva na naše vzgibe.*

Leta 1968 je bil verjetno zadnji množični upor zoper nepravilno razporeditev kapitala. Današnji antiglobalisti delujejo brez skupne vizije sveta ... To pomeni, da obstaja samo ena vizija, vizija kapitala. Toda Jonathanu je potreben antipod. Mogoče zveni absurdno, toda Nick je natančno tisto, kar manjka Jonathanu.

Obstoječa situacija je lahko zelo nevarna. Na eni strani se kopiči bogastvo peščice multimilijarderjev in na drugi raste revščina. Kako dolgo bo to razmerje zdržalo? Vprašanje je, ali bo v prihodnosti dovolj kritične mase, ki bo sposobna (konstruktivnega) upora. Ali je upor sploh način reševanja problemov? Kako daleč nas mora pripeljati celotna situacija, da nas zbudijo alarmantne številke, neprijetne in ostre slike, ki jih nenehno zaznavamo? Bojim se, da lahko to neprestano konzumiranje ostrih slik povzroči samo otopelost za dožemanje njihovega bistva in ostrine.

**Kaj preostane človeku/intelektualcu razen umika, če Modela ni? V evropski dramatik je samo nekaj besedil, ki obravnavajo to temo – izdajo idealov, poraz in nezmožnost realizacije naprednih idej, ki**

zahtevajo humanejši svet. Taka besedila so *Dantonova smrt* Georga Büchnerja (1835), *Pred sončnim vzhodom* Gerharda Hauptmanna (1889), *Naloga* Heinerja Müllerja (1979) ... Vsa ta besedila govorijo o človeku kot poražencu na področju družbene ureditve.

Tudi v *Nekaj eksplicitnih fotkah* so vsi poraženci, vsak po svoje in na svojem področju. Nick in Helen (v uprizoritvi Hana) sta človeka srednjih let, že utrujena od kompromisov, ki jih morata delati v življenju. Oba dobro vesta, da sta „izdajalca“. Če ne drugega, sta izdala entuziazem. Tudi Helen je bila nekoč, v mladosti, upornica. Bila je aktivna, pisala je pamflete (čeprav brezsmiselne), takrat se je vsaj za nekaj borila. Zdaj je strahopetna karieristka, ki se dobro zaveda svoje „izdaje“.

Nadia, Tim in Victor so tudi poraženci, samo drugačne vrste. Tim edini iz te skupine ne more več prenesti laži, iluzije, s katero se je zavajal, da bi ostal v tem veselem svetu. Preneha jemati tablete, ki ga držijo pri življenju, in s tem naredi samomor. Nadia in Victor gresta vsak svojo pot, ki je pot osamljenosti in sodobnega globalističnega suženjstva.

Jonathan je edini zmagovalec v vsej zgodbi. Kaj je pravzaprav on? Inteligenten, spreten, izobražen posameznik, ki opazuje svet in predvideva njegovo smer desetletja vnaprej. Njegov pristop je analitično racionalen, in ne emotiven. Kot posameznik v tem svetu se obnaša kakor kirurg, ki operira svoje lastno telo, racionalno, hladno in strokovno, in se ne ozira na bolečino, ker je bolečina vedno bila in vedno bo. Do tako visokega položaja ga je pripeljala njegova analitičnost. Njegov kapital je posledica njegove analitičnosti. S te pozicije lahko zdaj tudi prevzame Nickovo nalogo (izboljšuje svet in mu pomaga, da bo pravičnejši do vseh). Jonathan je tisti, ki zdaj financira revne, on je tisti, ki je prevzel Nickov projekt. Nick stoji pred njim kot popoln poraženec. Šele ko sreča Jonathana, dobi „smrtno“ kazen za to, kar je naredil. Zapravi je celo življenje, da je prišel do spoznanja, da je metoda „revolucije“ nesmiselna in da je kvečjemu evolucija ta, ki bo nekaj spremenila, če se potrpežljivost sveta ne bo iztrošila v dolgem čakaniu, da sadovi evolucije dozorijo ...

Ali je res poglobljena analitičnost tisto, kar bi nas morda pripeljalo do rešitve?

*Jonathan: ... sprejmeš kaos ... spoznaš lepoto ... tega, kako se pretaka denar, kako kroži okoli sveta hitreje in hitreje. Nov trenutek, nova možnost, nov trenutek, nova katastrofa. Začetki brez konca, neskončni konci. In vse nas premetavajo močni tokovi in vetrovi trgov. Ali sploh obstaja še kaj bolj vznemirljivega, bolj navdihujočega?!*

Jonathanov moto je, da se spremlja realnost z odprtimi očmi. Da se ne živi v iluzijah in praznih upih. Vsi drugi, vsak po svoje, to počnejo. Victor, Nadia in Tim si lažejo, da so srečni in da „jim nič ne more do živega“. Helen si zapolnjuje čas z drobnimi in banalnimi obveznostmi, kot je urejanje avtobusnega voznega reda, in s tem si samo lajša slabo vest za vse, kar je zdavnaj zamujeno, zgrešeno. Nick najde smisel v drobnih stvareh – v tem, da skuha Helen kosilo, da ji opere obleko, da ji natoči vodo v banjo. Tako vsak dan mine, oplojen z banalnimi početji. Veliki projekti pa so že zdavnaj pozabljeni.

*Helen: Mi ljudem dejansko izboljšujemo življenje. Kaj si pa ti kdaj naredil, Nick? Kaj smo pa mi kdaj naredili? Ja seveda, besede, besede, pohodi gor, pohodi dol. Protesti. Prepovejmo to, dol z onim, ampak kaj smo pa sploh naredili?*

*Nick: Kaj pa velike ribe? ... Velike ribe bi morala loviti.*

*Helen: Ko bo prišla revolucija, bojo na suhem. Medtem ko čakamo, pa ...*

*Nick: Se dajmo igrčkat s kurčevimi voznimi redi. Pizda, kako banalno ...*

Če je kapitalizem tisti, ki edini zagotavlja „naravni“ ekonomski red in razvoj, in če mora njegov razvoj slediti svojemu evolucijskemu (in ne revolucijskemu) toku, potem ostane samo, da počakamo, v upanju, da bojo osebe iz besedila *Nekaj eksplicitnih fotk* nekega dne samo zgodovinski, in ne arheološki artefakt. **Lepo bi bilo, če bi Nick prišel iz zapora na tisti dan, ko bo zavladal najnovejši svet, human, takšen, kot si ga je želel, svoboden in pravičen do vseh ...** (Vse kaže, da bo imela arheologija v prihodnosti polne roke dela, če bo sploh prihodnost ostala vsaj za arheologijo.)



Vesna Jevnikar



Gaber K. Trseglav in Matjaž Tribušon





Gaber K. Trseglav, Darja Reichman in Rok Vihar



# It's the end of the world as we know it (and I feel fine)

Rok Vevar

Drama *Shopping & Fucking* (1996) je Ravenhillova največja uspešnica, tekst *Nekaj eksplicitnih fotk* (Some Explicit Polaroids, 1999) pa je v dramatikovem opusu verjetno najkvalitetnejši doslej. Razlika je namreč v tem, da avtor v *Eksplicitnih fotkah* priskrbi osebam „dramatike sperme in krvi“ ozadje, ki je v *Shopping & Fuckingu* umanjka-lo, saj so tam njegovi junaki delovali ikonično in zato plosko. Njihov zaprti svet ni imel kontrasta, ni imel spomina, ni imel časa – ni imel ozadja. Ljudje brez časa pa – to sem v nekem gledališkem listu PGK pred kratkim že zapisal – imajo zgolj to lastnost, da zavzemajo prostor. Dramo *Shopping & Fucking* je lahko rešilo samo to, da se jo potegne iz trenda z dopisovanjem v režiji.

Četudi se v semantičnem okolju Eksplicitnih fotk modus operandi teh dramskih oseb – tokrat jim je ime Nadia, Tim in Victor – v ničemer ne spremeni, jim dramatik priskrbi nek bistven element, brez katerega se njihova pasivna dejavnost zdi ploska in v resnici neproblematična. Ta element je čas, zgodovinska substanca, metafizična skorja, ki vstopi v Eksplicitne fotke skozi tri časovne razvaline: skozi Nicka, Helen (v uprizoritvi Hano) in Jonathana. Slednje časovno opredelju-

je neka izredno pomenljiva letnica, ki jo npr. Nadia mimogrede omeni zgolj kot ločnico, po kateri zamrznjena hrana iz njenega hladilnika (v njem ga je pustil kdove kateri predhodni najemnik) ni več užitna. Ta letnica je seveda stvar orwellovskega koledarja: ničta točka (točka dokončnega Niča) se imenuje 1984.

Letnica 1984 pomeni za Nicka, Helen in Jonathana točko nekega preloma, nekega dogodka. Posledice so jasne: Nick je odšel v zapor zaradi poskusa umora Jonathana, vendar iz drame ne zvemo natančno, kaj je bilo vzrok za Nickovo dejanje; morda je šlo preprosto za ljubezenski trikotnik med Jonathanom, Helen in Nickom, morda je šlo za ideološka nesoglasja v skrajni levičarski skupini, v kateri so vsi trije sodelovali in bili aktivni. Vendar ravno Jonathan s svojimi brazgotinami uteleša ta prelom, ta dogodek. Njegove brazgotine pripeljejo na raven znaka nekaj, kar morata nositi tudi Helen in Nick. A kaj je pravzaprav to, kar Jonathan uteleša?

Ravenhill je seveda ambiciozen dramatik in tudi njegova pozicija je v resnici bliže Jonathanu, Nicku in Helen kot Timu, Nadii in Victorju. Kadar govorimo o času, historični substanci in metafiziki, mora volumen naše govorice seči čez letni koledarček. Čas je v kontekstu dramatike tisto, kar se v klasični drami ponavadi zaradi usodnega nesporazuma konča: z junakovo fizično smrtjo. V klasični drami smo tako ponavadi priča, kako je neko štetje (ki so ga sprožili nazor, govorica in delovanje) prispelo s telesom glavnega junaka, protagonista, motorja neke drže v pogovarjanju s svetom, do svojega katastrofičnega konca.

V slovenski teoriji romana je Dušan Pirjevec s svojim neadekvatnim, a skrajno inspirativnim razumevanjem heideggerjanske filozofije poimenoval to mesto s sintagmo ontološka diferenca. Cervantesov Alonso Kihano prispe v polje ontološke diference takrat, ko se mu za vlogo Don Kihota, ki ga

je v življenju igral, se pravi za metafizično idejo viteške pravičnosti, primeri veliki Nič. To pa ni Nič drugega kot tisto, kar je s svojo metafiziko (viteške pravičnosti) Kihano želel prikriti, tako da se je šel Don Kihota. A če je za Heideggerja ontološka diferenca konstantna razpetost biti med bivanjem in bistvom, je Pirjevec razumeval ontološko diferenco kot nekaj, kar se človeku primeri, se pravi kot nekaj, kar se – z Lacanovim diskurzom – vpisuje v register srečanja.

Če tega radikalnega reza nemara ne poznamo iz vsakdanjega življenja, pa ga moramo prav gotovo poznati iz klasičnega romanopisja, kjer glavni junak po nekem finalnem dogodku tako rekoč pretežno umolkne in počaka na smrt (Jacobsenov Niels Lyhne – ki mi pride na misel – se, potem ko uzre agonijske muke v prosečih očeh svojega umirajočega otroka, spusti na kolena in začne navkljub svojemu zapriseženemu ateizmu neustavljivo moliti, njegovo življenje je po tem zgolj še živa smrt), ali iz klasične dramatike, kjer se junak preda monologom, inerciji ali norosti (Shakespearjev Lear blodi gol po viharni prostranosti, po prostoru brez severa, juga, vzhoda in zahoda, brez orientacije).

Heiner Müller v nekem intervjuju pravi, da je zavračanje smrti predpogoj vseh evropskih dosežkov, kar pomeni, da je vsa znanost, tehnologija in umetnost rezultat neznosnega dejstva, da bo treba nekoč umreti. Klasični romaneskni junak s svojim delovanjem počne prav to. Ali če povemo enostavneje: znanost, tehnologija in umetnost so stranski produkt „romanesknih junakov“ ali tistega, kar so ti uspeli postoriti kot nosilci in instrumenti metafizičnih idej na poti do ontološke difference ... **In točka, ta usodna letnica 1984, do katere so prispeli Helen, Nick in Jonathan, je dogodek njihove metafizične smrti, razprtje Niča (Pirjevec po Heideggerju) ali vdor Realnega (Lacan) in začetek nji-**



Rok Vihar in Gaber K. Trnoglav

hove antiutopistike. To je smrt neke govorce, nekega subjekta. To je točka, ko so nehali verjeti tistemu, kar je bilo dotlej njihovo bistveno življenjsko gonilo: to je točka njihovega osebnega sesutja. In ta metafizika se je fizično udejanjila na Jonathanovem telesu.

S čim imamo tu v resnici opraviti? S tako rekoč antičnim epistemološkim dramaturškim prijemom: dokler moje telo ne ve, ne vem. **Resnica se utelesi v rani, v poškodbi, v brazgotini, v bolezni, v telesnih sokovih, v jalovosti, v telesnem razpadu, v telesni smrti itn. Problem je samo v tem, da vdor resnice pri klasičnem romanesknem ali dramskem junaku sovпада s smrtjo, s katero se dopolni njuna Usoda, medtem ko v modernizmu – v svetu brez usod – na tem mestu rane šele začnejo boleti in smrdeti.**

Čas neke držē, čas, ko je neka človeška ali subjektova drža producirala adekvatno govoro in z njo v svetu delovala, se tako sprevrže v prosti tek: nek človeški motor utihne in obstane, leze samo še po inerciji. Če že govorimo o abstraktnih kategorijah, ni nobene nuje, da naši pojmi ustrezajo fizikalnim kategorijam: rekli bomo, da se ustavi čas in razmahne prostor, ali da govoroica umolkne in nastopi prostor neizrekljivega. Tako je npr. čas Beckettovih dramskih oseb čas-po-času, njihova telesa propadajo v neizmernem prostoru nekoč zaključenih dram, ali kot v Koltèsovem tekstu V samotnosti bombaževih polj navrže Klient: „Človek najprej umre, potem pa išče po svetu svojo smrt ...“ In v tem vakuumu post-orwellovske epohe in svoje lastne smrti sedaj živijo Nick, Helen in Jonathan. A definirajmo še natančneje ta pojem preloma!

*Nadia: Vse je grozno. Vse je brez pomena. Nikjer ni žive duše. Sama sem v veselju.*

*Jonathan: Odlično. Odlično. Kako se počutiš?*

*Nadia: Mrtvo.*

*Jonathan: Ja. To je normalno.*

*Nadia: To je grozno.*

(8. prizor)

Alain Badiou v svoji Etiki (poglavje Etika resnic) definira ta prelom kot tisto, kar se primeri človeku kot nekakšen Več-od-običajne-situacije: nek običajni dogodek z vsoto svojih okoliščin proizvede presežek, nek neizrekljivi Več, ki ga človek mnenj in komunikacije ni več sposoben vpisati v običajen način svoje biti. Filozof poimenuje ta presežek dogodkovno dopolnilo, njegova lastnost pa je, da proizvede (preprosto rečeno) travmo. To je ta vdor Realnega, vdor neizrekljivega, neorientabilna gmota vsega in nič, tisto neimenljivo nekaj, kar sesuje vse, kar je človek kdaj verjel, počel, govoril. Molčanje naenkrat postane najbolj blizu znosni dejavnosti, ker se nosilcu takega dogodka zdi vsaka beseda kardinalna laž. Če ne drugega, so nam te reči znane vsake toliko v obliki ljubezenskih travm.

Ta gmota neizrekljivega je seveda, po Badiouju, resnica. Francoski filozof definira resnico kot tisto, kar nastane s prekinitvijo, ki jo povzroči dogodkovno dopolnilo: nekaj, kar nas prisili, da se odločimo za nov način biti, saj nič, kar je, ne ustreza več temu, kar se nam je primerilo in čemur moramo odslej slediti. Tu nastane jasna distinkcija med Resnico kot ideološkim konstruktom (znanstvena, matematična, filozofska, politična, zgodovinska itn.) in resnico kot travmatskim rezom, ki človeku šele omogoči „vstop v sestavo subjekta“. (Od tod navsezadnje tudi Lacanovo reklo, da je resnica vrzel v vednosti. Resnica je tisto, kar se primeri, kar je neizrekljivo, medtem ko vednosti pripadajo evidenci simbolnega. Od tod, če smem, tudi Badioujeva lepa primera o razliki med plesom in koreografijo: tako kot se misel (tudi resnica)

izmakne vednosti, tako je tudi ples v resnici tisto, kar se uspe izmakniti koreografiji; zato svoj slavni članek poimenuje Ples kot metafora misli.) Tole bi rad rekel: medtem ko so Nick, Helen in Jonathan sledili Resnici (npr. neki levičarski ideološki ločini), se jim je nenadoma zgodila resnica. Primeril se jim je Dogodek. A zdaj?

**Ta vmesni čas, ta vakuum, v katerem se nahajajo Nick, Helen in Jonathan, pripadajo pa mu na drugačen način tudi Nadia, Tim in Victor, ima neko temeljno značilnost: to je čas hiperprodukcije in inflacije dogodkov, ki pa nikoli ne proizvedejo dogodkovnega dopolnila, ki bi uspelo razcepiti neko ritmično gmoto na preteklost (v obliki subjektive samopripovedi) in prihodnost (v obliki načrtov, idealov), ampak je zgolj čas operativnega sedanjika. Slednjemu – v nasprotju z Nickom, Helen in Jonathanom – pripadajo in se mu predajajo Nadia, Tim in Victor. In to je glavna značilnost oseb „dramatike sperme in krvi“.**

Pojem „dramatično“, ki je bil skozi zgodovino različno definiran, je v resnici ravnanje nekega „jaza“ ali subjekta v bližini tiste situacije, ki v seštevku svojih okoliščin premore dogodkovno dopolnilo (drama v svojem klasičnem smislu limitira prav proti temu finalnemu dogodkovnemu dopolnilu). To dogodkovno dopolnilo je v zgodovini drame povezano z dramsko finalnostjo, kjer se ponavadi zgodi razplet, katastrofa itn., njegova prava moč pa se – po logiki samega dogodkovnega dopolnila – zaradi pripadnosti ravni Realnega (ne simbolnega) vpisuje prav v telo. To je hkrati tudi tisti pojem, ki ga Aristotel v Poetiki uvede z imenom katarza. To je spoznavna kategorija, ki pa učinkuje v svoji čutni razsežnosti.

Pri Nadii, Timu in Victorju pa je problem to, da se njihov modus vivendi nanaša ravno na to abstrakcijo dramatičnosti: na njihovo „ekstatično“ bivanje v čisti sedanjosti, v kateri so zgolj operativni, hkrati pa ni to nič drugega kot nek izoliran, abstrakten dramski finale (dramski finale brez kakršnegakoli začetka in sredine). Oni so dramatičnost sama, sedanjik sam. Preteklost jih ne zanima v nobeni



Matjaž Višnar



drugi obliki, razen morda kot neka fantazmatska opora sedanjosti (za Nadio je Simonovo ravnanje opravičljivo, ker naj bi imel nesrečno otroštvo, to pa je seveda še en kliše sodobnih socialnih psihologov, kliše, iz katerih v glavnem sestoji Nadia), njihova strašna osredotočenost na svoje lastno telo je v resnici zgolj manifestacija tega sedanjika in hkrati eliminacija smrti (Victor je obseden s svojim lastnim telesom, on je predvsem aktualna vzbujenost nad lepoto svojega lastnega telesa), to sedanjost, ki ni nikamor vpeta, pa zato zlahka odčitavajo kot nekakšen srečni svet (Tim), kar pa v perspektivi Jonathana, Helen in Nicka ni nič drugega kot to, kar sami poznajo pod: Huxleyjevim Krasnim novim svetom ali pod Orwellovim 1984.

Primerov, kako Nadia, Tim in Victor eliminirajo preteklost in s tem tudi prihodnost, je v drami ogromno: Nadia se na račun svoje lastne simbolne odstranitve raje pusti pretepati svojemu bivšemu tipu, Tim in Victor že v izhodišču začneta razmerje na temeljih medtelesne kupčije in na neki simbolni predpostavki, da sta oba govno in da se ne bosta čustveno navezovala, Nadiin odnos do Nicka in Jonathana je utemeljen na tem, da „noče vedeti nič“; ne kaj se jim je dogajalo ne kaj so bili vzroki njihovih dejanj in kaj njihove posledice. Fizične posledice življenja treh mladcev pa zlahka prekrijejo kozmetika in tablete: telo je za mladce v resnici nekaj zunanjega, nekaj kar ne pripada notranjosti, v kateri so vseprek srečni. **Telo je v resnici simulaker njihove prazne sedanjosti in material, objekt, iz katerega se da to sedanjost v vsakem trenutku postvariti; njihovo telo je Nekaj-drugega. Njihov čas je s svojo čisto sedanjostjo in čisto odtujenostjo neorientabilen (odsotnost preteklosti in prihodnosti) in zato tudi brez vsebine: brez smrti. Zato pride do trenutka, ko smrt nastopi kot želja (Tim) in ko jo Nadia pri sebi prepozna kot lastnost svojega „jaza“ (Nadia in Jonathan). Takrat se nekaj spremeni. Dramatičnost**

Nadiie, Tima in Victorja je v bistvu simulacija dramatičnosti, simptom nekega sveta, subjektni korelat, ki je živ tako dolgo, dokler ga ta subjekt ne interpretira. To se zgodi v osmem prizoru na več mestih. To se zgodi v prizoru, kjer sovpadeta dve različni rani: Nadia in Jonathan.

*Jonathan briše kri z Nadiinega obraza.*

**Jonathan:** No, no. Saj bo v redu.

**Nadia:** Ful boli.

**Jonathan** Veliko krvi je, ampak rana je v bistvu – rana je bolj površinska.

(8. prizor)

Nadiina rana je lahko samo to, kar Nadiino telo je: simptom.

**Nadia:** Saj zdaj sem v redu. Vse je v redu.

**Nick:** Ne pa nisi, tvoj obraz.

**Nadia:** Daj, ne bomo govorili o tem, no. Ne bomo o tem. /.../

**Nick:** Ampak saj je vsa plava, kri ji teče ...

**Nadia:** To je zunanost.

**Tim:** Ja, ne moreš gledat samo zunanosti. /.../

**Nick:** Ampak ne morem. Ne morem vas gledat. Ne morem gledat modric, medtem ko se on tam zvija.

**Nadia:** No, pa saj ne boš gledal modric. Zato pa obstaja puder.

**Tim:** Puder, Victor.

*Victor odide.*

**Nadia:** Zakriješ ta najhujše. Veliko pudra bo gor.

(5. prizor)

Nadiino telo je nekaj, kar ljudje obožujejo (tako kot tudi Victorjevo in Timovo), „vendar šteje tisto, kar ima človek notri“, kar je seveda instant new age filozofaža. To „notri“ je hkrati tudi tisto, kar je trojici mladcev nekaj popolnoma tujega.

V osmem prizoru naredi Jonathan velik vtis na dekle. Ampak zgodi se majhna in hitra psihoanalitska seansa: Jonathan opazuje Nadiine rane in ugotovi, da so zgolj površinske. Sčasoma jo Jonathan prevzame.

**Nadia:** *si kar močen človek, a ne?*

**Jonathan:** *Se ti zdi?*

**Nadia:** *Duhovno. Pa tudi kar vpliven si, a ne?*

**Jonathan:** *Saj noben od nas v bistvu nima kakšnega posebnega vpliva.*

(8. prizor)

Nadia prepozna Jonathana kot nekoga, ki ve. Spodbudi jo, da podeli rečem prava imena.

**Nadia:** *Ko me Simon napade. Ko se Simon prestraši.*

**Jonathan:** *Saj ne misliš, da se Simon prestraši.*

*Saj ne verjameš tega zares?*

**Nadia:** *V bistvu ne. Nič več. Simon ...*

**Jonathan:** *Tako ja, poišči pravo besedo.*

**Nadia:** *Sovraži me. Ljubi me na sovražen način.*

*Sovraži me na ljubeč način. Nekaj pač. Sovraži me.*

(8. prizor)

Ko se Jonathan vzpostavi pred njo kot avtoriteta, mu Nadia po nekakšni logični poti ponudi najboljše, kar ima in kar mu lahko da. V resnici se tako ponovi razmerje med njo in Simonom (brez tepeža seveda), a Jonathan njeno telo, njen dar, odkloni.

**Nadia:** *A bi rad spal z mano? Super telo imam.*

*Grem stavit, da imaš tudi ti super telo.*

**Jonathan:** *Mene telesa ne zanimajo.*

**Nadia:** Vsakega zanimajo telesa.

**Jonathan:** Mogoče je pa na meni nekaj nenaravnega.

**Nadia:** Moje telo zanima vsakega. Moški plačujejo, da se lahko za par minut približajo mojemu telesu. Celo takrat, ko se ga ne smejo dotikati.

(8. prizor)

Avtoriteta podeli njenim dejanjem in njenemu govorjenju ime: laž, lažnivka.

**Jonathan:** Ne prenesem lažnivcev.

Če pa česa ne prenesem, je to neresnica. /.../

**Nadia:** Obstaja pot. Izbrala sem si svojo pot in z vsako mislijo si ustvarjam prihodnost.

**Jonathan:** Laži. Laži. Laži.

**Nadia:** In če gledam svet na pozitiven način –

**Jonathan:** Slepiš me. Slepiš samo sebe.

Prosim, samo iskrena bodi.

**Nadia:** Jaz ... Jaz ... Jaz ...

**Jonathan:** Izbiraj besede. Pomisli, preden kaj rečeš.

Ne govori z usti ... govori z glavo.

(8. prizor)

Nato se pred njenimi očmi razkrije kot nekaj ogabnega: kot grdo telo. Tako rekoč v tej parodični miniaturni razbije tisti aspekt, ki predstavlja Nadii vrednoto.

**Jonathan:** Vidiš te brazgotine? To je Nick naredil mojemu telesu. Zato je bil Nick v zaporu. /.../

**Jonathan:** Moje telo je ogabno.

(8. prizor)

Po osmem prizoru se svet sperme in krvi – tako kot praviloma vselej, kadar se sooči s čim zunanjim, tujim – sesuje sam vase (Koltès, Sarah Kane itn.). Tim začne odklanjati tablete proti akutni fazi aidsa, Victor se samemu sebi in Timu izkaže kot nekdo, ki mu ni vseeno, kot nekdo, ki je navezan, čuteč in ljubeč človek. To seveda ni več skladno z izhodiščnim konsenzom o njunem odnosu: Tim in Victor sta v izhodišču zastavila svoje razmerje kot popolnoma nezavezujoče in predpostavila, da sta govno. Na dan privre vse, kar je bilo doslej porivano na stran. Nastopi Dogodek s svojim presežkom in naplavi pri Nadii, Timu in Victorju neizrekljivo gmoto samote. Tim umre, Nadiia se odloči živeti s to samoto, Victor pa se odpravi po svetu uga-  
jat s svojim telesom nekim drugim ljudem.

Vsekakor je bilo v tem tekstu manj govora o specifični sedanji situaciji Helen, Jonathana in Nicka. O tem, kako oni berejo, preživljajo in interpretirajo aktualni trenutek v svetu. Na kratko bi se dalo reči, da se njim dogaja nekakšen „postzgodovinski“ trenutek ali orwellovska realnost, ki jo vsak zase premagujejo, a jo hkrati vselej odločilno opredeljuje preteklost. Ali dejstvo, da so na neki točki sestopili z aktivnega poseganja v svet. Ali da jih je svet preprosto izvrgel.

Vsekakor je treba reči, da atmosfera, ki prežema Ravenhillov tekst, premore nekakšno grenko epsko širino, ki s svojo sodobno pisavo morda spomni na Kushnerjevo trilogijo Angeli v Ameriki. Da je zmes mikrosveta trojice samozadostnih in svetotesnih mladcev (za katere se zdi, da v svojih preprostih razlagah in s svojo korpocentričnostjo zrcalijo globalistično logiko sodobnega sveta) ter nekega preteklega in poraženega projekta Zgodovine oz. pravičnega sveta, ki v Nicku, Jonathanu in Nadii vleče za sabo gmoto zadnjih petsto let novoveške Evrope. **Vsekakor pa je drama sodobna z nekakšno strašno grenkobo, s strahom, da gre svet h koncu, kot nekje pravi Jonathan, in ravno s to slutnjo orwellovske realnosti, ki je vsak dan otipljivejša, gostejša in ki v preveč ljudeh vzbuja enake strategije odpora, kot jih svet povzroča pri Nadii, Timu in Victorju. Nasvidenje v naslednji vojni.**



Vesna Jevnikar in Matjaž Tribušon



Darja Reichman in Rok Vihar



Rok Vihar in Gaber K. Trseglav



**MEKAJ  
EKSPPLICITNIH  
FOTK**

# IN MEMORIAM



Vera Per  
1934-2004

## *Draga Vera!*

Ko sem pred približno dvema letoma prebrala Benetke Jorgea Accama, mi je bilo v hipu jasno, da se lahko odpravimo na to potovanje samo s tabo. Zakaj – takrat nisem vedela čisto natančno. Ko sem si poskušala predstavljati glavno junakinjo Gringo, sem se preprosto spomnila nate. Zame si bila še iz časov, ko smo delali De Sadovo Filozofijo v budoarju, poosebljenje igralke, ki je zaljubljena v iluzijo gledališča. Poosebljenje igralke, ki je do zadnjega vlakna predana strasti igranja.

In ko sva potem tistega večera pili čaj v kavarni Union in si mi pripovedovala o svoji ljubezni do Argentine in o svoji strastni zaljubljenosti v ritem tanga, sem spoznala, da me tudi tokrat intuicija ni pustila na cedilu.

Ko sem ti takrat z željo, da bi pristala na povabilo, govorila o naših načrtih s predstavo in o možnosti gostovanja v Argentini in opazila iskrenje v tvojih očeh, sem v svojem srcu sklenila, da bomo v Argentino šli. Ne samo zaradi naše pobožne želje, ampak zaradi tvoje strastne želje in tvojega hrepenenja po tej strastni deželi ljubezni. Takrat se mi je v vsej lucidnosti razkrilo, da je zate Argentina to, kar so za Gringo Benetke. Zakaj me je takrat prešinila ta misel – seveda nisem vedela čisto natančno. Danes vem to še preveč jasno!

Da je Gringina zgodba tako zelo tvoja zgodba, nisem vedela niti takrat, ko sem na koncu članka v gledališki list zapisala: „In prav zato je smrt v Benetkah tako zelo blizu.“ Tudi potem, ko si mi povedala o svoji bolezni, si o njej govorila kot o nečem, kar je del tebe in kar je treba premagati. Z dobro voljo, energijo in smehom. Z igranjem in umiranjem na odru.

Tako kot Gringa si tudi ti potovala čez ocean in doživela v Argentini in Miamiu to, o čemer si sanjala: stoječe ovacije, navdušenje pri kritikih, trenutke slave in izjemen, spontan in evforičen sprejem pri publiku. Bilo je res čarobno in srečna sem, da sem to srečo takrat delila s tabo. Srečna sem, da sem te spoznala. Tako ponosno, tako načelno, tako polno življenja in tako pogumno. Draga Vera, v imenu vseh iz Prešernovega gledališča, hvala za Benetke!

*Marinka Poštrak*

# Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj, Glavni trg 6, Kranj

Ravnatelj **Borut Veselko**

Vodja umetniškega oddelka in dramaturginja **Marinka Poštrak**

Koordinator programa **Robert Kavčič**

Računovodkinja **Darka Mihelič**

Tajnica **Gaja Kryštufek**

Garderoberka **Bojana Fornazarič**

Frizer in masker **Matej Pajntar**

Inspicienta in rekviziterja **Ciril Roblek** in **Bojan Hudernik**

Osvetljevalec **Drago Cerkovnik**

Odrski tehniki **Simon Markelj**, **Janez Plevnik** in **Robert Rajgelj**

Čistilki **Stojka Velova** in **Asima Avdič**

Igralski ansambel

**Vesna Jevnikar**, **Peter Musevski**, **Tine Oman**, **Vesna Pernarčič**, **Pavel Rakovec**,

**Darja Reichman**, **Vesna Slapar**, **Gaber K. Trseglav**, **Rok Vihar** in **Matjaž Višnar**

Tajništvo 04/280 49 00, Blagajna 04/20 10 200

Rezervacije in prodaja vstopnic od ponedeljka do petka

od 10.00 do 12.00, ob sobotah od 9.00 do 10.30

Ravnatelj 04/280 49 12

[borut.veselko@s5.net](mailto:borut.veselko@s5.net)

Vodja umetniškega oddelka 04/280 49 16

[marinka.postrak@s5.net](mailto:marinka.postrak@s5.net)

Koordinator programa 04/280 49 13

[robert.kavcic@s5.net](mailto:robert.kavcic@s5.net)

Spletna stran [www.presernovogledalisce.com](http://www.presernovogledalisce.com)

Elektronski naslov [presern-gled@s5.net](mailto:presern-gled@s5.net)

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2003/4

Št. 4

Odgovorni urednik **Borut Veselko**

Urednica **Marinka Poštrak**

Lektor **Arko**

Oblikovalka **Tanja Radež**

Fotograf **Damjan Švarc**

Priprava **Alten**

Tiskarna **Žnidarič**

d  Polaroid

stantané • Instant Film •



OPXW8331A Printed in the



PREŠERNOVO GLEDALIŠČE  
KRANJ

