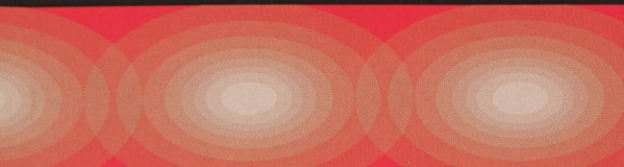
A close-up, high-contrast photograph of a bear's paw. The paw is dark brown, and the claws are a lighter, yellowish-brown color. The background is black, making the paw stand out. The image has a slightly blurred, motion-captured quality.

Saša Rakef

# DOM





Saša Rakef

# DOM

**Krstna uprizoritev**

✓  
č 57 / 2006-07

OBSEBNA KNJIŽNICA KRANJ

ŠTUDIJSKI ODDELEK



D 190702591



PREŠERNOVO GLEDALIŠČE  
KRANJ

GLEDALIŠČE  
**GLEJ** THEATRE

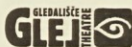


BRITISH  
COUNCIL

Koprodukcija z Gledališčem Glej Ljubljana  
in British Councilom Ljubljana



PREŠERNOVO GLEDALIŠČE  
KRANJ



Režiser **Jan-Willem van den Bosch**

Dramaturginja **Marinka Poštrak**

Lektor **Arko**

Scenograf **Andrej Stražišar**

Kostumografka **Barbara Kapelj**

Koreograf **Sebastjan Starič**

Avtorica glasbe **Jelena Milojević**

Zvočna obdelava in produkcija **Marko Bojčić, studio RBS**

Oblikovalec luči **Davor Balent**

Prevajalci na vajah **Saša Požek, Marta Graj in Urban Belina**

## IGRAJO

Mati **Iva Zupančič**

Mira, njena hči **Vesna Jevnikar**

Delavec, Pes, Režiser **Branko Jordan**

Negovalka, Arhitektka, Psica, Pisateljica **Vesna Slapar**

Psi **Igor Štamulak, Pavel Rakovec, Matjaž Višnar,**

**Maša Kagao-Knez, Sebastjan Starič, Igor Sviderski,**

**Dušan Teropšič, Drago Milinović in Barbara Krajnc**

Sosed 1 **Pavel Rakovec** Sosed 2 **Matjaž Višnar**

Ženski glas **Barbara Krajnc** Glas Anje **Nomi Zaviršek**

Masker **Matej Pajntar** Garderoberka **Bojana Fornazarič**

Scenski delavci: **Jošt Cviki, Bojan Hudernik,**  
**Janez Plevnik, Simon Markelj**

## GLEDALIŠČE GLEJ LJUBLJANA

Upravnica **Lidija Jurjevec** Tehnični direktor **Igor Remeta**  
Lučni mojster **Janko Oven** Strokovni sodelavec **Tomaž Trontelj**  
Organizatorica **Inga Remeta**

## BRITISH COUNCIL LJUBLJANA

Direktor **Robert Monro**

Vodja za umetnost in izobraževanje **Sandra Hlebš**  
Pomočnica za umetnost in znanost **Tamara Širovnik**

**Uprizoritev drame Dom je plod večletnega sodelovanja  
Prešernovega gledališča in British Councila pri vzpodbujanju  
in izobraževanju mladih slovenskih dramatikov.**

**Premiera 17. marca 2007**

**Otvoritvena predstava 37. Tedna slovenske drame**

Predstava ima odmor in traja 2 uri.

Inspicent in rekviziter v PKG **Ciril Roblek** Inspicent, rekviziter  
in tonski mojster v Gleju **Janko Oven** Osvetljevalec **Davor Balent**  
Tonski mojster **Marko Koren** Frizer in masker **Matej Pajntar**  
Garderoberka **Bojana Fornazarič** Odrski tehniki **Janez Plevnik,**  
**Robert Rajgelj, Simon Markelj, Jošt Cvikl** in **Gregor Grubar**  
Vodja tehnike v PGK **Drago Cerkovnik** Vodja tehnike v Gleju  
**Igor Remeta** Sceno so izdelali **Janez Plevnik, Robert Rajgelj,**  
**Simon Markelj** in **Jošt Cvikl**

Zahvaljujemo se DIC-u in Društvu Pozitiv  
pod vodstvom g. Draga Pintariča,  
da smo lahko vadili v njihovih prostorih.



**Pozitiv  
PRODUCTION**





## SAŠA RAKEF

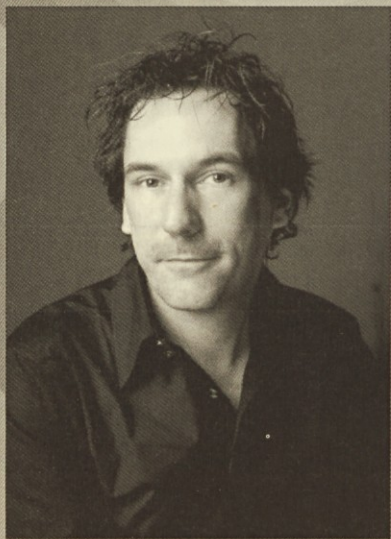
Saša Rakef je bila rojena leta 1980 v Ljubljani. Po gimnaziji se je izobraževala v Studiu za raziskavo dramske igre v Ljubljani in se udeležila številnih gledaliških delavnic in seminarjev v Sloveniji (Stanislavski in Lee Strasberg studio, mentor Andrej Vajevc; Studio za raziskavo dramske igre, mentor Tomi Janežič; delavnice dramskega pisanja na Tednu slovenske

drame), Srbiji (DAH Theatre Research Centre, Beograd, in Kvader film, Beograd), Bosni in Hercegovini (Alternativna akademija, MTM teater, Mostar), na Finskem (ECS Theatre Laboratoire, Tenhola) in v Italiji (Research centre of Jerzy Grotowsky and Thomas Richardson, Pontedera).

Leta 2005 se je vpisala na Metropolitan University v Londonu (oddelek za gledališče in kreativno pisanje), bila pobudnica mednarodnega interdisciplinarnega raziskovalnega projekta *Myths as Destiny* (Mit kot Usoda), leta 2006 pa je začela študirati na Central School of Speech and Drama v Londonu.

Napisala je dve celovečerni drami, *Dober večer, brat* in *Zatočišče* (v končni verziji preimenovana v *Dom*), in tri kratke drame, *Beli dež*, *ABC Unlimited* in *Soba*. Leta 2005 je z *Belim dežjem* sodelovala na delavnicah dramskega pisanja na Tednu slovenske drame v Kranju, konec leta pa je besedilo doživelo tudi bralno predstavitev v PreGleju skupaj z 12 drugimi minidramami in marca 2006 v Kranju v okviru Tedna slovenske drame. Z dramo *Zatočišče* je lani sodelovala na delavnicah dramskega pisanja na 36. Tednu slovenske drame v Kranju (mentor Jan-Willem van den Bosch), marca 2006 pa je bilo *Zatočišče* koncertno uprizorjeno prav tako v okviru PreGleja. Oktobra 2006 se je z isto uprizoritvijo predstavila skupaj s Simono Semenič in Zaško Grabnar Kogoj v New Yorku v New York Theatre Workshopu v okviru prireditve European Dreams Festival 06 – projekt Redeye (koprodukcija PreGlej in Wax factory).

Z *Zatočiščem* je sodelovala na pobudo Prešernovega gledališča tudi na delavnicah Interplay Europa 2006 v Liechtensteinu, decembra 2006 pa je bilo *Zatočišče* predstavljeno še na delavnici v National theatre studiu v Londonu.







# JAN-WILLEM VAN DEN BOSCH

Režiser Jan-Willem van den Bosch je v svoji mednarodni karieri kot režiser, dramaturg ali asistent sodeloval z gledališči tako v Veliki Britaniji (Royal Court, Almedia Theatre, Shakespeare's Globe, Complicite, Volcano) kot v tujini (Berliner Ensemble, Astorka, Narodno gledališče Košice, Dailes teatris Riga, Narodno gledališče Martin ...). Vodil je delavnice v Royal National Theatre Studiu in v Leipzigu, kot gostujoči režiser sodeloval na Central School of Speech and Drama in kot lektor na QMV College University of London. V angleščino je prevedel več dramskih del. Na lanskem Tednu slovenske drame je prvič vodil delavnice dramskega pisanja v Sloveniji in se takrat tudi navdušil nad besedilom *Zatočišče* Saše Rakef, ki ga letos pod naslovom *Dom* režira v Prešernovem gledališču Kranj (koprodukcija z Gledališčem Glej in British Councilom). Za svoje delo je prejel številne nagrade in priznanja.

# SAŠA RAKEF O SVOJI DRAMI

*Ker me ne bo na prvih vajah, bi rada ponudila nekaj misli, za katere upam, da bodo koristne, čeprav se mora po mojem zgodba igrati na mikro-, in ne na makronivoju ...*

\* \* \* \* \*

*Če bi mati bila država ... bi bila država z močno kulturno, socialno, versko in politično zgodovino (Irak, kakor tudi Slovenija ali Anglija ali ...). Mati poskuša ubraniti preteklost, ohraniti stare vrednote (to je tudi referenca na gledališko zgodovino).*

\* \* \* \* \*

*Če bi hči bila država ... bi bila država, ki sledi ideji globalizacije in demokracije (kot toliko držav v zadnjih stotih letih). Zavzema se za tolerantnost, enakost, enakopravnost ... ampak njene lastne vrednote (ki so zgrajene na starih vrednotah – mati) so zaradi vrednot, ki jih Mira promovira, ogrožene. In tako ne ve, kaj naj naredi.*

\* \* \* \* \*

*Če bi psi bili država ... bi bili država,  
ki v demokratičnem, kapitalističnem sistemu hkrati  
pridobiva in izgublja. V hišo (državo) so vstopili,  
ker so upali na najboljše; da si bodo v demokratičnem,  
kapitalističnem sistemu izboljšali življenje, standard ...  
Počasi se prilagajajo in prevzamejo kontrolo,  
ampak vseskozi jim grozi, da bodo izbrisani ...*

*\* \* \* \* \**

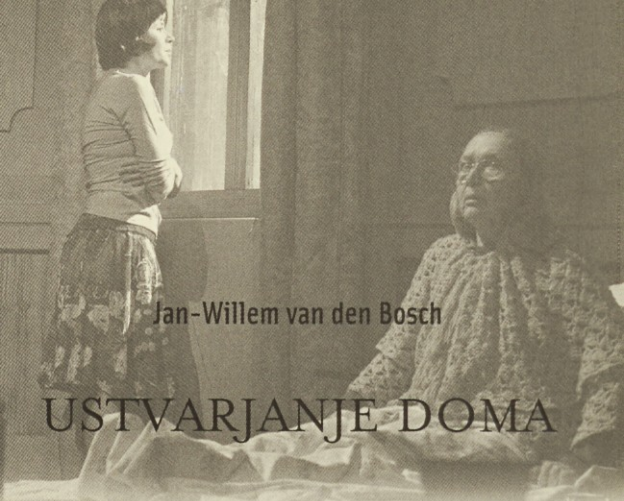
*Prostor (hiša) je svet, v katerem so meje čedalje  
bolj zabrisane in v katerem zgodbe, ki jih slišimo,  
oblikujejo voditelji (pisateljica, režiser),  
ki postavljajo pravila in interpretirajo ta pravila.*

*\* \* \* \* \**

*Na koncu pa je vse odvisno od denarja in tistega,  
ki ga poseduje in odloča, katere zgodbe bodo  
naselile prostor (gledališče/scenski delavci).*

*\* \* \* \* \**

*Gre torej za intimno zgodbo, ki vsebuje nekaj socialnih  
in političnih referenc. Ukvarjala sem se z vprašanjem  
(psihologijo) nasilja in krutosti, vprašanjem moči  
(zlorabe moči) ... in vprašanjem "kako vladati/živeti" ...  
z dobroto (Mira) ... s krutostjo (mati) ... ali pa "cilj  
opravičuje sredstva" (psi) ...*



Jan-Willem van den Bosch

## USTVARJANJE DOMA

Naslednji koncept se bo mogoče komu zdel malo nenavaden: nizozemskega režiserja, ki živi in dela v Londonu, je najel British Council, da s slovensko dramatičarko razvije njen prvi slovenski tekst, ki bo profesionalno uprizorjen. Resnično upam, da bo rezultat – o katerem pa je v trenutku, ko to pišem, še prezgodaj soditi – pokazal, da je lahko tudi tako nenavadna kombinacija uspešna. Uspeha ne more nihče napovedati, niti v najidealnejših okoliščinah.

Rad bi vas popeljal skozi proces nastajanja tega dela, kot ga vidim sam, in sicer do trenutka, ko vaje za predstavo *Dom* še potekajo.

Pred kakšnim letom in pol me je British Council povabil, naj z mladimi slovenskimi dramatikami obdelam njihova desetminutna dramska besedila, in tako sem v Kranju teden dni

delal z desetimi pisci. V tem tednu sem ugotovil, da so avtorji dobili temo, o kateri so morali pisati, vendar pa tema – izredno stanje – ni vsem zares ležala. Čeprav sem prepričan, da najrazličnejše vaje lahko pomagajo pri razvijanju pisateljskih veščin, v tem primeru veščin dramatika, pa se mi je zdelo, da ta vaja na začetni stopnji dramskega pisanja ni bila najustreznejša, še zlasti ker naj bi ta dramska dela javno uprizorili. Gledališče celo v najidealnejših okoliščinah zahteva od vseh sodelujočih veliko mero predanosti, če pa se proces že začne z dramatikovo nezadostno predanostjo, potem tudi nima smisla vlagati toliko časa in energije v nekaj, kar niti piscu ni posebej pri srcu.

Udeleženci delavnice so bili na različnih stopnjah ustvarjanja – nekateri so že objavljali ali pa je bilo njihovo delo tudi že uprizorjeno, za druge je bil to prvi stik s tovrstnim pisanjem. V tednu dni smo imeli časa le toliko, da smo ugotovili, k čemu pravzaprav stremijo, kaj mi je všeč pri njihovem delu, kako bi delovalo na odru in kako bi ga lahko izboljšali. Za vse pa je bilo po mojem mnenju zavajajoče, da smo mislili, da bo njihovo delo uprizorjeno, kar je včasih verjetno vplivalo tudi na to, da so avtorji prehitro želeli ugajati in se prehitro odločali za spremembe v besedilu. Čeprav nikoli nisem želel vplivati nanje, ravno nasprotno, pa je vsekakor razumljivo, da je pisec v primeru, če se pokaže priložnost, da njegovo delo uprizorijo, pripravljen sklepati kompromise, še zlasti če že od začetka ni preveč predan temi svojega besedila. Sam sem kljub vsemu verjel, da so svojim delom popolnoma predani, in sem jih zato poskušal prepričati, naj vztrajajo pri svojih odločitvah.

Po mojem je pri pisanju najtežje izraziti natančno to, kar misliš; dramatik se pri tem spopada z dodatno težavo, kako jasno izraziti to, kar si predstavlja, da sliši in vidi na odru. To je še posebej težko, ker je pri pisanju dramskega dela treba tudi kar se da zmanjšati možnost napačne interpretacije režiserja in igralcev, da bi tudi oni videli in slišali, kar si je dramatik zamislil. Zato je pomembno, da dramatik stoji ne le za vsakim stavkom in vejico, temveč tudi za vsako didaskalijo, premorom, tišino. Ker so na besede vezana dejanja, je dramsko pisanje povsem drugačno od pisanja poezije ali proze, saj tvoj prvi pristan ni bralec, temveč je treba besedilo najprej preizkusiti na režiserju in igralcih, preden doseže občinstvo, ki bi mu dramatik rad posredoval neko sporočilo (oziroma odsotnost sporočila, ali karkoli pač želi s svojim delom izraziti). Že iz tega razloga je pomembno, da dramatik ne dela v osamljenosti (še zlasti na začetku ustvarjalne poti), saj se mora naučiti tudi to, kako pisati za igralce in režiserje. Lahko pa se seveda tudi odloči, da bo prepustil svojo dramo interpretaciji režiserja in igralcev, vendar se mi zdi, da mora nekdo, ki se prvič loteva dramskega besedila, najprej imeti to izkušnjo, preden se sploh lahko odloči, da bo prepustil interpretacijo njim. V vsakem primeru pa je težko reči, kaj se bo zgodilo, ko bo drama uprizorjena v tujem jeziku ali po avtorjevi smrti, zato mislim, da se je treba pri prvi uprizoritvi besedila potruditi, da čim dosledneje upoštevamo dramatikove želje in navodila. In prav zato je tako pomembno, da dramatik stoji za vsako besedo in vejico, ki jo zapiše, da bi lahko izrazil, kar pač želi izraziti. Iz določenih razlogov na koncu ni bilo mogoče uprizoriti omenjenih desetminutnih dramskih besedil, to pa je

bilo po mojem mnenju še boljše, saj avtorjem dramskih besedil ni bilo treba več upravičevati režiserju odločitev, ki že v samem začetku niso bile njihove.

Potem smo se dogovorili, da se vrnem in vodim novo delavnico, ki pa smo jo zastavili nekoliko drugače. Tokrat smo udeležence prosili, naj preprosto napišejo, zakaj bi radi napisali dramo, nato pa smo s pomočjo igralcev poskušali najti poti, kako ta zakaj prenesti s papirja na oder. Saša je prinesla na to delavnico prvo različico svoje drame in tako se je začela cela vrsta popravkov in ponovnih razmislekov. Še vedno me preseneča, da se je veliko ljudi čudilo, ker je bilo toliko različic besedila. Rečem lahko samo, da je to po mojem mnenju povsem normalno in precej pod povprečjem v primerjavi z dramatikami, ki jih poznam ali sem kdaj delal z njimi. Ko dramatik prvič uprizarja katero svojih del in prvič vidi in sliši, kakšen učinek imajo njegove besede, ter vidi, da jih igralci in režiser nekoliko drugače interpretirajo, potem tudi spreminja in prilagaja besedilo. Številne različice Sašine drame so bile povrh vsega tudi predstavljene mnogim občinstvom. Povsem logično se zdi, da je Saša ob tem začutila, da mora besedilo spreminjati, ne le da bi dosegla svoje cilje, temveč tudi zato, da bi ponovno proučila učinek svojega besedila na občinstvu. Skozi glavo so ji verjetno švigala vprašanja kot na primer, ali bi rada napisala politično, strukturno, socialno ali kakšno dramo, prav tako pa jo je bilo verjetno strah, da bo hotela vsem ustreči; najbrž je tudi želela preprosto ustvariti besedilo, za katerim bo samozavestno stala.

Preveč je pričakovati, da bo nekdo, še zlasti tako mlad, natančno vedel, kaj želi doseči. Če bi vsi vedeli, kaj hočemo, bi bil svet lepši; večina od nas se ne uči tako, da ugotavlja, kaj bi rada, temveč da ugotavlja, česa noče, zato je po mojem nujno, da se za bodoče dramatike ustvari nek čas in prostor, da bodo lahko ugotovili, kako gledališče deluje zanje in za njihove ideje. Le tako se bodo naučili, kakšne so omejitve, pa tudi kakšna je svoboda gledališkega izražanja. Na tej stopnji nastajanja Sašinega besedila sta ji Prešernovo gledališče Kranj in Gledališče Glej ponudili, da bi njeno prvo (še nedokončano) dramsko besedilo uprizorili.

Mogoče je ta ponudba prišla prezgodaj v procesu nastajanja besedila, ker se je bila Saša nenadoma prisiljena soočiti z največjo omejitvijo v gledališču: sodelovanje nekoliko bolj konvencionalnega gledališča in nekoliko bolj alternativnega gledališča, ki sta jo podprli in ji želeli dati priložnost, je pomenilo, da je za dramatičarko napočil čas za zadnjo različico besedila. Naenkrat je nad njo grozeče obvisel rok za končanje besedila, ki je seveda absolutno potreben za uprizoritev predstave. Igralci potrebujejo besedilo, vsi, ki sodelujejo pri uprizoritvi, potrebujejo besedilo in občinstvo bo pričakovalo končni izdelek, ne pa delo v nastajanju. Za dramatičarko, ki ji prvič uprizarjajo delo, prav tako pa tudi za režiserja, ki ji poskuša pomagati, je bil to nenadoma velik pritisk. Režiser je zdaj nenadoma vpil na šestindvajsetletnico: "Kaj hočeš? Napiši, kaj hočeš!" in dramatičarka, ki se je soočala s številnimi novimi izkušnjami, je zaradi posameznih dreves le težko videla ves gozd. Zato je verjetno razumljivo, da je bilo zelo težko napisati konec, ki bi izpolnil Sašine ambicije, hkrati pa tudi želje igralcev, režiserja in gledališč.




V trenutku, ko to pišem, se ob podpori izjemnih igralcev/plesalcev, skladateljice, dramaturginje, scenografa, kostumografke, oblikovalca luči in drugih udeleženi v pripravi predstave zdi mogoče, da se bomo relativno uspešno približali temu, kar želi pokazati avtorica drame in kar režiser misli, da ona želi (to občasno zamenjujem s tem, česar sam kot režiser nočem), in kar lahko gledališči postavita na oder. Ne smemo pa pozabiti, da te drame ne uprizarjamo nujno zaradi uspeha, ki naj bi ga imela, ali zato, ker bi rad režiser skozi zgodbo nekaj na poseben način izrazil, temveč jo uprizarjamo, ker verjamemo, da s tem dajemo priložnost mladi dramatičarki. Naš namen je resnično ta, da bi besedilo postavili na oder po svojih najboljših močeh in se čim bolj približali temu, kar si je zamislila Saša Rakef. Publika in vsi sodelujoči smo del procesa, ki ga predstavljamo na kar se da ustrezen, jasen, iskren, dodelan in, upam, tudi vznemirljiv način. V tem trenutku si lahko le želim, da nam bo to uspelo do datuma premiere.

Upam, da boste uživali v prvi profesionalni uprizoritvi drame *Dom* avtorice Saše Rakef. Upam, da se boste ob koncu tega gledališkega dogodka strinjali, da je Saša nadarjena mlada avtorica, ki bi ji morali omogočati, da še naprej poskuša ...

Upam, da ste uživali v predstavi.

*Prevedla Saša Požek*

Two stylized, light-colored female figures are seated and facing each other in conversation. The figure on the left is wearing a dark, strapless top and shorts, while the figure on the right is wearing a dark, strapless top and a patterned skirt. They appear to be made of a smooth, possibly ceramic or plastic material. The background is plain white.

Urban Belina

## BITKA ZA PROSTOR

Dom je večznačen tekst, ki skozi različne pristope k branju ponuja številne interpretacije. Na prvi pogled se zdi vsebina zgolj še ena izmed variacij na temo odnosa med materjo in hčerjo, ki se v bitki za prostor vrti v izčrpavajočem ritmu borbe osebnih moči proti navidez neizogibnemu psihološkemu propadu prvega ali drugega lika. Vsebino je možno interpretirati s prepoznavanjem vloge konteksta – forme, s čimer se ob nadaljnjem branju odstre večplastnost dela.

Mikrokozmos doma, hiše in v njej bivajočih žensk v prvem delu teksta sledi ravni časovni liniji, v katero so umeščeni pre-tanjeni psihološki portreti v maniri tradicionalne gledališke forme, v drugem delu pa doživi pretres odgrinjanja gledališke iluzije. Na sceno vkorakajo gledališki delavci in prehod v drugi

del teksta se naznani z Mirinim začasnim preskokom iz igralske interpretacije v pripovedovanje.

Pravilna dramska struktura je grobo odrezana, po hitrem časovnem preskoku se znajdemo v prostoru dekonstrukcije, ki ne nudi več možnosti enosmerne interpretacije in onemogoči nadaljnji enoznačen psihološko utemeljen razvoj likov. Avtorica nas s subverzivno taktiko sprva zavede v prepričanje o psihološki naravnosti drame, a po omenjenem prerezu se razvoj likov spremeni v "variacije na isto temo". Časovni liniji ni več mogoče jasno slediti, saj se, ob rušenju dramske forme, razsloji v množino časov, ki soobstajajo, ne da bi mogli določiti verjetnost njihovega dejanskega obstoja. Kmalu po začetku dekonstrukcije je v dogajanje vpeljan trop psov, ki vnese v prostor element novega. Stvari se eden izmed elementov konfuzije, s katero avtorica vzpostavlja možnost razsloja, rušenja časa, psihološke utemeljenosti ravnanj likov in čisto na koncu tudi odrske iluzije.

Razslojenost gradnikov forme vzpostavlja mnogoznačnost simbolnih interpretacij teh ravni, navidezna konfuznost drugega dela pa se, ob podrobnem pregledu, razgrne kot pre-tanjena mreža ključnih podob, ki podpirajo različne ravni interpretacije teksta in hkrati ponujajo dovolj odprtega prostora za svobodno gibanje. Navidez zgolj psihološko utemeljen odnos mati – hči tako na simbolni ravni odpira družbeni okvir igre moči konzervativnih in liberalnih struj. Odnos mati – hči v kombinaciji s tropom psov (katerakoli izmed nevklučenih združb) pa zrcali integracijske vzorce, ki pod

pregrinjalom navidezne dobronamernosti skrivajo represivne postopke. Mira pokliče pse v hišo, nato pa jih usmerja v polje norme, nezmožna prepoznati njihovo drugačnost jih poskuša ukrojiti po predpisani podobi.

Razpad gledališke forme ni zgolj avtoričin postopek raziskovanja različnih možnosti gledališkega izraza, s preudarno natančnostjo ga uporablja kot podporni steber za prikazovanje zgodbe o tranziciji sistemov moči. Z razkritjem prave identitete Pisateljice in Režiserja se vzpostavi konflikt med dramskimi liki in "zakonom" kreatorjev gledališke izkušnje. Hiša muzej se ob popolni dekonstrukciji forme, po vdoru oblasti v navidezni svet, napolni s konfliktnimi situacijami, fizično razdre do golega odra in kliče po reorganizaciji prostora, tako odrskega kot družbenega. Ponuja možnost prehoda, mostu v posttranzicijski čas; izničenje odrskega prostora pa nikakor ni izenačeno z izničenjem gledališke iluzije, publika še vedno spremlja predstavo; prazen oder je prostor razrešenih konfliktov, liki so počasi sami ali pod prisilo zapustili oder, trop psov pa izkoristi možnost, da začne realizirati lastne individualnosti; iz skupine "nepriлагоjenih" se izluščijo različni posamezniki, ki obetajo razgrnitev lastnih zgodb. Zgolj obetajo, njihova prihodnost ostaja nejasna, prešli so most časov in se znašli v prostoru, ki nosi zgolj zasnovo lastne formacije. Poti so odprte.

Prizor iz vaje: Iva Zupančič

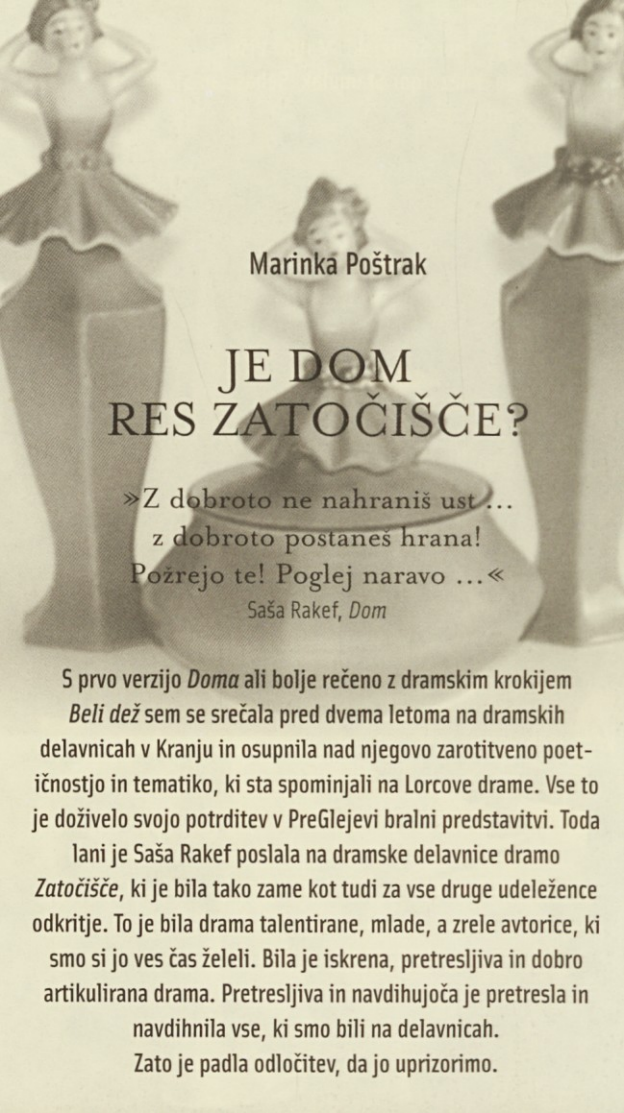


Prizor iz vaje: Vesna Jevnikar in Iva Zupančič



Prizor iz vaje: Igor Sviderski, Matjaž Višnar,  
Maša Kagao-Knez, Igor Štamulak, Sebastjan Starič  
in Iva Zupančič





Marinka Poštrak

## JE DOM RES ZATOČIŠČE?

»Z dobroto ne nahraniš ust ...  
z dobroto postaneš hrana!  
Požrejo te! Poglej naravo ...«

Saša Rakef, *Dom*

S prvo verzijo *Doma* ali bolje rečeno z dramskim krokijem *Beli dež* sem se srečala pred dvema letoma na dramskih delavnicah v Kranju in osupnila nad njegovo zarotitveno poetičnostjo in tematiko, ki sta spominjali na Lorcove drame. Vse to je doživelo svojo potrditev v PreGlejevi bralni predstavitvi. Toda lani je Saša Rakef poslala na dramske delavnice dramo *Zatočišče*, ki je bila tako zame kot tudi za vse druge udeležence odkritje. To je bila drama talentirane, mlade, a zrele avtorice, ki smo si jo ves čas želeli. Bila je iskrena, pretresljiva in dobro artikulirana drama. Pretresljiva in navdihujoča je pretresla in navdihnili vse, ki smo bili na delavnicah. Zato je padla odločitev, da jo uprizorimo.



Od takrat se prvič v svoji gledališki praksi ukvarjam z besedilom, ki se neprestano spreminja in je doživelo več verzij, kot se jih trenutno spomnim (tudi njegov naslov se je spremenil iz *Zatočišča v Dom*). Največ seveda zaradi načina dela, ki ga je uvedel kot princip sodelovanja med dramatikom in režiserjem na delavnicah dramskega pisanja na Tednu slovenske drame 2006 britanski režiser in Sašin mentor Jan-Willem van den Bosch. Ker tudi po končanih delavnicah niti avtorica niti režiser nista bila zadovoljna s koncem drame, se je njuno delo na tekstu nadaljevalo, k spremembam pa so prispevale še koncertne uprizoritve besedila v Ljubljani, New Yorku in Londonu. Zvrstilo se je precej verzij konca, zadnja celo že med študijem, ki smo ga z vmesnimi prekinitvami pričeli decembra. Problem konca se je Saši Rakef očitno izkazal kot temeljni problem tako dramske forme kot tudi sporočila in ideje drame, zato se je z njim toliko časa ukvarjala. Ob njenem nenehnem iskanju "pravega" konca sem za hip celo pomislila, da Saša preprosto ne želi napisati konca, ker se ne (z)more ali celo noče posloviti od žensk, ki sta zgodbo tako "posvojili", da je postala njuna in je nikakor ne zmoreta odigrati do konca. Zato je vključila v zgodbo še pasjo Pisateljico in pasjega Režiserja, da jo ves čas nadzirata in na koncu tudi pomagata razkleniti začarani krog, v katerem sta se znašli mati in hči s tropom psov. Vprašanje kako zaključiti dramo je postalo vprašanje kako in zakaj sploh (na)pisati dramo, hkrati pa tudi vprašanje avtoričinega odnosa do zgodbe, njenega stališča do nje in do sveta, sporočila in dramske forme ter funkcije gledališča nasploh.

Asociacija, ki se mi je ob branju *Zatočišča*, zdaj imenovanega *Dom*, vsilila že takoj na začetku, je bila roman *Učiteljica klavirja* Elfriede Jelinek. Deli podobno prikazujeta travmatičen ali že kar patološki odnos med ostarelo materjo in hčerjo v zrelih letih, stopnjevan v prizorih medsebojnega psihičnega in fizičnega mučenja in nasilja. V obeh delih pa se avtorici poleg radikalnega obravnavanja tematike radikalno ukvarjata tudi s pripovedno oziroma dramsko formo.

In če gre pri Elfriede Jelinek za obsesiven odnos do jezika oz. za *raz-stavljanje* sveta (kot ugotavlja Neva Šlibar v spremni besedi), potem lahko zapišem, da gre tudi v drami Saše Rakef za postopno *raz-stavljanje* dramske forme in s tem tudi konvencije gledališkega jezika. Tako kot nas Elfriede Jelinek sprva konvencionalno zapelje v intimno zgodbo in se potem kmalu začne izživljati in poigravati z jezikom, tako nas tudi Saša Rakef zapelje sprva skozi formalno konvencionalno zgodbo o nekem nekonvencionalnem, mejnem odnosu mati – hči, potem pa se začne "izživljati" nad dramsko formo in postopoma umesti odnos mati – hči v širši družbeni kontekst ter ga razstavi na prafaktorje ne le v psihološkem, ampak tudi v formalnem smislu. Avtorica namreč v zadnjem dejanju razbije skrbno zgrajeno iluzijo nekega hermetično zaprtega intimnega sveta, da bi razkrila globalno problematiko dveh diametralno nasprotnih stališč do sveta ter ob tem sebi in publiku poleg vseh drugih vprašanj zastavila tudi vprašanje o iluziji gledališkega medija, vprašanje o odločitvi za neko zgodbo in dramsko formo. In končno, da bi zastavila vprašanje o smislu pisanja in gledališča nasploh ter njuni

družbeni, etični in estetski funkciji. Da bi izpostavila tudi vprašanje o stanju sveta in dveh temeljnih principih, ki ga oblikujeta: o principu pragmatizma in despotizma, ki ne izbira sredstev za dosego svojega cilja pri podrejanju posameznikov z uveljavljanjem tradicionalnih vrednot, in o demokratičnem principu, ki prisega na toleranco, sočutje in odprtost.

Zanimivo je tudi, da obe avtorici obravnavata temo, ki je s stališča sodobne psihologije in psihoterapije – vse od Freuda do danes – ostajala nekako v senci in se šele zadnje čase zmeraj glasneje artikulira. Kot zanimivost ali celo kot nenavadno naključje naj omenim, da je na zadnji razpis za Grumovo nagrado prišlo precej besedil, ki postavljajo v središče prav to tematiko. Obravnavata namreč odnos, ki določa in zaznamuje enako usodno kot odnos mati – sin: govorita o odnosu mati – hči. Sofokles je s *Kraljem Ojdipom* postavil iztočnico za zapleten odnos sina do matere (in seveda tudi do očeta), ki ga je veliko kasneje definiral Sigmund Freud z ojdipovim kompleksom, Elfriede Jelinek in Saša Rakef pa ponujata sodobni psihoterapiji iztočnico glede odnosa mati – hči, ki ga je psihoanaliza po nemarnem ves čas puščala ob strani, a je zelo določajoč – kot ugotavljajo v svojih delih Nancy Friday (*My Mother My Self*), dr. Howard M. Halpern (*Rezanje spon*), Alice Miller (*Upor telesa*) in konec koncev tudi Linda Schierse Leonard v *Ranjeni ženski* (s poudarkom sicer na odnosu oče – hči, ki pa je seveda v tesni navezi z odnosom mati – hči, kar je več kot očitno tudi v pričujoči drami).

»Manj ko je dobil otrok ljubezni,  
bolj ko je pod pretvezo, da gre za vzgojo,  
doživljal negacije in zlorabljanja, močnejše je  
kot odrasel navezan na starše ali nadomestne  
osebe in pričakuje, da bo dobil od njih vse  
tisto, kar so mu starši ostali dolžni v  
odločilnem trenutku. To je normalen  
odziv telesa. Telo ve, kaj mu manjka,  
pomanjkanja ne more pozabiti, praznina  
je tu in zdaj čaka, da bo napolnjena.«

Alice Miller, *Upor telesa*

Znotraj "varnega" zatočišča doma velikokrat ni tako varno,  
kot se zdi ali bi vsaj moralo biti. Prav tam se največkrat rojeva-  
jo najhujše travme in frustracije v imenu "doma" in posledično  
vzpostavitev reda, nadzora in tradicije. In prav te travme in  
frustracije so tiste, ki nas določijo in ožigosajo za vse življenje.  
Natanko o tem (z radikalnim razbijanjem tabuja o odnosu mati  
– hči), govori tudi pričujoča drama. V njej se, tako kot v mar-  
sikateri drami, izkaže prav dom za tisto najhujšo past, v katero  
se prej ali slej ujame vsak, če odnosi v družini niso bili takšni,  
da bi dom postal zatočišče. In prav tak dom, ki postane bojišče  
namesto zatočišča, opisujeta v svojih delih tako Elfriede Jelinek  
kot tudi Saša Rakef. Kar ostane od družine, je največkrat trav-  
matičen odnos mati – hči. In natanko o takem odnosu, ki  
postopoma prestopa meje zgolj intimne drame in zgrmi po  
spolzkih tleh patološke odvisnosti, sovraštva in nasilja, govori  
drama *Dom* Saše Rakef.

Zato tudi ne preseneča, da je v obeh primerih predzgodovina te nepopolne družine s stališča psihologije presenetljivo identična: mesto šibkega in odsotnega očeta je v tem domu kmalu zasedla dominantna in gospodovalna mati, ki je kasneje projicirala v hčer vse svoje neizživeto življenje. Toda v nasprotju z Eriko v *Učiteljici klavirja*, ki pravzaprav nikoli ni pomislila na samostojno življenje in do štiridesetega leta živi pri materi ter je nekako neopazno zdrknila v mazohistično in odvisniško držo, se je Mira iz *Doma* sprva odločila za odhod v tujino v upanju, da ji bo to omogočilo samostojnost. Ta odločitev je bila zanjo več kot nujna, za mater pa seveda hudo boleča. Hči namreč po drastičnem "rezanju spon" zavestno pretrga vse stike z materjo. In prav zato na začetku drame materin vztrajni molk in pozneje plaz očitkov ter hčerina stoična in samaritanska drža. In ko mati, po dolgem obdobju samote in molka končno dočaka hčerino vrnitev, je njena reakcija sprva trdovraten molk. V tem času se ga je preprosto nabralo preveč. Ko pa po vztrajnih hčerinih poskusih, da bi vzpostavila dialog, mati končno le spregovori, je to (kako simptomatično!) citat besed, s katerimi jo je hči pred leti zapustila: »Prav vseeno mi je, če te nikoli več ne vidim. Midve sva opravili.« In takoj nato se vsuje na Miro plaz očitkov in obtožb. Mati je zdaj hroma in nemočna in potrebuje hčerino pomoč, vendar to še nikakor ne pomeni, da se ji želi tudi mentalno in čustveno podrediti. Ravno nasprotno: mati je še zmeraj, kljub bolezni in odvisnosti, tista, ki hčer emocionalno obvladuje, tiranizira in nadzira. In natanko tega materinega nadzora oz. gospodovalnosti, izvirajoče iz sprevržene posesivnosti, se je hotela hči pred leti znebiti.

»In vendar se hči vsak dan znova do sekunde  
točno vrne spet tja, kamor spada: domov.  
Mater pogosto zgrabi nemir, kajti vsak  
lastnik mora prej ali slej spoznati in  
spoznanje je boleče: zaupanje je dobro,  
a nadzor je vseeno na mestu.«

Elfriede Jelinek, *Učiteljica klavirja*

Drama Saše Rakef nam spregovori o odnosu mati – hči na šokanten in boleč način. Njen jezik je oster in neusmiljen, kot je oster in neusmiljen tudi odnos med ženskama. A tudi poetičen in nabit z atmosferami samote in pričakovanja, da bi se stvari premaknile z mrtve točke. Toda odnos se ne premakne z mrtve točke in brezizhodnost njune situacije se s svinčenim dežjem samo še potencira v brezup. Dialogi se zarezujejo z ostrino britve nekje med zarotitvami, repeticijami in molkom. Ker se izreči tega, kar bi se želelo izreči, preprosto ne (z)more, se nakopičena bolečina izreka na skrajno sprevržen način. To, kar izrekajo materine besede, so očitki o zavrženosti, okameneli v sovraštvo. To, kar izrekajo hčerine besede, je želja po ponovni vzpostavitvi dialoga in sprejetju. So krčevit poskus preseči travmo (da je mati hčeri v otroštvu grobo in drastično preprečila, da bi se realizirala, postala baletka in se »pokazala svetu«, čeprav nepopolna in z nogami na iks), poskus preseči nakopičeno jezo, zamero in nikoli zaceljene rane iz otroštva s toleranco in dobroto. So poskus, dokazati sebi in svetu, da se s predanostjo, sočutjem in dobroto lahko premaga vse. Tudi tako globoko zakoreninjene travme in frustracije iz otroštva, kot smo jim priča v njenem

odnosu. Priče smo odnosu, ki je v imenu ljubezni izgubil ljubezen, ki je v imenu vzgoje in "hoteti dobro" svojemu otroku zatiral otrokovo svobodo in osebnostno drugačnost. Ki je zamenjal ljubezen za posesivnost. In skrb za nadzor.

To, kar pričakujeta obe in o čemer obe zadržito molčita, pa je preprosta izjava, ki jo Negovalka tako rekoč položi v Mirina usta, a je Mira nikoli ne izreče (»Povejte mami, da jo imate radi.«), in izjava, ki jo proti koncu Hči kljub vsemu izreče, a jo Mati nalašč presliši (»Hotela sem k tebi v posteljo. Hotela sem te objeti.«). Obe izjavi sta zelo simptomatični za dramo *Dom* in odnose v njej: kar želita izreči, a izreči nikakor ne zmoreta, je nezmožnost izreči in slišati izrekanje o ljubezni ... materinski, hčerinski, medsebojni. Zato ju avtorica obsodi, da v nedogled oživljata pred nami svoj zapleteni sadomazohistični obred z zarotitvenimi obrazci, ki namesto umanjkanega "rada te imam" izrekajo le očitke, sovraštvo, bolečino in (ne)moč, dokler ga ne prekineta pasji Režiser in pasja Pisateljica z "nasilno" intervencijo "od zunaj", pragmatičnim stališčem in hladno distanco do njune zgodbe, ki jo uprizarjata in ki smo ji priča.

Za dramo *Dom* so zamolčane besede, molk in tišina prav tako zgovorni kot besede. Če ne še bolj! V tišini je izrečeno tisto, česar besede ne (z)morejo, nočejo ali ne znajo izreči. Skozi tišino govorijo nepremični, dolgi pogledi, ki bi radi izrekli tisto, česar ni mogoče izreči: »*Mati nepremično sedi. Dolga tišina. Tema.*« »*Tišina. Mati nepremično sedi v postelji. Gleda v vrata. Dolga tišina. Mračni se. Polmrak.*« »*Mati nepremično*

*sedi in gleda v vrata. Soba je v mraku. Mati nepremično sedi in gleda v vrata.* « Materin začetni molk, ki prerašča v grozečo tišino, govori o zapuščenosti in nemoči. Prosi, roti in moleduje. Na glas pa očita in žali. Zahteva in ponižuje. Išče šibke točke. Vrta v rane. Uničuje. Izničuje. Mati se v drami Saše Rakef kljub fizični nemoči odloči, da bo kaznovala hčer za njeno neposlušnost in "izdajo". Da ji bo dokazala, da brez nje ne more, ker je ona edina, ki ji lahko da vse, kar potrebuje. Da ji lahko edino ona nudi tisto pravo zatočišče, ki ji ga tujina in v njej tuj poročen moški nikoli nista mogla dati. Da ji lahko edino ona da dom. Zato Mira v trenutku, ko ponovno prestopi prag svojega doma, vstopi v popolnoma isti čas, iz katerega je pred leti poskušala izstopiti. *Dom*, ki jo je dušil in ga je zapustila v prepričanju, da mu je končno ubežala, jo pričaka v vsem svojem meščanskem somraku natanko tak, kot ga je zapustila. Nepredušno zaprt, nepremičen in trden v svojem rigidnem, konvencionalnem redu. Edina sprememba je teža molka, ki ga je mati po hčerinem odhodu spustila kot železno zaveso na oder svojega srca.

Izkaže se namreč, da je dom skupaj z osamljeno in gospodovalno materjo samo prežal, da se Mira vrne in se ponovno ujame v njegovo zanko plešočin porcelanastih balerin. Na to asociirata tudi "spominska" prizora iz otroštva, sprožena ob dialogu male Anje in Ženskega glasu, ki ju obe zaslišita z dvorišča. Čas Mirinega travmatičnega otroštva še zmeraj živi v stenah hiše. Otroštvo, govori drama Saše Rakef, nas določa bolj, kot bi si to želeli in si upali priznati. Čas otroštva, ki je poln travm in frustracij, se je zažrl v stene hiše kot tudi



v stene Mirine možganske skorje. Da se aktivira, je potreben, kot nas je podučil že Marcel Proust (prav tako še ena izmed žrtev sprevrženega odnosa do matere), zgolj vonj po magdalenicah, okus po jasminovem čaju ali vonj po cvetoči češnji. Češnji, ki je cvetela v Mirinem otroštvu in ki to otroštvo simbolizira. In ker je mati češnjo po hčerinem odhodu posekala, da bi na simbolni ravni tudi ona pretrgala stike z njo, tako kot je to storila Mira na konkretnem nivoju s svojim odhodom, je njuna edina vez – jasminov čaj. Zato tudi ni naključje, da prav tega ponudi Mira materi v znak sprave in simbolne zaveze. Toda zaveza ne deluje. In prav zato se Mira odloči za prenovo hiše in podiranje sten otroštva, saj je v njih zakodiran travmatičen odnos in čas, ki ga želi preseči. Toda poskus prenove in obnove se seveda izjalovi, saj je prenovo nemogoče izpeljati zgolj na simbolnem ali pragmatičnem nivoju, če se pred tem ne "prenovi" in spremeni njun odnos v celoti. In odnos se kljub hčerini prizadevanjem ne spremeni, ker mati trdno vztraja na svojih starih stališčih gospodovalnosti in nadzora. Zato »dela zastanejo« in igra dveh principov in pogledov na svet, ujeta v brezizhodno rutino boleznega vsakdana – »Zrahljaj mi blazino. (*Rahlja blazino.*) Ji rahljam blazino.« –, zdrvi z morilsko močjo strmo navzdol proti pasji ljubezni in Mirinim izpadom, ki dosežejo višek s sadističnim striženjem materinih las in nohtov. Do krvi.

»Da bi rešil pravo 'ljubezen kot tako', kakršno je v otroštvu pogrešal, je iskal ljubezen v usmiljenju, razumevanju, sočutju do drugega. Drugim je hotel dati tisto, česar sam ni imel.«

Alice Miller, *Upor telesa*

To, česar ni dobila od matere, poišče Mira pri tistih, ki so ji v zavrženosti podobni – pri zapuščenih psih. To, česar ni mogla podariti svojim nerojenim otrokom, podari zavrženim psom. To, česar mati ni hotela sprejeti od nje, zdaj pohlepno sprejemajo psi. To, kar zanjo dom nikoli ni bil, poskuša Mira podariti zavrženim in razžaljenim. Na stežaj odpre vrata svojega doma, ki naj zanje in zanjo končno postane topel dom. In svet se za hip celo zazdi harmoničen, čeprav bodo, kot jo svari mati, psi »kmalu zavohali kri«. In kot se izkaže kasneje, predvsem ta privabi zapuščene pse v njun razbiti dom!

In prav s prihodom psov se zgodba o ostareli materi in hčeri končno premakne z mrtve točke. Za Miro psi sprva pomenijo uresničenje njene teze o nujnosti brezmejne ljubezni, teze o sožitju in sočutju. Pomenijo realizacijo njene življenjske drže, »da lahko dobrota premaga vse«, in njenega hrepenenja po odprtih vratih doma in polni hiši otrok. Pomenijo možnost njene osebne realizacije z dobroto in sočutjem. Pomenijo, da bo njen dom končno le postal toplo zatočišče. Tako zanjo kot tudi za vse, ki so ga izgubili. Za Miro psi končno pomenijo realizacijo njene ženskosti skozi materinstvo. Ko vstopijo v Mirino življenje psi, se

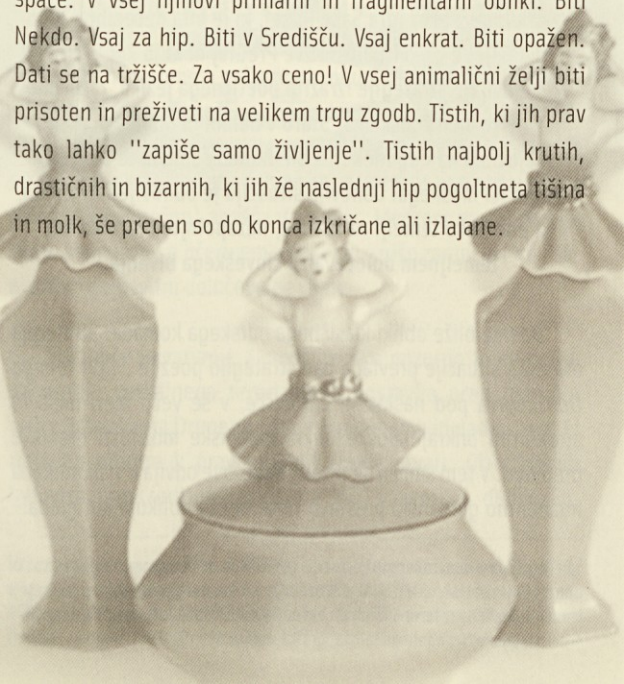
zgodbi njena osebna realizacija: živeti in se žrtvovati za druge. Vendar, ali ni to ravno tisto, kar ji ves čas dopoveduje njena mati: da se je žrtvovala zanjo? Mira nezavedno, zmeraj bolj ponavlja in obnavlja materin obrazec, ki ga tako zelo sovraži in kateremu bi tako rada ubežala. In natanko zaradi tega se njena radost kmalu spremeni v jezo in ljubezen v sovraštvo: »Povabila sem te v hišo, ti pa mi takole uničuješ dom? Kaj je narobe s tabo? Zakaj si tak? Ničesar ne spoštuješ. Da te ni sram takole uničevati moj dom.« Mira vidi, da ji psi njene ljubezni ne vračajo tako, ko si to želi in kot to pričakuje od njih. Mira spozna, da je tudi pse treba vzgojiti, in materin represivni vzgojni obrazec se ponovi, le da je tokrat kruta in neizprosna vzgojiteljica Mira sama. Ki vzgaja, nadzoruje in postaja posesivna do psov prav tako, kot je mati do nje. Materina avtorska in pragmatična drža neustavljivo triumfira na svoji poti iz roda v rod. Materina pričakovanja po "vračilu" ljubezni se tudi pri Miri spervertirajo v željo po brez-pogojni ljubezni in podredljivosti brez mej.


Zelo kmalu postane tudi jasno, s kakšnim namenom sta se pasja Pisateljica in pasji Režiser infiltrirala v Mirin dom in v gledališče pod različnimi krinkami Negovalke, Arhitektke in Delavca, katerih končna vloga je seveda gledališko pasja. Z enim samim ciljem: da bi iz njunega *Doma* potegnili zgodbo za svojo dramo oz. predstavo. Zgodbo, ki bi bila živa in krvava, kot so žive in krvave lahko samo zgodbe, "ki jih piše življenje". Zgodbo, ki bi na odru zaživela in nas šokirala ter pretresla. In prav to se jima, pasjima kot sta, do neke mere tudi posreči. In čeprav se sprva celo zazdi, da bo Materi uspel podvig ter da bo

tudi pasjo Pisateljica in pasjega Režiserja podvrgla svoji neustavljivi avtoritarni in posesivni moči, se izkaže, da sta še bolj pasja od pasje Matere. Več kot očitno postane, da sta zgolj parazita, lačna zgodb, ki sta zavohala kri in se spremenila v pogoltni "gledališki živali". Toda, ko se junakinji iz njune drame in predstave pričneta vrteti v začaranem krogu bolečih repetacij (v katere jih prisilita sama, zaradi pomanjkanja inspiracije kako igro zaključiti), se ena izmed njiju – Mira – odloči ta krog prekiniti z izstopom iz Igre oziroma s samomorom. Odhaja s spoznanjem, da Zakonu matere ni mogoče ubežati, saj je bil v otroštvu vtetoviran v njeno kri. Mira lahko materino tezo, da »z dobroto ne nahraniš ust ... z dobroto postaneš hrana«, zgolj demonstrira na lastni koži kot zadnje dejanje svoje krvave zgodbe in se tako za zmeraj izogne nadzoru pasje Matere, pa tudi nadzoru pasje Pisateljice in pasjega Režiserja. Ko hči izstopi iz zgodbe, zapustita oder tudi "lovca na zgodbe", kljub materinemu trdovratnemu vztrajanju, naj se igra nadaljuje. Zanju – zdaj je to že več kot očitno – zgolj materina zgodba nikakor ni dovolj zanimiva, da bi jo bilo vredno nadaljevati, in prav zato njen zaključni monolog izzveni samo še kot "glas vpijočega v puščavi".

In če se je izkazalo, da sta materino mesto s perfidno taktiko zasedla nihče drug kot prav pasja Pisateljica in pasji Režiser, se po Mirinem in potem še njenem odhodu z odra zgodi še zadnji obrat. Brez njune in brez materine avtoritete na odru zavlada popolna anarhija. Brez hčere tudi matere ni več in njena zgodba za nikogar ni več zanimiva. Prav zato

poskuša mati s svojim neuničljivim egom prepričati scenskega delavca in tudi nas o drugačnem, srečnem razpletu zgodbe, v kateri živi v sreči in harmoniji s hčerjo in psi, samo zato da bi se zgodba lahko nadaljevala. Vendar jo (ko postane njena zgodba za potrebe drame brez hčere nepomembna in nedramatična), prekričijo izpovedi klateških in zapuščenih psov, ki hočejo "izlajati" vsak svojo zgodbo. In ko ni več Gospodarja, ki bi zgodbe kradel, urejal, prirejal in nadziral, lahko spregovorita samo še kaos in anarhija sicer pretresljivih, a neartikuliranih življenjskih zgodb z internetnih portalov You tube in My space. V vsej njihovi primarni in fragmentarni obliki. Biti Nekdo. Vsaj za hip. Biti v Središču. Vsaj enkrat. Biti opažen. Dati se na tržišče. Za vsako ceno! V vsej animalični želji biti prisoten in preživeti na velikem trgu zgodb. Tistih, ki jih prav tako lahko "zapiše samo življenje". Tistih najbolj krutih, drastičnih in bizarnih, ki jih že naslednji hip pogoltneta tišina in molk, še preden so do konca izkričane ali izlajane.





Primož Jesenko

## O MIZERIJI IN EMPATIJI

*Beli dež*, prva igra Saše Rakef, ki je bila decembra 2005 predstavljena v okviru iniciative PreGlej in ki jo kot predlogo vzpostavljajo strategije izrazito poetičnega jezika, razgrinja razmerje med ženskama, Staro v belem in Mlado v črnem, čakajočima na dogodek ... v simbolnem smislu to nakazuje čakanje na moškega. Osnovna situacija je obnovljena v *Domu*, ki prav tako temelji na manku, nezapolnjeni razpoki kot temeljnem določevalcu človeškega bivanja.<sup>1</sup>

*Dom* je bliže obliki klasičnega odrskega komada. Strategija dramske situacije prevlada nad strategijo poezije ... pri tem pa *Dom*, sprva pod naslovom *Zatočišče*, v še večji meri misli in strukturira onkrajdialoške/onkrajvsebinske možnosti dramske predloge. V tem smislu se pisava Rakefove odvija v višji, nekako imanentno gledališki prestavi: besedilo že oblikuje kot gledal-

---

<sup>1</sup> *Beli dež* variira avtonomno razmerje gledališča in literarne predloge, kot bi poeziji poskušal povrniti izgubljeno ozemlje v dramaturgiji. Igralska izvedba je v izidu aludirala na referenčni odrski eksperiment Dušana Jovanovića iz leta 1971 – ne naključno, izpeljala ga je ista igralka, Jožica Avbelj.

iški tekst, z oblikovanjem njegovih "dokončnih" različic pa še izpostavlja vrsto interpretativnih možnosti, ki jih odpira.

Nosilni odnos tokratnih "Stare" in "Mlade" je v tem komadu z dvema izrazitima ženskima vlogama ambivalenten in težje opredeljiv: hči tolerira gospodovalno in posesivno mater, ki je že pred časom odgnala od hiše očeta, a jo po drugi strani potrebuje: hiša ji v situaciji siceršnjega bivanjskega poloma omogoča gnezdenje na ognjišču nekdanjega doma. Pristopa ekspeditivno, a žanje rentačenje z diskvalifikativi, ki pa ne morejo ukiniti generacijske iztrošenosti renčečega, v tem primeru renčeče matere («Razumem jezik. In nisem naglušna. Pobebljena pa tudi še ne. Ne še. Lahko govorite normalno.») ... lik Matere ni preprosto pošasten in neuravnovešen, prej ujetnik stvarnega stanja človeške usode v kozmosu in času.<sup>2</sup> Takšna je ena od razlag, ki jih besedilo omogoča, vseh ozadij in motivacij pa Rakefova ne odpečati, čeprav jih za pozorno uho občasno (in navidez mimobežno) spušča v prostor. Medtem postajajo lajnaste insinuacije o hčerinem zatekanju v hišo zaradi lastne "šl-evarije" poglobitni določevalec klime.

Pričujoče ukvarjanje z medčloveško mizerijo in empatijo na ozadju verbalnega teroriziranja postavlja pred gledalca igro prizadevanja Drugega, izniče(va)nja in nadvladovanja, ki zlagoma prodira k pravi podobi stanja stvari. Ob cikličnih lamentacijah roditeljice ostaja hči v stoični defenzivi.

---

<sup>2</sup> V obravnavi intimnega odnosa, ki je teritorialno tako rekoč nedosegljiv, se kot referenca ponuja igra Slepe miši Drage Potočnjak (1996), deloma tudi roman *Misery* Stephna Kinga (1987). Paralel je več, začeniši z nepremakljivostjo mater familias in njene telesne gmote, ki določa dogajanje s sevanjem energij.

Razkrivani odnos je vpet v (ne le za slovenske kanibalske razmere simptomatično) patološko stanje sveta, kjer sta Dobrota in Lepota duše izrinjeni kot skoraj romantični kategoriji, v medčloveške odnose pa vpoklicane srednjeveške metode izganjanja pregrehe iz telesa z brcami v trebuh ali z zvezanimi nogami («Župnik je bil pameten mož.»). Svet stopa po poti regresije.


Stvarni družbeni okvir je pasji, antiliberalen in antidobrotniški, »nikomur ni mar za nikogar«, svet stiskaških mentalitet in ščuvanja proti nasprotniku (temu, onemu, nekemu pač), razkrojen na materialije, ki bi utegnile z odprodajo še zagotoviti morebitno prihodnost. Na ideološkem ozadju klima trdega pobožnjaštva, antilibertarnosti, nikoli prekratkih kril, zadrgnjenih ust in idej, ki zavračajo vse dano kot neustrezno. V ospredju ideologije in prepričevanja o svojem prav in pridobivanja na lastno stran pa absolutna odsotnost ljubezni, namesto nje odtujenost, kjer želi vsak nekemu povedati svojo zgodbo ... pa čeprav človek gre, odide, najde boljšo priložnost, sledi drugi niti. Ostane grenkoba. Ki najde krivca lastnega simptoma v Drugem in poje svojo nergavo litanijo. V ontološkem smislu je to raztrešččenost na kose kot edina stvarnost. Vse vredno odhaja. Medčloveška ljubezen je substituirana z živalsko, materine metode v odnosu do hčere se zrcalijo v hčerinem odnosu do horde psov kot surogata za nerojene otroke.

Gre za kolobarjenje ljubezni, ki to ni, temveč je le obet ljubezni in manipulacija, dušenje otrokove realizacije za dokazovanje pravilnosti lastnih vzgojnih prijemov, skrajni konec tega pa se zdi sadomazohizem, igra prilastitve in suženjske



odvisnosti, odganjanja, odhajanj in vračanj. Verbalno nasiljevanje gre do perverznega, do razdelovanja spregatvenih obrazcev, "dedno" obnavljanje istih malignih vzgojnih vzorcev postaja stvar golega funkcionalizma. In izid? V ritmu telegrafa, brezoseben: dom kot zatočišče uničen, okna zazidana, omet odpada, vrt zaraščen, stene razpadle na gradbeni material, stroji pokvarjeni, razbiti, na vrtu klateski psi. Ostanajo dolgovi. In jezik kot nabor pomensko izpraznjenih stalnih rekel, fraz, bolniških ritualov, čustvena vsebina pa topo vrtenje v krogu sfiženega odnosa, ki ne zmore izstopiti iz sebe in razorje tudi drugega v odnosu. Nenadni Mirin fizični, naposled tudi onkrajverbalni poseg v mater vrže karte na mizo, zob za zob, in spodmakne tla: kdo vihti bič in kdo je hrbet?

Dekonstrukcija odrske iluzije, ki sledi, se navidez vrne v točko nemožnosti dokončanja/presekanja zakletega kroga. Od zunaj vdre lik Pisateljice, ki *Doma* ne zapečati z enim nonšalantnim zamahom, nakar Materin lik zbezlja in vdira v vse izven svojega dometa; lastnega konca ne pozna, a zavrača notico, ki nakazuje smer sklepa, kot docela tujo. Globoko spodaj implicira ta dramska pisava nezadostnost zgolj besednega izraza, ki v sodobnem gledališču pove malo resnično dokončnega, zato je stavljenje vseh upov nanj spodmaknjeno. Ključni element je uprizoritveno ustvarjenje situacijskega konteksta. *Dom* v tej točki utrjuje dvom o logosu Besede, težišče pa prestavlja s tekstocentrizma na instanco režije.



Amelia Kraigher

# BOLJ KO JE SPOZNAVALA LJUDI, RAJE JE IMELA PSE

## LJUBO DOMA ...?

Mira se vrne domov iz tujine, da bi skrbela za ohromelo mamo, ta pa zaradi nekakšne čudne mešanice nemoči, nezadovoljstva, zadržanosti in sovraštva kar naprej rentarči, obtožuje in se izživlja nad hčerjo, ki da je ena sama nesposobnost in zguba na dveh nogah in ji v življenju ni nikoli nič uspelo. O tem govorijo gola dejstva. Mira je po dolgih letih šolanja in vsakršnega odrekanja danes samo nerealizirana balerina in vrh tega sploh ni poročena, kot se za ženske v njenih letih kratko malo spodobi. Mama, ki se je na starost znašla v nezavidljivem

položaju popolne odvisnosti od bližnjega, seveda iz svoje perspektive pretirava, hkrati pa se tudi ne sprašuje, zakaj hči ni zmogla uresničiti svojih sanj. Ne razmišlja o vzrokih za to, kar se ji kaže kot hčerin popoln neuspeh. Avtoričina perspektiva na tej točki verjetno pritrjuje znanim psihoanalitskim obrazcem, da se najgloblji vzroki za naše težave skrivajo doma, kjer so nam jih tako ali drugače že davno nakopali naši najbližji ...

Mirina mama je skratka na prvi pogled nemogoča oseba; polna je drobnih okrutnosti in sovraštva: do pokojnega moža, do sosede, tujih ljudi in seveda do hčere, o kateri – tako vsaj kaže – misli vse najslabše. A situacija vendarle ni povsem enoznačna. V bežnem prizoru maminega kartanja z negovalko se nam razkrije zgodovina hiše, kjer se drama odvija – avtorica nam v nekaj skopih besedah učinkovito razpre dolgo predzgodbo, v kateri prepoznamo mamino močno navezanost na dom, ki je (bil) ponos in zatočišče družine že vrsto generacij. Zanj imata družinski porcelan in srebrni pribor neprecenljivo vrednost; klavir, na katerega sicer nihče več ne igra, skriva pod tipkami nešteto dragocenih zgodb; zdaj vlažne stene, ki že desetletja držijo pokonci hišo, so simbol trdnosti. In takšna je tudi mama: trdna, vztrajna, nepremična. Odtod tudi njena škrtost in trmoglavo vztrajanje, da Mira za nobeno ceno ne sme ničesar premakniti, ničesar popraviti, pa naj bo hiša še tako potrebna obnove. Miri je seveda jasno, da je tako hišo kot mamino močno zdelal čas. In zdaj želi po mnogih letih vložiti vanjo svoj čas, energijo, dobro voljo in denar. V dveh radikalno drugačnih odnosih do hiše, maminem in Mirinem, se torej zrcali močan medgeneracijski konflikt. Mira ima smelega načrta, mati pa ostaja neomajna – vztraja, da ne mara

nobene pomoči, še najmanj od nesposobne hčere; četudi ji je popolnoma jasno, da jo zdaj, ko je priklenjena na posteljo, hočeš nočeš potrebuje, (si) tega ne bo nikdar priznala.

Komunikacija med materjo in hčerjo je tako že v štartu povsemablokirana, a njun odnos je kljub temu zanesljivo izrisan v natančnih psiholoških črtah. Karakterizacija je izostrena do čiste bolečine, skozi sikanje, očitke in sovražni molk, brez pravega dialoga. Ob tolikih drastično izrisanih situacijah nam postane kmalu jasno, da je Mira nekoč – na svoj način seveda – zbežala od doma, vendar se tudi v tujini ni znala osvoboditi materinega bremena. Vse verbalno nasilje, nagajanje, drobne zlobnosti, ki jih mati usmeri v hčer po njeni vrnitvi, zahtevajo neskončno potrpežljivost, hud napor, ki ga je sčasoma vse težje zdržati, in mučenje postaja perfidno, obojestransko.

Mira seveda ni (samo) takšna, kot nam jo predstavi mama. Po vrnitvi si preprosto mora zastaviti nove cilje, poiskati nov smisel, in tega ji že sam po sebi ponudi dom; zato ga bo obnovila in uredila, naredila ga bo prijaznega mami, sebi in gostom, prazne sobe bo oddala podnajemnikom in ob njeni novi učiteljski službi bosta z mamo prav spodobno živeli. A načrti se rušijo kot nagnite stene velike hiše, stroški obnove vrtoglavo naraščajo, tu pa je še hipotekarni kredit, ki so ga pridelale Mirne šole v tujini. Zato je prisiljena prodati dragoceni porcelan, srebrni pribor, starinsko pohištvo, klavir in nazadnje še materin poročni prstan, zidarska dela pa kljub temu ostajajo nedokončana, vse dokler izpraznjeni prostori in podrte stene ne zavezajo kot široko odprte rane, ki jih poslej ne bo več mogoče zalizati. Zdaj hiša pospešeno propada. Mati in hči se še bolj mrcvarita. Iz začaranega kroga uničujočih strasti se ni več mogoče izviti.

V Mirinih prizadevanjih po obnovi hiše se kaže nekaj simptomatičnega. Mira je že vse življenje brezdomka posebne vrste: v domači hiši ni dobrodošla in vprašanje je, če je sploh kdaj bila, v tujini je imela status tujke, in zdaj, po vrnitvi, si končno želi urediti dom, popraviti streho, pod katero se bo počutila varno in na svojem. Ker pa jo za zidovi domače hiše mama tako radikalno zavrača in ker je za nameček tudi okolica ne sprejme (njeni sosede so nosilci nestrpnosti, ki se hrani s strahom pred drugačnostjo: nadzirajo jo, pritožujejo se nad hrupom, nad smradom in sploh vsem v zvezi z njo), Mira je in ostaja popolna izobčenka – tako v lastnem domu kot v svojem okolju. Pri tem je tragična in obenem nekam čudno smešna.

Mira je v resnici izredno občutljiva oseba. Je nekdo, ki premore veliko empatije do nemočnih, ponižanih in razžaljenih, verjetno tudi zato, ker je bila (po eni strani) prav v hiši, v katero se je po tolikih letih vrnila, tudi sama nešteto krat ponižana in razžaljena in ker (po drugi strani) pozna usode mnogih, ki so usmerjali vse svoje sile in načrte v umetniško kariero, pa so nazadnje pristali med brezimnimi učitelji. Je ženska, ki najrazličnejše krivice in padce občuti globoko v sebi, in prav odtod vstaja njena plemenita želja pomagati nemočnim, zavrženim, brezperspektivnim revežem. Ker Mira ve, da najpogosteje niso sami krivi za neuspehe; skoraj praviloma so jih pahnile na dno nemogoča življenjska stiska in okoliščine, ki jih le redki zmorejo preseči. Vendar pa Mira z vsako potezo, ki jo stori za to, da bi nekomu olajšala trpljenje ali mu vsaj polepšala dan, počasi tone tudi sama: od pomagati mami preide k pomagati revni sosedi in nazadnje k pomagati

zavrženim klošarskim psom. Spet emigrira pred pijavsko materjo, a tokrat navznoter, zateče se v svoj samaritansko skonstruirani svet, da bi lahko pomagala nemočnim, tega pa se loti na napačen način – brez vsakršne distance. Težave tistih, ki ji pridejo na pot, ponotranji do te mere, da postanejo pogubne tudi zanjo. Beda, ob katero trči, jo potegne navzdol, obsede jo in dokončno pogoltne. Naveže se na potepuške pse, spusti jih v hišo, veliko psov, da bi skrbela zanje kot za otroke, psi pa ji seveda ne morejo vračati ljubezni, ker je pač nikoli niso imeli ne poznali. In tako Mira, ki v odnosu do mame sčasoma postaja vse bolj trpna, da je na koncu sploh ne sliši več, nazadnje le še tone v pasjih iztrebkih. Pobezljani psi postanejo Mirina zadnja identifikacijska točka.

## ZAREZE V BESEDILO

Občutljiva pisava Saše Rakef razpostavi pred nami situacijo, ki je zelo verjetna in zaresna, vsem vsaj delno znana izza domačih zidov. In če sama štorija v nekaterih pogledih odzvanja malo starikavo, saj iz nje naravnost puhti po zatohlih sobah, vlažnih rjuhah in smrdljivih pasjih iztrebkih, jo sproti rahljajo povsem sodobni kompozicijski postopki in prijemi, s katerimi avtorica v zadnji instanci vzpostavi distancirano, ironično držo do materiala, ki ga secira s filigransko žilico in prav kirurško natančnostjo. Zareze v besedilo so različno močne, kažejo se v različnih oblikah in na več nivojih:

1. množenje nekaterih motivov (porcelanaste balerine na knjižni polici, posekana češnja, jasminov čaj, gole noge ...) učinkovito podčrtava travmatične točke razmerja med materjo in hčerjo od Mirinega otroštva do sedanjosti;
2. pogovori med sosedovo deklico in njeno mamo ter epizoda z revno umetnico, ki je ne spustijo v gledališče brez vstopnice, so tiste zastranitve, ki prek učinka podobnosti in nasprotij izvrstno barvajo vzdušje; poleg tega so te osebe ravno toliko navzoče in ravno toliko odsotne, da se o njih vprašamo, če so sploh realne ali pa so vsaj delno plod Mirinih reminiscenc, spomina, domišljije, bolečine ...;
3. z enostavnim napotkom o podvajanju oseb (tako na primer Negovalko, Arhitektko, Psico, Pisateljico igra ista igralka) nam avtorica inteligentno zamika perspektivo in dodatno podčrta dvom o resničnosti nekaterih stranskih likov;
4. najrazličnejši načini ponovitev in časovnih lupingov elegantno rišejo Mirino agonijo, vso brezizhodnost bednega življenja, ki traja in traja; preprosto množenje kratkih prizorov, detajlov (las v juhi), drobnih gest (rahljanje blazine, ravnanje rjuhe), ob katerih Mira govori o mami popolnoma neprizadeto, v tretji osebi, ustvarja vtis neskončnega vrtenja v krogu enoličnega vsakdana, odtekanja časa v uničujočem vračanju istega;
5. tako avtorica postopoma pripelje do popolne dekonstrukcije zgodbe in obenem tudi dramske forme. V petem dejanju se zgodi tisto, kar se je skozi igro polagoma vedno močnejše nakazovalo: da smo bili gledalci pravzaprav priče samo vajam za gledališko

predstavo. To nam avtorica z nekaterimi drastičnimi prelomi (vdor garderoberjev in maskerjev na sceno, glas inspicienta ...) seveda nakaže že prej. Vendar je s tako radikalnim (za)ključnim posegom v dramo zagotovo stavila tudi na moment presenečenja, pri tem pa je trčila ob zapleteno vprašanje razbijanja gledališke fikcije, iluzije. Na tej točki se je ujela v lastno zanko: "vdor realnega" v obliki, kot ga izpisuje zadnje dejanje, izključno in še vedno zgolj in samo posnema nekaj, kar bi moralo biti resnično. Nasilno prekinjeno dogajanje ostaja igra, ki je navsezadnje določena z odrom in gledališkim avditorijem. V dekonstrukcijskem zaključku se na prizorišču pojavita Pisateljica (igralka je že nastopila v vlogah Negovalke, Arhitektke, Psice) in Režiser (igralec se nam je prej predstavil kot Biljeter, Delavec, Pes), drugi liki pa medtem precej poljubno skačejo iz svojih vlog pa spet nazaj, meje med njimi se brišejo, glasovi se prekrivajo, različne ravni predstavnosti se prelivajo do nerazpoznavnosti ...

Saša Rakef se v zadnjem delu drame ukvarja z navidez avtoreferencialnimi ali natančneje metatekstualnimi vprašanji: kako končati, do kam še zapeljati konec igre, kje postaviti piko? Ona druga pisateljica kot avtorica drame, ki smo jo pravkar gledali na odru, pa po pirandellovsko zdvomi o lastni poziciji boga-avtorja, ki ustvarja dramske osebe in jih vodi skozi zgodbo. Ob tako nastavljenem zaključku, med neštetimi postopki prevpraševanja uprizoritvenega besedila, zbranega pod naslovom *Dom*, nikakor ni več jasno, s katerimi kategorijami sploh še imamo opravka; z zavestno odločitvijo o zameglitvi konca, pri čemer še pisateljica več ne ve, kdo zares nastopa zunaj in kdo znotraj namnoženih iger v igri, mimogrede navrženih zgodb, referenc, neštetih možnosti iztekov, ki se ji



ponujajo v neskončnost, in kje so, če sploh obstajajo, meje med njimi ipd.? S tem množtvom prijemov doseže izredno močan učinek. Zato da bi lahko v zadnji instanci vso to kakofonijo glasov (seveda nekoliko predvidljivo) pripeljala do manifestativne osvoboditve iz vseh spon, okovov, pravil, okvirov zgodbe, forme, celo same sintakse. In zgodi se samo še razpad jezika. S tem pa se igra vendarle – tokrat dokončno in nepovratno – sklence. "Drugo vse je molk."



---

**Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj**

Glavni trg 6, Kranj

www.pgk.si

pgk@pgk.si

Tajništvo 04 / 280 49 00; faks 04 / 280 49 10

---

Direktor **Borut Veselko**

04 / 280 49 12; borut.veselko@pgk.si

Vodja umetniškega oddelka in dramaturginja **Marinka Postrak**

04 / 280 49 16; marinka.postrak@pgk.si

Marketing in odnosi z javnostjo **Mirjam Drnovšček**

04 / 280 49 18; mirjam.drnovscek@pgk.si

Koordinator programa **Robert Kavčič**

04 / 280 49 13; robert.kavcic@pgk.si

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, Branko Jordan, Peter Musevski, Tine Oman,**

**Vesna Pernarčič-Žunić, Pavel Rakovec, Darja Reichman,**

**Vesna Slapar, Igor Štamulak in Matjaž Višnar**

---

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

---

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

**Sezona 2006/2007**

Št. 6

Odgovorni urednik **Borut Veselko** Urednica **Marinka Postrak**

Lektor **Arko** Oblikovalka **Tanja Radež**

Fotograf **Damjan Švarc** Priprava **Alten** Tisk Tiskarna **Žnidarič**

---



SEZONA  
2006/2007



PRESEKNOVO GLEDALIŠČE  
KRANJ

