

Sezona 2006/2007

Slovensko Ljudsko Gradalište Celje



PARAZITI

Marius von Mayenburg

SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE
Gledališki trg 5
3000 Celje

Borut Alujevič, v. d. upravnika
Tina Kosi, umetniški vodja
Tatjana Doma, dramaturginja
Miran Pilko, tehnični vodja

Barbara Klemenčič,
vodja programa in propagande
Telefon +386 (0)3 426 42 14
Telefaks +386 (0)3 426 42 20

Urška Zimšek, blagajničarka
Telefon +386 (0)3 426 42 08
(Blagajna je odprta vsak delavnik
od 9.00 do 12.00 in uro pred predstavo.)

Tajništvo
Telefon +386 (0)3 426 42 02
Telefaks +386 (0)3 426 42 20
Centrala +386 (0)3 426 42 00
E-naslov: tajnistvo@slg-ce.si
Spletna stran: <http://www2.arnes.si/slg-ce/>

Ustanovitelj SLG Celje je
Mestna občina Celje.

Program gledališča finančno omogoča
Ministrstvo za kulturo.

SVET SLG CELJE
Miran Gracer, Drago Kastelic
(predsednik), Zdenko Podlesnik, Miroslav
Terbovc, Aleš Vrečko

ČLANI STROKOVNEGA SVETA SLG CELJE
David Čeb, Slavko Deržek, Marijana
Kolenko, Tomaž Krajnc, Rastko Krosl
(predsednik), Robert Vodušek



PARAZITI

(Parasiten)

Prva slovenska uprizoritev



PARAZITI

Marius von Mayenburg

PREVAJALKA Mojca Kranjc
REŽISER Mare Bulc
DRAMATURGINJA Tatjana Doma
SCENOGRAF Damir Leventić
KOSTUMOGRAFINJA Mateja Benedetti
AVTORJI GLASBE Deca debilane
LEKTORJA Metka Damjan, Simon Šerbinek
OBLIKOVALEC LUTKE Gregor Lorenci
OBLIKOVALEC ROKAVIC Jaka Mihelič

IGRALCI

FRIDERIKE Barbara Medvešček
PETRIK David Čeh
BETSI Barbara Vidovič
RINGO Vladimir Vlaškalič
MULTSCHER Bojan Umek

ODERPODODROM

Premiera

12. januarja 2007

IZDELAVA PLETENIN Pletenine Ros · IZDELAVA ČEVLJEV Čevljarstvo
Vodeb · IZDELAVA USNJENE GALANTERIJE Sebastjan Nared · VODJA
PREDSTAVE Zvezdana Štraki-Kroflič · ŠEPETALKA Breda Dekleva ·
TONSKI MOJSTER Drago Radakovič · LUČNA MOJSTRA Mitja Ščuka,
Vlado Lipovec · REKVIZITER Anton Cvahte · DEŽURNI TEHNIKE Dani
Les · ŠIVILJE Zdenka Anderlič, Dragica Gorišek, Ivica Vodovnik, Marija
Žibert · FRIZERKI Maja Zavec, Marjana Sumrak · GARDEROBERKI
Melita Trojar, Mojca Panič · ODRSKI MOJSTER Branko Pilko · TEHNIČNI
VODJA Miran Pilko · UMETNIŠKI VODJA Tina Kosi



Vladimir Vlaskalić, David Čeh, Barbara
Medvesček, Barbara Vidovič, Bojan Umek

Katja Miburko Poniž

MARIUS VON MAYENBURG, PARAZITI

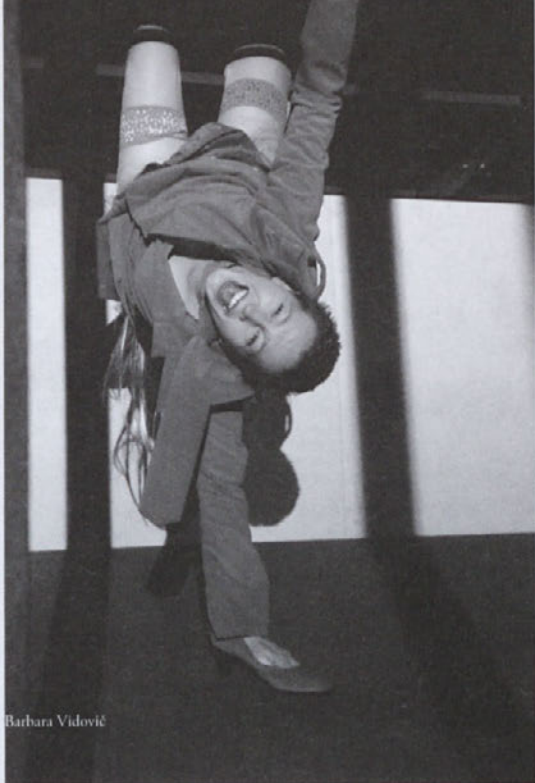
MARIUS VON MAYENBURG sodi med najuglednejše predstavnike generacije nemških dramatikov in dramatičark, ki je spremenila podobo devetdesetih let prejšnjega stoletja predvsem v nemškem, a dovolj odmevno tudi v širšem gledališkem področju, kjer so se v zadnjem desetletju iztekajočega tisočletja pojavili dramski teksti, v katerih so bili v ospredju nasilje, seksualnost in zelo pogosto tudi smrt. Vse troje je prisotno tudi v besedilih Mariusa von Mayenburga, a združeno na samosvoji način, ki priča o njegovi prepoznavni avtorski pisavi.

Že prva uprizorjena igra, kratka farsa *Gospodična Danzer*, se konča z umorom naslovne figure, v prvi drami (*Haarmann*, 1995) prikazuje množičnega morilca in opisuje brutalno razkosavanje trupel, v večkrat nagrajenem *Ognjenem obrazu* (1998) pa otroka ubijeta svoje starše.

Nasilje in mučenje se v dramatikah 90. let v nemškem govornem prostoru velikokrat pojavita, a vzroki zanju so različni. Pri Mariusu von Mayenburgu se ne pojavljata v kontekstu balkanske

vojne ali neonacizma, ampak sta posledici izpraznjenosti in odtujenosti. Že v *Ognjenem obrazu* je nasilen umor staršev s kladivom brezupen poskus končati razmerje, v katerega se otroka ne moreta več živeti, čeprav starša nič ne počneta zelo narobe. Toda že njuna prisotnost Klause in Olgo utesnjuje do te mere, da ne vidita drugega izhoda kot brutalen umor. V tem se seveda Mayenburg in njegova generacija dramatikov rojenih v poznih šestdesetih ali zgodnjih sedemdesetih radikalno loči od svojih predhodnikov, generacije rojene malo pred drugo svetovno vojno ali tik po njej. Ti dramatikci so sicer tematizirali človekovo nesmiselno eksistenco, ki se kot takšna razkrije prav v medsebojnih odnosih v krogu družine, a pri tem svojim figuram niso omogočili ne odhoda v svet, ki se je zdel obljuba novega življenja v tradicionalni evropski dramatikah, ne dokončnega obračuna s svojimi mučitelji ali sotrpini, ki ga izpeljejo figure v dramatikah devetdesetih.

Tudi v *Parazitih* je nasilje ves čas prisotno tako v dejanskih fizičnih



Barbara Vidović

dejanjih kot na verbalni ravni. Friderikine modrice, ki jih je povzročil Petrik, so očiten znak njegove brutalnosti, a tudi njuni medsebojni dialogi so zbirka različnih registrov trpinčenja, ki se pne od utrujene ironije, sarkazma in cinizma do popolnega obupa. Skozi enak proces gresta tudi Ringo in Betsi, ki v začetnem prizoru še dajeta upanje, da je njuna zveza več kot izpraznjeno sobivanje dveh popolnoma odtujenih ljudi, kar sta Petrik in Friderike že na začetku igre, a na koncu tudi onadva obtičita v spoznanju, da med njima ni več nobenega pozitivnega čustva.

RINGO: Tako je, kakor sem ves čas vedel, da bo. Ne znese ti s kriplom, prešibka si.

BETSI: Ja. Tako daleč si prignal. Tako neznošen si, kakor zгледаš.

Toda navedena replika, ki je hkrati tudi zadnja, ki jo Betsi izmenja z Ringom, razkriva še eno od značilnosti Mayenburgovih figur — popolno odsotnost samorefleksije, neznošno egocentrično ukvarjanje zgolj s samim seboj in popolno nemoč prisluhiniti željam in potrebam partnerja. V tem neskončnem perpetuiranju različnih obrazcev trpinčenja se tudi vlogi rablja in žrtve kar naprej izmenjujeta: če se Petrik

po Friderikinem poskusu samomora zateče pred vrata Betsijinega stanovanja, kjer njegova žena okreva, in moleduje, da bi se vrnila k njemu, a Friderike na to odgovori z novim nasiljem, se v zadnjem prizoru sliši le njegov smeh in njen obupan klic, naj ji pomaga, na katerega ni odgovora.

V tako napravljenem svetu, ki je skonstruiran do enake mere ali še bolj kot produkcija realnosti v množičnih medijih, ima drugačno vlogo tudi smrt. Medtem ko je v *Ognjenem obrazu* še ostro in nepreklicno zarezala v dogajanje ter glavnemu liku Klausu razkrila, da je popolnoma sam, saj tudi sestra, ki mu je bila hkrati ljubica, ni na njegovi strani, se v *Parazitih* pojavlja zgolj kot nadležna gostja, ki ne zmore več povzdigniti glasu in preglasiti figur, a jih vendarle opominja nase predvsem s prisotnostjo mrtvih živali (podgana, mačka), a tudi z Ringovo in Friderikino lastno izkušnjo soočenja z njo. Zdi se, da so Mayenburgovi paraziti obsojeni na bivanje brez odrešitve, ki bi jim jo prinesla smrt, vse, kar se odvije pred našimi očmi, se bo odvijalo še neskončnokrat, saj so vrata v drugačno

življenje za zmeraj zaprta, med seboj so si pekel, v njih samih pa je pravzaprav še hujši inferno, kot ga predstavljajo drugim.

Nasilje, ki ga prikazujejo že antične drame in doseže svoj krvavi vrhunec v Shakespearovih tragedijah, kot sta *Macbeth* in *Tit Andronik*, spremeni v dramatiki devetdesetih svojo funkcijo, saj ne prinese pomiritve, izravnave pretiranih čustev in strasti, kakor se je to dogajalo v antičnem in renesančnem, velikokrat pa tudi še v modernem svetu, v katerem je imelo vse, kar se je odvijalo pred gledalčevimi očmi teže in je večinoma usodno vplivalo na dogajanje. Drugače je v postmoderini dobi, kjer je način prikazovanja smrti pogosto lahkoten in igriv, zdi se celo, da jo otroci dobe televizije, tudi ko že odrastejo, dojemajo kot smrt figur iz risank, ki se po najbolj okrutnem obračunu, ne glede na to, ali jih je razneslo, sploščilo ali zabilo pod zemljo, že v naslednjem kadru pojavijo, kot da se ne bi nič zgodilo.

V dramatiki devetdesetih iz nemškega govornega prostora je smrt prikazana, kakor ugotavlja Špela Virant v disertaciji

z naslovom *Nova dramskost: gledališka besedila nemškega govornega področja po letu 1989*, kot nesmiselna, nerealna ali uprizorjena: »Nasilna smrt je nesmiselna, ker ne spremeni razmer, ki so do nje privedle, na ravni zgodbe pa ne sproži dogajanja, ampak se dogajanje z njo večinoma konča (npr. v *Mayenburgovi Feueresicht*).«

V *Parazitih* je prignana do absurda z izjavami, kot je Multscherjeva: »Dandanes moraš človeka povoziti skoraj do mrtvega, če ga hočeš spoznati,« ali s Petrikovim

vztrajnim opominjanjem Friderike, da naj, preden si kaj naredi, odnese smeti.

FRIDERIKE: *Fentala se bom.*

PETRIK: *Prej odnesi dol smeti, smrdijo.*

FRIDERIKE: *Skočila bom skozi okno in si na pločniku razbila glavo.*

PETRIK: *Zelo dobro, smeti lahko vzameš kar s sabo, če že hočeš dol.*

Po drugi strani pa jo Ringo, ki ji je bil najbližje, dojema drugače, vseskozi je zaznamovan z njo in v monologu, ki bi lahko bil tudi del kakšne igre s starejšo letnico nastanka, pravi: »*Pojdi ven, poglej okrog sebe, dvigni pogled k nebu, ki je kovinsko in odseva, prislubni veliki tišini,*

ki lebdi v zraku nad mestom, kakor da bo zdaj, zdaj strmoglavila in vse zdrobila, poglej ljudi, ki se potijo v svetlobi, poglej nič hudega slutečo klavno živino, ki jo že čaka smrt [...] poglej ljudi, ki še živijo in ljudi, ki so mrtvi, od povsod padajo, iz oken, z mostov, iz avtov, z vlakov, oglej si jih, in nebo vsak dan vrže novega človeka dol na Zemljo, ga združne ob tla, nam drugim v svarilo, da je konec blizu, ležijo na pragovih, njihova telesa zapirajo pot in govorijo, ostanite notri, ker zunaj preži smrt.«

V svetu, kjer je tanatos izgubil svojo nekdanjo vlogo, seveda tudi za njegov nasprotni pol eros ni več prostora, zato je izginil, njegovo mesto je zavzela seksualnost, v kateri je največkrat veliko nasilnih elementov. Kot navaja Špela Virant, strah pred zblizanjem med moškimi in žensko prikazujejo tudi dramatičarke Sybille Berg (*Helgejevo življenje*), Marlene Streeruwitz (*Waikiki Beach*) in Lisa Wilczok (*Tekmovanje*). Slednja v odsotnosti ljubezni in seksa vidi posledico modernega zahodnega mita o napredku. Medtem ko se v začetku devetdesetih odsotnost seksa pojavlja



Vladimir Vlaškalic

kot novost, to dejstvo nekaj let kasneje spremlja strastno obžalovanje, na koncu pa se avtorji vdajo, kakor John von Düffel, pri katerem se v igri *Prizori na balkonu* pojavlja le še kot puhlica v anonimnem kramljanju, kot še ugotavlja Špela Virant.

V Mayenburgovih *Parazitih* opazimo odsotnost obojega: ljubezni in seksualnosti. Da ljubezni med Friderike in Petrikom ter Betsi in Ringom ni več, nam razkriva tako rekoč vsak stavek, ki ga te osebe izgovorijo, a nedvomno je prav tako tudi s seksualnostjo.

FRIDERIKE: Nič ne čutim, lahko me šlataš, kolikor hočeš.

PETRIK: Potem pa ni lepo.

FRIDERIKE: Saj tudi res ni.

PETRIK: Že tako dolgo ni bilo —

FRIDERIKE: Točno, še nikoli, kaj zdaj to delaš z nogo?

BETSI: Rada bi, da bi se današnji dan posrečil.

RINGO: Kaj pa? A naj fukava? Daj, smej se.

BETSI: Lahko bi šla ven, na jezera, kot vsi normalni ljudje.

RINGO: Ljudje niso normalni.

Ob uprizoritvi *Parazitov* v Kammerspiele v Münchnu maja 2001 je kritičarka Gudrun Norbirsath Mayenburgovo igro primerjala z dramskim tekstom Theresie Walser: »Princip gnusa do življenja, poškodovani ljudje, zlomljene eksistence brez ljubezni, ki jim je v svetu, polnem sovraštva in katastrof, ki se imenuje življenje, popolnoma spodletelo. Pri Mariusu von Mayenburgu so to socialni paraziti, pri Theresii Walser skurilne pojave iz časa, ko sveta ne bo več, ki so žalostne in smešne hkrati.«

V svetu, v katerem so ljudje zapredeni v vegetiranje, iz katerega jih celo smrt noče odrešiti, je seveda tudi novo življenje nekaj odvečnega ter nepotrebne in tako doživlja svojo nosečnost tudi Friderike. V svojem nerojenem otroku vidi parazita, stvar z ribjimi očmi, njegovo zdravje je ne zanima: *»Moj otrok potrebuje katran. Že v materinem telesu bo asfaltiran s sajami, tako da bo postal črna sluzasta krogla, ki se jo bo dalo izsesat, to je najboljša priprava na smiselno življenje.«*

Skladno s takim pogledom na zarodek, svojo nosečnost občuti kot bolezen: *»Ti boš meni govorila, kaj je zdravo? Videla sem ženske v porodni sobi, videla sem, kako so se v nekaj minutah spremenile v rjoveče živali, v tem ni nič zdravega, to je zverinsko, zato moramo v bolnico, ko stvor pride ven, bolniki morajo v bolnico, in jaz sem bolna.«*

Toda Friderikin zadnji monolog, ki je hkrati tudi sklepni prizor igre, govori o tem, da avtor ni do konca izpeljal negativističnega odnosa do svojih figur. Friderike se sicer spet vrti okrog lastne ujetosti in strahov: *»Kaj sem narobe naredila? Sem vse narobe naredila? Si me nalagal? Nehaj. Prosim. Zbolela bom zaradi tebe, vrti se mi. Zdaj nisem v najboljši koži, prosim, nehaj se smejati ...«* A hkrati tudi prvič izrazi jasno voljo po svojem in otrokovem življenju: *»Hočem v bolnico. Otrok ne miga več. Prosim. Pelji me nazaj. Zakaj je zrak tukaj postal tako črn in težek? Si že zaprl pokrov? Petrik? Lahko prideš malo sem? Saj si drugače zmeraj tukaj. Boš prišel? Prosim, Petrik, spravi me ven od tukaj.«*

A zastor, ki pade po Friderikinih zadnjih besedah, nam razblini vsako upanje, da bodo Friderikine prošnje uslišane.

Tatjana Doma

SOVRAŽI SVOJEGA BLIŽNJEGA, KOT SOVRAŽIŠ SAMEGA SEBE

GLEDALIŠČE »U FRIS«

Britansko dramatiko devetdesetih let prejšnjega stoletja je usodno zaznamovala dramatika, ki so jo poimenovali »shopping & fucking« dramatika, dramatika »krvi in sperme«. Za novodobne predstavnike jeznih mladeničev in mladenk je Aleks Sierz našel skupno oznako: gledališče »u fris« (in-yer-face theatre). Najprej se je novi val začel v Angliji in je gotovo pomenil renesanso dramatike in gledališča. To je vznemirljivo obdobje novega pisanja, kakršnega ne pomnimo od burnih časov, ki jih je zanetil John Osborne z dramo *Ozri se v gnev* leta 1956. Gledališče »u fris« ni le britanska izkušnja, ampak je novi val dramatike zajel celotno Evropo.

To je gledališče senzacije, ki tako igralce kot gledalce vrže iz ustaljenega načina odzivanja in pri tem največkrat uporablja strategijo šoka. Jezik je običajno umazan, liki govorijo o stvareh, o katerih se naj ne bi govorilo, se slačijo, seksajo, žalijo drug drugega, doživljajo neprijetna čustva, nenadoma postanejo nasilni.

Ogrožajo jih droge, bolezní sodobnega časa, destrukcija in avtodestrukcija. Družba, v kateri živijo, se zdi razkrojena in odtujena. To je gledališče, ki požanje le skrajne sodbe: bodisi hvalo bodisi popolno zgražanje in obsojanje. Šokiranje je le del iskanja globljega pomena, del odkrivanja gledališke možnosti – avtorjev poskus, do kam lahko gre.

Mladi britanski dramatikí in tudi avtorji iz drugih evropskih držav so konec devetdesetih v gledališče spet prinesli zgodbe, ki odsevajo situacijo svojega časa. To so zgodbe o življenju v urbanem svetu, ki ga obvladuje družba poznega kapitalizma, zgodbe o nadvladi materializma, televizije, diskotek in kinodvoran. To so v hitrem ritmu pisani družbeno kritični in socialno anagažirani komadi. Dramatikí uporabljajo tehniko rezov, kadrov, sekvenc; opazen je vpliv forme kratkih, a učinkovitih MTV-spotov, le da se pop zvezde spreminjajo v velemestne marginalce, v mlade ljudi brez

David Čech



perspektive in ciljev, ki z odra v slengu in z obilo vulgarizmov pripovedujejo zgodbe o sodobnem mestnem življenju.

Avtorje zaznamuje popolna nezadržanost pri prikazovanju skrajnosti in prikazovanju tako fizičnega kot psihičnega nasilja, ki kliče po reakciji publike. To so divji in mejni primeri realizma in naturalizma, ki z grobostjo in stremljenjem po radikalizmu prebijajo četrto steno.

Svet, ki ga prikazujejo mladi avtorji, je poln razočaranja, jeze in želje po spremembi, bralci/gledalci, ki najprej kot voajerji opazujejo intimno dogajanje v sobah, postajajo cilj agitacije in provokacije.

Avtorji prepuščajo moralno presojo bralcem/gledalcem, sami pa ohranjajo brezbrizno distanco do situacij, ki jih opisujejo. Jezik nove »angažirane« dramatike govori s filmsko naracijo in radikalizem postaja agitacija. Mladi urbani dramatik tako ustrezajo okusu in razumevanju sveta gledalcev iz svoje generacije, njihove močne odrske podobe so filmska fikcija, na drugi strani pa

dovolj opazno prikažejo in opozorijo na stanje sodobne družbe.

Fraza »in-yer-face« izvira iz ameriškega športnega novinarstva iz sredine sedemdesetih let. Aleks Sierz je to frazo uporabil, da bi pozornost občinstva preusmeril od vsebine novih iger in na odnos med odrom in avditorijem. Izraz, ki se je pri nas uveljavil v prevodu gledališče »u fris«, po mnenju avtorja »vsebuje namig, da ste primorani gledati nekaj od blizu, da je bil napaden prostor vaše zasebnosti«; in napeljuje na prestopanje običajno veljavnih meja. Izraz namiguje na specifično doživetje, ki ga prinaša ogled intenzivne gledališke uprizoritve v majhnem komornem gledališču, namiguje na gledalčev občutek, da je bil ogrožen prostor njegove zasebnosti. Izraz posreduje občutek napadene intimne, ki ga v občinstvu ustvarjajo nekatere oblike ekstremne dramatike.

Gledališče »u fris« ima tudi politično težo. Ta oznaka poudarja radikalni prelom s preteklostjo in se osredotoča na to, kako so mladi avtorji na novo napisali

David Čeh,
Barbara Medveček



gledališki kodeks, hkrati pa opominja, da je gledališče »u fris« šokiralo zato, da bi v gledalcih zbudilo čut za moralno odgovornost – njegov namen je bil nič več in nič manj kot spreminjati družbo. Z dramatiko »u fris« je gledališki kodeks spet ujel korak s širšimi kulturnimi tokovi.

Leta 1995 je bila v londonskem Royal Courtu krstno uprizorjena drama *Razdejani* (*Blasted*, 1995) Sarah Kane. To dramsko besedilo, za katerega so značilni eksplicitni prizori spolne zlorabe in kanibalizma, neposreden jezik in surova

čustva, je šokiralo z radikalnostjo svoje forme in zbudilo veliko nelagodje s svojo vsebino. Kritiki so uprizoritev napadli z neizmernim besom, nastali trušč pa je dokazal, da gledališče še zdaleč ni postranskega pomena, ampak je lahko zelo provokativno in sporno. Kritiki so avtorico žolčno napadli, obtožili so jo »otročje nizkotnosti« in da z gledalci ravna, kot bi jim »celo glavo potisnila v vedro z odpadki«. Charles Spencer je v časopisu *Telegraph* igro označil kot delo »brez sleherne intelektualne in umetniške vrednosti«, kasneje pa je namignil, da je

Sarah Kane nora. *Razdejan* so čez noč postali najbolj sporna igra po Bondovih *Rešenih* iz leta 1965, kjer dojenčka kamenjajo do smrti. Sarah Kane je čez noč postala slavna, čeprav je uprizoritev *Razdejanih* videlo vsega skupaj komaj kaj več kot tisoč ljudi, v Veliki Britaniji pa ni doživela ponovne uprizoritve. Delo Sarah Kane so v Veliki Britaniji sprejemali z ambivalentnimi sodbami, v Franciji, predvsem pa v Nemčiji, pa je postala prava zvezda.

Najbolj provokativni novi avtorji devetdesetih let v Veliki Britaniji Anthony Neilson, Sarah Kane, Mark Ravenhill so pomagali oživiti dramsko pisavo, raziskovali so nova področja izraza in se lotevali drznih gledaliških eksperimentov. Uprizoritve njihovih besedil so si ogledali in o njih razpravljali ljudje, ki desetletje prej ne bi šli v gledališče gledat uprizoritve nove drame. O njih so začeli pisati v medijih, zato so za novi gledališki fenomen izvedeli ljudje, ki so se sicer za dramatiko zanimali le bežno. Njihov vpliv je daleč presegal število iger, ki so jih

v tem času napisali, njihove prepričljivosti pa ni omajalo niti dejstvo, da so njihova dela včasih nihala v kakovosti. Preobrazili so jezik gledališča – naredili so ga bolj neposrednega, surovega, eksplicitnega. V gledališče niso samo uvedli novega besednjaka, ampak so ga naredili bolj izkustvenega, bolj agresivno usmerjenega v to, da ga občinstvo začuti in se nanj odzove. Za gledališče »u fris« je značilna čustvena intenzivnost, premišljena neizprosna in brezobzirna zavezanost k ekstremu.

Gledališče »u fris« onemogoča tako igralcem kot gledalcem konvencionalne načine odzivanja, načjenja njihove živce in v njih zbujajo nemir. To je izkustveno gledališče, ki ga ne moremo mirno gledati iz dvorane. To je gledališče, ki dreza v čustva gledalca.

Tovrstna dramatika se pogosto poslužuje taktike šoka oziroma učinkuje šokantno zaradi novega tona ali strukture, ali ker prikazuje več drznosti in eksperimentalnosti, kot so ju gledalci vajeni. Ko postavlja pod vprašaj moralne

norme, izpodbija prevladujoče predstave o tem, kaj je mogoče oziroma potrebno prikazovati na odru, obenem pa dreza v prvinska čustva, krši tabuje, načena je prepovedane teme, ustvarja nelagodje.

Čeprav so najbolj razvpiti predstavniki dramatike in gledališča »u fris« doma iz Anglije, pa to seveda ni le britanska izkušnja. Gre za pojav, ki je značilen tudi za evropsko in svetovno dramatiko v devetdesetih letih.

V zahodnem delu Nemčije politika in sociala že od sedemdesetih let prejšnjega stoletja nista bili več temi gledališča, z mladimi nemškimi avtorji, večinoma mlajšimi od trideset let, pa se v devetdesetih letih spet vračata v gledališče. Njihovi junaki obupujejo nad sabo in nad svetom, se zapišejo nasilju ali se vdajo drogam. Skupne točke dram mladih nemških avtorjev so: odtujitev, osamljenost in obup z grozovitimi, včasih celo morilskimi posledicami. Kljub strašnim dogodkom, ki jih igre opisujejo, pa se v igrah vse odvija zelo elegantno. Igre na ravni odrske forme delujejo zanesljivo, učinkovito, zavedajoč se svojega učinka. Tematsko pa segajo nazaj v socialno gledališče sedemdesetih let prejšnjega stoletja.

Protagonisti hlepijo po priznanju, če je le mogoče po ljubezni, po prostoru v življenju, v katerem so se znašli na napačni strani. Protagonisti se gibljejo znotraj ozkega referenčnega sistema, katerega interne omejitve jih spodnesejo: odnosi, družina, delo – notranji konflikti

utečenih družbenih razmer. To pomeni, da v dramah teh mladih avtorjev škripa predvsem v notranjosti oseb, ki do zunanjega sveta ne morejo vzpostaviti odnosa ali pa jih poskus, da bi ga, vrže iz tira.

MARIUS VON MAYENBURG

Marius von Mayenburg (1972) je v Münchnu obiskoval humanistično gimnazijo in igral v šolski gledališki skupini. Od nekdanj si je želel postati igralec. Sodeloval je v gledališču Kammerspiele, kot igralec poskušal na šoli Falkenberg in prišel v drugi krog, potem pa spoznal, da ga bolj zanima režija. Na Münchenski univerzi je študiral »staro nemško literaturo in jezik«. Leta 1992 se je preselil v Berlin in nadaljeval študij na Freie Universität, dokler ga brat ni opozoril na letnik »dramskega pisanja« na Hochschule der Künste, kjer je študiral od leta 1994 do 1998. Od leta 1998 do 1999 je delal kot dramaturg v berlinskem gledališču Baracke, ki je edino gledališče, ki ga je v Berlinu sploh zanimalo. Tam je Thomas Ostermeier uprizoril Ravenhillov *Shopping and Fucking*. Mayenburg je bil, tako kot Ostermeier, prepričan, da lahko gledališče skozi mlade avtorje, kot je bil on sam, postane čisto novo. Leta 1999 je z Ostermeierjem odšel v berlinsko gledališče Schaubühne am Lehniner Platz, kjer je hišni avtor, dramaturg, prevajalec

in režiser. Tam so v režiji Ostermeierja nastale odmevne uprizoritve dram Sarah Kane in Marka Ravenhilla. Mayenburg je eden najuspešnejših nemških dramatikov mlade generacije. Leta 1997 je prejel Kleistovo nagrado za mlade dramatike za dramo *Ognjeni obraz* (*Feuergesicht*), leta 1998 pa Frankfurt Authors' Foundation Award.

Turista (2005), krstna uprizoritev v Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2005

Augenlicht (2006), krstna uprizoritev v Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2006

Der Hässliche (2006), krstna uprizoritev v Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, januar 2007

DRAMSKA BESEDILA

Haarmann (1996), krstna uprizoritev v Schauspiel Hannover, februar 2001

Messerhelden (1996), krstna uprizoritev v Orph Theater Berlin, 1996

Fräulein Danzer (1996)

Monsterdämmerung (1997), krstna uprizoritev v Praterspektakel Berlin, 1997

Feuergesicht (1997), krstna uprizoritev v Münchner Kammerspiele, oktober 1998

Psychopaten (1998), premiera v okviru dunajskih slavnostnih tednov in tam prvič odvijajočega se režijskega tekmovanja, 1998

Parasiten (1999), krstna uprizoritev v Deutsches Schauspielhaus Hamburg, maj 2000

Das Kalte Kind (2002), krstna uprizoritev v Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2002

Eldorado (2004), krstna uprizoritev v Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2004

PREVODI

Crave (1998), Sarah Kane, (2000)

MAYENBURGOV ČRNI SVET

Centralna tema, ki se kot rdeča nit vleče skozi Mayenburgovo dramsko pisanje je popolnoma jasna že v njegovem dramskem prvencu *Haarmann* (1995): vsi njegovi nosilni dramski junaki so nasilni kriminalci. Ubijajo, požigajo, izvajajo vse vrste fizičnega, psihičnega in verbalnega nasilja kot izraz notranjih nasprotij, ki jih trpijo. Njegovi junaki so brezupni ujetniki samih sebe. So obsesivni nasilneži, nasilni so do drugih, predvsem pa do sebe. Za njih ne obstaja nobena možnost rešitve.

»Kar je zame najpomembnejše, je to, da so moji junaki v konfliktu sami s seboj in da je to točka, iz katere izvira konflikt igre. Da niso zunanji vzroki, ki pripeljejo do konflikta, ampak notranja nasprotja.«
(Marius von Mayenburg)



V *Haarmannu* poskuša resno in natančno prodreti v duševno konstitucijo množičnega morilca, kjer se ne da spregledati njegove fasciniranosti nad fizičnimi postopki, razkosavanjem trupel. Že tu pri pisanju drame uporabi tehniko montaže in hitrih menjav prizorišč. Založbe in gledališča, ki jim je tekst poslal, so reagirali naklonjeno, vendar so tekst zavrnil. Istočasno je svojo premiero doživel film Romualda Karmakerja o hannovrskem množičnem morilcu, *Der Tötmacher*, z Götzem Georgejem v vlogi razvpitega morilca. Zato nikogar ni zanimala Mayenburgova gledališka verzija resničnih dogodkov. Igra je bila prvič uprizorjena leta 1999, ko so jo v živo prenašali kot radijsko igro iz gledališča Baracke v Berlinu. Svojo krstno uprizoritev na gledališkem odru pa je igra doživela 24. 2. 2001 v Niedersächsisches Staatstheater v Hannoveru, kjer so se dogodki v resnici zgodili.

Njegova druga drama *Ognjeni obraz* (*Feuer Gesicht*, 1997) je daljša in je osredotočena na družino. *Ognjeni*

obraz je povzročil pravi pretres in Mayenburga pri komaj 26 letih izstrelil med najpomembnejše nemške sodobne dramatik. Drama je svojo krstno uprizoritev doživela oktobra 1998 v münchenskem Kammerspiele (režiser Jan Bosse), leta 1999 pa ga je Thomas Ostermeier uprizoril v Hamburgu v Deutsches Schauspielhausu. Leta 2000 je doživela še angleško premiero v Royal Courtu.

Ognjeni obraz je družinska drama. Kurt, pubertetniški protagonist, postane požigalec, morilec staršev in samomorilec, da bi se enkrat za vselej ločil od staršev. Mayenburg zelo natančno opisuje različne oblike razkroja identitete pri bratu in sestri v puberteti. Mayenburgovi liki so brezupno neozdravljivi. Njihovo nasilje se zdi kot človeška konstanta, ki jo avtor brutalno in brezizhodno misli do konca. Za njih »normalno« življenje ne obstaja. Nenavaden učinek stoičnega opisovanja nasilja leži v simpatiji, s katero avtor prek incesta, požiga in uboja sledi bratu in sestri, mladima pošastnikoma, ki se

socialno ne moreta navezati. Drama nam ne ponuja nobene rešitve.

»Kompromisi so normalno stanje. Na oder lahko postaviš nerešene konflikte preko njihovih zaključkov in tako razumeš, od kje izvirajo.« (Marius von Mayenburg)

Mayenburg razkriva dejstvo, da konflikti in nesporazumi izhajajo iz pomanjkanja komunikacije ali deformirane komunikacije. Dramo sestavlja 94 prizorov, ki gledalcu omogočajo, da vidi dogajanje s perspektive otrok in odraslih. Mayenburg se ne postavi na nobeno stran in nam ne ponuja odgovora na vprašanje, »kdo je kriv«, saj bi bil odgovor preveč zapleten. Če bi obdolzil liberalne starše, ki hočejo za svoja otroka le najboljše, ju to ne bi osvobodilo njune krivde, če bi za vse obtožil puberteto, bi bilo preveč enostavno in omejeno. In ravno zaradi tega je njegov *Ognjeni obraz* tako zanimiv in izzivalen: opisuje grozote, vendar jih ne obsoja. Mayenburgova drama odpira težka vprašanja, vendar ne ponuja razlag in odgovorov, s katerimi bi se gledalec lahko potolažil.

Z *Ognjenim obrazom* je Mayenburg čez noč postal novo upanje nemške sodobne dramatike.

Dramo *Paraziti* (*Parasiten*) je Mayenburg napisal leta 1999. Krstno je bila uprizorjena 18. 5. 2000 v Deutsches Schauspielhaus v Hamburgu v režiji Thomasa Ostermeierja.

Drama govori o mladih ljudeh v sodobnem svetu, ki se niso sposobni soočiti z zahtevami odraslega življenja in zato postajajo odvisni drug od drugega. *Paraziti* razkrivajo življenje dveh mladih parov, ki sta se zapletla v nerešljivi krog psihičnega in fizičnega nasilja in tako uničujejo drug drugega.

V svetu, ki ga ustvari Mayenburg, ni več nobenega upanja, ni več velikih idej. Junake vodijo njihove obsesije ter močni avtodestruktivni občutki in želje. Svetu *Parazitov* avtor odvzame vse človeške lastnosti – je mrzel, nečloveški, okruten. Vseh pet glavnih junakov je zapletenih v vrsto sadomazohističnih odvisnosti. Njihov edini motiv bivanja je sovraštvo do vsega, kar diha in živi, vključno z njimi samimi.

Ringo je hrom. Z avtom ga je zbil hinavski altruist Multscher, ki je zadremal za volanom. Ringo se je popolnoma izoliral od zunanjega sveta, od nesreče še ni zapustil stanovanja, kjer zanj skrbi njegova punca Betsi. Betsijina sestra Friderike, ki je živčna razvalina, je noseča s Petrikom. Friderike in Petrik črpa moč za življenje iz fizičnega nasilja in psihološkega mučenja drug drugega. Njun odnos se zdi kot kakšen primitiven ritual, kjer je težko razločiti, kdo je žrtev in kdo rabelj. Zelo možno se zdi, da bo tretji, ki je vpleten v njun odnos – otrok, ki ga Friderike nosi pod srcem – postal talec in žrtev v brutalni igri udarca in protiudarca dveh nezrelih odraslih osebkov. Friderike hoče ubiti sebe in svojega nerojenega otroka. V stanovanju je reden gost tudi Multscher, ki ne more prenašati bremena krivde, in zato neprestano obiskuje Ringa in hoče zanj skrbeti.

Ob dogodkih v *Parazitih* se nam zastavi vprašanje: »Kaj je tako zelo

onesrečilo Betsi in njeno sestro Friderike, kaj Ringa in Petrika, kaj jih je tako razjezilo?« Mayenburg na odru le prikaže njihovo agonijo, na zastavljena vprašanja pa ne ponuja odgovora, saj ga to ne zanima.

Usoda do petih protagonistov drame *Paraziti* ni prijazna. Njihovo življenje je skupek tegob brez izhoda. Življenje je za njih agonija in drug drugega komaj še prenašajo. Oropani so varnosti socialnega okolja, osebne sreče in zadovoljstva ter visijo drug na drugem, da lahko preživijo. Drug drugega uporabljajo za sproščanje lastnih frustracij in tako svoja življenja spremenijo v popoln pekel. Njihovo življenje je začarani krog brez možnosti rešitve, kjer prevladujeta (samo)zaničevanje in (samo)pomilovanje. Njihov življenjski moto je: »Sovraži svojega bližnjega, kot sovražiš samega sebe.«

V *Parazitih* je dilema »drug drugega potrebujemo, zato se uničujemo« prikazana kot brezupna past. Jezik ni več sredstvo sporazumevanja, ampak postane mučilno

orodje. Prav tako kot v *Ognjenem obrazu* Mayenburg situacije ne pojasnjuje in ne obsoja. Konec drame ostaja odprt. Situacija je preprosto brezupna.

Informacije, ki jih ponuja besedilo, so skope - o osebah vemo malo, o njihovi okolici vemo malo. *Paraziti* so prej dober primer dramskega scenarija, kot pa kompleksno dramsko besedilo. Prinašajo zgolj osnovne podatke za izvedbo kompleksnejše dramske uprizoritve. To je tekst, ki tako od ustvarjalcev kot publike zahteva velik angažma, saj je v svoji odprtosti neizprosna in ponuja različne odrske rešitve in interpretacije.

V *Parazitih* je čutiti duh iger Sarah Kane, Marka Ravenhilla in Irvina Walsha. *Paraziti* prinašajo na oder življenja tistih, ki so prisiljeni živeti na senčni in mrzli strani življenja. Za razliko od naklonjenih odzivov, ki so jih prejele drame prej omenjenih Mayenburgovih britanskih kolegov, *Paraziti* niso bili pozitivno sprejeti. Kritiki so dramo označili kot »nenatančno, mlačno, samozadovoljno

in simpatično« ter »mučen kič«. Drama *Paraziti* res ne dosega zapletenosti, raznolikosti in jezikovne teže svojih angleških predhodnikov, vseeno pa je resen poskus avtorja, da bi se soočil s stvarnostjo svoje generacije.

Vsak od petih protagonistov išče svoje lastno življenje in nobeden od njih ne zmore biti sam. So medsebojni paraziti – zdravi prav toliko potrebujejo bolne, kot bolni potrebujejo zdrave – ki v resnici niso v položaju, da bi lahko drug drugemu pomagali. Mayenburg v *Parazitih* prikaže simbiozo ljubezni in sovraštva. Žrejo drug drugega, da lahko preživijo. Vloge žrtve in rablja se neprestano menjavajo, važno je le to, kako lahko drugega bolj izmučiš in sebe še bolj prizadeneš. Pred očmi gledalca se odvija agonija dveh parov, kjer sta oba partnerja medsebojno odvisna drug od drugega, agonija parov, ki sta ujeta v surov prepir, med njimi pa kot angel smrti blodi z občutki krivde zastrupljeni Multscher.

PREDSTAVITEV SODELAVCEV



MARE BULC,

režiser Gledališki režiser, performer in avtor intermedijskih projektov. Diplomiral je iz komunikologije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani in junija 2006 z diplomsko predstavo Pomembno je biti Ernest Oscarja Wilda zaključil študij gledališke in radijske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Je soustanovitelj Dejmo stisnt teatra (1994) in ustanovitelj Zavoda za sodobne umetnosti No History (2003). Novembra 2006 je s predstavo Zadnja egoistična predstava zaključil štirinletni gledališko-raziskovalni projekt z naslovom No History / Know History, v sklopu katerega je režiral osem gledaliških dogodkov, med njimi tudi Študijo za zadnjo egoistično predstavo. Mare Bulc je tudi (so)avtor intermedijskih projektov, med njimi: SilentCell Network, Smetana slovenske sodobne umetnosti, 'Peacekeepers' entertainment, art and cultural exchange (P.E.A.C.E.), Pretaportret in drugih.



DAMIR LEVENTIČ,

scenograf Scenograf in soustanovitelj Dejmo stisnt teatra. Obiskoval je šolo uporabnih umetnosti Famul Stuart. Izdelal je večino scenografij za predstave Dejmo stisnt teatra. Kot asistent scenografije in scenograf je deloval v SNG Drama Ljubljana in Mestnem gledališču ljubljanskem. Je tudi avtor scenografije dveh celovečernih filmov: Zadnja večerja (režiser Vojko Anzeljc) ter Šelestenje (režiser Janez Lapajne) in več kratkih filmov. Kot scenograf je sodeloval tudi pri nekaterih avtorskih projektih Mareta Bulca.

MATEJA BENEDETTI,

modna oblikovalka in kostumografinja Leta 2004 je diplomirala na Naravoslovnotehniški fakulteti, smer oblikovanje tekstilij in oblačil. Svoje izobraževanje je izpopolnjevala v tujini, dodiplomski študij iz oblikovanja tekstilij in oblačil je zaključila leta 2003 na Utrecht school of the Arts na Nizozemskem. Leta 2005 je ustanovila lastno blagovno znamko Benedetti Pure Couture. Ustvarila



je kostumografije za naslednje predstave: Show your face, režiser Matjaž Pograjc, (BETONTANC in UMKA, Riga in Ljubljana, 2006), Fragile, režiser Matjaž Pograjc (Slovensko mladinsko gledališče, 2005), Alla moda, režiser Ferruccio Merisi (Palazzo Attems, Museo provinciale, Trst, 2005), Študija za misterij, režiser Marco Artusi (Slovensko stalno gledališče, Trst, 2005), Ljubezen, dolga tri dni in tri noči, režiser Tomaž Štrucl (Gledališče Glej, 2005), Wrestling Dostojevsky, režiser Matjaž Pograjc, (BETONTANC, Dunaj / Avstrija/, 2004), Papokot na svetot, režiser Zlatko Slavenski (Makedonsko narodno gledališče, 2004). Sodeluje tudi na mednarodnih oblikovalskih razstavah doma in v tujini (ZDA, Francija) in je za svoje delo prejela več nagrad: nagrada TREND za modno ustvarjalnost za projekt »Kaj ostrega? SOTO«, Ljubljana, 2005; 18. bienale industrijskega oblikovanja Oblačilo=odpadek, nagrada za dobro oblikovalsko zasnovno, Ljubljana, 1999; II. nagrada za najboljšo večerno obleko za Miss Slovenije 1999, Ljubljana, 1999.



foto Jana Menger

DECA DEBILANE.

avtorji glasbe Od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja so slaba vest slovenske pop produkcije in pljunek v oči samovšečnosti urbane prestolnice. Iz brezna 'untergruntnih muzik' in klubskih dogajanj ustvarjajo z zanosom po eksperimentu in z bolečo provokacijo prežvečeno glasbo nedefiniranega karakterja, ki vzbuja in ljubi sodobni ritual ter na radikalen način preko mesenosti rehabilitira utajeni um. Že v začetnem obdobju so v svoje koncertne nastope vključevali osnove performansa, videa, instalacije in telesne umetnosti (body art). Po nekaj letih igranja je skupina vse bolj zapuščala standardne glasbene okvirje. Njihov zvok je sčasoma postal temačen, srhljiv in hrupen ambient kot pogrom sodobnega new agea.

NAPOVEDUJEMO

Slavko Grum

DOGODEK V MESTU GOGI

Igra v dveh dejanjih

Drama

Režiser Aleksandar Popovski

Premiera

marca 2007

Dogodek v mestu Gogi je gotovo eno najbolj vznemirljivih slovenskih dramskih besedil. Drama je zgrajena kot mozaik iz posameznih slik o psihopatskem življenju v provincialni Gogi, o ujetosti vsakega posameznika, o hlepenju po dogodku, ki bi spremenil zadušljivo ozračje v mestu. Zatrito življenje se obrača v grozljiva presenečenja. Dogodek v mestu Gogi odseva poleg trpke poetičnosti tudi duh brezizhodnega družbenega stanja in ostaja večno aktualno dramsko besedilo.

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje
Letnik 56, sezona 2006/2007, številka 4
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.
Vse pravice pridržane.

Za izdajatelja Tina Kosi
Urednica Tatjana Doma
Lektor Simon Šerbinek
Fotograf Damjan Švarc
Oblikovalec Matjaž Tomažič/Vizuarna
Tisk Grafika Gracer
Naklada 1.000 izvodov
Celje, Slovenija, januar 2007

SLG Celje si pridržuje pravico do
spremembe programā.

Celje - skladišče

D-Per

97/2006/2007



5000028013.4

COBISS 0