




Prešernovo gledališče Kranj



Paula Vogel

KAKO SEM SE NAUČILA VOZITI

Paula Vogel *Kako sem se naučila voziti*

(How I learned to drive)

Prva slovenska uprizoritev
Premiera 7. oktobra 2000

Prevajalec

JURE POTOKAR

Režiserka

MATEJA KOLEŽNIK

Scenografka

META HOČEVAR

Dramaturg

BLAŽ LUKAN

Lektor

ARKO

Kostumograf

ALAN HRANITELJ

Koreograf

MIHA LAMPIČ

Glasbeni opremljevalec

UROŠ FÜRST

Asistentka scenografke

JASNA VASTL

Asistentka kostumografa

NADIA BEDJANIČ

Tamala

VESNA JEVIKAR

Tič

BINE MATOH k. g.

Moški grški zbor (ded, natakar, gimnazijec)

GREGOR ČUŠIN

Ženski grški zbor (mama, teta Mary, gimnazijka)

DARJA REICHMAN

Najstniški grški zbor (babica, gimnazijka, glas enajstletne Tamale)

VESNA SLAPAR

Podajalec

Bojan Hudernik

Vodja tehničnega oddelka in inspicient Ciril Roblek Šepetalka Milica Rupnik Osvetljevalec Drago Cerkovnik
Rekviziter Bojan Hudernik Tonska mojstra Ciril Roblek, Ljubiša Matovič Frizer in masker Matej Pajntar
Garderoberka Bojana Fornazarič Odrski tehniki Simon Markelj, Janez Plevnik, Robert Rajgelj

Paula Vogel



Velja za eno najpomembnejših in najuspešnejših sodobnih ameriških dramatičark. Za njena dramska besedila (*Baltimore Waltz*, *Hot 'n' Throbbing*, *The Minneola Twins*) je značilno obravnavanje in razpiranje najrazličnejših tabu tem. Toda značilno zanjo je tudi dejstvo, da na prepovedana področja vstopa »z nasmehom na ustnicah«. In na prav tak način je napisano tudi njeno besedilo *Kako sem se naučila voziti*, za katero je prejela najvišje priznanje za dramatiko, Pulitzerjevo nagrado, uprizoritev v New Yorku pa je postala slovita uspešnica.

Skozi Lolitine oči

S Pulitzerjevo nagrajenko za dramatiko Paulo Vogel se je pogovarjal Arthur Holmberg.

Vaše igre pogosto obravnavajo tabuje. Če bi moral predstaviti vaš gledališki podpis nekomu, ki ni seznanjen z vašim delom, bi dejal, da z nasmehom na obrazu prodirate na prepovedano ozemlje. Ves čas drezate v prepovedane teme in nato dosežete, da se občinstvo smeji. Kakšna je funkcija humorja v vaši viziji?

Res je, delo *Kako sem se naučila voziti* označujem kot komedijo. Seveda v resnici ne gre za komedijo, toda prva polovica teksta v precejšnji meri učinkuje komično. Na neki osnovni ravni govori o tem, kdo sem. V moji družini je na pogrebih prihajalo do povsem neumestnih humornih trenutkov. Morda gre pri tem za strategijo preživetja. Nekateri ljudje menijo, da to izhaja iz judovskih genov. Komedija odstrani vse zaščitne prevleke. Hitchcock uporablja komedijo in grozo na enak način. Zdi se mi, da je to razlog mojega početja.

Humor je tudi oblika zapeljevanja. V enem izmed najbolj smešnih prizorov v igri, v » Materinem vodniku za družabno pitje«, starejša ženska pripoveduje mlademu dekletu, kako lahko doseže, da se ne bo opijanila. Svetuje ji, naj se nikdar ne pritakne pijač s spolnim namigom v imenu, denimo mrtvečevega objema ali misijonskega, in naj se nauči piti kot moški, brez mešanja. Odlomek pri občinstvu sproži smeh, toda takoj zatem silovito udarite s čustveno uničujočim prizorom.

Tamala je pijana in se ne more braniti.

Gre za dvojno zapeljevanje, tako Tamale kot občinstva.

Komedija je zarotništvo. Če spraviš gledalce v smeh ...

So tvoji prijatelji.

Ne le prijatelji, temveč tudi zavezniki sveta igre. Ker so se nasmejali, so zdaj na strani igre.

Mnoge vaše igre obravnavajo družine. Evropski kritiki pogosto pravijo, da ameriška dramatika ne doseže veličine, ker dramatik, obsedeni z banalnimi družinskimi melodramami, nikdar ne pogledajo skozi okno dnevne sobe, da bi videli večji svet in probleme zunaj nje.

Neumnost. Stari Grki so se ukvarjali z družino. Aristotel označuje družinsko nasilje v kraljevi družini kot tragedijo. Britanski kritiki mi to pogosto očitajo, toda tudi Pinter in David Hare obravnavata družine. Pomembno je, da je družina postavljena v družbeni kontekst, da obstaja svet onkraj nje. Družina ostaja struktura, ki je v jedru večine dram, kajti družina navsezadnje zrcali vrednote skupnosti, znotraj katere živi, in politiko svojega časa.

Kralj Lear in tragedije, ki sestavljajo Orestejo, so družinske drame.

Tako kot sta tudi *Hamlet* ter *Mati Korajža* in *njeni otroci*. Veliki ameriški dramatik - tako kot veliki evropski dramatik, veliki svetovni dramatik - obravnavajo družino kot enoto znotraj večjega političnega telesa.

Torej razumete delo Kako sem se naučila voziti kot politično?

Mnogi jo skušajo sprevreči v dramo o individualni družini. Zame to ni drama o individualni družini, temveč pogled, ki na mikroravni opazuje, kako naša kultura seksualizira otroke. Ena od temeljnih misli, ki sem jih imela v glavi pri pisanju te igre, je bila, da je za zlorabo otroka potrebna vsa vas. Jon Benet Ramsey ni bil zgolj naključje. Ko Američani vidimo videoposnetek z lepotnega tekmovanja, ki se ga deklica udeleži pri petih letih, našo kolektivno hrbtenico spreleti srh. V kateri starosti v naši potrošniški družbi seksualiziramo otroke z namenom prodaje kavbojk in spodnjega perila? Otroška telesa so seksualizirana – vse od Avenije Madison do premožnega predmestja Denverja, v katerem živijo Ramseyjevi. Temu bi rekla politično, to ni specifična psihopatologija individualne družine. Rekla bi, da gre pri tem za kulturno vprašanje. In zdaj začenjamo usmerjati seksualiziran pogled na mlade fante. Leonardo DiCaprio uživa kulturni status, ker je otroškega videza. Povsod, kjer nastopijo zmeda, dvojni, trojni in četverni standardi, smo v domeni gledališča. Drama živi v paradoksih in protislovjih. Če si ogledate zgradbo moje igre, ugotovite, da vas ves čas samo sprašujem, kako občutite to ali ono. Na avtomobilskem sedežu vidimo sedemnajstletnico in starejšega moškega. Mislite, da veste, kaj občutite do tega odnosa? Dobro, lepo. In zdaj se vrnimo za leto dni v preteklost. Mar še vedno mislite, da veste, kaj občutite ob tej situaciji? Čudovito. In zdaj še malce spremenimo situacijo. Moški je poročen z dekletovo teto. Kakšno je zdaj vaše občutje? Ta igra mi omogoča tovrstne spremembe prav zato, ker imamo tako protislovne občutke, ko

gre za seksualnost fantov in deklet. Torej ta protislovja izbežam na dan. Ta igra je zasukan silogizem. S tem ko sega vse bolj v preteklost, nenehno vleče preprogo izpod naših čustvenih odzivov. Poteka v vzratni vožnji.

Kako sem se naučila voziti na vznemirljiv način dramatizira to, da nam ljudje, ki nas ljubijo, prizadevajo velike bolečine.

To bi postavila na glavo. Rekla bi, da od ljudi, ki nam prizadevajo bolečine, ne moremo prejeti velike ljubezni.

Zakaj je pomembno, da to trditev postavimo na glavo?

Zdaj živimo v kulturi viktimizacije; dobronamerni terapevti, socialni delavci in gostitelji televizijskih šovov, ki spodbujajo ljudi, da se oklepajo identitete žrtve, lahko povzročijo veliko škodo. Hotela sem pisati o velikih darovih, ki jih lahko najdemo tudi v škatli zlorabe, ne da bi pri tem zanikala ali pozabila na izvirno bolečino. Moja igra dramatizira darove, ki jih prejemo od ljudi, ki so nas prizadeli.

Kaj je potemtakem prejela Tamala?

Prejela je dar, védenje, kako preživeti.

Od strica?

Seveda. Naučil te bom voziti kot moški, pravi. Postane njen inštruktor, pokaže ji način mišljenja, pri katerem na cesti misli deset korakov naprej, pri katerem prej kot kdorkoli

drug ugotovi, kaj bo naredil drugi voznik, še preden ta to v resnici naredi. To je ne usposobi le za preživetje, temveč ji, tako mislim, omogoči, da ga zavrne in uniči.

In v resnici ga uniči.

Podari ji zmožnost, da to stori. Podari ji urjenje. Podari ji formiranje ega. Ti, pravi, imaš v glavi ogenj. V skorajda vsakem prizoru ji da darilo. Nauči jo, kako pomembna je kot posameznica, in ji podeli zmožnost, da to zavedanje strateško varuje. Vse to je tu, v urah vožnje. Zloraba poteka sočasno z nekakšnim zatrjevanjem in dajanjem zagotovil.

V Kako sem se naučila voziti se Tamala ozira po bolečih spominih, predela izkušnje in gre nato naprej. Zakaj je tako pomembno odpustiti za prizadete rane?

Mnogi ljudje ostanejo ujetniki jeze, usmerjene v dogodke, ki so se zgodili v otroštvu, in ta bes v odraslem življenju usmerjajo proti drugim ljudem in sebi. Najsi temu rečemo odpuščanje ali razumevanje, nastopi trenutek, ko je treba predelati preteklost, mi pa moramo priti do nekakšnega nadzora. V igri imamo dvakrat opraviti z odpuščanjem. Najprej je tu odpuščanje Tiču, toda ključno odpuščanje je tisto, ko Tamala odpusti Tamali. Tamala, ki kot odrasla ženska opazuje in razume svoje sodelovanje ...

... svojo destruktivnost. Nekoč ste dejali, da je pomembno ponuditi občinstvu katarzo.

Katarza očisti sočutje in grozo ter omogoči občinstvu, da ju transcendirata. Tako imamo opraviti z njenimi spomini na končno konfrontacijo s Tičem v hotelski sobi in pozneje še s spomini na prvo uro vožnje. In nato sledi zadnji prizor, ki nas prenese v sedanost. To je gibanje naprej. Očiščenje mi pomeni gibanje naprej.

V Kako sem se naučila voziti je glasba, podobno kot v mnogih vaših delih, ključni element.

Glasba vsebuje subliminalno sporočilo, ki ga nikdar ne bom zmožna doseči z besedami, kajti pri besedah imamo vselej opraviti s kognitivnim. Glasba pa govori naravnost čustvom. Zame kot dramatičarko je glasba pomembna zaveznica. Pomembna je tudi zato, ker govori, da gre za vprašanja spola v šestdesetih letih.

Spola? Glasba in spol?

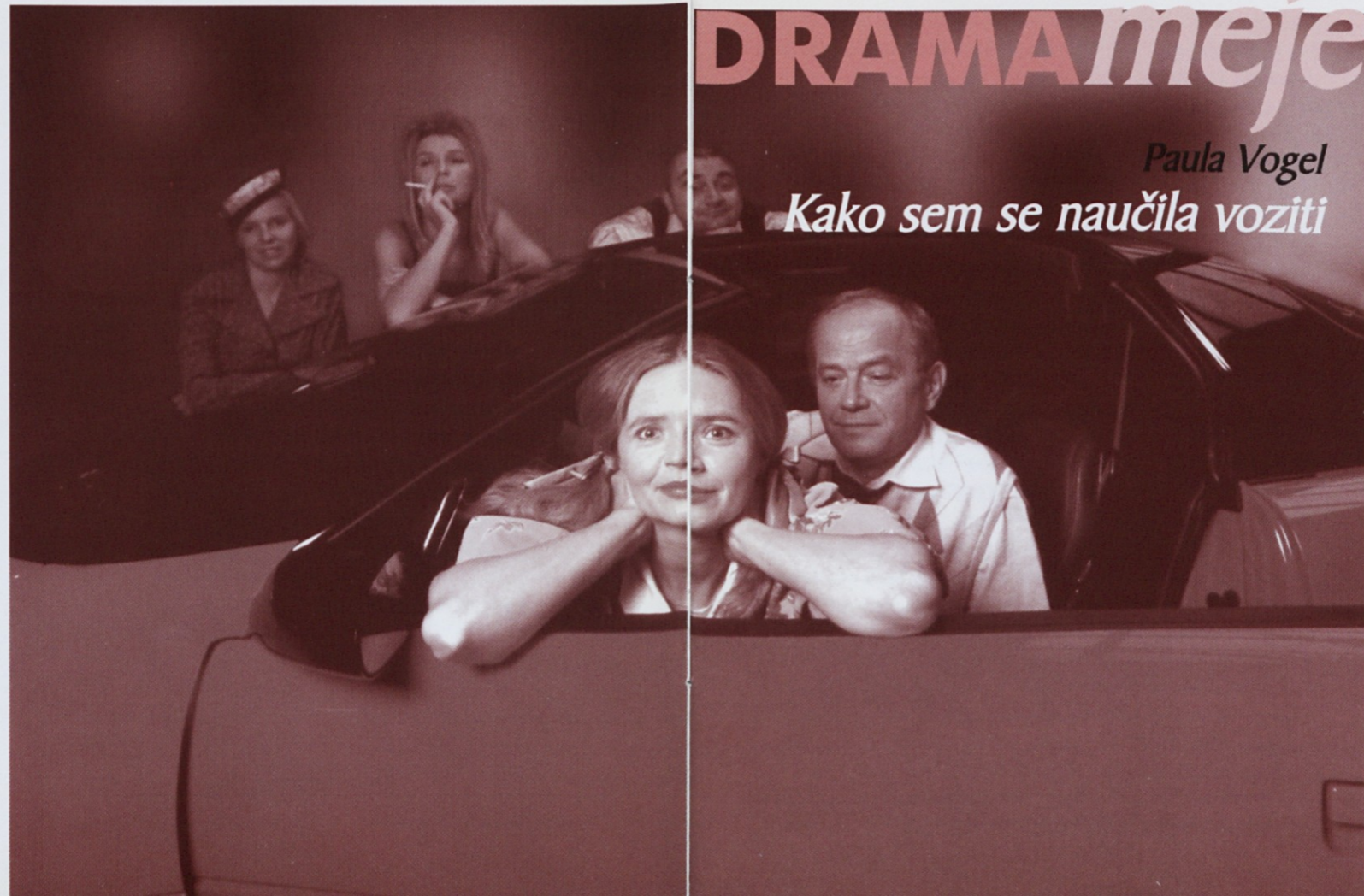
Da. Glasba premore sporočila o tem, da si moški, da si ženska. Kadar poslušate Beach Boys, se k vam vrne kod šestdesetih let 20. stoletja. Tako kot disko glasba priključuje celotno kulturo sedemdesetih let. Torej sem uporabila glasbo, da bi priklicala kulturo šestdesetih let. Glasba je časovna kapsula.

Odlomke iz intervjuja je prevedla Aleksandra Rekar

DRAMA *meje*

Paula Vogel

Kako sem se naučila voziti



1. **E**den izmed intervjujev s Paulom Vogel - preveden je tudi v tem gledališkem listu - ima naslov Skozi Lolitine oči. Če prebiramo kritiška poročila z nekaterih ameriških postavitve te igre, pa je beseda, ki se nenehoma ponavlja, pedofilija. Res se igra Voglove giblje med obema skrajnostma, vendar pa bi bila redukcija samo na prvo ali drugo nevarna. Kako sem se naučila voziti namreč ni niti igra o Loliti, saj ji za to manjka filozofije, pa tudi motiv zapeljevanja v Loliti je drugačne narave, hkrati pa tudi ni zgolj igra o pedofiliji, saj nam nazorno in dovolj natančno izriše karakter moškega junaka, tako da njegovo ravnanje lahko tudi razumemo in ga morda celo ne obsojamo. Zato je igra Kako sem se naučila voziti predvsem karakterni študij spolnega in osebnostnega dozorevanja njene glavne junakinje z vzdevkom Tamala, ki bi jo le težko potisnili v stereotip oziroma žanrski okvir demonične mladostne zapeljivke. Voglova se v svoji igri giblje po njenem delikatnem robu in išče težko obvladljivo ravnovesje, rezultat pa je drama, ki bi jo lahko imenovali drama meje. V igri je namreč karseda natančno in izrazito zarisana meja, v kateri je zaobseženo njeno poglavitno sporočilo. Prestopanje te mejne črte na eno ali drugo stran ustvarja dramski material, organiziran v nekoliko nenavadno in na prvi pogled ohlapno, vendar vseskozi dobro obvladano dramsko formo. Najmočnejši kohezivni element igre je ravno meja, in njeno

spregledanje ali zanikanje poruši tudi občutljivo dramaturško zgradbo. Zato si bomo to mejo v nadaljevanju podrobneje ogledali.

2. **I**gra Kako sem se naučila voziti operira s stereotipi. Samo več-
če in občutljivo balansiranje med obema skrajnostma, ki smo ju omenili v uvodu, je razlog, da tudi sama ne proizvede novega stereotipa. Vselej pa se nahaja na nevarnem - stereotipnem! - robu. Stereotip je nespremenljiv, ustaljen, vsakdanji in prazen vzorec, ki pa svojo moč dolguje nenehnemu ponavljanju, vzdrževanju v negodogled. Stereotip sprejemamo brez razmisleka, kot model, ki so ga premislili drugi, predniki, tradicija, nadrejeni, skratka avtoriteta. Stereotip pomaga preživeti, saj v določenem trenutku (nekomu, tudi celim generacijam, vse življenje) ponuja edino pravo oziroma možno razlago za svet in lastno vlogo v njem. Stereotipi v naši igri so najlepše ponazorjeni v replikah tipa: »Družina je pač družina.« Gre za tautologije ali istorečja, ki so na neki način brezprizivna. Družina je družina: tu ni možen noben ugovor, tako trditev tudi brez razmisleka razumemo, čeprav je v resnici nesmiselna. Seveda je družina družina, enačaj v povedi pa je odveč in stavek »Družina je družina« potemtakem pomeni družino na kvadrat, vendar ne v ideološkem smislu, temveč v lingvističnem, gre torej za poudarjeno čvrsto jezikovno izjavo oziroma strukturo, ki jo je težko koreniti nazaj na njene osnovne dele, še težje pa zanikati. »Družina ni družina« bi bila izjava, ki ne bi zanikala samo družine, temveč bi podrla tudi osnovno strukturiranost družbe, po drugi strani pa bi se v tej izjavi dogodil preskok iz abstraktnega ling-

vističnega obrazca nazaj v konkretno socialno sfero, v ideologijo. Bolj logičen poseg v tautologijo je problematiziranje drugega člena povedi. Družina je - kaj? Oziroma: Kaj je pravzaprav družina? To je vprašanje, ki obstoj dogme postavlja pod vprašaj, vzorec, ki se zdi nespremenljiv, pa sili k razmisleku, opisu, definiciji, zanj je treba poiskati različna imena, kar je vse pot k njegovi sprostitivi oziroma osvoboditvi.

V naši igri je tisti, ki producira stereotype, Tamalina družina, tisti, ki postavlja vprašanja, pa Tamala in delno s svojim ravnanjem - in molčanjem - stric Tič. Stereotipi v igro vdirajo tudi iz širšega okolja, denimo iz šole, ki jo obiskuje Tamala. Njene velike in na neki način prezgodnje prsi (simbol za navidezno zgodnjo spolno zrelost) so nekakšen eksces v stereotipnem, dogmatičnem okolju, ki se manifestira skozi ravnanje in izjave Tamalinih sošolcev in sošolk. Najhujši producent oziroma tvorec in vzdrževalec stereotipov pa je Tamalina družina. To je na neki način hkrati razširjena in pomanjkljiva družina. Njen sestavni del sta dedek in babica, manjkajo pa Tičevi in Maryjini otroci ter Tamalin oče. Zanimivo (ali pa tudi povsem tipično) je, da sta največja mediatorja ustaljenih vzorcev dedek in babica in da v njiju ne zaznamo nobene odprtosti in širokosrčnosti, ki je po navadi značilna za njima podobne like. To sta zagrizena eksponenta, celo nekakšni alegorični figuri časa, ki bi moral že miniti, vendar še vedno vztraja ravno zaradi njune udeležbe. V družini je poudarek na spolnih stereotipih, ki pa ne zadevajo samo spolnosti, temveč vsa različna razmerja oziroma zasedanja vlog v njej. Nič ni postavljeno pod vprašaj, na vsako vprašanje obstaja istorečni odgovor. Tako je zato, ker je pač tako. Tautologija je neke vrste jecljanje, ki ne dopušča možnosti vdiha, v katerem bi bil prostor za zastavitev vprašanja. Moški ne jočejo,

mesto ženske je kuhinja, orgazem je mistifikacija itn. itn., vse to so stereotipi, ki jih Voglova izpisuje do zadnje strani igre.

3.

Stereotip pa je tudi odnos med stricem in Tamalo. Njuno neprimerno razmerje je vsem na očeh od samega začetka oziroma od prizora, ki ga v igri vidimo tik pred koncem. Ko mama Tamala ne pusti, da bi jo domov s počitnic odpeljal stric, ki jo menda neprimerno opazuje, nam je jasno, da je vse, kar se med njima še sploh ni zgodilo, že transparentno. Morda tudi Tamalina mama nasede stereotipu hčerine prezgodnje zrelosti (ki se kaže v velikih prsih) in na ta način celo do neke mere predestinira vse, kar se bo med njo in stricem zgodilo. Gre torej za vsem čitljiv in razumljiv odnos, ki pa ga ni potrebno razkrinkati in razrešiti, temveč nasprotno, elegantno prikriti. Ta stereotipna eleganca je seveda vselej vprašljiva, in kakor lahko razberemo iz monologa tete Mary, nikdar ne poteka brez jeze, zavisti ali zlobe, čeprav na koncu vselej pričakuje vrnitev na stare tirnice, v stare okvirje. Stalni vzorec je lep zato, ker se ne spreminja. Ritual je lep zato, ker je vedno enak. Stereotip je lep zato, ker je v njem vse jasno in razločno. V odnosu družine do razmerja med Tamalo in Tičem se torej kaže družbeni stereotip, ki pozna podobne primere praktično od prazgodovine naprej, noče pa jih problematizirati, saj bi s tem problematiziral lastno naravo, trdnost in moč. Na stereotipih počiva avtoritarnost, ki se v naši igri ne kaže na ekspliciten, temveč impliciten način. Družina je prostor pritiska, ki ne deluje hierarhično, temveč ekstenzivno, po principu polja: na Tamalo pritiska z vseh strani, četudi ne deluje z avtoritarnimi akti, temveč s ponavljanjem usta-

ljenih obrazcev. Tako Tamala ne more reagirati neposredno na nekoga iz svoje okolice oziroma družine, npr. na avtoritarno mamo ali dedka, temveč na pritisk kot tak.

4.

Tamalina reakcija je upor. Ta upor se delno kaže v njenih neposrednih aktih, ko npr. zapusti kosilo, delno pa tudi v odnosu, ki ga vzpostavi s stricem. Stric se prilega svojemu okolju kot njegov nemoteči člen, čeprav vanj v resnici ne sodi. Izvemo za njegove travme, ki jih je prinesel iz vojne (ob njenem začetku je bil star 17 let), čeprav sam ne opiše nobene konkretne izkušnje. Izvemo tudi za njegovo zgodbo, ki je podobna Tamalini, torej za možnost zlorabljanja, ki ga je bil deležen od, verjetno, lastnega očeta. Vendar je to pač stereotip, ki ga lahko sprejmemo, lahko pa ga tudi zanamarimo. Stric je v nekakšnem sporu z družino, čeprav ni vselej jasno, zakaj. Pomembno je predvsem to, da iz nje izstopa in da se zato s Tamalo tudi najmeta. Pravzaprav je razlog za njuno srečanje njegova manifestativna ekscesnost, torej njegovo pitje. Tamala (trinajstletna!) mu hoče pomagati in zato se dogovorita za stalna terapevtska srečanja. S tem dogovorom na neki način ekscesno izstopita iz depresivnega kroga družine in tudi družbe in si ustvarita lasten svet, ki ga igra metaforično uprizarja kot ure vožnje. Sicer se še vedno nahajata v stereotipni situaciji, vendar sta v njej do neke mere svobodna. Svoboda je zanju možna samo kot izstop, kot eksces.

Seveda pa ima to razmerje tudi svojo drugo plat. Po eni strani gre v odnosu med Tamalo in Tičem res za upor. Toda ta upor se posluži sredstev, ki niso v sporu samo z družino in njenim ravnanjem,

torej z njeno moralo, temveč v sporu z neko splošnejšo moralo, torej etiko, s čimer pa posega že na novo področje. Ko se pred nami razkrije odnos med osemintridesetletnikom in enajstletnico (v prizoru njune prve skupne vožnje oziroma njegovega samozadovoljevanja s Tamalo v naročju), razlogi za njun skupni (čeprav morda nezavedni, spontani) upor sploh niso več pomembni. Gre namreč za razmerje, v katerem se poruši druga meja, ne tista, ki jo postavlja družina s svojim pojmovanjem stereotipov oziroma njihovim absolutiziranjem, temveč etična meja, obstoječa v človekovi osebnosti oziroma naravi in morda zadevajoča en sam pojem iz procesa formiranja osebnosti, spolno dozorevanje. Takoj pa je treba reči, da v uprizoritvi tega razmerja oziroma meje Voglova ni moralistična oziroma vselej kaže na dvojno naravo tega odnosa. Omenjeni prizor v avtomobilu je namreč napisan tako, da ena igralka (članica zbora, ki igra Tamalo) pripoveduje oziroma opisuje dogajanje, druga (prava Tamala) pa prizor nemo odigra. Če članica zbora kot Tamala izraža svoje pomisleke, strah, odpor in obup ob stričevem ravnanju, se mu prava Tamala v naročju v resnici prepušča. Kljub Tamalini spolni nezrelosti je njena navezava na strica očitna, čeprav so konotacije njenega ravnanja, ki spominja na uživanje, po vsej verjetnosti druge: asociativno jih ponazorimo s pojmi, kot so oče, bližina, toplina, stiska itn. Bilo bi napačno v njenem ravnanju videti zgolj nastavke Lolitine zgodbe, v Loliti ne gre za meje te vrste oziroma gre za razširjanje meja. In dogodek je videti popolnoma drugače, če pogled z nje preusmerimo na strica. Stric je namreč v tem prizoru stopil čez črto, ki jo v nadaljevanju njune zgodbe (torej od začetka igre) tako trdno in povsem eksplicitno zarisuje Tamala. Svojo sorodniško stričevsko vlogo je namreč premočno približal vlogi ljubimca, ki pa je zaradi Ta-

maline starosti izrazito neprimerna. Lastno vlogo oziroma željo je skorajda penetriral v Tamalino telo in se tam dokončno zasilal.

5. **V** družbenih oziroma družinskih odnosih velja zrelostna meja: na eni strani oziroma zgoraj so starši ali starejši, spodaj pa otroci. Med njimi je vselej vzpostavljen odnos, čez mejo so možni prehodi, kot npr. v igri, pri pomoči otrok pri opravih staršev in podobno, vendar se vsak od njih vselej vrne na svoje mesto na svoji strani črte oziroma meje. V izjemnih, kritičnih situacijah se vloge približajo ali prekrivajo: v enostarševskih družinah npr. otrok velikokrat zasede mesto odsotnega starša, med staršem in otrokom se splete razmerje, ki včasih spominja na incestuozno, včasih gre za letom in stopnji razvoja neprilagojeno prijateljstvo itn. Skratka: otrok preide čez mejo na starševsko stran, čeprav za to nima nobenih potrebnih kvalifikacij: niti let niti izkušenj niti moči, hkrati pa bi moral do lastne zrelosti opravljati še vse funkcije oziroma odigravati vlogo, ki mu pritiče kot otroku. Otroku, ki prestopi mejo, preprosto prezgodaj dozori in vzeto mu je otroštvo. Čez mejo pa lahko stopi tudi odrasli. Konkretno, v našem primeru stric pripiše Tamali vlogo, ki je ta še nima, torej vlogo spolnega objekta (in kasneje subjekta), ob katerem lahko realizira svojo spolno željo. Pri tem je sicer vselej skrajno obziren, razumevaajoč in občutljiv, vendar nikdar ne izpusti priložnosti, da ne bi v situaciji, ko stoji na robu, segal na drugo stran. Pravzaprav je Tič vselej že čez, čeprav z izrazitim občutkom in brez eksplicitnega nasilja, zgolj s stalnim pritiskom. Stric v resnici vselej namiguje na spolnost, svinjaja, kot ga opiše Tamala, čeprav tega od njega nikdar ne slišimo.

Vselej je na preži in čaka na priložnost, ki mu jo bo Tamala prej ali slej ponudila. Nikdar ničesar ne zahteva, vendar zna postavljati prava vprašanja: Si za to? Je zdaj priložnost? Si se tako odločila? itn. Odločitev na videz prepušča njej, čeprav jo v resnici sam izsiljuje. Čaka na njeno dejanje, ki pa ga spretno pripravlja. Izvede ga do tiste mere, ki v njej še ohranja občutek svobode oziroma praviloma upošteva njeno svobodno voljo. Ki pa ji spet sam postavlja oziroma širi meje ... Situacija ni preprosta kot v kakšnih žanrskih zgodbah o pedofiliji: perverzno zapeljevanje, spolni akt in nato taka ali drugačna katastrofa. Pri Voglovi, kot rečeno, ta razmerja potekajo veliko bolj občutljivo, čeprav to ne pomeni, da niso več nevarna. Nekakšna benigna pedofilija ne obstaja. Pedofilija je vselej deviacija, v kateri odrasli, ki se zaveda vseh možnih posledic, prestopi zrelostno mejo in se približa otroku oziroma ga spolno zapelje, pri tem pa otroku pusti takšne ali drugačne travme. Prezgodnja pritegnitev otroka v spolni akt je travmatično dejanje, ki ne mine brez posledic. Gotovo pa obstajajo različne oblike in faze pedofilije, od družbeno priznanih (če se spomnimo na antično ljubezen do dečkov), prikritih oziroma skomercializiranih (otrok kot spolni objekt v reklamah) do patoloških (znani belgijski primer).

V razmerje med Tičem in Tamalo je integrirano tudi čustvo, ljubezen. Stric Tamali zelo zgodaj prizna ljubezen, pa tudi iz Tamalinega ravnanja vidimo, da pravzaprav ne gre samo za stričevo vztrajanje oziroma prisilo, temveč tudi za njeno naklonjenost, morda celo čustvo. Sicer je ljubezen med partnerjema z veliko starostno razliko možna oziroma je možno tudi, da se čustvo pojavi že zelo zgodaj, vendar je to razmerje legalno samo takrat, kadar se odvija med partnerjema, etično, socialno in osebno postavljenima

na isto stran mejne črte. Partnerja, ki sta vsak na svoji strani črte in pri čemer je eden od njiju spolno oziroma osebno zreli, drugi pa še nedozorel (čeprav pri Tamali zaznamo znake prezgodnje zrelosti), pa ne more družiti spolna ljubezen, temveč ljubezen druge narave: sorodniška, starševska, hčerinska itn. Oba naša junaka sedem let igrata vlogi ljubimcev, ki pa ne pritičeta obema enako.

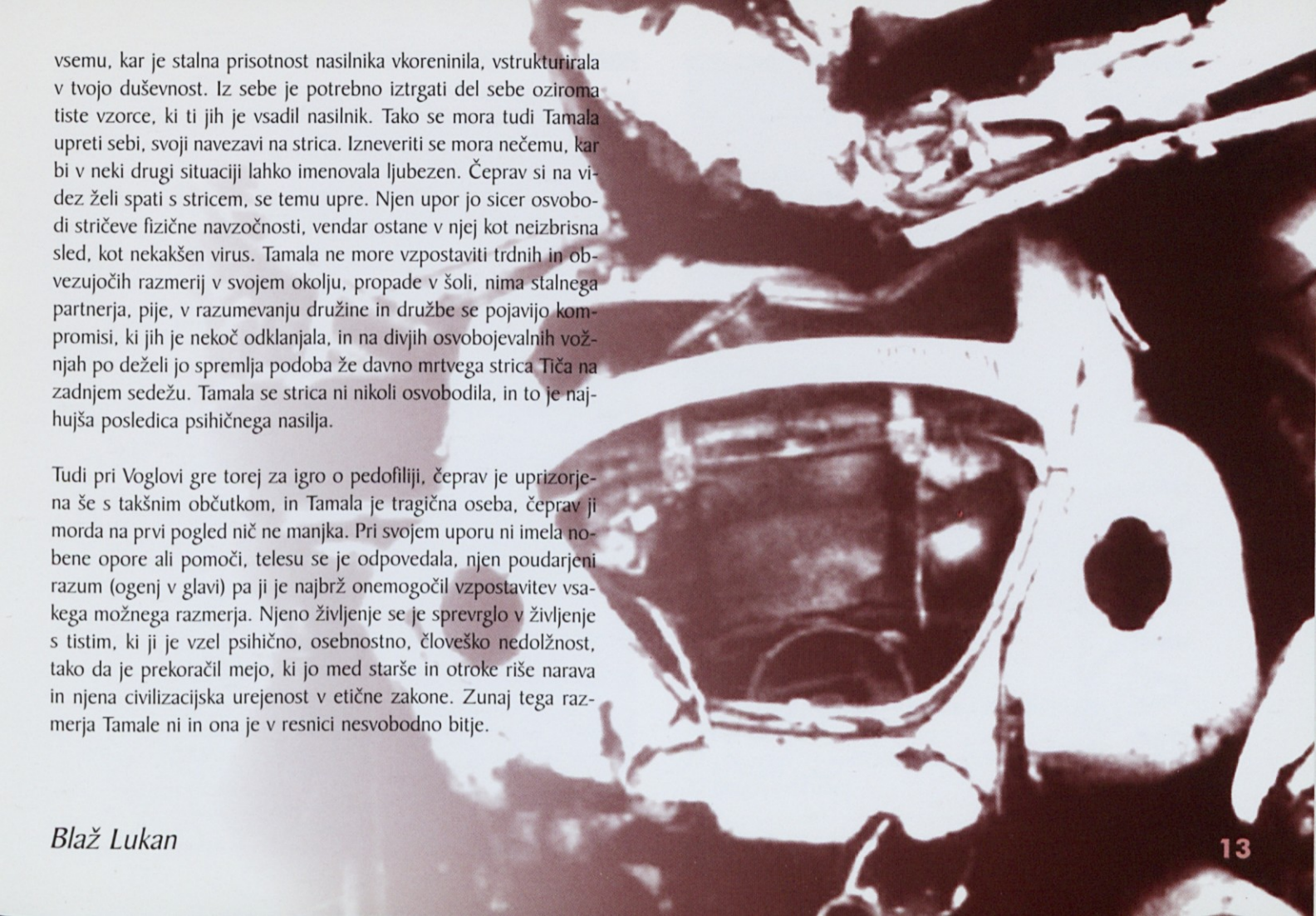
Pri tem moramo biti še posebej pozorni na znake Tamalinega navidezne ponujanja oziroma njene lastne iniciative v njenih mehkih erotičnih srečanjih. Na prvi pogled si res Tamala odpne bluzo in povabi strica, naj seže zanjo, ipd. Vendar ne smemo pozabiti Tamaline izjave tik pred koncem, ko pravi, da je bila v trenutku, ko se je stric samozadovoljil z njo na kolenih, zadnjič v svojem telesu, potem pa se je preselila v glavo. Kot vse kaže, je kot enajstletnica začutila vdor (seveda psihični, ne telesni) v svoje telo in postala racionalno bitje, njena prezgodnja zrelost pa je zato predvsem razumska, ne telesna ali spolna. Tamala je razumna zgodnja najstnica, ki skuša pomagati stricu. Tu ne gre samo za samaritansko pomoč in tudi ne za altruistično žrtvovanje. Njeno ravnanje je zmes upora proti družinskim stereotipom, občutka usmiljenja do strica, pogrešanja očeta in tudi občutja lastne izločenosti, izpostavljenosti, katere močan vzrok so njene velike prsi. V gesti, s katero si odpne bluzo in ponudi stricu na razpolago svoje prsi, se torej ne skriva njen užitek, ki bi ustrezal situaciji na zgornji strani črte, torej spolni zrelosti ali odraslosti, temveč nekaj drugega, kar je rezultat zavestne, razumske odločitve, s katero želi ugoditi stricu. Tamala v igri nikdar ne uživa - razen v globalnem nadomestku za vse, česar v življenju ni mogla realizirati, v vožnji.

6. **V**ožnja in vse, kar je z njo povezano, je prav tako stereotip: oboževanje avtomobila, vonj po armaturni plošči, prve spolne izkušnje na zadnjem sedežu, vozniško dovoljenje kot znak zrelosti, poistovetenje z avtomobilom, iskanje občutka varnosti, identitete, moči na vožnji ipd. Voglova je vožnji oziroma uvajanju vanjo podelila status spolnega dozorevanja. Prva Tamalina izkušnja na stričevih kolenih je sicer spolna, vendar je Tamala ne doživi kot tako, temveč bolj kot izkušnjo šibkosti odraslih, srečanje s platmi življenja, ki so otrokom še tuje in jih pravzaprav sploh ne znajo imenovati, stričevega izstopa iz družinske vloge na isti nivo z njo itn. Morda gre za doživetje neke vrste igre, ki ga drugače v drami ni; s Tamalo se v igri kljub njeni mladosti nihče ne igra, nihče je ne upošteva kot otroka, temveč praktično od njenega rojstva poudarjajo samo njeno spolno vlogo (pomislimo samo na genitalni vzdevek Tamala). Naslednja srečanja v avtomobilu so zanjo nemara močnejše spolno obarvana, vendar je sama lastnemu doživetju spolnosti s stricem postavila mejo, ki je nihče od njiju ne sme prekoračiti. Njen naravni spolni razvoj je na ta način moten, blokiran, metaforično pa teče v učnih urah vožnje oziroma v vožnji sami. Vožnja je tako deviantna civilizacijska zamenjava za naravni spolni in osebnostni razvoj in v urah vožnje s stricem oziroma v občutkih ob vožnji Tamala izživlja svoje spolne potrebe. Ta klinična slika ima v drami seveda svoja odstopanja, vendar je tak njen osnovni vzorec.

Z vožnjo pa je neločljivo povezan tudi stric Tič. In če je povezan z vožnjo, je povezan tudi s Tamalinih življenjem. Oče, s katerim

enajstletna Tamala očitno vzdržuje nekakšne stike, ji ne pusti voziti, medtem ko ji stric dovoli. Razmerje s stricem meji že na obsedenost. Tamala se njegovega vpliva ne more rešiti. Pri tem ne gre za kakršnokoli fizično nasilje, temveč za splet vseh silnic, o katerih smo govorili prej. Stric se Tamale v resnici polasti. Delno pri tem igra očetovsko vlogo, delno vlogo zaščitnika in pribežališča ob Tamalinih nesporazumih z družino in okoljem, do neke mere jo tudi vzgaja, ji svetuje, na trenutke deluje kot njen prijatelj, v glavnem pa je njen oboževalec in vselej na razpolago kot ljubimec. Kljub temu, da se stric nikoli ne polasti Tamalinega telesa (giblje se samo po njegovi površini), se je polasti v psihološkem, duševnem smislu. Zato velikokrat govorimo o psihološkem nasilju, ki je hujše od fizičnega, ker je popolnejše, saj ne operira s fizičnimi znaki, temveč s pojmi in kategorijami, ki posegajo v samo strukturo osebnosti. Vendar znaki, s katerimi se stričevo nasilje izraža, niso enosmerni in enoznačni: ne vem, če kdaj iz njegovih besed vejeta cinizem ali sarkazem, in kadar je dvoumen, ga Tamala takoj prepozna oziroma dešifirira; v svojem početju je stric pravzaprav prozoren in celo čist. Ve, kaj hoče, in to da vedeti tudi Tamali.

Psihično nasilje pa se ne manifestira toliko z dejanji kot že s samo prisotnostjo, vztrajnostjo, zavestjo o tem, da si tu. In stric je potrpežljiv in vztrajen. Potrpežljivost je pojem, ki asociira na trpnost, torej pasivnost, in trpljenje. Oboje je zaznati tudi pri stricu. Hkrati pa je vsepričujoč, kot neke vrste bog. Tamala se mu ne more izmakniti, še ko gre na kolidž, jo zasleduje s pismi, v katerih kot serijski morilec žrtve odšteva dneve do njene polnoletnosti. Za upor proti psihičnemu nasilju je potrebno drugačno, včasih povsem nerazumno dejanje. Fizičnemu nasilju se upreš s fizičnim dejanjem, upor proti psihičnemu nasilju pa je najprej upor proti sebi, proti



vsemu, kar je stalna prisotnost nasilnika vkoreninila, vstrukturirala v tvojo duševnost. Iz sebe je potrebno iztrgati del sebe oziroma tiste vzorce, ki ti jih je vsadil nasilnik. Tako se mora tudi Tamala upreti sebi, svoji navezavi na strica. Izneveriti se mora nečemu, kar bi v neki drugi situaciji lahko imenovala ljubezen. Čeprav si na videz želi spat s stricem, se temu upre. Njen upor jo sicer osvobodí stričeve fizične navzočnosti, vendar ostane v njej kot neizbrisna sled, kot nekakšen virus. Tamala ne more vzpostaviti trdnih in obvezujočih razmerij v svojem okolju, propade v šoli, nima stalnega partnerja, pije, v razumevanju družine in družbe se pojavijo kompromisi, ki jih je nekoč odklanjala, in na divjih osvobojevalnih vožnjah po deželi jo spremlja podoba že davno mrtvega strica Tiča na zadnjem sedežu. Tamala se strica ni nikoli osvobodila, in to je najhujša posledica psihičnega nasilja.

Tudi pri Voglovi gre torej za igro o pedofiliji, čeprav je uprizorjena še s takšnim občutkom, in Tamala je tragična oseba, čeprav ji morda na prvi pogled nič ne manjka. Pri svojem upor ni imela nobene opore ali pomoči, telesu se je odpovedala, njen poudarjeni razum (ogonj v glavi) pa ji je najbrž onemogočil vzpostavitev vsakega možnega razmerja. Njeno življenje se je sprevrglo v življenje s tistim, ki ji je vzel psihično, osebno, človeško nedolžnost, tako da je prekoračil mejo, ki jo med starše in otroke riše narava in njena civilizacijska urejenost v etične zakone. Zunaj tega razmerja Tamale ni in ona je v resnici nesvobodno bitje.

IGRALSKI NASTOPI

V sezoni 1999/2000

Igralka, igralec	Vloga	Predstava	Štev.	Skupaj
Marijana Breclj k. g. Gregor Čušin	Volovškarca	Matilda	44	44
	Oče	Matilda	44	
	Valerij Rogovilc	Skopuh	55	
	Magda Madeleine Orehek	La moscheta	13	112
Ivo Godnič k. g. Vesna Jevnikar	Teta Magda	Teta Magda	42	42
	Frozina	Skopuh	55	
	Betka	La moscheta	13	
	Frida Cokl	Teta Magda	42	110
Robert Kavčič	Klavdija	Skopuh	55	
	Biljeter	Teta Magda	42	97
	Sivka	Matilda	44	44
	Anzelm	Skopuh	55	
Saša Mihelčič k. g. Tine Oman	Prešeren	Prešeren v Peklu	8	
	Viktor Poglajen	Teta Magda	42	105
	Norec, Oglledalo	Sneguljčica	5	5
	Norec, Oglledalo	Sneguljčica	2	2
Jette Ostan Vejrup k. g. Boris Ostan k. g. Mojca Partljič k. g. Draga Potočnjak k. g. Pavel Rakovec	Marijana	Skopuh	38	38
	Medica	Matilda	44	44
	Jakob	Skopuh	55	
	Tonči	La moscheta	13	68
Darja Reichman Vesna Slapar	Pavlina Mrhar	Teta Magda	30	30
	Matilda	Matilda	44	
	Eliza	Skopuh	55	
	Prijatelj	Prešeren v Peklu	8	
Uroš Smolej	Sneguljčica	Sneguljčica	7	
	Punči Matilda	Teta Magda	42	156
	Kleant	Skopuh	55	
	Maček	La moscheta	13	68
Janez Škof k. g. Violeta Tomič k. g. Manca Urbanc k. g. Nina Valič k. g. Rok Vihar k. g.	Harpagon	Skopuh	55	55
	Pavlina Mrhar	Teta Magda	12	12
	Marijana	Skopuh	17	17
	Mačeha	Sneguljčica	7	7
Matjaž Višnar	Rafko	Matilda	44	
	Blisk	Skopuh	55	
	Sedem palčkov	Sneguljčica	7	106
	Mama	Matilda	44	
	Mojster Simon / Komisar	Skopuh	55	
	Mladenič	Prešeren v Peklu	8	
	Kralj, Princ	Sneguljčica	7	
	Zvone Štokerle	Teta Magda	42	156

PREGLED
SEZONA 1999/2000
Prešernovega gledališča Kranj

Predstava	Doma	Na gostovanjih	V sezoni 1999/2000	Skupno ponovitev od premiere
<i>S. Makarovič:</i> TETA MAGDA	15	27	42	94
<i>J. in W. Grimm - J. Vencelj:</i> SNEGULJČICA	3	4	7	50
<i>J.B.P.Molière:</i> SKOPIUH	38	17	55	55
<i>R. Dahl, D. Muck:</i> MATILDA	33	11	44	44
<i>A. B. Ruzante:</i> LA MOSCHETA	13	-	13	13
<i>S. Ivč:</i> PREŠEREN V PEKLU	6	2	8	8
skupaj	108	61	169	

V organizaciji PG je bilo v sezoni 1999/2000 odigranih:
 169 predstav PG
 72 ponovitev 34 različnih gostovalnih predstav
 23 drugih prireditev

264 predstav in prireditev si je ogledalo 58.159 obiskovalcev.

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj sezona 2000/2001, št. 3

Odgovorni urednik in ravnatelj	mag. Tomaž Kukovica
Glavna urednica, dramaturginja in vodja umetniškega oddelka	Marinka Poštrak
Koordinator programov	Robert Kavčič
Vodja tehničnega oddelka in inspicient	Ciril Roblek
Računovodkinja	Darka Mihelič
Poslovna sekretarka	Nataša Oman
Garderoberka	Bojana Fornazarič
Frizer in masker	Matej Pajntar
Osvetljevalec	Drago Cerkovnik
Odrski tehniki	Simon Markelj
	Janez Plevnik
	Robert Rajgelj
Lektor	Arko
Oblikovalec	Lev Lisjak
Fotograf	Damjan Švarc
Tisk	Tisk Žnidarič

Prešernovo gledališče Kranj	Glavni trg 6, Kranj
Telefona	
Uprava	04/2804900
Blagajna	04/2022681
Elektronska pošta	presern-gled@s5.net
Spletne strani	www.pgk-gledalisce.si

