



Elfriede Jelinek

KAJ SE JE ZGODILO
POTEM, KO JE
ZAPUSTILA
SVOJEGA MOŽA
ALI STEBRI DRUŽB

Nora

SLOVENSKO LJUDSKO GLEDALIŠČE CELJE
Gledališki trg 5
3000 Celje

Borut Alujevič, upravnik
Tina Kosi, umetniški vodja
Tatjana Doma, dramaturginja
Kim Komljanec, lektorica
Miran Pilko, tehnični vodja

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

Barbara Klemenčič, 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-cc.si
Spletna stran: <http://www2.arnes.si/slg-cc/>

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 Čeh, Slavko Deržek, Marijana
Kolenko, Tomaž Krajnc, Rastko Krošl
(predsednik), Robert Vodušek



Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen
hatte oder Stützen der Gesellschaften

Prva slovenska uprizoritev

Elfriede Jelinek:

KAJ SE JE ZGODILO POTEM,
KO JE

ZAPUSTILA
SVOJEGA MOŽA,
ALI STEBRI
DRUŽB

PREVAJALKA	Mojca Kranjc
REŽISER	Samo M. Strelec
DRAMATURGA	Samo M. Strelec, Jasna Vombek
SCENOGRAF	Samo M. Strelec
KOSTUMOGRAFINJA	Belinda Škarica
AVTORICA GLASBE	Olga Neuwirth
LEKTORICA	Kim Komljanec
KOREPETITOR	Miro Podjed

IGRALCI

NORA HELMER	Lučka Počkaj
ŠEF KADROVSKEGA ODDELKA	Bojan Umek
DELAVKI	Anica Kumer, Tanja Potočnik
EVA	Barbara Medvešček
PREDDELAVEC	Damjan Trbovc
TAJNICA	Barbara Medvešček
KONZUL WEYGANG	Renato Jenček
GOSPOD	Rastko Krošl
TAJNIK	Igor Sancin
MINISTER	Miro Podjed
ANNEMARIE	Anica Kumer
TORVALD HELMER	Mario Šelih
GOSPA LINDE	Tanja Potočnik
KROGSTAD	Stane Potisk

Premiera 12. oktobra 2005

ODERPODODROM

VODJA PREDSTAVE Zvezdana Štrakl Kroflič · ŠEPETALKA Breda
Dekleva · TON Uroš Zimšek · LUČ MITJA ŠČUKA · REKVIZITI Anton
Cvahte · UMETNIŠKI VODJA Tina Kosi



Damjan Tihovec, Lučka Počkaj, Renato Jenček, Anica Kumer,
Barbara Medvešček, Tanja Potočnik

JEZIKOVNO BIČANJE KOT IZRAZ DRUŽBENIH RAZMER

PODELITEV ZADNJE NOBELOVE NAGRADE je potrdilo dejstvo, da je avstrijska pesnica, pisateljica, dramatičarka, esejistka in aktivistka Elfriede Jelinek nedvomno ena najvidnejših predstavnic sodobne evropske romanopisne in dramske produkcije. Deseta ženska Nobelova nagrajenka, rojena 20. oktobra leta 1946 v štajerskem Mürzschlagu katoliški materi, Avstrijki, in očetu, češkemu židu, je s še nekaterimi avstrijskimi pisatelji izšla iz t. i. »gnezdoskruskega« literarnega izročila, kamor jo umešča njeno jedko, neusmiljeno opazovanje lastne dežele in neuklonljivo razgaljanje prikritih dimenzij družbe. Za tisto, kar se je v deželi brez tradicije javnega izražanja različnih stališč namesto v kulturni dialog razvijalo v škandal, so razen nje odgovorni še Thomas Bernhard, H. C. Artmann, Wolfgang Bauer, Gerhard Roth, Josef Haslinger, Werner Kofler, Elisabeth Reichart, Josef Winkler in drugi.

Družbenopolitično ozadje, ki vseskozi oblikuje brezkompromisni in ostri pisateljski izraz Jelinekove, se praviloma odslikuje na osebnih, intimnih poljih vsakokratnih protagonistk. Neusmiljene

osebne usode brigite in paule iz romana Ljubimki (*Die Liebhaberinnen*, 1975), jelke iz zgodbe *Prebitek* ni užitek – zapisovanje ženskih imen z malo začetnico nikakor ni jezikovna napaka! –, Erike Kohut iz romana *Učiteljica klavirja* (*Die Klavierspielerin*, 1983), sodobnih princes iz dramoletov *Smrt in deklica I-V* (*Der Tod und das Mädchen I-V*), Nore ali Clare iz istoimenskih dram, če naštejemo le nekatere junakinje ali bolje: antijunakinje avtoričinih proznih in dramskih del, so razen iz socialne predestiniranosti zrasle tudi iz njenega feminističnega prepričanja. Četudi je leta 1990 v enem od intervjujev vse zlo, ki se dogaja na svetu, predvsem ženskam, z neizpodbitno gotovostjo prisodila moškimi, v njenem delu, kot zatrjuje sama, ne gre v prvi vrsti za feministično podstat. Pa vendar v številnih proznih in dramskih delih izslikuje široko panoramo podob ženskosti kot produkta patriarhalne družbe. Ne le, da ženske to podobo privzemajo in ponotranjajo, ampak tudi – ali pa ravno zaradi tega – zaznavajo družbene travme nasploh intenzivneje kot moški, ker so jim

intenzivneje izpostavljene. Toda, »pri delu feminističnih avtoric«, ugotavlja Jelinekova kasneje, »vodi to v solzavost, v samoobjokovanje razmer, pri drugih pa v sovraštvo. Medtem ko se je pri meni to zlomilo in vodi v neko splošno agresivnost, ki ni toliko naperjena zoper moškega kot zoper družbo. Kajti potrebno se je vprašati, kaj je tisto določujoče, spol, ki doživlja frustracijo, ali socialne okoliščine, ki ustvarjajo frustracije. Sama kot marksistka pač verjamem v primat družbenih razmer.« Toda, kako socialne okoliščine seksizem pravzaprav že zajemajo vase oziroma kako ta v skladu s prepričanjem feministk seže globlje kot razizem in razredni boj, z jasno ironijo, razraščajočo se v cinizem, z brezkompromisno držo in bolečo neprizanesljivostjo slikovito zaokrožajo domala vsa njena dela, tako prozna kot dramska. Četudi se Elfriede Jelinek izogiba umeščanju svojih del v polje »feministične« oziroma »ženske« literature in četudi je na pogled sociološka determiniranost tista, ki najmočneje začrtuje življenjski prostor upodobljenih

ženskih usod, je v izhodišču celotnega pisateljčinega opusa jasno, kje je njeno mesto. V mestu-žensk, ki ga izrisuje z mesta-moških po preprosti šabloni: »medtem ko je moški lahko vse, je lahko ženska le tisto, kar ji priznavajo«.

Usoda avtoričinih protagonistk je torej pogosto v primežu dvojne brezpravnosti, socialne in spolne. Njihovo »zoževanje prostora« je morda eden najbolj paradigmatičnih primerov posluževanja t. i. »jezikovnih šablon«, kot Jelinekova imenuje lastno tehniko pisanja in ki so razen za njena prozna besedila značilne tudi za njeno prvo dramo z naslovom *Kaj se je zgodilo potem*, ko je Nora zapustila svojega moža, ali *Stebri družb* (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, 1977). Večplastne in psihološko prepričljive izrisi fiktivnih oseb pogosto zamenjuje ploskovitost figur, njihova dvodimenzionalnost, skoraj že črno-bela stereotipnost. Pisateljice ne zanimajo v prvi vrsti individualne usode, ampak nosilci tipov, prototipi, ki se mestoma razraščajo v močno

izumetničene figure. Avtorska distanca oziroma težnja po »realni izkušnji na abstraktnem nivoju« izhaja iz avtoričine potrebe, da bi, kot sama pravi, to, kar jo boli in ji povzroča frustracije, dvignila na neko splošno družbeno raven. Ta pisateljska tehnika prinaša nekoliko sprevrženo podobo realizma, tisto, kar C. Meyer imenuje »nemimetrično pojmovanje literature, kot je specifično za avantgarde«. Avtoričine glavne teme – nasilje, spolnost, manipulacija, človekova uničevalna sla, ne-svoboda – se na značilni medbesedilni ravni odstirajo v kopičenju, vulgariziranju, demistificiranju ter parodiranju visoke literature, citatnosti in trivialnih mitologemov. Učinek montažne tehnike te specifično buhteče pisave, »estetike besa« pa stopnjuje jezikovna sfera vsakokratnega besedilnega tkiva, ki se kaže v gostem jezikovnem bičanju, »siljenju besed k rojevanju, da pridejo na dan s svojo ideološkostjo. Ker če se resnica ne razodene prostovoljno, jo je potrebno povedati proti svoji volji.«

Ponavljajoče se skrajno intenzivno in do bolečine natančno upodabljanje

neusmiljenih ženskih zgodb v estetiki Jelinekove je nemalokrat prepleteno z avtoričino osebno izkušnjo. Upoštevajoč njena dokaj znana biografska dejstva, ki jih nesramežljivo razkriva v svojih pogostih, zvečine osebnoizpovednih intervjujih, ne preseneča, da se prav Učiteljice klavirja drži sloves njene najbolj avtobiografske knjige. Pa vendar podrobnejši uvid v njena zgodnejša dramska dela – kamor razen Nore sodita vsaj še Clara S., glasbena tragedija (Clara S. musikalische Tragödie, 1981) ter Bolezen ali Moderne ženske (Krankheit oder Moderne Frauen, 1984) – kaže na podobno idejno-tematsko podstat njene literature. Tako kot je najevidentnejša zastranitev Erike Kohut njen davni, načrtni in kruti odvzem primarnega življenjskega prostora, je Norina usoda potem, ko je v Ibsenovi istoimenski drami iz leta 1879 odločno zapustila moža z namenom, da postane samostojna, emancipirana ženska in zaživi v povsem svojem prostoru, že v osnovi zapečateni z dejstvom, da ta prostor zanjo ne obstaja. Ker je v patriarhalni družbi polje

življenjske svobode in z njo povezane življenjske kreativnosti v domeni moških osebkov, »stebrov družbe«. Podobno kot pri Eriki se tudi pri Nori to dejstvo najeksplicitneje izraža v njeni prikriti avtodestruktivni naravi, ki se kaže v vztrajnem izrekanju citatnosti vseh vrst, od razčustvovanih feminističnih parafraz iz sedemdesetih let do citatov Hitlerja in Mussolinija. Na vprašanje, zakaj Nori njena odločitev izpred sto let ne uspe, se ponuja najpreprostejši odgovor. Nora svojih odločitev, ki jih v drami ponavlja podolgem in počez, nikoli ne ponotranji. Pri dilemi, ali je to zgolj posledica njene osebne šibkosti in nezmožnosti resničnega uvida v svoje bitje ali pa ji to onemogočajo družbene razmere, ki jo z vseh strani silijo v enako nezavidljiv družbeni položaj, iz katerega je prišla, Jelinekova prisega na drugo možnost. Zato Nora po prevratnih in samonasprotujočih si odločitvah slednjič pristane tam, od koder je prišla in kjer pristajajo domala vse protagoniste Elfriede Jelinek. Tam, kjer so na mestu

izrazi »popredmetenje«, »blago z menjalno vrednostjo« in adornoški »fetiš potrošniške družbe«.

Slednji, dokaj kruti pojmi izhajajo že iz same manifestnosti avtoričinega dramskega jezika, kot ga je Jelinekova opisala: »Ko pišem dramska dela, se ne trudim, da bi na oder postavila osebe, ki delujejo psihološko. Svoje osebe povečam (ali zmanjšam) v nadčloveško, iz njih delam torej strašila, prestati morajo neke vrste povzdigovanje. Absurdnost teatralične situacije – nekaj je opazovano na odru! – zahteva prav to povzdigovanje oseb. Tehnika, ki jo pri tem uporabljam, je tehnika montaže. V drami dosežem različne ravni govora tako, da svojim osebam položim v usta sporočila, ki že obstajajo. Ne trudim se ustvariti zaokroženih ljudi z napakami in slabostmi, ampak polemiko, močne kontraste, ostre barve, črno-bele slikarije; neke vrste tehniko lesoreza. Udarjam tako rekoč s sekiro, tako da ne zraste več trava tam, kjer so stopale moje osebe.« Zdi se, da je govorjenje oseb ločeno od njihovega



Igor Sancin, Renato Jenček

telesa. Jelinekova zavrača idejo, da bi iz igralca žarelo življenje, ne mara igralčeve izraznosti, prepričljivosti. Kot pravi, njene dramske osebe ne govorijo, ampak so, kar govorijo. »To, kar bi sicer ohranili zase, česar ne bi povedali, moje osebe ves čas govorijo. So v stanju pred- ali postjaza. So vse ali nič.«

Zdi se, da je avtorica izpovedani način pisave prignala do skrajne točke v svojih kasnejših, še bolj kontroverznih dramskih besedilih: *Burgtheater* (1982), *Wolken.Heim.* (1988), *Totenauberg* (1991), *Ein Sportstück* (1998), predvsem pa v: *Das Werk* (2002), *Bambiland* (2003) in *Babel* (2004). Zadnja tri besedila z velikim uspehom uprizarjajo v dunajskem Burgtheatru, ob čemer je ta podatek najprej zanimiv zato, ker spodnaša

dolgoletno značilno usodo Jelinekove – podobno kot se je dogajalo njenemu sodobniku Thomasu Bernhardu – saj so njena dramska besedila skoraj brez izjeme krstno uprizarjali v porurskih in porenskih gledališčih, ne pa v avstrijskih. Hkrati pa pomenijo te prazvedbe avtoričin preklc prepovedi uprizarjanja njenih del v domovini, za katero se je odločila po hamburški postavitvi drame *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* (aprila leta 1996 v Deutsches Schauspielhaus in režiji Thirze Bruncken), ki je navduševala nemški kulturni prostor, avstrijskega pa zaradi tematiziranja krvavih političnih dogodkov leto poprej na Gradiščanskem precej manj. Druga značilnost, ki buhti iz omenjenih dramskih besedil – če se osredotočim na

zadnje tri – je dejstvo, da ta besedila niso več napisana v dramski formi, kar ima za posledico tudi drugačen, radikalnejši pristop k odrskim upodobitvam.

Zaradi večplastnih vsebinskih podmen v slovenski jezik težko prevedljiv naslov drame *Das Werk* izrisuje avstrijsko polpreteklo zgodovino, veliko izkoriščevalsko gradnjo gigantske hidroelektrarne na Kaprunu, ene največjih na svetu, ki je terjala ogromno žrtev in ki danes oskrbuje z električno energijo pretežni del Avstrije. V ospredju je avtoričina značilna metaforična nabreklost, jezikovna agresivnost in groteskna humornost, ob izrazito nekonvencionalnem psihologiziranju oziroma že kar njegovi redukciji in zabrisani dramaturgiji, kjer je dramski konflikt osredinjen na dejstvo same izgradnje, sedanje zavesti o njej in objektivne potrebe po njenem delovanju. (V Akademietheatru je bila drama premierno uprizorjena 11. aprila 2003 v režiji »enfant terrible« nemškega teatra Nicolasa Stemanna.)

Kot nepregledna, neustavljiva in agresivna monološka tirada, monolitski samogovor množinskega osebka pa se bere besedilo *Bambiland*. Avtorica ga s samosvojo pisateljsko tehniko razgrajuje in ponovno sestavlja z dekonstrukcijskimi prehodi iz enega v drugi diskurz – politični, zgodovinski, trivialni – s popolno nadvlado jezikovnega gradiva ter strahovitim izpraznitvijo pojma subjekta. *Bambiland* je metafora za Irak, je virtualno vojno zabavišče, »kjer zmagovalci poražencev ne bombardirajo več z bombami, temveč s satiričnimi jelinekizmi. Vojna, v kateri lahko sodeluje vsakdo oziroma katere udeleženec je vsakdo, če si to želi ali ne.« (Krstna uprizoritev v Burgtheatru 12. decembra 2003 je nastala na avtoričino željo v režiji in izvedbi kontroverznega filmskega in gledališkega režiserja, igralca ter akcionista Christopherja Schlingensiefela.)

Vojna v Iraku je tema tudi zadnjega dramskega besedila E. Jelinek *Babel* (naslov je privzet po športni reviji sina Sadama Huseina), kjer Jelinekova svojo

grozo in srd nad političnim dogajanjem v svetu prižene do grozljivih sekvenc, ki – še posebej ob odrski inscenaciji – bralca/gledalca navdajajo z ekstremnimi občutji in razmišljanji. (Drama je doživela premiero v Akademietheatru 17. marca 2005 v režiji Nicolasa Stemanna.)

Dramska pisava, s katero Elfriede Jelinek izpisuje svoja zadnja besedila – ki se močno odmika od tiste, ki jo je uporabila v *Nori* –, je paradigmatski primer metafore »govornih ploskev«, kot je njeno dramsko pisateljsko tehniko sugestivno poimenoval sloviti nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann v svoji obsežni monografiji *Postdramsko gledališče* (*Postdramatisches Theater*, 1999). »Govorne ploskve«, ki jih Jelinekova v sodobnem, »ne več dramskem gledališkem besedilu« razprostrira kot nadomestek za dialog. V tem »osamosvajanju jezika« slednji ni več govorica likov, kolikor liki kot taki sploh še obstajajo, ampak figurira kot avtonomna teatralika. Ta struktura je naravnana zoper globinsko razsežnost govorečih likov, ki bi pomenila

mimetično iluzijo. Ne gre torej za oslABLJENO zanimanje za človeka, ampak za spremenjeni pogled nanj, kjer je v ospredju njegova naravnost k predmetu spoznavanja, bolj želja kot zavestna volja, bolj »subjekt nezavednega« kot jaz. To pa odpira vprašanja, katere nove miselne in predstavnosti za posamezni subjekt so v teh besedilih zarisane.

Za svoja dela prejema Elfriede Jelinek, živeča med Dunajem in Münchnom, med agonijo pisanja in agonijo soočanja z družbo, številne ugledne literarne nagrade, ki jih doživlja izrazito ambivalentno. Med najpomembnejšimi so nagrada Heinricha Bölla, ki jo podeljuje mesto Köln, leta 1986, leto kasneje literarna nagrada Štajerske dežele (*Literaturpreis des Landes Steiermark*), leta 1998 je avtorica prejela najprestižnejšo nemško literarno priznanje, nagrado Georga Büchnerja, v letu 2004 pa kar tri nagrade: Lessingovo nagrado, češko literarno nagrado Franza Kafke in Nobelovo nagrado.



Igor Sarcin, Mario Šilih, Miro Podjed, Lucka Počkaj, Renato Jenček, Tanja Potočnik

*Intervju z Dunaja, ob prevodu romana Lust (Sla) v litovščino
Jolita Venckute, poročevalka časopisa Lietuvos rytas, 7. december 1998*

ELFRIEDE JELINEK V ZENITU SLAVE?

AVSTRIJSKA PISATELJICA ELFRIEDE JELINEK, KI POGLEDU DRUŽBE NENEHNO NASTAVLJA SVOJE POPAČEVALNO OGLEDALO, JE BILA PRED NEKAJ DNEVI ODLIKOVANA Z NAJPOMEMBNEJŠO NEMŠKO NAGRADO ZA KNJIŽEVNOST, Z BÜCHNERJEVO NAGRADO. AVTORICA S SVOJIMI DELI IZZIVA DRUŽBO OD LETA 1980; LETOŠNJE LETO NE SODI VEČ V KOLEDAR, POLN HUDOBNIH RECENZIJ. JELINEKOVI SO SE ODPRLA VRATA NA SALZBURŠKI FESTIVAL, PREDVAJAN JE BIL NJEN PROTOTIPSKI CIKLUS IGRANIH FILMOV, ČASNIK THEATER HEUTE JO JE IZBRAL ZA DRAMATIČARKO LETA. JE PROZAISTKA DOSEGLA ZENIT SVOJE SLAVE? PRED KRATKIM SE JE V LITOVSKIH KNJIGARNAH POJAVILA NJENA KNJIGA SLA (V LITOVŠČINO JO JE PREVEDEL J. KUNCINAS).

Ne vem, ali je moj jezik sploh prevedljiv – to je problem vseh mojih tekstov. Moje knjige Otroci mrtvih (Die Kinder der Toten, 1995) ni bilo mogoče prevesti niti v nizozemščino, ki je na prvi pogled zelo podobna nemščini. Pišem po posebni metodi, uporabljam permutacije, aliteracije, glasovne prenose, metateze in zamenjave, da začne govoriti jezik sam. Jezik je glavni akter mojih tekstov.

Moj govor ob podelitvi nagrade Georga Büchnerja se začne s stavkom, v katerem se poigravam z različnimi pomeni nemške besede »aufheben« – pobrati s tal, ukiniti, osvetliti. V katerem jeziku je mogoče to besedo natančno prevesti? Mislim, da takega jezika ni.

Kot znana avtorica v majhni deželi se nočem primerjati z Jamesom Joycem, mislim pa, da on piše podobno. Kateri od prevajalcev se kdaj obrne name in takrat se posvetujeva o besedilu, druge tekste moram izpustiti iz rok, ker ne razumem jezika. Bržkone so najboljše prevode mojih besedil naredili pisatelji, ki so dodali kaj svojega ali celo ustvarili kaj novega.

Vaša knjiga Sla je v Avstriji izšla leta 1989. Katero razporeženje vas je takrat zaznamovalo in kaj ste hoteli povedati s knjigo?

Predvsem sem hotela spraviti na površje zasebnost seksualnosti in pokazati, da je to, kar je videti zasebno, in to, kar servira pornoindustrija – večna naslada, ki nam jo zbuja –, v resnici le vračanje enega in istega. Besedilo se opira na heglovski odnos med gospodarjem in hlapcem.

V življenjskem in delovnem okolju seksualnost ni drugega kot zrcalna slika razmerij moči: kdor razpolaga z lastnino, si prisvoji delo drugega. To razmerje je v zaostalih deželah, kakršna je Avstrija, bolj jasno razvidno, kot pa tam, kjer obstaja partnerski odnos med moškim in žensko. Pri nas je še vedno tako, da moški razpolaga ne samo z ženskinim telesom, temveč tudi z njenim delom. Gotovo, ženska ima od tega tudi svoje koristi, ženska lahko občuti nasladi, temu sploh ne oporekam. Seveda pa takrat postane sokrivka moškega, celo če se sama poslužuje telesa drugega.

Neka kritičarka časopisa »Süddeutsche Zeitung« je nedavno zapisala, da so liki vašega romana Sla postali ljudje iz mesa in krvi; živijo v družbi in v politiki, celo v Beli hiši: »sploh ni več res, da država manipulira tisto, kar nam je nevidno – vse nam je vidno; Gerti in Hermann že navsezgodaj zjutraj molita k Bogu, naj njuna moč in njun seks še trajata.« Ste nam s svojo knjigo približali Clintonovo afero?

V tem je nemara kaj resnice. A že tudi prej ni bila nobena skrivnost, da državne funkcije moči moško telo – kajti moški pogosteje pridejo do oblasti – nabijejo s čutnostjo in da moški lahko uporablja telo ženske – sokrivke in s tem ne krši splošno sprejetih pravil ter vendarle nenehno stremi samo za močjo.

V svoji knjigi nisem zamolčala, da poznamo še dodatno poklicno odvisnost – menedžer tovarne papirja se poroči s svojo nekdanjo tajnico. Poskusila sem zaostri razmerja odvisnosti, tako da mu nisem dovolila poročiti se s kakšno bogato tovarnarsko hčerjo. Odvisnost je tukaj podobna tisti med Clintonom in Monico Lewinsky; sicer pa se le redko



Stane Porisk, Tanja Potočnik,
Mario Selih

zgodí, da je moški v poklicnem smislu odvisen od ženske.

Razen tega moč erotično elektrizira moške, žensk pa ne – le-te moč »de-erotizira«. Nemara bo čez sto let drugače, prej pa ne. Ženske ne izžarevajo erotike, ki izvira iz gospodarske moči, iz znanja ali iz kakršnih že koli umetniških sposobnosti. To občutim na svoji koži – moški me pogosto dojemajo kot monstruma, medtem ko je slavna pisateljica v ženskih očeh zelo pomemben in zaželen subjekt.

Objavljena besedila ustvarjajo vtis, da ima pisateljica določeno zlo slutnjo – protestira, še preden se je sploh kaj zgodilo.

Nočem trditi, da imajo pisatelji preroške darove, a pogosto opažam, da umetniki slutijo dogodke. Najboljši primer bi lahko bila knjiga Otroci mrtvih, ki je izšla v času, ko se nihče ni zanimal za krivdo in za to, da bi mrtvi dobili od živih tisto, kar jim gre. Pred tremi, štirimi leti bi v Avstriji vsakdo rekel: »Nacistične zgodbe nas ne zanimajo.« Šele kasneje se je izkazalo, da ti časi še zdaleč niso minili; le petdeset let so mirovali.



Igor Sarcin, Renato Jenček

Danes so avstrijski časopisi polni informacij o lastninskih tožbah, o vračilih; v New Yorku je zasežena slika Egon Schieleja, nenadoma se pojavijo delavci iz časa nacizma in vlagajo tožbe proti nemškemu podjetjem, nenadoma se izkaže, da je na univerzah še vedno v rabi Pernkopfov medicinski atlas¹, nenadoma pridejo v javnost anatomske preparate ljudi, ki so bili mučeni do smrti. To bi lahko izvedeli že tudi pred petimi leti, a nihče ni hotel.

Dokler pisatelji pišejo, zgodovina Nemčije ne more umreti. Tako rekoč iz groba raste in bo zaposlovala še cele generacije. Avstrija ima s svojo zgodovino večje težave kot Nemčija – nemara zato, ker je že v štiridesetih letih [prejšnjega stoletja, op. prev.] postala neodvisna in obveljala za brez krivde, čeprav si

je krivdo nakopala prva. Poleg tega je avstrijski tisk bulvarski tisk, tukaj ni časopisa, kakršen je Frankfurter Allgemeine, ki bi se pobrigal za takšno zgodovino.

Vaša stara mama je bila judinja. Imate zato drugačen odnos do zgodovine?

Moj oče je bil tudi jud. Nemara sem bolj občutljiva, ker prihajam iz družine, ki je bila delno žrtev režima. Zelo zgodaj sem bila soočena z zgodovino, moj oče je nenehno kazal filme, sam je bil prisilni delavec. Imam res močan refleks za pravičnost, ne vem pa, od kod. Zato me je razjezil govor, ki ga je imel Martin Walser na podelitvi in s katerim razbija v Nemčiji razširjen konsenz o tem, da je krivda Nemcev in Avstrijcev določena konstanta, ki ji ne moreš ubežati.

V avstrijskem in nemškem tisku pogosto objavljate članke o dogodkih, ki vas vznemirijo. Lahko pisatelj vpliva na javno mnenje?

Na to vprašanje vsi že dolgo iščemo odgovor in ga ne moremo najti. Ne

mislim, da lahko pisatelj spremeni nazore družbe. Le prej kot drugi lahko dvigne prst in pokaže ranjeno mesto. Vlije strah. Se tako smeje, da se drugemu smeh zatakne v grlu. Vrže kamen v vodo in naredi kroge. Nemara s svojo knjigo tega ali onega moža pripravi do premišljevanja o tem, kako ravna s svojo ženo. Nič več.

Bili ste komunistka. Kaj to pomeni v Avstriji?

Reciva, da prakticiram idealistični predkrščanski vulgarni marksizem. Nikoli pa ne bi bila komunistka v deželi, kjer zatirajo ljudi. Kot članica partije sem preprosto hotela ravnovesje z desnim, zelo katoliškim svetom v Avstriji; da partija premaga oviro petih odstotkov in pride v parlament. Če vsi tečejo na desno, si želiš, da bi vsaj kdo tekel na levo. Socialist pa si lahko samo tam, kjer socializem ni državna forma.

Kaj se zgodi, ko vaše knjige pridejo v gledališče? V avstrijskih gledališčih so bile uprizorjene vaše igre Raststätte, Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit in

Sportstück; branja vaše literature so imeli celo na konservativnem Salzburškem festivalu. Kljub temu ste o gledališču govorili večinoma slabo.

Odrsko delo je nekaj povsem drugega kot knjiga. Režiser je tu enako pomemben kakor avtor, zato je moj delež pri Športni igri enako velik kot delež režiserja Einarja Schleeffa.

Same sebe ne bi označila kot dramatičarko, sem prozaistka in moji teksti so mišljeni za branje. Res, vedno sem se branila gledališča, a ravno to je zame izziv – od njega bi rada nekaj povsem drugega kot to, kar demonstrira že dolga stoletja. Režiserju dam partituro besedila in on ga lahko razporedi, kakor želi. Večinoma se dramatiki vedejo obratno in želijo, da se njihova dela odigra z minuciozno natančnostjo. Mene to sploh ne mika. Nasprotno – zelo me očarajo uprizoritve, ki v mojih delih pokažejo nekaj čisto novega. Zanimivo je, da so moje igre vselej bolj cenjene od mojih knjig. Lahko samo domnevam, da v tem primeru razred filistrov slavi samega sebe.

Tanja Potočnik, Mario Selih



Športna igra je bila v dunajskem nacionalnem gledališču (Burgtheater) uprizorjena natanko takrat, ko je potekalo svetovno nogometno prvenstvo. Je bilo to naključje?

Kadar pišem, sploh ne mislim na to, saj vendar ne morem vedeti, kdaj bo moja igra kdo postavil na oder. Ampak čistih naključij ni – nemara je moje nezavedno slutilo, da se bliža velik športni

dogodek? Vsekakor pa je bila ta igra, ki je neposredni radijski prenos, izbrana za festival v Avignonu prav zaradi svetovnega nogometnega prvenstva.

Šport me je vedno zanimal in sovraštvo do športnikov se kot tema vleče skozi vse moje tekste. Vsekakor mi športni novinarji časopisov vedno znova govorijo, da šport vidim tak, kakršen je. Jih je pa tudi nekaj, ki trdijo, da šport

upodabljam tendenciozno in da je šport pravi kazalec pravičnosti. Ampak šport je vojna; pogosto se uporablja drugačna sredstva, včasih tudi enaka.

Ni vas strah novih komunikacijskih sredstev, na internetu imate tudi svojo spletno stran. Kaj vam pomenijo elektronska komunikacijska sredstva? Se lahko zgodi, da bo elektronika nekoč izpodrinila knjigo, česar so se na Frankfurtskem knjižnem sejmu bali nekateri založniki?

Na računalnik pišem že od leta 1984. V Evropi sem bržkone ena od tistih pisateljev, ki ga uporabljajo najdalj. Zelo dobro ustreza moji metodi dela z jezikom – prej sem vedno, kadar sem naredila nekaj sprememb, stran na novo pretipkala, saj sem hotela, da je videti brezhibna. To danes ni več potrebno. Spletno stran je postavil moj mož, računalniški specialist, ki se enako rad igra z računalnikom kot jaz z jezikom. Na spletni strani imam nekaj fotografij Avstrije, da si lahko germanisti v Ameriki lažje predstavljajo, kaj pomeni kapela Matere Božje v Mariazellu. Pred kratkim

sem preštela, da je imela spletna stran že kakšnih tri tisoč obiskovalcev; počasi bom prišla do knjižne naklade.

Cenim hitrost elektronske pošte in interneta in razumem, kaj pomenita za varovanje okolja – če se porabi manj papirja, so rešeni celi gozdovi. Nikakor pa ne mislim, da bo elektronika kaj kmalu izpodrinila knjigo. Knjiga bo ostala glavni predmet, ki se ga da naročiti po elektronski pošti.

Nemara knjige terjajo več truda. Še zdaj opažam, da moje knjige – tako Sla kot Otroci mrtvih, ki jo štejem za svojo najboljšo knjigo, – niso bile razumljene. V naši družbi je skupaj z Judi izumrlo specifično razumevanje humorja in ironije. To občutim še zlasti močno.

prevedla Mojca Kranjc

1 Eduard Pernkopf, 1888–1955, anatom, vnet privrženec nacionalsocializma. Njegov sijajno ilustrirani anatomski atlas, *Topographische Anatomie des Menschen*, 1943, podroben »zemljevid«¹ človeškega telesa, velja za najpomembnejše delo v svoji stroki. Sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko je prišlo do raziskav medvojnega delovanja dunajske univerze, katere dekan je bil Pernkopf, je vzniknila močna domneva, da je kot modele za risbe v atlasu uporabil trupla skoraj 1400 ljudi, ki jih je ubil gestapo.



Lauka Počkaj, Anica Kumer, Tanja Potočnik, Barbara Medvešček,
Damjan Tibovec, Bojan Umick

SAMO M. STRELEC, INTERVJU

V SLG Celje si prvič in nazadnje režiral pred dobrim desetletjem (M. A. de la Parra: Prikrita opolzkost usakdana, 1994); zakaj si se odločil znova sodelovati s celjskim gledališčem in kaj ti pomeni delati z gledališkim ansambлом v Celju?

Pred desetimi leti sem imel »čast« režirati prvo predstavo Odrapododrom, pred petimi leti sem se s celjskim gledališčem znova »spogledoval«: prijavil sem se namreč za umetniškega vodjo, nato pa pristal v mariborskem gledališču. Zdaj imam včasih občutek, kakor da se vračam na kraj, kjer sem ob prijavi »zasejal« misel na večletno druženje z igralci, besedili ... Očitno nam je »usojeno« srečanje vsakih pet let ... Konkretno: pogovori z umetniškim vodjo so pripeljali do Jelinekove in pri njeni Nori sva se hitro »našla«. Sicer pa je delo z igralci izven matične hiše zame kakor nekakšen »skok čez plot«: avantura, tveganje, adrenalin, pri kom pa mogoče tudi zamera ...

Izbral si avstrijsko avtorico, nobelovo nagrajenko Elfriede Jelinek, ki slovi po

zahtevnih in »hermetičnih« dramskih besedilih, katerih postavitev na oder je ne le izjemno komplicirana, ampak je v njih osnovo vcepljeno dejstvo, da občinstvo pogostoma razdeli na dva dela, na tiste, ki jih njena poetika izziva, revoltira in sili v razmišljanje, in one, ki se ob njenih temah zgražajo. Kako avtorico in njeno dramatiko vidiš ti in kaj pričakuješ od postavitve Nore?

Ženska je seveda popolnoma svojeglava in samosvoja. Drzna. Močna in brezkompromisna. In kot taka me vznemirja. Ne vem, ali jo razumem. Včasih pomislim, da kot moški za to sploh nimam šans! Glede postavitve pa ne morem v tem trenutku reči ničesar. Uprizoritev je zmeraj rezultat sreč(ev)anja režiserja z igralci, pri čemer je besedilo pač nekakšna središčna os. Ko so igralci najbolj živi in očarljivi, so najmanj konceptualni in »zrežirani« ... Gledalci bodo najbrž najprej zmedeni, kakor smo bili mi, ko smo začeli študirati predstavo. Res je, ne gre za »običajno« dramsko pisavo, od igralcev zahteva svojevrsten napor in pravzaprav bi rad, da bi publika čutila vse to, kar čutimo mi: jezo, bes,



strah, negotovost ... Če se nam bo med študijem uspelo prebiti tudi do lepote, nežnosti, topline, čutnosti, strasti, bo do njih gotovo prišlo tudi to ...

K projektu si pritegnil svetovno priznano skladateljico Olgo Neuwirth, sicer tesno sodelavko Elfriede Jelinek. Kako je prišlo do sodelovanja in na kakšen način je potekalo njeno ustvarjanje glasbe za postavitev Nore?

Do sodelovanja z Olgo prihaja po spletu okoliščin. Seveda ima dejstvo, da živi na Dunaju, mi pa vadimo v Celju, svojo specifično glede tehnologije dela ...

Ko sem slišal njeno glasbo, se mi je zdela preprosto zanimiva za gledališče. Sploh pa je sodelovanje z ljudmi, ki niso »od tu«, zmeraj nadvse vznemirljivo.

Pri tvojih režijah je opaziti precejšnje zanimanje za sodobna dramska besedila. Kaj je razlog takšnega izbora? Te pri sodobni dramatikii pritegne več interpretacijskih možnosti v režijskem smislu ali te vznemirja na gledališki način spregovoriti, problematizirati teme, odražajoče sliko sodobnega sveta, ki jo ta besedila pogosto izslikujejo? Ali pa gre za kaj tretjega?

Zdi se mi, da je v sodobnih besedilih pravzaprav – paradoksalno – manj interpretativnih možnosti ... Gotovo je res, da kakšnega Bishopsa Hogana v igri Debeluhi v krilcih razumem bolje kot npr. Schillerjevega Don Carlosa. Vendar me sodobni teksti v zadnjem času začenjajo nekako tudi odbijati, dolgočasiti ... S svojo »verističnostjo«, »krutostjo«, »nizkim jezikom« ... t. i. urbanostjo ... Kri in sperma najbrž nista vse, kar je danes na svetu.

Po končanem študiju gledališke in radijske režije na ljubljanski AGRFT si v letu 1991/1992 študiral tudi na Visoki šoli za igralsko umetnost »Ernst Busch« v Berlinu pri prof. Hartmutu Lorenzu. Kaj si pridobil z berlinsko izkušnjo? Bi lahko primerjal pridobljeno znanje v Ljubljani s tem, kar ti je dala tujina? Ali izvira tvoje zanimanje za sodobno dramatiko nemškega govornega področja že iz davnega študijskega leta v Berlinu ali pa je ta zagretost zrasla kasneje?

Gotovo poznam nemško dramatiko nekoliko bolje tudi zaradi študija v Berlinu ... Sploh ima Nemčija (kljub

precejšnjim finančnim zagatam v teatru) še zmeraj najimpozantnejši gledališki sistem: več kot 700 premier v sezoni, okrog 300 krstnih uprizoritev domačih tekstov ... Iz berlinske perspektive sem lahko videl, da je bila ljubljanska šola dobra. In da je berlinska še boljša. Na sploh pa je bilo leto Berlina izkušnja odprtega, modernega velemesta, prepletanja tradicije in sodobnosti, borbe ustvarjalcev za vsakdanji kruh, občutka, da kaj veljaš samo v dveh primerih: če imaš denar ali talent oz. znanje.

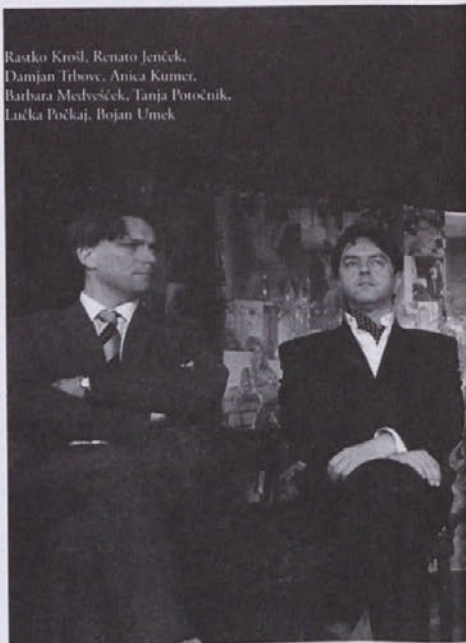
Zadnjih petnajst let vodiš, tako doma kot v tujini, seminarje in delavnice s področja gledališke igre ter režije. Lahko na kratko opišeš svoje pedagoško delo? Kaj te najbolj pritegne pri delu z mladimi? Na kakšen način jih uvajaš v igralsko in režijsko umetnost, obrt?

V zadnjih letih je sicer časa za seminarje bilo nekaj manj. Pedagoško delo (ne le z mladimi) od mene zahteva, da stvari premislim in jih skušam artikulirati drugače, kakor kadar režiram. Potrebno je nekakšno metaopazovanje.

Sicer pa je poskus resnega »šolanja« za gledališko ustvarjanje sila zahteven, občutljiv in dolgotrajen proces. Z obrtjo je morda enostavnejše. Umetnost pa je komplicirana in kompleksna. Seminarji, delavnice in hkrati kurzi so lahko samo sramežljiv vpogled v globine ustvarjalnega procesa, kaosa, prepada. Srečeval sem ljudi, ki so na seminarje prihajali iz najrazličnejših vzgibov. Pri mladih seminaristih zmeraj znova občudujem očaranost, začaranost z gledališčem, entuziazem, spomnim se na svoje ljubiteljske čase (in si v profesionalizmu često želim več ljubiteljstva) ... V Avstriji sem npr. delal z odraslimi, režiserji, mentorji šolskih gledaliških skupin ali ljubiteljskih društev, profesorji, ki so imeli svoje gledališke skupine na univerzi. Nekateri so imeli za seboj več režij kot jaz ... Izjemno zanimiva izkušnja zame. Upam, da tudi za njih ...

Tvoj mandat umetniškega vodje Drame SNG Maribor se počasi bliža koncu. Nekje si zapisal, da te spričo tega dejstva »v Drami vedno bolj zanima profil kot profit, bolj

Rastko Krošl, Renato Jenček,
Damjan Tribovec, Anica Kumer,
Barbara Medvesček, Tanja Potočnik,
Lučka Počkaj, Bojan Umek



intuicija kot institucija, bolj avantura kot politura«. Ali to pomeni, da ne razmišljaš o podaljšanju mandata oziroma kako vidiš svoje delo, ustvarjanje v prihodnje?

Decembra prihodnje leto se mi izteče pogodba v Mariboru; naslednje jutro bo seveda nov dan, dopolne vaje, zvečer predstava ... S tem, kaj bo, se ne obremenjujem. Razmišljam predvsem o tem, kako do takrat v Drami nanizati čim več za ustvarjalce izzivalnih in občinstvo zanimivih projektov. Profil, intuicijo in avanturo je moč živeti, udejanjiti v Drami (sploh vsakršni instituciji). S tem sem hotel povedati pravzaprav to, da v luči zaključevanja mandata razmišljam o



možnosti, priložnosti novega »razvojnega ciklusa« v mariborski Drami. Stvari smo do neke mere uredili in Dramo spravili v solidno kondicijo. Po petih letih bi bilo po mojem mnenju treba za »prestavitve v višjo prestavo« samoiniciativno, ne zato, ker bi nas v to silile razmere, narediti kakšno radikalno potezo. Ki bi omogočila bistveno pomemben preskok v sistemu ... Ja, v prihodnje me vse bolj vleče v avanturizem, prisluskovanje intuiciji ... Iskrena, globoka srečanja s soustvarjalci in samim seboj – to si želim, v tem se vidim.

Delo in obveznosti umetniškega vodje gledališča gotovo vplivajo na samo režijsko delo. Imáš morda občutek, da ti organizacijski, »formalni« pretres gledališke sezone in posameznih projektov ter vsi nujni priveski odvzemajo ustvarjalno energijo, kreativnost, imaginacijo in čas pri tvojih režijah ali uspevaš ti dve, povsem različni in nekompatibilni dimenziji svojega dela ločevati in se vsaki posebej posvečati do take mere, kot želiš in kot meniš, da je potrebno?

Za režijo na eni in umetniško vodenje na drugi strani je treba znati vzdržati v nekakšni razdvojenosti. Režija je poenostavljeno rečeno delo srca, vodenje prej delo možganov. Če se eno

in drugo tepe, gotovo trpi oboje. Osebnost »pri nas« še nekako shajamo: srce se še oglašuje, možgani znajo občasno utihniti ... nemalokrat pa seveda pri tem dobi kakšno porcijo želodec ... Hočem reči, da v združevanju režije in vodenja še vedno pretežno uživam. Dokler čutim, da je moč spreminjati sistem, organizacijo, strukturo, delovanje gledališča, me tudi to izjemno vznemirja. Sicer pa je umetniško vodenje tudi nekakšna režija celotnega gledališča; kadar režiram na odru, se to, sicer zelo intenzivno delo, s premiero na določen način konča. Umetniško vodenje pa je v sami osnovi naravnano na daljši rok.

V zadnjih letih se v slovenskih institucionalnih gledaliških logistikah razporejanja funkcij in z njimi povezanih stroškov znotraj posameznega projekta razvršča na ta način, da režiser na svojo željo pogostoma sam opravlja več funkcij v projektu. S tem se na eni strani zožuje kolektivno delo, na drugi pa preprosto omogoča večji zaslužek posameznikom. Kaj

kot umetniški vodja meniš ti o tem? Ali podpiraš takšne odločitve? Imaš občutek, da utegne tovrstna praksa pripeljati do rahljanja strokovnosti posameznih segmentov uprizoritve?

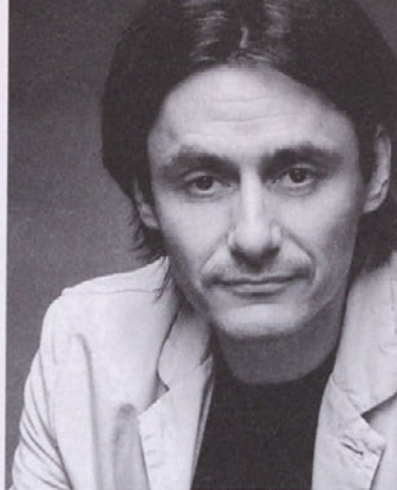
Kadar govorimo o ustvarjanju in umetnosti je nujno, da se sodelavci čim bolj razumejo, poznajo, si zaupajo, se (za)čutijo. Razumem režiserje, da se včasih najbolje razumejo s scenografom, dramaturgom, kostumografom v sebi. To ni nujno narobe. Hudič je, če je glavni (ali celo edini) razlog za to zviševanje honorarja. Zame je optimalno umetniško sodelovanje tisto, ko scenograf, kostumograf in drugi »strokovnjaki za posamezne segmente uprizoritve« nadgradijo režiserjeve zamisli. Če tega ni, je čisto vseeno, ali sceno, kostume, glasbo ... naredi režiser kar sam, kajti v takšnem primeru je tudi t. i. »strokovni sodelavec« le svojevrsten izvajalec, realizator, obrtnik. Spominjam se primera, ko je scenograf poslal načrte kar po pošti. To se mi je zdelo grozno. Videl sem ga šele na tehnični vaji in nato na premieri! Kako

le more?! Ne hodi na vaje, ne debatira dolgo v noč!!! Predstava je bila odlična, scenografija imenitna! Ta primer me je za zmeraj naučil, da pravila ni.

Za predstavo Debeluhi v krilcih Nickyja Silverja si prejel in še prejemaš vrsto nagrad. Na 6. festivalu komornega gledališča Zlati lev v Umagu julija letos si nameraval predstavo odigrati zadnjič in to dejstvo obeležiti z obrednim zažigom kostumov in delov scene po predstavi. Vendar do tega ni prišlo, predstava pa je prejela dve nagradi – nagrado strokovne žirije za režijo in kolektivno igro ter nagrado občinstva za najboljšo predstavo v celoti. Kakšna bo usoda te predstave v prihodnje? Sta prejeti

nagradi morda botrovali odločitvi, da z zažigom še malo počakaš?

Predstave nismo skurili preprosto zato, ker smo ugotovili, da bi s tem dejanjem prirediteljem nakopali na glavo preveč nevšečnosti. Stvar bi morali predhodno najaviti, zavarovati prizorišče požiga, zagotoviti gasilce itd. V Umagu smo se od predstave vsi, ki smo z njo tri leta živeli, na nek način poslovili v duhu. Doživela je 56 ponovitev, kar je spričo dejstva, da ne gre za komedijo, lepo število. Ker pa je predstavo ves čas njenega življenja spremljala nekakšna čudna, nepričakovana in pravzaprav srečna usoda, zdaj lahko samo še rečem: resnično: nikoli ne reci nikoli.



SAMO M. STRELEC

Rojen l. 1966 na Ptuju. Po zaključku študija gledališke in radijske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani, ki ga je končal z diplomsko predstavo *Življenje plejbojev* (AGRFT in Cankarjev dom, 1991) avtorja Dušana Jovanovića, se je v študijskem letu 1991/92 izpopolnjeval na Visoki šoli za igralsko umetnost Ernst Busch (Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch) v Berlinu pri prof. Hartmutu Lorenzu. Od l. 1990 vodi doma in v tujini delavnice ter seminarje s področja gledališke igre in režije. Med letoma 1992 in 1997 je bil umetniški vodja gledališke skupine Zato. na Ptuju, iz katere je izšla ponovna profesionalizacija Gledališča Ptuj, za kar je l. 1997 prejel nagrado Zlata ptica. Med letoma 1997 in 2001 je bil kot direktor Gledališča Ptuj

pobudnik ideje za festival monodrame, natečaja mlada dramatika ter SKUP-a, festivala komornih gledališč. Od l. 2001 je umetniški vodja Drame Slovenskega narodnega gledališča v Mariboru.

Na gledaliških festivalih doma in v tujini redno dobiva nagrade strokovnih žirij in občinstva, med katerimi velja posebej omeniti nagradi zlahtne režije na Dnevih komedije v Celju za Turrinijevo Krčmarico Gledališča Zato. (1996) in Huebnerjevo Marjetko, str. 89 Gledališča Ptuj (2001) ter več nagrad za režijo Debeluhov v krilcih Nickyja Silverja (Drama SNG Maribor, 2002): SKUP, Ptuj 2003, Jutarnji list »Peristil« – festival Splitsko ljeto 2003, mednarodni festival komornega gledališča Zlati lev, Umag 2005.

Režira v vseh slovenskih institucionalnih gledališčih, kot režiserja ga poznajo tudi na Reki, v Beogradu in Gradcu. Med njegovimi številnimi režijami velja razen že omenjenih izpostaviti: Zaprta vrata J. P. Sartra (Gledališče Zato., Ptuj, 1993), Prikrita opolzkost vsakdana M. A. de la Parre (SLG Celje, 1994), Weisman in Rdeče lice G. Taborija (SNG Drama Ljubljana, 1994), Govor malemu človeku W. Reicha (Gledališče Ptuj, 1996), Pohujšanje v



JASNA VOMBEK

Rojena l. 1969 v Mariboru. Zaključila študij primerjalne književnosti in literarne teorije na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 1992 je izšel njen pesniški prvenec *Obrisi stvari* koje dolaze. Od l. 2001 dela kot samostojna ustvarjalka na področju kulture – literarna in gledališka kritičarka, esejistka, dramaturginja. Zadnjih petnajst let objavlja svoje kritiško-esejistične izsledke v domala vseh časnikih, revijah in na radijskih postajah: *Dialogi*, *Literatura*, *Tribuna*, *Mentor*, *Revija 2000*, *Ampak*, *Večer*, *Dnevnik*, *Delo*, *Finance* (nekoč *Razgledi in Slovenec*), *Radio Slovenija*, *ljubljski Radio Študent*, *Mariborski radio študent*. Januarja 2005 je bil v Mini teatru na Ljubljanskem gradu premierno uprizorjen njen avtorski projekt *Moderato Cantabile* (po romanu Marguerite Duras), v okviru katerega je izšla tudi avtoričina istoimenska monografija. Udeležuje se delavnic in seminarjev s področja gledališke igre in različnih performativnih praks. Marca 2005 je v Bostonu izvedla performans *Shujen's wish*. Pred izidom je njena zbirka gledaliških refleksij *Prevzetost pogleda: gledališki odsevi*, do konca leta 2005 pa bo izšel tudi izbor njenih literarnih recenzij oziroma esejev o svetovni literaturi z naslovom *Sprehodi skozi pripovedne svetove*. Piše kratko prozo ter eseje o umetniških dogodkih v tujini.

dolini šentflorjanski I. Cankarja (SNG Drama Maribor, 1997), *Lederksiht* H. Krausserja (SNG Drama Maribor, 1997), *Dialog med prostitutko in njenim klientom* D. Marainijeve (SNG Drama Maribor, 1999), *Quartett* H. Müllerja (HKD Rijeka, 2001), *Plešasta pevka* E. Ionesca (Drama SNG Maribor, 2004), *norway.today* I. Bauersime (Drama SNG Maribor in Narodno pozorište Beograd, 2004), *Z mislijo na dramo Ivana Cankarja Hlapci.pdf* (Drama SNG Maribor, 2005).

Odrska postavitev Nore Elfriede Jelinek je njegova enaintrideseta režija.

OLGA NEUWIRTH

Rojena l. 1968 v Grazu. S sedmimi leti je pričela z učenjem igranja trobente. Med letoma 1987 in 1993 je študirala kompozicijo pri Erichu Urbannerju na Vienna Academy of Music and Performing Arts. V istem času je študirala tudi na Electroacoustic Institute. Med letoma 1985 in 1986 je študirala kompozicijo in teorijo pri Elinor Armer na Conservatory of Music v San Franciscu, pa tudi lepe umetnosti in film na tamkajšnjem Art College. V letih 1993–94 je študirala pri Tristanu Murailu v Parizu. L. 1994 je bila članica žirije na Münchenskem bienalu in članica Forumu skladateljev na poletni šoli v Darmstadtu. Na Salzburškem poletnem festivalu l. 1988 sta bila v sklopu koncertov »Prihodnje generacije« njej posvečena dva koncerta. L. 1999 je prejela nagrado Forderpreis der Ernst von Siemens-Stiftung v Münchnu in nagrado Hindemith-Preis na Schleswig-Holstein-Musik-Festival. Za svojo prvo opero, izvajano na Dunajskih slavnostnih tednih (Wiener Festwochen) l. 1999, je prejela nagrado Ernst Krenek. Med letoma 2002 in 2004 je sodelovala kot rezidenčna skladateljica v Antwerpnu in Luzernu. V sklopu Štajerske jeseni 2003 je svetovno premiero doživela opera *Lost Highway*, narejena po filmu Davida Lyncha, za katero sta libreto

napisali Elfriede Jelinek in Olga Neuwirth (produkcija: Graz 2003 – Kulturna prestolnica Evrope in Theater Basel).

Razen glasbe za opere, orkestre in solo projekte piše tudi glasbo za gledališče, film in radijske igre. Sodeluje z najeminentnejšimi ustvarjalci in institucijami po vsem svetu. Med najnovejšimi filmskimi projekti velja v l. 2005 izpostaviti njeno glasbo za film *Erik(a)*. Z Jelinekovo je kot avtorica glasbe sodelovala v dveh postavitvah njenih dramskih besedil: l. 2001 pri predstavi *Totenauberg* (Theater Freiburg) in l. 1997 pri uprizoritvi *Ein Sportstück* (Schauspiel Frankfurt). Razen tega je naredila glasbo za predstave: *Warten auf Godot* Samuela Becketta (Stadttheater Klagenfurt, 2005), *Der jüngste Tag* Ödöna von Horvatha (Residenztheater München, 2004), *Philoktet* Heinerja Müllerja (Residenztheater München, 2002), *Abenteuer in Sachen Haut* Dylana Thomasa (Theatre National du Luxembourg, 2001) in druge.



TANJA POTOČNIK

Rojena l. 1977 v Ljubljani. Absolventka na ljubljanski AGRFT, smer dramska igra in umetniška beseda pri prof. Dušanu Mlakarju in prof. Jožici Avbelj. Še pred vstopom na akademijo je prejela Severjevo nagrado za ustvarjanje na področju ljubiteljskega gledališča. Razen akademskih produkcij – v diplomski uprizoritvi Noži v kurah Davida Harrowerja igra vlogo dninarice (režija: Uroš Nikolič) – je doslej igrala v otroški predstavi Sneguljčica avtorja Janeza Vencelja (Frank Teater, 2003), uprizoritvi A. S. Gribojedova Gorje pametnemu v režiji Zvoneta Šedlbauerja (Mestno gledališče ljubljansko, 2004), orientalski plesni predstavi Bayani v koreografiji orientalskega plesnega društva Bayani (Kamfest, 2004), gledališko-gibalni

predstavi Rdeči rez režiserke Bare Kolenc (Kud Pozitiv – Cankarjev dom, 2005) in v predstavi Kadar mačke ni doma ... v režiji Vinka Möderndorferja (Špas teater, 2005).

Še pred vstopom na akademijo je l. 2000 odigrala eno od treh glavnih vlog v celovečernem filmu Varuh meje režiserke Maje Weiss. Razen v študijskih kratkih filmih in etudah je igrala v TV nadaljevanki France Prešeren režiserja Francija Slaka (2000) in v TV nanizanki Hotel poldruga zvezdica v režiji Slavka Hrena (2005).

Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje
Letnik 60. sezona 2005/2006, številka 2
Izdaja Slovensko ljudsko gledališče Celje.
Vse pravice pridržane.

Za izdajatelja Tina Kosi
To številko uredila Jasna Vombek
Lektorica Kim Komljanec
Fotograf Damjan Švarc
Oblikovalec Matjaž Tomažič
Tisk Grafika Gracer
Naklada 3000 izvodov
Celje, Slovenija, oktober 2005

SLG Celje si pridržuje pravico do
spremembe programa.

Celje - skladišče

D-Per

19543/2006/2007
97/2006/2007



5000028013,2

COBTSS