

 Slovensko ljudsko
Gledališče Celje

Sezona 2013/14

 GLEDALIŠČE
ODERPODODROM

Mike Bartlett
KRČI



Mike Bartlett **KRČI** (CONTRACTIONS)

Drama • Prva slovenska uprizoritev

Prevajalec in režiser **Jure Novak**

Sodelavka pri prevodu in dramaturginja **Urška Brodar**

Scenografinja **Urša Vidic**

Kostumografinja **Mateja Benedetti**

Avtorja glasbe **Tibor Mihelič Syed, Polona Janežič**

Lektor **Jože Volk**

IGRALKI

Vodja **Pia Zemljič**

Emma Minca Lorenci

Vodja predstave **Anže Čater** • Šepetalka **Simona Krošl** • Lučni mojster **Uroš Gorjanc** • Tonski mojster **Drago Radakovič** • Rekviziter **Svetislav Prodanovič** • Dežurni tehnike **Branko Pilko** • Šivilji **Marija Žibret, Ivica Vodovnik** • Frizerki **Marjana Sumrak, Andreja Veselak Pavlič** • Garderoberki **Melita Trojar, Mojca Panič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pillko** • Upravnica mag. **Tina Kosi**

PREMIERA 13. septembra 2013



Minca Lorenci, Pia Zemljč

Urška Brodar

BARTLETT IN KRČI

Mike Bartlett je britanski dramatik in režiser, rojen 7. oktobra 1980 v Oxfordu. Študiral je angleščino in teatrologijo na univerzi v Leedsu. Piše tako za gledališče kot tudi za radio in televizijo. Kot dramatik se je uveljavil leta 2005, ko se je udeležil programa gledališča Old Vic¹, imenovanega 'New Voices' (Novi glasovi), kjer je bila naloga avtorjev v štiriindvajsetih urah napisati igro in jo uprizoriti. Napisal in uprizoril je igro *Comfort (Udobje)*. Že leta 2002 pa je kot dramatik začel delovati na neodvisni sceni, kjer so uprizorili njegove igre *The Love At Last (Končno ljubezen)* v gledališču Gilded Balloon – Edinburgh Fringe; *Swimming for Beginners (Bazen za začetnike)* v gledališču The Workshop Theatre v Leedsu; *Why People Really Burn (Zakaj ljudje zares gorijo)* v gledališču The Underbelly – Edinburgh Fringe. Leta 2005 je Earl's Court Festival (gledališče Finborough) pri njem naročilo kratko igro *Silent Charities (Tiha dobra dela)*.

Na radiu BBC 3 in 4 je mogoče vsako leto slišati kakšno Bartlettovo radijsko igro: 2006 *The Family Man (Družinski človek)*, 2007 *Not Talking (Ne govorim)* – ki govori o ugovoru vesti v Veliki Britaniji med drugo svetovno vojno in tudi o ustrahovanju v britanski vojski, za to igro je dobil nagradi Writer's Guild Tinniswood in Imison prize. Istega leta je šla v eter igra *Love Contract (Ljubezenska pogodba)*, ki jo je kasneje predelal v gledališko igro *Contractions (Krči)* in v kateri se ukvarja z neulovljivo mejo med zasebnim in javnim v korporativnih pogodbah. 2009 *The Steps (Stopnice)* in *Liam*, 2011 *Heart (Srce)* in *The Core (Sredica)*.

Skupaj z Duncanom Macmillanom, Simonom Vinnicombejem, Morgan Lloyd Malcolm, Rachel Wagstaff in Nickom Jillom so ustanovili kolektiv The Apathists, ki je deloval v letih 2006 in 2007 in močno vplival na britansko gledališko sceno. Uprizarjali so nove igre in hepeninge. V tem času je Bartlett napisal *Contractions*, ko ga je Duncan izzval, naj napiše igro v enem dejanju. Kolektiv je deloval tako, da so se vzpodbujali pri pisanju iger, ki jih sami od sebe v svojem okolju ne bi. Duncan je *Contractions* potem tudi zrežiral v Washingtonu (2012). Sodelovala sta še za Paines Plough², prav tako bereta prve verzije svojih novih iger.

¹ Kevin Spacey je od leta 2004 umetniški vodja gledališča Old Vic.

² Paines Plough je potujoča gledališka skupina, nastala leta 1974, ki producira in naroča izključno novo britansko dramatikino in tako vzpodbuja njen razvoj.

Leta 2007 je imel pisateljsko rezidenco v znamenitem gledališču Royal Court³ v Londonu, tam je napisal igro *My Child (Moj otrok)*, ki so jo tudi uprizorili. *My Child* se ukvarja s konfliktom med odtujenima moškim in žensko glede skrbništva za njunega otroka. Leta 2008 so v gledališču The Bush v Londonu uprizorili njegovo igro *Artefacts (Artefakti)* o šestnajstletni Kelly, ki želi spoznati svojega očeta. Izkaže se, da je njen oče iz Iraka in v znak njunega skupnega porekla ji podari mezopotamsko vazo. *Artefacts* je igra o identiteti in trku osebnih in poslovnih prioritet. Istega leta je za Royal Court predelal radijsko igro *Love Contract v Contractions (Krči)*. V mnogih podjetjih je postala stalna praksa, da se v pogodbe vključi klavzulo o priglasitvi pisarniških ljubezenskih afer, ki služi v obrambo pred negativnimi posledicami zaradi razhajanj. Emma se v nizu vse bizarnjših intervjujev z Vodjo vedno težje oklepa svojega dostojanstva. Kaj vse je pripravljen človek žrtvovati za službo. Leta 2009 so v Royal Courtu uprizorili njegovo igro *Cock (Kurac)*, za katero je prejel nagrado Laurence Olivierja za izjemne dosežke v partnerskem gledališču. *Cock* je igra o biseksualnem moškem, ki je hkrati zaljubljen v moškega in žensko in se pri tem sooča s predsodki v razmerjih, seksualnostjo in vprašanjem lastne identitete.

Leta 2010 so njegovo igro *Earthquakes in London (Potresi v Londonu)* uprizorili v nacionalnem gledališču Royal National's Cottesloe Theatre, uprizoritev je dobila dobre ocene v vseh pomembnih gledaliških kritikah – The Guardian, The Independent, The Telegraph, Time Out. *Earthquakes in London* je igra epskih razsežnosti, ki govori o posledicah klimatskih sprememb, korporativni korupciji in družinski tragediji – treh sestrah, ki jih je že zdavnaj zapustil oče, priznani znanstvenik za klimatske spremembe, ki je napovedal okoljsko apokalipso. Najstarejša sestra je poslanka, ki želi ustaviti širitev letališča, ker ji je okolje pomembnejše od gospodarstva. Srednja sestra je visoko noseča in brede v vedno globljo depresijo, ker jo skrbi, v kakšen svet se bo rodil njen otrok. Najmlajša sestra je uporniška najstnica, ki je najstarejši sestri karieristki pogosto v nadlogo. Vsaka se skuša na svoj način soočiti z očetovimi pesimističnimi napovedmi, srednja hči razmišlja celo o samomoru, da se njen otrok ne bi rodil v apokaliptično prihodnost, obenem pa se jim ponudi tudi priložnost, da se pobotajo s svojim odtujenim ljudomrznim očetom.

³ Gledališče Royal Court se financira iz javnih sredstev, že več kot petdeset let z rezidencami vzpodbuja mlade dramatikere in jim tako ponuja pogoje za pisanje novih dramskih tekstov, ki so tudi takoj uprizorjeni. Aleks Sierz ta način pisanja imenuje 'New Writing' – novo pisanje. Zgodba se je začela 8. maja 1956, ko so v Royal Courtu uprizorili *Ozri se v gnevu* Johna Osbournea, ki velja za prvega 'jeznega mladeniča'. Na odru Royal Courta, ki ga je umetniški vodja tistega časa George Devine imenoval gledališče dramatikov (ne igralcev, režiserjev ...), so se zvrstili Arnold Wesker, John Arden in Edward Bond, prav tako so uprizarjali tuje avtorje, kot so Arthur Miller, Eugene Ionesco, Samuel Beckett. Slog tega pisanja je bil naturalističen, tematika pa socialna, o revnem in nasilnem življenju ljudi nižjega sloja oziroma delavskega razreda, kot protest proti meščanski dramatik. V prvem valu novega pisanja je šlo predvsem za emancipacijo delavskega razreda, v drugem valu proti koncu šestdesetih je bila glavna tema revolucija ali reforme. V tretjem valu, v osemdesetih, so prišli do besede ženske, črnci in geji, ki so tematizirali različnost in identiteto. Četrty val, v devetdesetih, so dramatikarji t. i. 'in-yer-face', 'v fris' oziroma 'na gobec', tematizirali krizo moškosti, najbolj odmevna med njimi sta Sarah Kane in Mark Ravenhill. Po 9/11 se je zgodil novi, peti val, ko je v ospredje prišla predvsem politična tematika in težave z nacionalno identiteto.

Leta 2010 je imela v Royal Courtu premiero tudi njegova igra *Love, Love, Love (Ljubezen, ljubezen, ljubezen)*, za katero je 2011. prejel nagrado za najboljšo novo igro britanskih gledaliških nagrad. Gre za ironično študijo konflikta med generacijo baby-booma in njihovimi otroci.

Leta 2011 je imel Bartlett pisateljsko rezidenco v National Theatreu, kjer so na največjem odru (the Olivier) uprizorili njegovo igro *13. 13* je igra o naključjih, znamenjih in vizijah, ki trčijo ob politično realnost. Po vsem Londonu se ljudje prebujajo z identičnimi, grozljivimi sanjami. Istočasno se po dolgih letih domov vrne mlad moški z imenom John, ki se znajde sredi gospodarskega somraka, neuspešnih demonstracij in premiera, ki bo ravno razglasil vojno stanje. Ampak John ima vizijo za prihodnost in pozna način, kako jo uresničiti. Igra v letu, ko so kot po tekočem traku padale vlade in je na tisoče ljudi šlo na ulice, raziskuje pomen osebne odgovornosti, preteklost in njen vpliv na prihodnost ter naravo našega prepričanja. Istega leta je kot soavtor sodeloval pri projektu *Decade (Dekada)*, kjer so se ukvarjali z odzivi na 11. september, kot ključnim dogodkom našega časa.

Leta 2012 je Bartlett za gledališče Hampstead priredil film *Chariots of Fire (Ognjeni vozovi)*, zgodbo o dveh atletih olimpijskih iger leta 1924 – Škotu Ericu Liddellu in Judu Haroldu Abrahamsu, ki sta tekla vsak za svojo stvar – prvi za slavo Boga, drugi proti predsodkom. Prav tako je istega leta priredil in režiral Evripidovo *Medejo* in televizijska hiša ITV1 je premierno predvajala njegovo kriminalno dramo *The Town (Mesto)*, trilogijo o mladem moškem, ki se po desetih letih vrne v svoj domači kraj. Za *The Town* je bil Bartlett nominiran za nagrado BAFTA za Breakthrough Talent.

Letos je bila v sheffieldskem Cruciblu uprizorjena njegova nova igra *Bull (Bik)*, ki bi jo lahko postavili ob bok igri *Cock* iz leta 2009. V ringu se znajdejo Isobel, Tony in Thomas, ki čakajo svojega šefa Carterja, da odloči, koga bo odpustil. Začne se boj za preživetje v podjetniški politiki, nihče noče biti poraženec.

Bartlett trenutno razvija televizijske projekte za BBC, ITV, Big Talk in Drama Republic, po naročilu piše za gledališča Headlong Theatre, Liverpool Everyman Playhouse, Hampstead Theatre in The Royal Court Theatre. Bartlettovi teksti so ostri in ekonomični, njegovi liki so sodobni in nujni. Do potankosti opišejo, kako je biti človek v današnji zahodni družbi.

Pvotno je bila igra, ki jo v slovenščini prvič uprizarjamo v celjskem gledališču, naslovljena *Love Contract*, v prostem prevodu *Ljubezenska pogodba*. Ob tem naslovu morda najprej pomislimo na poročno pogodbo, ki jo partnerja skleneta zato, da bi se obvarovala preračunljivosti, poroke iz koristi. Vendar gre tudi za pogodbo oziroma klavzulo, ki je del pogodbe o zaposlitvi, v kateri je določeno, da se kot delojemalec ne smeš zapletati v ljubezensko razmerje s sodelavci, tako podrejenimi kot nadrejenimi. Igro so pod izvornim naslovom najprej predvajali na radiu, nato je Bartlett spremenil naslov v *Contractions*,

pod tem naslovom so jo uprizorili v gledališču. Novi naslov je večznačen, ob njem pomislimo na pogodbo (znotraj 'contractions' se skriva 'contract'), krče, popadke, slovar pravi še: krajšanje besed in obdobje zmanjšane ekonomske aktivnosti. Pri slovenskem prevodu – *Krči* pomensko polje z angleškim ne sovpađa v popolnosti, kar je logično, saj gre za različna jezika, vendar so tudi krči večznačni. Ob njih pomislimo na porodne krče, krče v mišicah nasploh, pa tudi na ekonomske krče, se pravi na krizo, in na krčenje delovnih mest v podjetjih. Pa smo pri temi besedila. Pri podjetju, Vodji in Emmi, vzgajanju popolne delavke in s tem povezanimi krči.

Bartletta so nekoč vprašali, zakaj je začel pisati dramska besedila: *Ko sem na faksu bral dramske igre sem si mislil 'Ampak saj so vse o preteklosti. Kje so igre, ki jih imam rad o tukaj in zdaj?'* Nisem jih našel, zato sem začel pisati ... *Karkoli že je svet, to me zanima. Krči* nedvomno spadajo med igre, ki govorijo o perečih problemih tukaj in zdaj. Kdo bi si mislil, da bo kdaj gledališko zanimiva tematika prišla prav iz pisarn korporacij. Seveda jo Bartlett nekoliko zaostri in privede v absurd, toda v njej je moč najti vsakdanje težave sodobnega človeka, s katerimi se lahko zlahka poistovetimo. V tem kontekstu Bartlett pravi še, da bo *gledališče postalo popularno in manj elitistično, če bomo nehali gledališko publiko dojemati, kot da je drugačna, ali da pripada drugemu razredu, ali da ima drugačne intelektualne sposobnosti in pravzaprav lahko ugotovimo, da je najboljše gledališče, ki ga je mogoče videti, pogosto tisto, ki privabi največ ljudi. Brecht je rekel prav to. Tako mislim, to je tisto, k čemur bom vedno stremel.*

V *Krčih* je situacija sledeča: Emma pride k Vodji v pisarno. Vsak prizor se prične in konča enako. S kramljanjem, vljudnostnimi frazami. V prvem prizoru Emma Vodja opozori na ljubezensko klavzulo v pogodbi, ki jo je podpisala, ko je nastopila službo v podjetju. V drugem jo opozori na definicijo romantičnega razmerja, kot ga razume podjetje. V tretjem poizve o večerji s sodelavcem Darrenom in naravi njunega odnosa, ki pa ga Emma ne smatra kot romantičnega. V četrtem je Vodja izvedela podrobnosti o večerji z Darrenove strani, a rabi še Emmin zorni kot, da se prepriča o naravi dogodka. Emma še vedno vztraja pri tem, da ni šlo ne za romantično ne za spolno razmerje. V petem prizoru je videti, kot da je zadeva urejena, dejstva so usklajena, vse je ok. Ko se v šestem prizoru oglasi Emma in prihlasi romantično in spolno razmerje, ki ga sedaj imata z Darrenom, se začnejo zadeve zaostroovati. Prva sankcija Vodje oziroma stalna praksa podjetja je, da Darrena premestijo v drugo poslovalnico, da ne prihaja do nezaželenih družabnih stikov na delovnem mestu. Pri tem mora Emma Vodji odgovarjati na vedno bolj nenavadna vprašanja, ki so zasebne narave, a jih podjetje opredeljuje kot ključna za oceno tveganja poslovanja.

VODJA *Kako vam je bil všeč seks?*

EMMA *Prosim?*

VODJA *Seks. Kako bi ga opisali? Je bil dober?*



Bartlett se na tem mestu spogleduje z absurdom in situacije med Vodjo ter Emmo vedno znova drsijo v absurd in spet nazaj. Kje je točka, na kateri bo Emmi dovolj in bo šla iz pisarne, pustila službo? Naše samospoštovanje je v veliki meri vezano na uspešnost pri delu, ki ga opravljamo. Radi se počutimo koristne. Po šestih mesecih, kot sta z Emmo določili, da bo trajalo razmerje, Vodja pri Emmi preveri, ali drži, da gresta z Darrenom narazen. Emma pa ji je pravzaprav prišla povedat, da razmerje napreduje zelo dobro in da je noseča. To Vodji prekrži kadrovske načrte, zato Emmi zagrozi z odpuščanjem obeh, če zadeve ne rešita. Emma se odloči za službo in otroka, zapusti Darrena. Po skoraj letu in pol se Emma spet oglasi pri Vodji v pisarni, zdaj že ima otroka. Vodja ji sporoči, da bodo Darrena premestili v Kijev in s tem preprečili *nadaljevanje spolnega razmerja*, ki ga predstavlja njun skupen otrok. V naslednjem prizoru od Emme izvemo, da je Emmin in Darrenov otrok umrl, a vse, kar hoče Vodja, je dokaz v obliki trupla, da se podjetje prepriča o njegovi smrti, kar pomeni, da lahko Darrena pripeljejo nazaj iz Kijeva, ker ga podjetje nujno potrebuje v glavni pisarni. Emma izkoplje truplo in ga prinese Vodji, Darren pa se nopoče vrniti. Emmin svet se sesuje. Odloči se, da bo odšla. To pride povedat Vodji, ki jo opozori, da jo bodo, če bo odšla, tožili zaradi kršitve pogodbenih obveznosti. Emma se raje odloči za obisk psihiatra. To vse uredi. Emma je na koncu zadovoljna, srečna in produktivna delavka, takšna, kot jo podjetje potrebuje. V službi so z vsemi prijatelji, nima romantičnih in spolnih stikov na delovnem mestu, neulovljiva je, brezimna kot Vodja.

Živimo v svetu, kjer so pravice podjetij in korporacij pred pravicami zaposlenih. Od vsega najbolj pomemben je profit. Če natančno opazujemo govorna dejanja Vodje in dejanja Emme, lahko opazimo, da zadeva vendarle ni črno-bela. Vodja ničesar ne ukaže ali zapove, ona naslavljaja težave v imenu podjetja. Emma je tista, ki dejanja izvaja v skladu s tem, kako razume njene izjave. Pozna svoje delavske pravice in dolžnosti? Emma se korak za korakom odloča postati Vodja, dobra delavka. V to je ne prisili nihče drug kot ona sama. Če hočeš postati uspešna, moraš postati Vodja. In kdo drug zna bolje pokazati, kako se stvari streže, kot Vodja?

V podjetjih, kjer so pred tem delali pretežno moški, je zaposlenih vedno več žensk, delovni čas se podaljšuje, zato ne preseneča, da se na delovnih mestih razvijajo romantična razmerja. Saj ljudje večino časa preživijo v službi, kjer se jih spoštuje, zaradi njihovih dosežkov, medtem ko v zasebnem življenju doma čakajo kričeči otroci, nepomita posoda in prašno stanovanje – nobenih pohval in trepljanja po rami. V službi so ljudje vedno lepo oblečeni in se primerno vedejo, dela se za pomembne cilje in atmosfera je nabita s spolnimi feromoni. Tako so se v pogodbe podjetij prikradle ljubezenske klavzule, se pravi klavzule, ki opozarjajo na (ali pa celo prepovedujejo) romantična oziroma spolna razmerja na delovnem mestu. Uveljavile so se predvsem zato, ker se podjetja bojijo, da lahko romantično razmerje v službi potencialno negativno vpliva na vedenje na delovnem mestu, na načine, ki so v konfliktu z interesi podjetja in pravnimi interesi delodajalca. Podjetje lahko skrbi, da

bi zveza med nadrejenim in podrejenim znižala moralno in produktivnost ostalih zaposlenih, zaradi domnevnega favoriziranja, da bi se manjša motiviranost lahko hitro spremenila v neproduktivnost, kar bi bilo slabo za podjetje, da bi prišlo do tožbe zaradi spolnega nadlegovanja v primeru nesporazumnega razhoda. Par lahko postane neproduktiven, ker se namesto s službenimi obveznostmi ukvarjata drug z drugim. Vendar velja, da v primeru, če imata delojemalca romantično razmerje izključno v privatnem času, to ne vpliva na interese podjetja. V *Krčih* imamo opravka z zaostreno, nemalokrat absurdno situacijo, ki pa prav skozi izredne razmere nagovarja realne težave, nagovarja odločitve, ki jih kot vodje ali podrejeni sprejemamo na delovnih mestih vsak dan. Tako z vidika Emme kot z vidika Vodje so njune odločitve in dejanja logična. Smo vsi res samo žrtve podjetij?

Bartlett o svojih igrah pravi: *Da bi bile igre politične, si morajo prizadevati, da ljudje začnejo razmišljati o sistemih, ki stojijo za našim življenjem. In tega se ne naredi tako, da pokažeš cel sistem. Mislim, da trenutno razmišljam v tej smeri: to narediš tako, da pokažeš problem in potem vzbudiš publiko, da sama kaj naredi, in ne predstavljaš sebe, dramatika kot levega ali desnega, ker to neizogibno predstavlja varovalo. Ne glede na to, kar rečejo liki ali kar se dogaja v igri, boš pomislil, to je napisano iz leve perspektive ali to je napisano iz desne perspektive. Mislim, da je mnogo bolj zanimivo, če kot dramatik ljudem ne izdaš, kakšna je tvoja perspektiva. Da vzbudjaš like, da so popolnoma politični v tem, kar delajo, in v načinu, kako je vse skupaj sestavljeno, tako vzbudiš pri ljudeh politične misli o igri. Mislim, da na ta način veliko bolj vzbudiš ljudi, da začnejo delovati v smeri političnih sprememb, kot pa če rečeš 'tukaj je ideologija – to je to, kar mislim.' Ali 'tukaj je ideologija, s katero se ne strinjam.' Tako nikomur ne dopuščas prostora za lastno mišljenje in ljudje morajo vendar razmišljati – to mora biti to, kar se dogaja.*

Aleks Sierz pa o sodobni britanski dramatik, katere vidnejši predstavnik je Mike Bartlett, pravi: *Angleži izjemno radi pripovedujejo zgodbe, kot toliko drugih kultur. Ampak britanskemu gledališču gre za reprezentacijo zgodbe na jasen, linearen in naturalističen način. Zgodbe nam seveda veliko dajo. Kot pripovedi nam nudijo ugodje, s tem ko oblikujejo realnost, in pomagajo nam uživati predstavo, s tem ko nas za roko peljejo skozi labirint pomenov, nasprotij in konfliktov, ki jih predstavlja dramatika. Pripovedi se igrajo z našo naravno željo po tem, da bi izvedeli, kaj sledi, odkrili, kar je skrito, in razkrili resnico v svoji banalnosti in njeni razkrivalni moči. Pripovedi nas nekaj naučijo o svetu: pokažejo nam motivacije fiktivnih likov, morda kompenzirajo našo nesposobnost, da bi zares poznali ljudi v resničnem življenju. Seveda, zaradi njih imamo občutek, da lahko upravljamo svoje življenje, bolj kot to drži v resničnosti. S tem nas tudi nadzirajo. Spomnijo nas na moralne kodekse, meje poželenja in posledice napačnih dejanj. Včasih celo pokažejo, da je dobro nagrajeno (navsezadnje gre za fikcijo). Ponujajo nam modele za življenje in nam pomagajo osmišljati svet. Pripovedi smo mi.*



Pia Zemljič, Minca Lorenci

Marta Turk

ETIKA IN MORALA SE OBRESTUJETA

Sodobni odnosi v družbi so zaznamovani predvsem s poslovnim uspehom, s tem pa tudi z bogastvom, in z vsemi oblikami prestiža, ki jih omogočata bogastvo in kapital. Poslovna elita, ki jo tvorijo managerji v funkciji uresničevalcev interesov lastnikov kapitala (končni cilj pa je seveda maksimiziranje dobička), po hierarhični lestvici multiplicira pričakovanja prav teh lastnikov: vse več profita, vse manj stroškov, vse več osebnega bogastva.

V dobrih dveh desetletjih kapitalizma smo doživeli številne zrelostne faze: od najbolj 'divje' privatizacije smo se znašli v podjetniškem bumu in se veselili hitre rasti številnih podjetij gazel, pa se hkrati zgražali ob nenadzorovanem pohlepu in odkrivanju škandalov, ki so nastajali ob prevzemih podjetij v tako imenovanem nacionalnem interesu. In tarnali, da smo ostali brez vrednot.

V spregj 'gospodarstvo-politika-banke' je prihajalo do dogovorjenih managerskih odkupov, ki naj bi pripeljali do 'slovenskega gospodarskega kapitala', baze za slovensko ekonomsko prihodnost. In rezultati: v petih letih smo izgubili 90.000 delovnih mest predvsem v tekstilni, lesni in obutveni industriji, kakšnih 20.000 gradbenikov različnih nivojev je razpršenih po vsej državi in nekaj tudi v tujini, nekoč elitno slovensko gradbeništvo, ki je bilo sposobno konkurirati v mednarodnih projektih, smo pokopali, naša poprečna dodana vrednost na zaposlenega, ki je bila nekdanj nedosegljivi vzor kasnejšim prišlekem v Evropi, je danes na isti ravni z manj razvitimi državami vzhodne Evrope, samo v letu 2013 smo doživeli padec GDP – za 2,4 do 2,6 %.

Pravkar doživljamo drugj veliki val stečajev in propadov tistih podjetij, ki so po privatizaciji še ostala, ohranjala delovna mesta in kazala tudi dobre znake rasti in sposobnosti konkurirati na tujih trgih. Mnogi, z nagradami ovenčani direktorji privatiziranih podjetij, so sprva previdno in malce sramežljivo potem pa vse bolj korajžno promovirali svoj

poslovni etos: v boju za konkurenčnost čim nižji stroški na račun človeškega kapitala, vse do takih, ki danes glasno zahtevajo ukinitve standarda minimalne plače, češ da bo konkurenca med ponudniki dela opravila tisto pravo selekcijo.

Razveseljivo je slišati, da se vendarle nekaj v družbi premika, da nekdam osamljeni pozivi k poslovni etiki in poštenju tudi v managerskem cehu postajajo skupna zaveza gospodarstvenikov, vendar ta zaveza ne sme obsegati le zaveze preprečevanja poslovnih praks podkupovanja in sankcioniranja korupcije, pomembno je ravnati se po visokih etičnih načelih, ki veljajo za človeka, za posameznika tudi v delovnih odnosih znotraj podjetij.

Ker lahko egoistično vedenje korporativnih izvršnih direktorjev in preostalih poklicnih managerjev v položaju moči identificiramo kot eno od dolgoročno uničujočih globalizacijskih sil, smo v naši medgeneracijski in soodvisni globalni politični ekonomiji vsi moralno odgovorni in obvezani k temu, da odpravimo oziroma preprečimo kakršne koli in hkrati vse razdiralne sile. (Revija Združenja Manager, julij 2013, str. 13)

Zapiranje podjetij in izguba delovnih mest v tolikšnih dejavnostih ter premajhna rast novih zaposlitev, predvsem pa voditeljska znanja managerjev, podjetnikov, vseh tistih, ki imajo pri delu tudi odgovornost vodenja zaposlenih, prinašajo tudi spremembe v delovne odnose. Stanje, ko imamo na trgu večjo ponudbo iskalcev zaposlitve kot ponujenih delovnih mest, zagotovo vodi v spremembe pogojev zaposlovanja in samega procesa dela, zaposlitve. Zavedli smo se, da imamo tudi v Sloveniji primere hudih zlorab pravic zaposlenih (gradbeništvo), da nismo imuni na izkoriščanje zaposlenih, da uvajamo videonadzor zaposlenih v želji, da bi optimizirali porabo delovnega časa.

V kriznih razmerah naraščajoča brezposelnost seveda ni le problem za mlado generacijo, gre za problem vseh generacij: starejši se soočajo s podaljševanjem delovne dobe, in istočasno z vse večjimi zahtevami v delovnih procesih, saj se tehnologija dela in zahtevanih znanj spreminja v vseh dejavnostih, novih delovnih mest pa ni dovolj. Kakšna delovna mesta in koliko delovnih mest pa ponujamo novi generaciji iskalcev zaposlitev, čemu se lahko nadejajo ambiciozni mladi izobraženi ženske in moški?

Predvsem mladi ljudje, otroci staršev, ki so mogli in želeli svojim potomcem zagotoviti vse najboljše – varno družinsko okolje, možnost za študij po izbiri, mnogo prostega časa za druženje, stojijo zdaj z diplomami v roki pred zaprtimi vrati podjetij in korporacij in se soočajo z novimi pravili na trgu dela: za vsako razpisano delovno mesto delodajalci prejmejo po 200 prošelj in več, agencije za zaposlovanje so posredovalke 'izposojenih delavcev' za občasna kratkotrajna dela, in predvsem, struktura našega gospodarstva ne zagotavlja hitrega izhoda iz krize.

Tudi v Sloveniji rezultati socioloških raziskav kažejo na vse slabši položaj mladih na trgu dela. Če smo še pred desetletjem živeli v prepričanju, da so naši mladi ljudje neodvisni in

sposobni sami ustvarjati svojo prihodnost, je danes Slovenija na prvem mestu po številu mladih, ki ostajajo po 30. letu doma v hotelu 'mama', prav tako smo v vrhu lestvice po številu mladih žensk, ki se odločijo za prvega otroka po 30. letu.

Pred mladimi, ki uspejo najti zaposlitev /za določen čas/ je le en izziv: kako prvo enoletno pogodbo podaljšati za eno leto ali celo spremeniti v pogodbo za nedoločen čas. V starostni skupini 25 do 30 let je izrazito narasel odstotek brezposelnih diplomantov, povečanje pa je še posebej izrazito pri ženskah. Tudi evropske primerjave potrjujejo, da je v Sloveniji delež visokoizobraženih mladih žensk (od 25. do 34. leta) najvišji, z diplomami iz družboslovja, humanistike, izobraževanja in zdravstva je njihova zaposljivost malo verjetna, saj tudi povpraševanje po visokokvalificirani delovni sili v Sloveniji pada. Delodajalci niso naklonjeni zaposlovanju žensk prav zaradi pričakovanega materinstva in torej možne višje odsotnosti z dela. Za oba mlada človeka, žensko ali moškega, pa je to najbolj produktivno obdobje življenja, čas odločitev o prihodnosti, oblikovanju družine in partnerstev.

Slovenija je sicer prva v Evropi po zaposlenosti mladih v eni od oblik začasnih zaposlitev (ali zaposlitev za določen čas), zahvaljujoč tudi študentskemu delu, a hkrati je to za posameznika najmanj zaželeno stanje, polno tveganja in negotovosti. Hkrati pa trendi kažejo, da bomo že leta 2015 soočeni s pomanjkanjem delovne sile.

Kako daleč se je posameznik pripravljen odpovedati svojim sanjam in načrtom zaradi delovnega mesta, kjer se sicer lahko dokazuje, a vse bolj postaja del sistema, ki nagrajuje pripadne in zavzete, in hkrati dopušča vse manj osebnega prostora za osebno rast, spletnje partnerstev, ustvarjanja družine? Tu od statističnih dejstev prehajamo na osebno sfero posameznika, ki si želi zagotoviti svojo stabilnejšo prihodnost.

V takšnih gospodarskih razmerah, kot jih pri nas doživljamo zadnjih pet let, so seveda tudi delovna razmerja še kako na preizkušnji. Zgodbe o različnih oblikah izsiljevanj in pritiskov, zapostavljanj in mobinga poznamo tudi iz domačih logov. Nedopustna, prefinjena manipulacija vodje, da s finim ustrahovanjem doseže absolutno 'zaslužnjenost' mlade, izobražene osebe, je sicer pretiravanje, a v drugačni obliki tudi možna realna situacija. Prav lahko se posameznik zaradi potrebe po zaposlitvi, zaradi zatečenih delovnih odnosov znajde v povsem brezizhodni situaciji, ko sprejema prav vse, kar mu podjetje nalaga, zaradi česar duševno in fizično zboli, otopi in postane le objekt manipulacije.

Teorije vodenja priporočajo empatijo kot osnovni element vodstvenih kompetenc, a prav kmalu se empatija, ki sicer skrbi za kakovost medsebojnih odnosov, lahko prelevi v orodje za manipulacijo, če gre za vodenje zaposlenih in nadzor nad njihovimi odnosi, vpliv na njihove osebne odnose, omejevanje ali spodbujanje druženja, v funkciji absolutne koristi za podjetje.

V rokah neetičnega voditelja lahko postanejo vodstvena orodja v resnici orodja zlorab, ustrahovanja in drugih oblik mobinga, čemur smo priča v Drami *Krči* Mika Bartletta. Zgodba deluje kot niz dialogov, ki stopnjujejo potrebo po reakciji, so kot sprožilo za akcijo – osvoboditev od pritiska, v katerem se znajdetta oba človeka, ki sta predmet te manipulacije, le da žensko doživljamo v ospredju.

Tudi zato so razprave o etičnosti vodij in o poslovni morali in njihovi osebni integriteti tako aktualne in pomembne za današnji čas. A vse se pravzaprav začne v družini: in spet se vprašamo, kdaj in kako smo vrednote, ki smo se jih naučili od naših staršev, zamolčali in zatajili, kdaj so jih zatajili tudi tisti, ki smo jim zaupali podjetja? Koliko smo torej kot posamezniki načelni, moralni, pošteni in ta svoj etos širimo v okolje?

Nenazadnje sta poslovna etika in morala tudi ekonomski kategoriji: podjetja, ki slovijo po svojih visokih etičnih načelih, se uvrščajo med poslovno najbolj uspešna. Torej se etika in morala tudi obrestujeta.

Ali bi lahko Emma namesto sprejemanja sugeriranih pogojev v nekem trenutku vsemu skupaj rekla ne? Ali bi morala reči ne? Ali bi slovenska Ema povabila Daretu Glažarja, da ustanovita uspešno mednarodno podjetje za trženje?

Marta Turk je uveljavljena podjetnica, ki velik del svojega časa namenja problematiki nizkega deleža Slovenk v podjetništvu in inovacijah. V ta namen je ustanovila Zavod za razvoj ženskega in družinskega podjetništva META, ki pomaga ženskam pri zaagonu in razvoju njihovega posla, in v letu 2013 sprožila pobudo za oblikovanje Sveta za inovativnost žensk.





Mike Bartlett, foto Stephen Cummiskey

Intervju z dramatikom Mikom Bartlettom

VODJE IN KORPORACIJE NE ZANIMA MORALA – DOBRO IN SLABO. VSE, KAR NJIH ZANIMA, JE PROFIT.

Večkrat nagrajeni sodobni britanski dramatik Mike Bartlett (1980, Oxford) je eden najbolj svežih, pronicljivih in ostrih mladih avtorjev, ki se v svojem pisanju odziva na probleme sodobne družbe. V britanskem tedniku *The Stage* so ga označili za *Enega* najbolj zanimivih novih talentov, ki se je pojavil v zadnjem času.

Mike, delujete kot pisec za radio, gledališče, televizijo in film, kako različni mediji vplivajo na vaše pisanje, obstajajo teme, ki se vam zdijo še posebej zanimive za posamezen format?

Mislím, da ni posebnih tem, ki bi bolje delovale v vsakem od teh formatov. Vendar ima vsak svojo prednost – gledališče je kolektivno, živo in neposredno, kar je dandanes izjemna redkost. To pomeni, da je tam mogoč resničen fokus in pogovor med gledalci, ki so tistega večera prisotni. Radio je bolj oseben in intimen. Televizija je narativna, pravzaprav lahko seže kamorkoli, in zaradi svojega velikega dometa hitro doprinese k pravih družbenim in političnim spremembam, ker doseže toliko gledalcev.



Minca Lorenci



Pia Zemljič

Nekje sem prebrala, da ste *Love Contract* napisali kot izziv, ko ste sodelovali s skupino *The Apathists*, kaj vas je inspiriralo?

Ni bil ravno izziv – ampak ja, provokacija, da nekaj napišem na hitro. Razmišljal sem o delovnem okolju in potem sem prebral nek članek o 'Love Contracts' (ljubezenskih klavzulah v pogodbah), ki so se ravno uveljavili v ZDA in so jih takrat začeli uvajati tudi v Veliki Britaniji. To se mi je zdelo izvrstno izhodišče, da spregovorim o kapitalizmu, ki v vedno večji meri zavzema naše zasebno življenje.

Imate kakšen poseben odnos do te tematike, mislim, kot gledališki ljudje načeloma nimamo toliko stika s korporacijami in njihovim načinom dela, ste veliko raziskovali?

Po faksu sem kakšna štiri leta delal v pisarnah, opravljal začasna dela, da sem si zaslužil denar, medtem ko sem poskušal postati dramatik. Torej imam nekaj izkušenj s šefi, piarovci in korporativno logiko. Tudi večina mojih prijateljev ni zaposlenih v gledališču in mi veliko pripovedujejo o teh drugih svetovih.

Kaj pa pravne zadeve, koliko lahko korporativne pravice posegajo v pravice do zasebnosti?

Mislim, da je to bistvo moje igre. In odkar sem jo napisal, se pravi od leta 2008, mislim, da je to vedno bolj res, z zbiranjem osebnih podatkov prek facebooka in googla, ki naj bi povedali več o nas kot naši prijatelji, vlada, ali celo mi sami.

Se Emma oziroma se mi sami zavedamo naših delavskih pravic? O nadziranju in nadzorovanju, meji med javnim in zasebnim – te zadeve zgleda prehajajo ena v drugo tudi zato, ker se delovni čas podaljšuje in ljudje vedno več časa preživijo na delovnem mestu.

Točno tako, in mislim, da je zakonodaja daleč za resničnim svetom na vseh omenjenih področjih. Soočiti se moramo z dejstvom, da smo popolnoma nezaščiteni, ko gre za zaposlitveno zakonodajo, zakonodajo o varovanju zasebnosti in ravnovesje med ogromnimi multinacionalnimi podjetji ter zasebnostjo posameznika. Če bi eno od teh podjetij moralo uničiti človekovo življenje, bi to zlahka naredilo. Ženske zaslužijo mnogo manj od moških, materinstvo je še vedno velika ovira pri njihovi karieri – in moč posameznikov ali vlad, da bi se borile proti tem zadevam, je drastično upadla.

Love Contract je bila najprej predvajana kot radijska igra na BBC-ju, potem so jo uprizorili v gledališču *Royal Court* pod novim naslovom *Contractions*, na žalost nisem poslušala radijske igre, ampak me vendarle zanima, če ste igro za gledališko uprizoritev spreminjali in kako, ter kako to, da ste spremenili naslov?

Contractions je mogoče nekoliko bolj posreden naslov, ki poudarja človeškost v nasprotju s korporativnostjo. *Love Contract* več pove o zgodbi. Mislim, da je na spremembo naslova vplivalo dejstvo, da radio terja več naracije kot gledališče – ker ga lahko v vsakem trenutku izključimo. Ni bilo veliko sprememb. Radijska igra ima nekoliko drugačen konec, spet zaradi večje potrebe po naraciji kot po metafori.

Že zgodaj med študijem predstave smo ugotovili, da igre nočemo prikazati kot neke vrste črno-bele grozljivke, kjer je Vodja klasična negativka in Emma klasična pozitivka, in kjer bi s prstom kazali na to, kako podjetje grozno manipulira s svojim delavci. Dejansko Vodja Emmi nikdar ničesar ne ukaže, ne prisili je, da kaj naredi. Veliko bolj nas zanimajo majhni koraki, ki jih Emma potrebuje, da sama zapečati svojo usodo in postane srečna, fit in produktivna, medtem ko Vodja opravlja svoje delo – pazi, da se vse izteče v korist podjetja. Kako ste se lotili zdrsov v absurd iz obeh perspektiv?

Tako je. Vodje in korporacije ne zanima morala – dobro in slabo. Vse, kar njih zanima, je profit. Igra denarja in človeškosti je tista, ki ustvari absurd. Upam, da je v igri vsaj malo razvidno, da kapitalizem in pehanje za profitom in to samo za profitom vodita v različno človečenje vsakogar, in da je ta tok na neki točki treba ustaviti.

S čim se trenutno ukvarjate?

Pišem novo igro za naslednje leto in razvijam nekaj idej za televizijo.

Spraševala in prevedla **Urška Brodar**



Jure Novak, foto Urška Boljkovac

Intervju z režiserjem Juretom Novakom

NOBENIH ILUZIJ NIMAM, DA JE MOJE DELO ČISTO, JASNO, LEBDEČE NEKJE NAD UMAZANIM USTROJEM SVETA

Gledališki režiser, performer, avtor in prevajalec Jure Novak se bo celjski publiki predstavil z režijo provokativne sodobne drame *Krčiči*, ki se ukvarja z vlogo in odgovornostjo posameznika v sodobnem korporativnem svetu.

Prvič sodeluješ s SLG Celje, kako je prišlo do izbora teksta in sodelovanja?

Sodelovanja z odličnim celjskim ansambлом sem si želel že vrsto let in v tem smislu so kar nekaj časa potekali tudi pogovori z umetniško vodjo. *Krčiče* mi je v branje predložila Tina in takoj sem jih prepoznal kot aktualno, izčiščeno in učinkovito dramsko besedilo. Od tam so stvari stekle same od sebe: oba sva prepoznala Pio in Minco kot idealni nosilki vlog, odrski ustvarjalci, sposobni kritične predanosti, ki jo tako gosto in močno besedilo zahteva; besedilo pa odlično funkcionira tudi v širšem kontekstu letošnje sveže in relevantne sezone.

Zelo sem vesel tudi, da se celjskemu občinstvu predstavljam z avtorsko ekipo v ustvarjalnem vrhuncu: ti sama si, razpeta med Nemčijo in Slovenijo, med prevajanjem in praktičnimi dramaturgijami, njen bistveni člen; svojo prvo samostojno scenografsko rešitev nam bo predstavila vrhunska vizualna umetnica Urša Vidic; Matejo Benedetti smo k projektu pritegnili med ustvarjanji v velikih evropskih opernih hišah; skladatelj in bas kitarist Tibor Mihelič, najbolj znan po soustvarjanju v Kataleni, pa je po pravkaršnji izdaji nove plošče s svojim avtorskim projektom *The Puzzled* v odlični formi.

Krče si tudi sam prevedel, bi najprej povedal nekaj besed o prevodu?

Trenutno težko, ker se s prevajalcem ne slišim pogosto. Že večkrat sem se lotil režije lastnih prevodov in ključno je, da na tej točki odmislim vse, kar sem razmišljal kot prevajalec, in se besedila lotim, po režisersko, kot svinja z mehonom.

Se pa je besedilo prevedlo tako rekoč samo od sebe. Prevodi kvalitetnih avtorjev, kamor Bartlett zagotovo spada, so svojevrsten užitek, saj so vse rešitve v besedilo že vpisane.

Zdaj pa te vprašam kot režiserja, kaj te je pri *Krčih* pritegnilo?

Teme, ki se tičejo najmočnejše institucionalne forme sodobnega sveta, korporacije, se nam vsiljujejo same. Kot umetnik, kot človek, vpleten v svet, se jim ne moreš ogniti. Ne smeš ogniti.

Krči te teme razpirajo z vidika, ki ga ne srečamo pogosto: navadno umetnik kritizira, analizira korporacijo od zunaj, s pozicije ne-moči, kot *outsider*. *Krči* zaigrzejo v jedro od znotraj, abstraktne odnose počlovečijo in jih s tem naredijo vseprisotne.

Vsak med nami se je že znašel v podobni situaciji. In vsak med nami je bil prisiljen sprejemati odločitve, razmišljati misli Emme in Vodje.

Kot gledališki delavci nimamo ravno veliko stika s korporacijami, njihovim ustrojem in delom, ti je ta tema blizu? Morda vseeno vidiš vzporednice?

Stike imamo. Kot porabniki. Kot kolesca v sistemu. In kot umetniki. Nobenih iluzij nimam, da je moje delo čisto, jasno, lebdeče nekje nad umazanim ustrojem sveta.

Ustvarjamo produkt, ta produkt ponudimo porabnikom, ti ga konzumirajo, ali pa ne, v smislu dogme izbire (namesto odločanja). Sodobna umetnost je v ta sistem vpletena, če hoče ali noče, vprašanje je le, koliko je sposobna svojo vpletenost reflektirati.

Pot v pekel je tlakovana z dobrimi nameni. Ampak v *Krčih* se po tej poti stopa korak za korakom, ali Emma sploh opazi, da je na poti tja?

Odgovoril ti bom z eno od tez uprizoritve: Emma ne gre v pekel. Ema postane pravilna. Dobra. Dobra uslužbenka, dobra porabnica. *Krči* so res samo krči, rodi se idealen človek za novo tisočletje: *Zelo pomembno je, da ostanete zdravi. Da delate v varnem okolju.*

Da se počutite udobno in varno. Da se čutite uravnovešeni, varni, da se obvladate. Se v pisarni zdaj počutite udobno?

V uprizoritvi se skušamo izogniti črno-belemu slikanju korporacij kot bav-bava in ubogih delavcev, ki jih le-te izkoriščajo. Čeprav gre Bartlett seveda v absurd, mar niso dejanja Emme in Vodje vendarle nekako logična z njihovih vidikov?

Edini način, da opraviš svojo režijsko delo, je, da se z vsemi liki – strinjam. Vseeno je, ali so Jack Razparač ali Mahatma Ghandhi. Z njihovih vidikov je torej vse kot mora biti.

Prav gotovo pa je naša delovna teza ta, da je ključna točka odgovornosti za spreminjanje zatečenega stanja na vsakem posamezniku. Da so male odločitve, ki jih sprejemamo vsak dan, mali kompromisi, male potlačitve, pogledani od daleč, akcije, ki spreminjajo svet. Na nas je, ali ga na bolje ali na slabše.

Če smo natančni, Vodja Emmi nikoli eksplicitno ne reče, naroči ali ukaže nobenega ravnanja. Nепrestano ji namiguje, oziroma Emma njeno poizvedovanje razume kot namige za ravnanje, ji implicitno grozi z izpolnjevanjem službenih dolžnosti in jo opozarja na njeno odgovornost do podjetja. Emma pa ravna predvsem sama, po svoji vesti. Zanimivo je tudi, da se pravzaprav uresniči vse, o čemer Vodja na videz samo poizveduje: romantično razmerje na delovnem mestu, rodi se otrok, otrok umre. Si Vodja ukroji Emmo po potrebi podjetja ali obratno, si Emma to pravzaprav želi?

To so vprašanja za avtorja. Mi se ukvarjamo z zatečenim stanjem. In ugibanje o psihološki konsistenci likov se neha, ko začnemo razmišljati o efektu, o sporočilnosti. Ni torej važno, kaj želi Emma: važno je, kaj mi želimo, da želi.

Von Trier je mojster tega preskoka, njegovi liki so nerazumljivo nedosledni, prav *nepodnošljivi*, če si smem izposoditi neprevedljiv pridevnik južnih sosedov. In vendar so med najbolj prepričljivimi, najbolj doslednimi ženskimi liki žanra. Je povedno, da te like najpogosteje pišejo moški?

Že precej zgodaj v procesu sva ugotovila, da je bil tekst najprej radijska igra in to se mu pozna v tem smislu, da stoji sam zase, da uprizoritve skoraj ne rabi. Če bi ga delali realistično, ne bi potrebovali nič drugega kot mizo in dva stola. Vendar smo s konceptom določili, da bomo odrsko delali še eno predstavo, besedilo teče svojo linijo, predstava svojo in na nekaterih mestih se presečeta. Misliš, da je v tem razlika med 'anglosaksonskim' tipom gledališča, kjer je avtor še vedno Bog, in 'srednjeevropskim' tipom gledališča, kjer je Bog režiser?

Anglosaksonski tip poznam zgolj od daleč – in v njem bi se slabo znašel. Režijo sem šel študirat z namenom avtorstva; *metier* prometa na odru je nujen, z vidika avtorstva pa impotenten.

Besedilo vsebuje temo nadzora zaposlenih v firmah, od tu naša ideja za dve kameri, ki ju igralki uporabljata na različne načine, na odru so tudi ekrani, ki enkrat predvajajo sliko v živo, drugič posnetke. Kakšno funkcijo imajo kamere in posnetki v predstavi v odnosu z igralkama v živo?

V *Krčih* se kameri od uvodnih sestankov naprej nisem mogel izogniti, čeprav je na odru v resnici ne maram, ker se vse prepogosto uporablja zgolj kot efekt. V *Krče* je vpisana, smiselno in estetsko, in z njo se zato vsak dan borimo. Vesel sem, da smo našli prizor, kjer je ne sme biti.

Pri uprizoritvi nam gre tudi za to, da ne bi padli v podvajanje izrečenega s fizično akcijo. Nekatere igralske naloge smo zastavili z odmiki od realizma, lahko razložiš njihovo rabo in funkcijo?

Ne. Med 'realizmom' in 'odrkostjo' je odmik samo domišljjski. Govorimo o pojmu 'simulakra', ki se mu gledališče po definiciji ne izogne: in vprašanje je le, ali ga ozavesti in osmisli ali pa se dela, da ga, v tradiciji začetkov 19. stoletja, ni.

Med bralnimi vajami smo se pogovarjali o tem, da zaposleni nezadostno poznajo svoje delavske pravice in da v praksi pravice podjetij močno posegajo v pravice do zasebnosti. V besedilu so seveda neke stvari zaostrene, klavzule o prepovedi romantičnega razmerja na delovnem mestu so sicer postale v nekaterih podjetjih stalna praksa, predvsem so kritični odnosi nadrejenih do podrejenih, ki lahko ogrožajo delovanje podjetja, s tem zaposlena lahko nevede kršita klavzulo zaupnosti, poslovnih skrivnosti. Kje so meje med pravicami podjetja in pravicami zaposlenih do zasebnosti? Zaposleni lahko podjetje seveda toži zaradi kršitve pravice do zasebnosti, vendar je v praksi to mnogo bolj zažetonetno, kdo pa si želi delati v podjetju, ki ga je stožil?

Iz teksta:

VODJA *Potem bomo razmislili o vaši primernosti za naše podjetje.*

Ampak dvomim, da se bo to zgodilo. Vaša prodaja je vedno odlična, mar ni, podobno kot Darrenova. Bilo bi škoda, če bi kaj vplivalo na vajino prodajo.

Ker za to gre. Vsaka iluzija, da lahko podjetje deluje etično, je škodljiva: zaposleni NE SMEJO delovati etično. Osnovna postavka vsakršnega zaposlenega, vsakega Vodje je, da bo večal profit lastnikov. Če tega ne stori, kazensko odgovarja.

The Yes Men (odlični kanadski performerski duo) sta nekoč, če skrajšam, v imenu neke naftne firme objavila novico, da se bodo obnašali etično. Vrednost njihovih delnic je v nekaj urah padla za milijarde dolarjev. Milijarde! Korporacija deluje po inerciji, ki je močnejša od sil posameznikov.

Kakšna je tvoja uprizoritvena strategija?

Kot sama dobro veš, imamo namen gledalcu v branje ponuditi sodobno gledališče, gledališče, ki angažira vse čute in spodbuja razmislek, gledališče, ki je seksi in živo. Nepretenciozno in neizumetničeno postavitev, ki zaseka v jedro problema.

Predani in suvereni igralki, avtorska ekipa ter podpora profesionalnega aparata celjskega gledališča me navdajajo s prepričanjem, da nam bo to tudi uspelo.

Spraševala **Urška Brodar**



Minca Lorenci, Pia Zemljič



Prvič v SLG Celje

JURE
NOVAK,
režiser

Foto Urška Boljkovac

Gledališki režiser, performer, avtor in prevajalec. Do leta 2002 je študiral filozofijo in sociologijo kulture na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, nato je vpisal študij gledališke in radijske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Med študijem je kot asistent in dramaturg sodeloval z nekaterimi najbolj znanimi slovenskimi režiserji in koreografi. Leta 2006 je diplomiral s postavitvijo *Kislega mačka* Caryl Churchill.

Od tedaj je režiral in izvedel vrsto projektov, med zadnjimi *Ministrico*, agit-prop *lecture-performance*, ki je odprl 6. festival Prelet, *Jure Novak: Zato sem srečen*, avtorski projekt o depresiji, ter *5fantkov.si*, nagrajeno predstavo dramatičarke Simone Semenič v MGL.

Med letoma 2007 in 2010 je umetniško vodil Gledališče Glej v Ljubljani, najstarejše slovensko neodvisno gledališče. V zadnjih letih samostojno deluje predvsem na področjih uprizoritvenih umetnosti in literature. Ž živimi projekti je reden gost mednarodnih festivalov.



Prvič v SLG Celje

URŠA
VIDIČ,
scenografinja

Foto Uroš Hočevar

Leta 2008 je zaključila podiplomski študij slikarstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani. Za njeno delo je značilno raziskovanje številnih medijev in tehnik, ki ji omogočajo različne vizualne pristope in oblikovne rešitve. Pri svojem delu se osredotoča predvsem na prenos 2D podob, kot so slike, filmski in animirani kadri, v kompleksne prostorske postavitve. Tovrstne podobe črpa iz preteklih zgodovinskih obdobij ter filmskih žanrov, katere preko različnih vizualnih medijev inkorporira v lastni imaginarij. Ob tem jo zanima celostno zaobjetje razstavnega prostora, ki ponuja gledalcu distancirani pogled na določeno zgodovinsko obdobje ali filmski žanr in posledično ponovno ovrednotenje tovrstnih, že skoraj pozabljenih ideologij ali družbenih problematik, ki so na specifičen način sooblikovale podobo sodobnega sveta in družbe.

Javnosti se je predstavila s številnimi samostojnimi in skupinskimi projekti v Sloveniji, Italiji, Avstriji, Nemčiji, Belgiji, na Hrvaškem ter Madžarskem. Za svoja dela je prejela priznanja in bila večkrat nominirana na mednarodnih selekcijah, kot so Award for Central/Southeast Europe (2007) ter Nagrada sklada Vordemberge-Gildewart (2010).

Od leta 2010 intenzivno deluje in ustvarja z vizualno umetnico Meto Grgurevič. Skupaj soustvarjata kompleksne prostorske instalacije, ki temeljijo na večmedijskem jeziku in raziskujejo meje med odrskim in galerijskim prostorom. Njuni projekti so bili predstavljeni v Sloveniji, na Dunaju, v Zagrebu in Puli. Zadnji in odmevnejši projekt *Galanterie Mécanique* je bil predstavljen v okviru festivala Svetlobna Gverila in 7. Trienala slovenske umetnosti, *Galanterie Mécanique/Fil d'argent* pa v okviru 30. Grafičnega bienala v Ljubljani.

Z odrsko scenografijo se je začela ukvarjati leta 2010 kot asistentka priznanega scenografa Branka Hojnika. Od njunega prvega scenografskega projekta *Cesarjeva nova oblčila* v režiji Borisa Kobala pa do danes sta skupaj soustvarila številne scenografije. Med njimi opero *Ljubezen kapital* v režiji Vinka Möderndorferja, dramo *Hamlet* v režiji Eduarda Milerja, dramo *Dlje od najdlje* v režiji Tijane Zinajič, *Misterij Buffo* v režiji Aleksandra Popovskega in druge.



Foto Ivian Kan Mujezinović

Prvič v SLG Celje
**TIBOR
MIHELIČ
SYED,**
avtor glasbe

Bas kitarist, vokalist, predvsem pa avtor. Ustanovitelj in vodja aktualne zasedbe The Puzzled (album *Bad Times for Bedtime Stories* je izšel letos), verjetno pa bolj znan kot basist in avtor nekaterih skladb ljubljanske zasedbe Katalena (izdanih pet albumov, 2001–2011) ter soustanovitelj zdaj že razpadle, avant jazz-rock zasedbe Miusow Quartet (album *Smejmo se skupaj*, 2007), nekdanj pa član zasedb Niowt, Živel je mož ... Dejaven tudi kot avtor glasbe za gledališke in plesne projekte koreografov in režiserjev: Matjaž Pograjc (*Izgubljena čast Katharine Blum* v SMG, *Tanja-Tanja, Bobni v noči* v MGL), Branko Potočan (*Zarjavele trobente, Desetletka*), Jure Novak (*Rozenkranc in Gildensstern sta mrtva* v MGL) ...



Foto Ivian Kan Mujezinović

Prvič v SLG Celje
**POLONA
JANEŽIČ,**
avtorica glasbe

Klaviaturistka glasbenih zasedb Katalena in Melodrom ter pripovedovalsko-glasbene skupine Tri zdrave Marije in en oče naš, redno sodeluje s Pripovedovalskim varietejem, decembra 2012 je izšel njen literarno-glasbeni prvenec *Sinbadove muze*, trenutno najbolj sveža projekta, v katerih nastopa, pa sta gledališko-glasbena predstava *Ġremo vsi!* v režiji Marena Bulca ter *Po mojem Slovenci* ... Borisa Kobala in Branka Završana.

Neil Simon

GOVORICE (RUMORS)

Farsa • Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka Tina Mahkota

Režiser Jaka Andrej Vojevec

Ameriški dramatik in scenarist Neil Simon (1927) je eden najbolj plodnih in najboljših komediografov v zgodovini ameriškega gledališča. Napisal je več kot trideset dramskih besedil in podobno število filmskih scenarijev, ki jih je večinoma napisal po svojih igrah. Za svoje delo je prejel številne ugledne nagrade (več nagrad Tony, nagrado Pulitzer Prize for Drama, Drama Desk Award ...), na Broadwayu so istočasno igrali kar štiri njegove igre, njegove igre pa z velikim uspehom uprizarjajo po vsem svetu. V petih desetletjih svojega pisanja je ustvaril enkratno, natančno in humoren vpogled v življenje povprečnega ameriškega človeka ter ustvaril komično sliko življenja in tegob navadnih ljudi.

Farsa *Govorice (Rumors)*, 1988) je svojo krstno uprizoritev doživela 22. septembra 1988 v gledališču Old Globe Theatre v San Diegu v Kaliforniji, na Broadwayu je bila premierno uprizorjena 17. novembra 1988. Uprizoritev so z Broadwaya preselili v Ethel Barrymore Theatre, kjer je doživela več kot petsto ponovitev.

Na zabavo ob deseti obletnici zakona Charlieja Brocka in njegove žene Myre so v razkošno vilo v newyorškem predmestju povabljeni štirje ugledni pari. Prvi par pride na zabavo, vendar v hiši ni ne gostiteljev ne služabnikov ne kuharice ne večerje. V kuhinji je veliko surove hrane, ki čaka na izginulo kuharico. Gostiteljica je izginila neznanu kam, gostitelj Charlie, ki je newyorški podžupan, se je ustrelil v ušesno mečico in ves omotičen pod vplivom tablet leži v svoji spalnici. Gre za nesrečo ali poskus samomora? Dogodki se še dodatno zapletejo, ko začnejo prihajati še drugi povabljeni gostje. Drug pred drugim poskušajo prikriti resnično stanje v hiši, lažejo in si izmišljujejo, kaj naj bi se zgodilo. Ker gre za ugledne in premožne meščane, je nujno, da nenavadni dogodki v hiši ne pricurijo v javnost ali ne pridejo na uho policiji. Predstavniki višjega razreda ameriške družbe so pripravljene narediti vse, da dogodke v hiši prikrijejo pred lokalno policijo in mediji. Da bi ohranili dobro ime in ugled, vsi po vrsti lažejo in si izmišljujejo zgodbe, čeprav se nikomur od njih ne sanja, kaj se je v resnici zgodilo. Nihče več ne ve, kdo govori resnico in kdo laže. Vse so le govorice.

Farsa *Govorice* je imenitna komedija zmešnjav, nesporazumov in sumničenj, ki izhajajo iz želje, da bi ugledni meščani za vsako ceno zaščitili svoje dobro ime.

SPONZORJI IN PARTNERJI
SLG CELJE
V SEZONI 2013/14

SPONZORJI SLG Celje

VEČER

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG Celje

Z vašo pomočjo smo še uspešnejši.
Hvala!

Mike Bartlett CONTRACTIONS

Drama • First Slovenian Production

Translator and Director **Jure Novak**

Translation Collaborator and Dramaturg **Urška Brodar**

Set Designer **Urša Vidic**

Costume Designer **Mateja Benedetti**

Composers **Tibor Mihelič Syed, Polona Janežič**

Language Consultant **Jože Volk**

CAST

The Manager **Pia Zemljič**

Emma **Minca Lorenci**

OPENING 13 September 2013



Multi-awarded British playwright Mike Bartlett (born in 1980 in Oxford) has been described as one of the most original, probing and uncompromising new voices that critically reflect many topical issues of contemporary society. British daily *The Stage* called him *one of the most intriguing new talents that have emerged recently*.

Contractions consists of fourteen short scenes depicting a relationship between a female manager and an employee. The play exposes the issue of increasing invasion by big companies into their employees' privacy. Emma, who has just started working for the company, is asked to attend a meeting with her manager. What appears to be a routine meeting soon turns out to have fatal consequences. Emma is polite, guarded, and able – apparently – to disguise her discomfort at being asked to read aloud a section of her contract. This is the clause forbidding any relationship, activity or act between employees which could be characterised as sexual or romantic. Should there occur such relationships, the employees are required to report them immediately to their bosses. The problem arises when the manager finds out that Emma went for a drink with one of her male co-workers. The manager interprets this as a severe breach of contract.

In fourteen short scenes, written in clipped, sharp and fast-paced dialogue, Bartlett portrays a cruel corporate world in which the company has accorded itself the right to dictate the terms by which co-workers can conduct inter-personal relations. The employees are forced to allow their superiors to interfere with the private matters in order to keep their jobs. As the play progresses we witness the consequences of increasingly cruel and inhuman interference and humiliation in the workplace. The manager is a ruthless, uncompromising and cold-hearted woman totally committed to the company and lacking any sense of empathy. Fearing the loss of her job, Emma gradually becomes a puppet in her hands and gives up her private life entirely. *Contractions* deals with work relations and mobbing in a frank, challenging and provocative way. In 2006, an American survey revealed that 31 of 80 firms asked staff to declare office love affairs.

Mike Bartlett is a master of fast-paced and razor-sharp dialogue. His sense of dark and absurd humour packed with clever puns grants a light-hearted tone to his acerbity when depicting totally dehumanized working relations.

