

Sezona 2013/14

Neil Simon

GOVORICE



Neil Simon GOVORICE (RUMORS)

Farsa • Prva slovenska uprizoritev

Prevajalka **Tina Mahkota**

Režiser **Jaka Andrej Vojevec**

Dramaturginja **Tatjana Doma**

Scenografa **Branko Hojnik, Urša Vidic**

Kostumograf **Alan Hranitelj**

Avtor glasbe **Boštjan Gombač**

Svetovalka za govor **Alida Bevk**

IGRALCI

Chris **Manca Ogorevc**

Ken **Damjan M. Trbovc**

Claire **Lučka Počkaj**

Lenny **Bojan Umek**

Ernie **Igor Žužek**

Cookie **Barbara Medvešček**

Glenn **Blaž Setnikar**

Cassie **Ana Ruter k. g.**

Policist Welch **David Čeh**

Policist Pudney **Mario Šelih**

Vodja predstave **Zvezdana Kroflič Štrakl** • Šepetalka **Breda Dekleva** • Lučni mojster **Dušan Žnidar** • Tonski mojster **Matjaž Jeršič** • Rekviziterka **Manja Vadla** • Dežurni tehnik **Metod Kroflič** • Šivilji **Marija Žibret, Ivica Vodovnik** • Frizerki **Marjana Sumrak, Andreja Veselak Pavlič** • Garderoberki **Melita Trojar, Mojca Panič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pilko** • Upravnica mag. **Tina Kosi**

PREMIERA 20. septembra 2013

Manca Ogorevc, Bojan Umek



Igor Žužek, Lučka Počkaj

Tatjana Doma

NEIL SIMON IN NJEGOVA ZDRAVILNA KOMEDIJA

Dramatik in scenarist Neil Simon je eden najbolj plodnih in najboljših ameriških komediografov, poleg tega tudi finančno najbolj uspešen avtor v zgodovini ameriškega gledališča. Čeprav je s svojimi igrami navduševal številno publiko tako v Združenih državah kot drugod po svetu, so gledališki teoretiki in kritiki pomen njegovega pisanja večinoma spregledali, predvsem zato, ker je pisal za množice in ker je pisal večinoma komedije. V njem so videli predvsem komercialno uspešnega avtorja, ne pa resnega dramskega pisca. Kljub temu je Neil Simon ena najbolj vplivnih osebnosti v ameriški zabavni industriji 20. stoletja. Napisal je 34 dramskih besedil, zadnje besedilo je napisal leta 2004, in podobno število filmskih scenarijev, ki jih je večinoma napisal po svojih igrah. Pisal je tudi televizijske scenarije in radijske igre ter avtobiografijo v dveh delih. Pisal je romantične komedije, v kasnejšem obdobju pa tudi komične drame in drame. Za svoje delo je prejel številne ugledne nagrade (4 nagrade Tony, nagrado Pulitzer Prize for Drama, Drama Desk Award ...). Na Broadwayu so večkrat istočasno igrali več njegovih iger, v sezoni 1966/67 istočasno kar štiri njegove igre, z velikim uspehom ga uprizarjajo po vsem svetu. Leta 1983 so Alvin Theatre na Broadwayu preimenovali v Neil Simon Theatre. S tem je postal edini živeči dramatik, po katerem se imenuje gledališče.

V petih desetletjih svojega pisanja je ustvaril enkrat, natančen in humoren vpogled v življenje povprečnega ameriškega človeka ter ustvaril komično sliko življenja in tegob navadnih ljudi. V svojih igrah je razgaljal človeške slabosti in publiko pripravil do tega, da se je smejala svojim slabostim, napakam in neumnostim. Eden njegovih največjih dosežkov je bil izvrsten oris družbene klime v New Yorku tistega časa. Njegovi liki so večinoma Židje, Newyorčani in pripadniki ameriškega srednjega razreda. Ustvaril je žive, večplastne karakterje z vsemi človeškimi hibami in slabostmi, ki so publiko nasmejali do solz. Njegove igre so večinoma avtobiografske, saj so ga pri pisanju navdihovali dogodki iz lastnega življenja.

Marvin Neil Simon se je rodil 4. julija 1927 v Bronxu v New Yorku in odraščal v predelu Washington Heights na severnem Manhattnu v času velike depresije, ki je izbruhnila dve leti po njegovem rojstvu. New York, kjer je preživel otroštvo, je bil kasneje prizorišče dogajanja večine njegovih iger. Izhajal je iz židovske družine. Njegov oče Irving je bil trgovski potnik s tekstilom, ki ga je prodajal izdelovalcem oblačil na Manhattnu, mama Mamie Simon pa je bila gospodinja. Neil ni imel srečnega otroštva, predvsem zaradi pogostih preprirov svojih staršev. Njegova starša sta imela zelo buren in težaven zakon, vseskozi na robu ločitve, zato sta se Simon in njegov osem let starejši brat Danny pogosto selila od sorodnikov do sorodnikov in tam živela, zaradi česar je bilo njuno otroštvo večinoma nesrečno in nesigurno. Na težave v zakonu so vplivale finančne težave, s katerimi se je v času velike depresije spopadal oče. Oče je pogosto zapustil družino za več mesecev, mama pa je morala v tem času sama skrbeti zase in za otroka, delala je v veleblagovnici, pomagali pa so ji družina in prijatelji. Mama je pogosto za dodaten zaslužek v stanovanje jemala podnajemnike. Nekoč je bila situacija tako slaba, da so v stanovanje vzeli mesarje, ki so najemnino plačevali v mesu. Mama je očeta, ko se je vrnil, vedno vzela nazaj. Neil se je že, ko je bil star sedem ali osem let, zavedal, da se bo moral čim prej čustveno osamosvojiti od svojih staršev. Zelo zgodaj se je naučil skrbeti zase, postal je neodvisna in močna osebnost.

Pred prepriro staršev se je pogosto zatekel v knjižnico, kjer bral vse razen klasikov. Pred družinskimi prepriro je bežal tudi v kino. Oboževal je zgodnje filme Charlieja Chaplina in Busterja Keatona. Prav ti filmi so ga navdahnili, da je tudi sam postal pisec komedij. Pri Chaplinu ga je navduševala njegova sposobnost, da je ljudi spravil v smeh, in to je bilo edino, kar si je želel, da bi počel v prihodnosti; to je videl kot edino stvar, ki bi ga lahko povezovala z ljudmi. Zelo si je želel, da bi publiko spravil v tako močan smeh, da bi od smeha padali na tla in se smejali in cvilili, da bi celo kdo od smeha padel v nezavest. Pogosto se je tako naglas smejal, da so ga vrgli iz kina. Že zelo zgodaj je spoznal, kako pomembna je lahko vloga komedije, kot obrambnega mehanizma pred nesrečo in žalostjo v življenju.

Že v otroštvu je dobil vzdevek Doc, ker se je vseskozi igral zdravnika in je družinske člane pregledoval z igračko stetoskopom. Ko se je uveljavil kot komediograf, je njegov vzdevek dobil še drugačen pomen, saj je začel pisati igre, ki naj bi s smehom zdravile bolečino in žalost. Eden izmed razlogov, da je začel pisati komedije, je bil tudi ta, da je lahko s pisanjem komedij omilil spomine na boleče stvari, ki jih je doživel v otroštvu, na njih pogledal s komične plati in jim na ta način dodal humoren prizvok.

Z bratom Dannyjem sta bila zelo povezana. Že v najstniških letih, ko je bil Neil star petnajst let, sta začela pisati skeče za letne zabave za zaposlene v brooklynski veleblagovnici Abraham and Straus, kjer je delal Danny. Pisala sta tudi komična besedila in prodajala

stand-up komikom in radijskim postajam. Njun uspeh je Neila prepričal, da si želi postati pisec komedij.

Pri šestnajstih je končal DeWitt Clinton High School v Bronxu. V srednji šoli je še naprej veliko bral, predvsem komične tekste in pustolovske zgodbe. Po srednji šoli se je vpisal na New York University in se preko univerze prijavil med rezerviste zračne enote ameriške vojske (U. S. Army Air Force). Leta 1945 so ga poslali v letalsko bazo v Denver, kjer je služil kot desetar. Začel je pisati za časopis zračne enote ameriške vojske *Rev-Meter* in bil urednik športne rubrike. Krajši čas je študiral na University of Denver, dokler ni bil leta 1946 odpuščen iz vojske.

Preselil se je v New York in se za dve leti zaposlil v produkcijski hiši Warner Brothers na oddelku za pošto pri East Coast Warner Bros., kjer je bil na reklamnem oddelku zaposlen tudi njegov brat Danny. Neil in Danny sta slišala, da ameriški humorist, ki je delal kot radijski pisec, komik, televizijski pisec in kolumnist, Goodman Ace na komercialni televizijski hiši CBS išče nove pisce komične TV oddaje. Poslala sta svoje prispevke in bila sprejeta. Goodman Ace ju je najel za 200 dolarjev na teden, potem ko je prebral samo eno izmed njunih šal. Brata sta leta 1946 spet začela sodelovati. Pisala sta komedije za radio (*The Robert Q. Lewis Show*) in televizijo. Naslednjih deset let sta Neil in Danny Simon pisala komedije za radijske in televizijske oddaje, za različne zelo popularne komične oddaje in serije (*The Red Buttons Show* (CBS/NBC, 1952–55), *The Phil Rivers Show* (CBS, 1955–59), *Your Show of Shows* (NBC, 1950–54), kjer je v glavni vlogi nastopal popularni ameriški komik Sid Caesar, v oddaji, kjer je sodeloval s številnimi izvrstnimi ameriški komiki (npr. Mel Brooks in Woody Allen). Scenaristična ekipa oddaje *Your Show of Shows* je združevala najbolj nadarjene pisce komedij tistega časa.

Leta 1948 je Neil pustil uradniško službo in se posvetil izključno pisanju. Leta 1953 se je poročil s plesalko Joan Baim in v zakonu sta se jima rodili dve hčerki.

V gledališki svet je vstopil leta 1955, ko sta z bratom Dannyjem sodelovala v dveh broadwayskih produkcijah – napisala sta skeče za satirično glasbeno revijo *Catch a Star!* (1955) in *New Faces of 1956*.

V tem obdobju sta se ustvarjalni poti Neila in Dannyja razšli. Danny se je preselil na Zahodno obalo in se posvetil televizijski režiji, Neil pa se je uril v spretnostih pisanja komedije. Leta 1956 se je pridružil scenaristični ekipi sitcoma *Stanley* (NBC, 1956–57). Pisal je komedije za nekatere najbolj popularne komične oddaje za televizijski hiši CBS in NBS vse do velikega preboja na Broadwayu s svojo prvo igro *Come Blow Your Horn* leta 1961.

Leta 1957 je prejel Emmy Award za oddajo *Your Show of Shows*, še eno leta 1959 za *The Phil Silvers Show*. Kljub temu da je bil zelo uspešen televizijski pisec, ga pisanje za

televizijo ni zadovoljevalo in jeseni leta 1957 se je začel resno posvečati pisanju svoje prve igre, ki jo je pisal tri leta.

V svojih igrah uporablja humor kot olajšanje, kot obrambni mehanizem, pobeg in orožje. Ljudem poskuša pokazati, *kako nesmiselno živijo svoje življenje*, sam pravi, da to *doseže s komedijo, vendar ne le zato, da bi pri publiku sprožil smeh*, ampak poskuša zavzeti humoren odnos do življenja. Pri pisanju njegove prve komedije *Come Blow Your Horn* ga je navdihnil njegov in bratov odhod od doma in njuna želja, da bi si ustvarila lastno življenje. Že ta komedija vsebuje vse, kar je kasneje postalo Simonov zaščitni znak – duhovite dialoge, zanimive, večplastne like in srečen konec.

Njegova prva komedija ga je izstrelila med najuspešnejše ameriške pisce komedije in pomenila velik preobrat v njegovem življenju. *Come Blow Your Horn* (1961) je komedija o mladem fantu, ki bi rad zapustil starše, se preselil k samskemu bratu in se predal radostim samskega življenja. Komedijo je pisal tri leta, napisal pa jo je vsaj dvajsetkrat od začetka do konca, predvsem zaradi pomanjkanja samozavesti. Premierno je bila uprizorjena v Brooks Atkinson Theatru na Broadwayu, čez noč postala uspešnica in v dveh letih doživela 678 ponovitev. Tej je sledil mjuzikel *Little Me* leta 1962, ki pri publiku ni bil tako dobro sprejet kot njegova prva komedija, avtorju pa je vseeno prinesel prvo nominacijo za Tony Award. Leta 1963 je komedija *Come Blow Your Horn* doživela filmsko upodobitev s Frankom Sinatro. Neil Simon je istega leta napisal eno svojih največjih uspešnic v karieri, romantično komedijo *Bosa v parku* (*Barefoot in the Park*) o mladem zakonskem paru, ki se navaja na skupno življenje. Pri pisanju komedije ga je navdihnila lastna izkušnja, ko sta z ženo Joan Baim živel v majhnem stanovanju v Greenwich Villageu v New Yorku. V komediji se Neil ponorčuje iz trmastih in neprilagodljivih glavnih likov ter na ta način sporoča gledalcem, da so za uspešno razmerje nujni kompromisi in strpnost.

Bosa v parku je bila uprizorjena v Biltmore Theatru na Broadwayu 23. oktobra 1963 in je do 25. junija 1967 doživela 1532 ponovitev. Krstno uprizoritev je režiral Mike Nichols, ki je kasneje še velikokrat sodeloval z Neilom Simonom. To je bila njegova prva broadwayska režija, ob kateri je spoznal, da si želi v življenju samo še režirati. Mike Nichols je postal broadwayska in hollywoodska zvezda. V vlogah mladoporočencev sta nastopila Robert Redford in Elizabeth Ashley. Komedija je bila nominirana za štiri nagrade Tony Award, režiser Mike Nichols je dobil Tony Award za režijo. Romantična komedija *Bosa v parku* je Simonova najdalj časa igrana komedija in deseta najdalj časa



igrana ne-glasbena predstava na Broadwayu. Leta 1967 je komedija *Bosa v parku* doživela tudi filmsko upodobitev z Robertom Redfordom in Jane Fonda.

V tem času se je Neilov brat Danny ločil in se preselil skupaj z ločenim prijateljem. Od tod ideja za komedijo *Zares čuden par* (*The Odd Couple*). Danny je nekajkrat poskušal prelini svojo idejo v komedijo, vendar brez uspeha, potem pa je idejo zaupal Neilu, ki je napisal komedijo o televizijskem novinarju, obsedenem z redom in čistočo, ki ga žena postavi pred vrata in se preseli k prijatelju, neurejenemu in nerednemu športnemu novinarju, ki se je pravkar ločil. Model za lik pikolovskega časopisnega novinarja Felixa Ungarja je bil prav njegov brat Danny.

V komediji *Zares čuden par* je uporabil isto osnovno idejo kot v *Bosa v parku* – kaj se zgodi, če živita skupaj dva zelo različna si človeka –, le da je tokrat izhajal iz situacije, kaj se zgodi, če dva nista pripravljena na kompromise v skupnem življenju, ter je prišel do zaključka, da je včasih vzorce obnašanja nemogoče spremeniti.

Komedija je bila krstno uprizorjena leta 1965 na Broadwayu v režiji Mika Nicholisa, postala velika uspešnica z več kot 900 ponovitvami. Predstava je dobila štiri nagrade Tony – Neil Simon za najboljšega avtorja, Walter Matthau za najboljšega igralca, Mike Nichols za najboljšega režiserja in Oliver Smith za najboljšo scenografijo; komedija je bila nominirana tudi za najboljšo igrano.

Komedija *Zares čuden par* ga je izstrelila med ameriške broadwayske zvezdnike in mu prinesla oznako 'najboljši novi dramatik na Broadwayu'. Komedija je doživela tudi filmsko priredbo z Jackom Lemmonom in Walterjem Matthaujem. Film je Simonu prinesel prvo nominacijo za oskarja. Komedijo *Zares čuden par* so priredili tudi za televizijski sitcom, predvajali so jo pet sezon (1970–75). Do sredine šestdesetih let 20. stoletja je Neil Simon postal zelo bogat, uspešen in slaven. Leta 1966 so na Broadwayu istočasno igrali kar štiri njegove igrane.

Obdobje med letoma 1971 in 1977 je bilo zanj izredno uspešno in ustvarjalno obdobje. Nizal je uspeh za uspehom, vsaka komedija, ki jo je napisal, je postala finančni uspeh. To obdobje je začel s črno komedijo *Ujetnik druge avenije* (*The Prisoner of the Second Avenue*, 1971), ki v ospredje postavlja njegovo zaskrbljenost nad vedno večjo odtujenostjo in brezbriznostjo v moderni družbi.

Leta 1972 je napisal komedijo *Večna mladeniča* (*The Sunshine Boys*) o dveh varietetskimi igralci, Lewisu in Clarku, ki se po štiridesetih letih skupnega nastopanja sovražita, ko pa ju televizija povabi k sodelovanju, sta spet prisiljena sodelovati. *Večna mladeniča* naj bi bila njegova njemu najljubša igra. Krstna uprizoritev je bila decembra 1972 na Broadwayu, predstava pa je do aprila 1974 doživela 540 ponovitev. *Večna mladeniča* sta doživela tudi filmsko in televizijsko upodobitev.

Leta 1973 je po motivih kratkih zgodb Čehova napisal igro *The Good Doctor*, ki je sestavljena iz številnih kratkih prizorov, Simon pa v igri tematizira svoje prepričanje, da ljudje nesmiselno upravljamo svoje življenje. V igri nastopa šestindvajset likov, ki jih odigrajo trije igralci in dve igralki.

Leta 1973, ko je bila njegova kariera v velikem vzponu, mu je za rakom umrla žena Joan Baim, s katero sta bila poročena dvajset let. Prijatelje je štiri mesece kasneje šokiral s poroko z igralko Marso Mason. Nadaljeval je s pisanjem uspešnic (*God's Favorite*, 1974; *California Suite*, 1976; *Chapter Two*, 1977). *Chapter Two* je pol avtobiografska igra, saj so Simona pri pisanju navdihnili dogodki iz lastnega življenja – smrt žene, žalovanje in nova zveza. Igra naj bi pomenila preobrat v Simonovem pisanju, saj je z njo začel lastno življenje uporabljati za globlje vsebine, ne le kot izgovor oziroma sredstvo za smeh. Igro je posvetil svoji drugi ženi Marshi Mason in njeni potrepljivosti ob njegovem dolgotrajnem žalovanju po smrti prve žene. Igra velja za eno njegovih boljših iger ravno zaradi *idealnega razmerja med žalostjo in veseljem, med obupom in upanjem*. Kljub nizu uspešnih iger, ki jih je napisal v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, je še vedno čutil močno potrebo po pisanju in potrditvi kvalitete svojega dela. *Sem se sprostil in opazoval, kako se pred mojimi očmi izpolnjujejo moje otroške želje? Ne, če si iz Bronxa v času velike depresije in žid, potem se ne.*

Leta 1976 je napisal izvorni scenarij za film *Murder by Death* z zvezdniško zasedbo, temu je naslednje leto sledil še en izvorni scenarij za romantično komedijo *The Goodbye Girl*, Richard Dreyfuss pa je za vlogo v filmu prejel oskarja.

Tudi konec sedemdesetih in osemdeseta leta prejšnjega stoletja so bila za Simona zelo kreativna in plodna – svoje gledališke igre je prirejal v filmske scenarije, pisal komedije, besedilo za mjuzikel *They are Playing Our Song* (1979), napisal še en izvorni scenarij za film *Seems Like Old Times* (1980), napisal avtobiografsko gledališko trilogijo *Eugene Trilogy* (*Brighton Brach Memoires*, 1983; *Biloxi Blues*, 1985; *Broadway Bound*, 1986).

Leta 1983 sta se po desetih letih zakona z ženo Marso Mason ločila. Ostala sta prijatelja in še naprej sodelovala. Leta 1987 se je spet poročil. Tokrat z Diane Lander, ki je bila včasih zaposlena v veleblagovnici. Njun zakon je bil zelo buren in se je leta 1988 po osemnajstih mesecih končal. Ponovno sta se poročila leta 1990, se hitela čez dve leti spet ločiti, se spet pobotala, tako da je njun drugi zakon trajal do leta 1998. Neil je zelo nerad javno govoril o zakonu z Diane, čeprav je večina njegovih del avtobiografskih ali vsaj z avtobiografskimi elementi, pa se je vključevanju izkušenj z Diane v svoja dela izogibal. V obdobju po prvi ločitvi od Diane je napisal farsno *Govorice* (*Rumors*). Obdobje, v katerem je nastala farsa *Govorice*, je opisal takole: *Preživljal sem težke čase ... želel sem si delati, ker je delo zame vedno očiščujoč proces, in zdelo se mi je, da bi bilo dobro napisati komedijo.*



Damjan M. Trbovc, Manca Ogorevc

Farso *Govorice* je napisal leta 1988, v obdobju po prvi ločitvi od Diane Lander, s katero sta imela zelo buren zakon. O *Govoricah* je izjavil: *To je zame nekaj čisto drugega ... Ni podobno ničemur, kar sem napisal do takrat. To je moja prva farsa. Igra se je začela z idejo, da bi napisal farso. Potem pa sem se odločil, da bo elegantna farsa, ker so bile farse Molièrovega časa v glavnem o bogatih ljudeh. To niso zelo bogati ljudje, so pa dobro situirani. Zato sem se odločil, da jih oblečem v večerne obleke. To, da sem jih oblekel v večerne obleke, je v dobrem nasprotju z zmešnjavo, ki se v igri zgodi. Zato sem si izmislil razlog, zakaj so tako oblečeni, in to je deseta obletnica zakona.*

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 535 ponovitev in 8 predpremier.

Tej je sledila igra *Lost in Yonkers* (1991) o disfunkcionalni židovsko-ameriški družini med drugo svetovno vojno, za katero je prejel Tony Award za najboljšo igro, Drama Desk Award za najboljšo novo igro in Pulitzerjevo nagrado za dramo. *Lost in Yonkers* je bila edina drama, ki jo je za Pulitzerjevo nagrado predlagalo vseh pet članov žirije in so jo označili za zrelo delo vztrajnega in pogosto podcenjenega ameriškega avtorja. Z dramo *Lost in Yonkers* je bil Neil Simon končno sprejet med velikane ameriškega dramskega pisanja, vendar se podcenjevalnega odnosa do svoje komedije kljub temu ni popolnoma znebil. Zaradi komične vsebine njegovih iger in komercialnega uspeha, ki so ga skoraj vse dosegle, so kritiki zviška in malo podcenjevalno gledali na njegovo delo.

Leta 1997 je napisal svojo trideseto gledališko igro *Proposals*, ki velja za eno njegovih najmanj uspešnih iger. Do leta 2004 je napisal še štiri igre, vse skupaj

torej 34 gledaliških iger. Poleg iger za gledališče je napisal tudi veliko filmskih scenarijev, ki so bili, razen dveh – *Murder By Death* in *The Goodbye Girl*, priredbe njegovih iger. Raje je pisal za gledališče kot film, saj je bil mnenja, da mora s filmskim scenarijem zadovoljiti veliko število ljudi, za gledališke igre pa je menil, da jih lahko piše zase, vseč morajo biti le režiserju. V nekem intervjuju je izjavil, da je *pisanje zanj pobeg pred svetom, ki pritiska nanj*. Ko je dobil idejo za igro, je takoj zagledal celotno situacijo in potek igre. Potem se je usedel za pisalni stroj in začel pisati po naslednjem vrstnem redu: najprej je razvil like, ki jih je vedno zelo jasno vizualiziral, istočasno z njimi se je razvijala zgodba, v vsakem prizoru pa je vedno ustvaril konflikt.

Neila Simona so označili kot *najodličnejšega ameriškega komediografa in enega najboljših komediografov v ameriški literarni zgodovini*. Čeprav so mu velikokrat očitali, da globino in pomen igre žrtvuje v prid učinkovite komike, je bil sam vseskozi prepričan, da je naše življenje smešno in žalostno, gledališče, kot refleksija življenja, pa bi moralo biti enako. Zanj je bi največji dosežek komedije, da se je publika noro zabavala, vreščala od smeha, da se je kdo v publikli tako močno smejal, da je od smeha omedlel.

Neil Simon je napisal tudi svoje spomine, ki so izšli v dveh delih – *Neil Simon Writes: A Memoir* (1996) in *Neil Simon The Play Goes On: A Memoir* (1999). Leta 1999 se je poročil z igralko Elaine Joyce, s katero je poročen še danes.

Šele leta 1991, ko je prejel Pulitzerjevo nagrado, so kritiki začeli bolj resno obravnavati njegovo pisanje in prepoznali univerzalnost Simonovih zgodb, v katerih se je ukvarjal s težavami povprečnega človeka. Glavne teme njegovih komedij so zakonska nesoglasja, nezvestoba, odraščanje, izguba ljubljene osebe in strah pred staranjem. Resne teme mu je uspelo obravnavati znotraj komičnega žanra, kar je ena izmed odlik njegovega pisanja. V svojem pisanju se je vedno osredotočal na posameznika, na njegove osebne težave in strahove; politika ga pri pisanju ni nikoli zanimala, njegovi liki se izogibajo soočenju z družbeno stvarnostjo, ker so zaposleni s svojimi osebnimi težavami. Ameriški literarni kritik Richard Eder je zapisal, da Simonova popularnost temelji na njegovem primatu v t. i. 'boleči komediji', v kateri nastopajo liki, ki govorijo in delajo zabavne stvari, ki so v komičnem nasprotju z nesrečo, ki jo občutijo.

Večina njegovih iger je vsaj deloma avtobiografskih, nanašajo se na težavno otroštvo, na različne faze življenja, liki njegovih iger pa so večinoma tipični Newyorčani, pogosto Židje, kot je bil tudi sam. Njegovi liki so simpatični in prijetni, publika se z njimi zlahka identificira, in imajo pogosto težave v zakonu, razmerjih, prijateljstvu ali poslu. Simon je želel ustvariti čim bolj verjetne, realistične like, saj si je vedno želel pisati o resničnih ljudeh. Predvsem so ga zanimale žalostne situacije, ki jih je vedno prikazal na komičen način. Njegovi liki so nepopolni, niso junaki, vendar niso hudobni in pokvarjeni. So običajni

ljudje, ki živijo popolnoma povprečno življenje. Zato so njegove komedije primerjali z Menandrovimi, ki je prav tako kot Simon pisal o povprečnih ljudeh v domačem okolju in spretno preletal komične in žalostne teme. Menander je bil, tako kot Simon, spreten psiholog in dober analitik človeških usod. Preden je Simon začel pisati igro, si je vedno zelo jasno zamislil like in jih v svoji glavi popolnoma vizualiziral. Oblikovanje likov se mu je zdelo nujno za kvalitetno igro. Vse njegove igre razen dveh se dogajajo v New Yorku, v delavski četrti, podobni tisti, v kateri je odrasel, zaradi česar imajo urban pridih.

S spretno napisanim dialogom je ustvaril izvrstno mešanico realizma, humorja, resnosti, s čimer se publika z lahkoto identificira. Njegove komedije so zmes situacijske in verbalne komike, resne teme pa obravnava na komičen način, ki spravlja publiko v smeh. V svojih igrah zelo spretno združuje komedijo in dramo. V intervjuju leta 1994 je na vprašanje, kako napisati komedijo, odgovoril, da se ne smeš truditi biti smešen, ampak moraš biti stvaren in resničen, potem nastane komedija. Sam pravi, da je večinoma pisal drame, ki so bile smešne.

Skoraj vso svojo kariero je bil Simon deležen mešanih kritik. Kljub velikemu uspehu pri publikli, kljub temu da so številni kritiki občudovali njegovo spretnost pri pisanju komedij, so mu ves čas očitali, da je struktura njegovih dram slaba, da se prepogosto poslužuje gegov. Njegovo zgodnje pisanje, ki ga je izstrelilo med broadwayske zvezdnike, so v glavnem ignorirali in ga označili za komercialno uspešnega avtorja in ga niso jemali resno kot dramatika. Čeprav je bil Simon vso svojo kariero izredno popularen pri publikli, je bilo njegovo pisanje vse do leta 1991, ko je prejel Pulitzerjevo nagrado, podcenjeno in tako verjetno ostaja še danes.



Lučka Počkaj, Damjan M. Trbovc, Bojan Umek

Jure Gantar

KRITIŠKI PREDSODEK

V svoji obrazložitvi ob podelitvi Pulitzerjeve nagrade Neilu Simonu za najboljšo ameriško igro leta 1991 je predsednik žirije Douglas Watt zapisal, da so *Izgubljeni v Yonkersu zrela delo priljubljenega (in pogosto podcenjenega) ameriškega dramatika*. Čeprav tega ni izrecno omenil, je s svojo izjavo po vsej verjetnosti namignil na dobro znano domnevo, da gledališki kritiki, še posebej tisti, ki so ponosni na svojo inteligenco in izobrazbo, komedije navadno ocenjujejo veliko bolj zadržano kot resne igre. Že sam pridevnik 'resen', recimo, ima tudi v vsakdanji rabi skoraj vedno pozitivne konotacije (*ukvarjam se z resnimi zadevami*), medtem ko njegovo protipomenko 'smešen' zelo pogosto uporabljamo slabšalno (*prav smešen je tale tvoj izgovor*). Dejstvo, da se je Wattsu, kljub Simonovi izjemno uspešni ustvarjalni karieri – je avtor več kot šestdeset iger in scenarijev, ki jih redno uprizarjajo in predvajajo po vsem svetu –, zdelo vredno poudariti, da si v New Yorku rojeni dramatik zasluži več pozornosti, je s tega stališča le nov dokaz o kritični nelagodnosti ob soočanju z gledališkim smehom. Ker Simonove igre slovijo predvsem po svojem prefinjenem humorju, lahko previdnost večine ameriških kritikov pri ocenjevanju njihovih praizvedb v prvi vrsti pripišemo nenapisani žanrski hierarhiji, ki tragedijo postavlja na vrh vrednostne lestvice, burko pa na njeno dno. Kaj je torej prepričalo žirijo, da je vendarle nagradila tudi komediografa, kakršen je Simon? Če želimo razumeti razloge za načelni literarno-dramaturški predsodek proti komediji kot dramski vrsti, si le težko predstavljam bolj očiten teoretski okvir, kot je primerjava med Simonovim vsaj uradno najkvalitetnejšim dramskim besedilom in njegovo edino čisto burko.

Igro *Govorice* je Simon napisal leta 1988, neposredno pred *Izgubljenimi v Yonkersu*. Medtem ko nagrajeno besedilo nima zvrstne oznake, so *Govorice* podnaslovljene kot 'farsa', kar povsem nedvoumno priča o Simonovem namenu. A prav to je verjetno tudi prvi izmed razlogov, da kritiki *Govoric* niso sprejeli s takšnim navdušenjem kot *Izgubljene v Yonkersu*. Celotni tisti, ki se v gledališču z veseljem nasmejejo, imajo komiko namreč le za eno izmed prvin dramskega besedila, ne pa za njegov izključni namen. Vse od romantične reakcije na klasicistična pravila naprej tako velja, da dramsko delo veliko bolj natančno odraža celovitost posameznikovega izkustva, ko tragiko in komiko združuje, kot pa, kadar

ju ločuje. In že od Hegla naprej je ideal Shakespearova sinteza, ne pa Racinova in Molièrova teza in antiteza. Ker se v *Govorica*h vrtinec dogodkov, v katerega vsaj Chris in Ken padeta že ob samem začetku predstave, nikoli niti za hip ne zaustavi, imajo dramski kritiki Simonovo farso nujno za enostransko. Ta vtis dodatno potrjuje avtorjeva odločitev, da ranjenemu Charleyju ne dovoli na oder. Vse dokler nevarnost ostaja oddaljena, se humor ne zmore približati tragikomiki. In čeprav je sprožilni moment dogajanja poskus samomora, se *Govorica*m uspe izogniti kakršnemukoli resnemu razgovoru o vzrokih Charleyjevega duševnega stanja ali o povodih za razpad njegovega zakona.

Po drugi strani pa je v *Izgubljenih v Yonkersu* humor le eno izmed sredstev, s pomočjo katerih dramski liki poskušajo preživeti v velemestu. Norčevanje iz nemškega naglasa babice Kurnitz njenima vnukoma Jayju in Artyju deloma lajša osamljenost in tesnobo, a nikakor ni edini odziv na njuno začasno selitev – fantiča se večkrat tudi odkrito razjezita in ustrašita. Na podoben način je nevarnost v tej igri hkrati manj nazorna in bolj resnična. Stric Louie nečakoma sicer pokaže svoj revolver, a ne na odru ne v zaodru ne pride do streljanja. Pa vendar je že zgolj nakazana prisotnost oderuhov in gangsterjev dovolj zloveščča, da se za mlada junaka bojimo. V nasprotju z burko *Govorice* v *Izgubljenih v Yonkersu* Simon humor in zabavne dogodke ohranja v mejah verjetnosti in vzročno-posledične logike. Čeprav ima v dvajsetem stoletju celo v relativno konservativnih ZDA gledališka kritika modernizem raje kot realizem, ji vsaj pri komediji mimetična zvestoba resničnosti vendarle pomeni več od stilizacije. To obenem pomeni, da Američani bolj kot avtorjevo spretnost občudujejo njegovo iskrenost. Takoj ko v komediji prej opazijo pripovedni konstrukt kot prisotnost resnice, ji v svojih ocenah znižajo umetniško vrednost. Kljub Simonovi dramaturški domiselnosti kritiki v *Govorica*h pogrešajo spoznanj o bistvu življenja.

Nič čudnega torej, da so strokovne žirije Simona začele jemati resno šele v osemdesetih, ko je začel pisati avtobiografske igre. Od treh Tonyjev, ki jih je prejel za uprizoritve na Broadwayu, je le prvega dobil za pravo komedijo, a še tu ni šlo za glavno, temveč za eno izmed postranskih nagrad, ki so jih kasneje ukinili. *Izgubljeni v Yonkersu* sicer niso tako očitno navedzani na Simonovo življenje kot na primer *Blues iz Biloxija*, a tudi tu je glavni junak židovski pubertetnik, katerega starost natanko ustreza avtorjevi. Pomik dogajanja v delno avtobiografsko polpreteklost ima dve neposredni posledici – razen tega, da gledališko igro naredi bolj resnično, gledalcem prav tako ponudi nostalgičen pogled na lastno mladost, kar seveda nujno omili satiro in razosebi humor. Po drugi strani pa se *Govorice* odvijajo v sodobnosti in si z avtorjem delijo zgolj geografsko okolje, ne pa tudi sistema vrednot. Večina tečajev iz dramskega pisanja slušateljem svetuje, naj pišejo o tistem, kar dobro poznajo. Simon je seveda dovolj ugleden, da verjetno pozna tudi lokalne politike in poslovneže, toda do njih gotovo nima tako osebnega odnosa kakor do zgodb o svoji družini. Ne glede na to, kako natančen je njegov satirični oris

štirih zakonskih parov v *Govorica*h, čustvenega naboja (ki je v avtobiografskih zgodbah popolnoma naraven in ga sploh ni treba iskati) Simonu v svoji farsii vsekakor ne uspe vzpostaviti. In če je cilj gledališke igre res uprizoritev celovitosti posameznikovega izkustva, potem imajo dramatisacije dogodkov, ki so se avtorju dejansko pripetili, apriorno prednost pred popolnoma izmišljenim dogajanjem.

Nasploh se zdi, da dramski kritiki umetniško vrednost Simonove dramatike, ter posredno tudi komedije same, povsem odkrito povezujejo z intenzivnostjo čustev, ki jih uspe vzbuditi njegovim besedilom. William A. Henry III, recimo, je svojo kritiko *Izgubljenih v Yonkersu* naslovil *Smeh na robu solz*. Na podoben način David Richards opaža, da se v osemdesetih v *komični svet Neila Simona počasi prikrade bolečina*. Po takšni logiki je humor veliko bolj sprejemljiv, kadar je izraz junakove življenjske moči v trenutkih, ko ga tepe usoda, kot pa takrat, ko je samemu sebi namen. Estetsko najbolj prepričljiv je torej smeh, ki ga dramatik izvabi v čustvenih prizorih, se pravi, ko junaki resničnost doživljajo v vsej njeni globini. Medtem ko je smeh brez strasti kaj lahko sebičen, je smeh, ki kljubuje trpljenju, navadno znamenje junakove izjemnosti. Spričo tega, da v situacijskih komedijah pogosto ni prav veliko časa za iskreno čustvovanje, komediografi primerljiv učinek poskušajo doseči z zviševanjem stopnje nevarnosti. Bolj ko se nezvesti soprog boji svoje žene ali nepošteni uslužbenec svojega šefa, bolj zabavni so njuni izgovori in laže opazujemo, kako neuspešno poskušata delovati kot razumni bitji. V Simonovih *Govorica*h je glavna nevarnost, ki preti povablencem na zabavo, izguba družbenega vpliva. Ker bi vsaj za odvetnika Kena in njegovo ženo Chris, pa verjetno tudi za televizijsko kuharico Cookie in njenega moža Ernieja, škandal verjetno pomenil konec poklicne kariere ter takojšnji padec življenjskega standarda, je situacija dovolj napeta, da nas pritegne. Ni pa dovolj splošna, da bi se hkrati dotaknila naših čustev.

In prav tu se bržkone skriva glavni razlog za kritiško zanemarjanje komedije – pomanjkanje možnosti za poistovetenje z enim od osrednjih junakov. Še posebej pri satiričnih komedijah, v katerih so pogosto prav vse dramske osebe pokvarjene ali nespametne, v občinstvu včasih pustijo tako grenak okus, da se k njim lahko vrača le v jezi, namesto da bi se jih spominjalo z ljubeznijo. Medtem ko gledalci v resnih delih pogosto uživamo preprosto zato, ker si želimo biti bolj podobni osrednjemu junaku, se pri komedijah velikokrat lahko le tolažimo, da smo pač drugačni, oziroma boljši, od oseb na odru. To nam sicer lahko začasno laska, a dolgoročno si navadno vendarle želimo bolj pozitivne samopoditve. V komedijah je le malo likov, ki so istočasno dovolj privlačni in zabavni, da bi se z njimi lahko identificirali. Ljubimca sta navadno bodisi preveč dolgočasna ali preveč nemočna, malopridneži pogosto skoraj bolešno obsedeni in celo zvijačni služabniki dostikrat le posredniki spletk ne pa pravi avtonomni subjekti. Klasične teorije humorja, ki izvirajo v razsvetljski filozofiji in svoj navdih črpajo v sentimentalni komediji, zato vztrajajo pri



Igor Žužek, Ana Ruter

David Čeh, Mario Šelih, Blaž Setnikar



Barbara Medvešček, Manca Ogorevc, Lučka Počkaj

trditvi, da je temeljna prvina humorja sočutje z njegovimi tarčami. Pri tem kot vzor navajajo znamenite komične junake, kakršna sta na primer Don Kihot ali Falstaff, ki ju imamo, kljub njuni naivni zaverovanosti v svoj prav, v končni fazi vseeno radi. Čeprav se tudi v primerjavi z njima počutimo večvredne in se jim z veseljem posmehujemo, naskrivaj občudujemo njuno vztrajnost in potihem upamo, da jima bo navsezadnje le uspelo. Z drugimi besedami, če se s komičnimi junaki ne moremo poistovetiti, lahko z njimi vsaj sočustvujemo.

Z junaki se občinstvo najlaže identificira, ko sodijo v isti družbeni sloj kot gledalci sami. V takem primeru jih občinstvo razume in jim velikokrat tudi kaj hitro odpusti. Ob prazvedbah Simonovih avtobiografskih iger, recimo, je bil newyorškim gledalcem njegov opis življenja židovskih imigrantov sredi prejšnjega stoletja tako blizu, da so v njem lahko hkrati uživali in se mu dobrohotno smehljali. Po drugi strani pa je preračunljivost, premožnost in povzpethost štirih zakonski parov v *Govoricah* prej vir zavisti kot prijetnih spominov. Chris, Ken, Claire, Lenny, Ernie, Cookie, Glenn in Cassie so tako dobesedno kot metaforično ravno dovolj oddaljeni od Broadwaya, da jih gledalci še prepoznajo, a jih obenem nimajo več za svoje sosede. Nič manj resnični niso kot Jay, Arty, Bella, Louie in babica Kurnitz ter polni podobnih značajskih hib, toda ker se občinstvo z njimi ne more poistovetiti, njihovih napak ne spregleda, ampak jih obsoja. Ko se gledalci krohotoja ob obupanih naporih vseh osmih zakoncev, da bi prikrili Charleyjev klavni poskus samomora in zakrili razpoke v medsebojnih odnosih, posredno sporočajo, da so večerne toalete neudobne, 'kanapejški' neokusni in beemveji predragi.

A literarnih zgodovinarjev tak negativen pristop ne prepriča. Kar zadeva komedijo, vsaj ameriški

kritiki na dnu duše ostajajo puritanci in bolj cenijo smeh, ki opravičuje, kot pa smeh, ki kaznuje. Ker v *Govoricah* vidijo predvsem formalno bravuroznost, ne pa človeške topline, jih Simonova farsa pušča hladne tudi, ko so se ob njej zabavali. V intervjuju z Jacksonom R. Bryerjem je Simon izjavil, da mu je bilo od vseh iger najteže napisati prav *Govorice*. Takole se spominja:

Govorice so mi delale največ težav zaradi zakonitosti farse. Občinstvo moraš prepričati, da se odreče svojemu občutku za resnico in da sprejme logiko, čeprav se vsi zavedamo, da ji manjka kak meter od trdnih tal. Dogajanje mora biti polno presenečenj in se odvijati z vrtoglavo nagljo. Osebe morajo biti neprestano v nevarnosti; v hipu, ko ta preneha in ko se lahko usedejo ter si odpočijejo, so kot vlak, ki mu je zmanjkalo pare. Poleg tega mora biti farsa vseskozi zabavna. Bilo je, kot da bi pisal kriminalko, kriminalko Agathe Christie, v kateri nikoli ne veš, kaj se bo zgodilo, le da se v moji igri vse skupaj odvija veliko hitreje kot v njenih zgodbah. Farsa sem hotel napisati preprosto zato, ker sem se želel preizkusiti v tej zvrsti.

Po Simonovem mnenju bi moral vsak pravi dramatik vsaj enkrat v življenju napisati burko in na ta način preizkusiti svoje dramaturške veščine. A kaj ko zahtevnost takšnega eksperimenta občudujejo le drugi dramatik, medtem ko se kritiki nad njim zmrdujejo. Na srečo gledališčniki predstave še zmeraj pripravljajo za občinstvo in vse dokler bo gledalcem vseeno, kaj je vzrok njihovega smeha, se nam za prihodnost farse ni treba bati.

Jure Gantar je diplomiral in magistriral iz dramaturgije na AGRFT ter doktoriral iz dramskih ved na Univerzi v Torontu. Od leta 1992 je zaposlen na univerzi v Halifaxu (Dalhousie University, Kanada), kjer je redni profesor na oddelku za gledališče. Je avtor dveh monografij (*Dramaturgija in smeh* in *The Pleasure of Fools*) in številnih člankov ter razprav o komediji, smehu, humorju, semiotiki in znanstvenih pogledih na gledališče.





Jaka Andrej Vojevec, foto Jaka Babnik

Intervju z režiserjem
Jako Andrejem Vojevcem

ZANIMA ME KOMEDIJA, KI UHAJA IZ SVOJEGA ŽANRA

Režiser Jaka Andrej Vojevec je v sezoni 2011/12 na celjski oder zelo uspešno postavil otroško klasiko *Pikica in Tonček*, tokrat pa bo na oder SLG Celje postavil edino farso Neila Simona *Govorice*. Jaka Andrej Vojevec je gotovo eden uspešnejših režiserjev svoje generacije – že dvakrat je prejel nagrado na Dnevih komedije, na letošnji festival Borštnikovo srečanje pa sta se uvrstili kar dve njegovi predstavi.

Kako to, da si se po študiju angleščine in primerjalne književnosti na FF odločil še za študij gledališke režije?

Na FF sem se prvič resneje srečal z gledališčem. Na primerjalni književnosti smo imeli v prvem letniku predavanja iz teorije drame pri prof. Kralju in iz antične grške drame pri prof. Vrečku, ki je študiral tudi igro, tako da je bil res sijajen predavatelj. O antični grški dramatikii je znal predavati z nekim posebnim žarom. Spomnim se, da so nam bila v prvem letniku skoraj vsem najljubša ravno njegova predavanja. Poleg tega smo imeli študenti primerjalne prost vstop v ljubljansko Dramo in bila nas je družba kakih 5–6 študentov, ki smo začeli redno hoditi na predstave. Tako sem se začel prvič resneje teoretično in gledalsko ukvarjati z gledališčem in sem ugotovil, da je to nek čisto poseben svet. Potem sem začel hoditi tudi na razne delavnice in izobraževanja, npr. Maskin seminar za scenske umetnosti. Na FF sem se tudi pridružil gledališki skupini študentov hispanistike z imenom Hiperclorhidria. To so bile moje prve režijske

izkušnje. In tako sem se po diplomni na FF odločil poskusiti s sprejemci na AGRFT. Na FF sem se že med študijem začel kar precej ukvarjati tudi s prevajanjem, tako da je vse kazalo, da bo šlo moje življenje naprej v tej smeri. Na sprejemce sem šel bolj zato, da si ne bi kdaj očitil, ker nisem poskusil. Če ne bi bil sprejet, verjetno ne bi šel poskusit še enkrat. Ampak sem bil. In tako se je začelo zares.

Mladi režiserji imajo danes zelo malo možnosti za pridobivanje izkušenj. Sam si večkrat sodeloval kot asistent režiserja pri različnih režiserjih. Kakšne so bile te izkušnje in kaj so ti prinesle?

Izkušnje z asistencami so bile precej raznolike in zdaj, ko pogledam nazaj, lahko z gotovostjo trdim, da so bile zame zelo dragocene, čeprav se mi takrat ni zdelo tako. V Sloveniji nimamo institucionalizirane pozicije asistenta režije, kot imajo to npr. v Nemčiji, kjer ima asistent jasno določene naloge in funkcijo. Pri nas je to bolj prepuščeno vsakokratnemu odnosu režiserja do asistenta. Pri asistencah sem se še največkrat počutil kot deklica za vse in kot dežurni krivec. Res pa je, da sem asistiral vedno le tujim režiserjem, ki razmer v naših gledališčih niso bili vajeni. Po drugi strani je bilo gotovo koristno, da sem spoznaval naše gledališko okolje, predvsem v ljubljanski Drami, kjer sem opravil večino svojih asistenc. In gotovo sem se tudi veliko naučil, čeprav je proces učenja režije kar kompleksna stvar. Ne gre tako kot npr. pri matematiki, da se naučiš reševati kvadratne enačbe in potem rešuješ naloge. Režija na Šoli in pri asistencah bolj nekako pronica vate, z opazovanjem, preizkušanjem, delom ... Tako da gotovo prav vsaka izkušnja koristi.

V sezoni 2007/08 si z režijo Jovanovičeve igre *Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali Tujega hočemo – svojega ne damo* v ljubljanski Drami zelo uspešno začel svojo režisersko pot. Uprizoritev je na Dnevih komedije 2008 prejela nagrado žirije za žlahtno komedijo. So ti zaradi nagrade ponudili režijo v katerem od slovenskih gledališč? Ti je nagrada na kakršenkoli način pomagala na tvoji ustvarjalni poti režiserja?

Če so mi kje ponudili delo zaradi nagrade, bodo bolj vedeli tam. Meni ni nikoli nihče omenil, da bi me poklical ravno zaradi nagrade. Vsekakor pa je nagrada seveda dobrodošla postavka v vsakem življenjepisu, med drugim tudi zaradi ohranjanja statusa samozaposlenega v kulturi, kjer prinaša točke.

V sezoni 2010/11 si v ljubljanski Drami režiral še eno komedijo, in sicer zmagovalno komedijo natečaja za žlahtno komedijsko pero *Nežka se moži* Vinka Möderndorferja, ki je na Dnevih komedije 2012 prejela nagrado občinstva za najboljšo komedijo. Lahko torej sklepamo, da ti režiranje komedij zelo leži?

Za zdaj še nisem toliko delal ne komedij ne drugih žanrov, da bi lahko rekel, da mi kakšen še posebej leži. Vsak nov projekt je nov izziv. *Plejboji* in *Nežka* sta bili do zdaj

edini komediji, ki sem ju režiral v profesionalnih gledališčih. Me pa zelo zanima komedija, čeprav vedno manj v tej meščanski verziji, ampak bolj v neki mejni obliki, kjer se komedija prevesi v absurd ali grotesko, in s tem že uhaja iz svojega žanra.

Katero izmed svojih režij bi izpostavil in zakaj?

Vsekakor predstavo *Robinson*. Ta projekt je res nekaj čisto posebnega in drznem si upati, da tudi v širšem gledališkem smislu predstavlja določen presežek.

V tvojem režijskem opusu je tudi nekaj avtorskih projektov. Kaj ti predstavlja večji izziv – ustvarjanje avtorskih projektov ali režija po že napisani dramski predlogi?

Oboje je izziv. Avtorski projekt je mogoče malo večja obremenitev, ker je vse na tebi (oz. ustvarjalni ekipi), vendar to prinaša tudi več svobode, ni se treba obremenjevati s tem 'šta je autor želio da kaže', ker si avtor pač ti sam. Če delaš po predlogi, pa se je treba ves čas spraševati, ali delam prav, ali prav razumem predlogo, in če je ne, ali imam prav, da je ne razumem tako, kot bi jo mogoče moral ...

V SLG Celje spet režiraš komično uprizoritev, tokrat farso Neila Simona Govorice. Kaj se ti zdi v farsii zanimivo, kaj ti predstavlja izziv pri uprizoritvi besedila?

Farsa je že ena od mejnih oblik, ki sem jih omenil zgoraj. *Govorice* bi rad premaknil iz okvira nekakšne realistične komedije v bolj stiliziran, burleskni slog igre.

Kaj se ti zdi pomembno pri uprizarjanju komedije, če se tokrat bolj natančno naveževa na uprizoritev *Govoric Neila Simona*?

V komediji, še posebej v farsii, je zelo pomembna natančnost. Mislim, da tu res lahko pride do izraza dobra igralska tehnika in natančna, premišljena režija. Farsa je v bistvu matematika. Vsaka replika mora biti izgovorjena v pravem tempu in s pravo intenco. Vsak pogled mora biti na pravem mestu in v pravem trenutku.

V kakšni formi je danes slovensko gledališče?

Na to težko odgovorim, ker sem preveč vpleten v samo gledališko dogajanje, da bi lahko podal objektivno oceno. Poleg tega ne spremljam dovolj tuje produkcije, da bi lahko res primerjal. Tuje predstave vidim ponavadi samo na festivalih, kamor načeloma pride samo najboljšo. Po tem bi sklepal, da imamo Slovenci še vedno dobro in tudi aktualno gledališče. Zdi pa se mi, da je vzdušje vedno slabše. Vse več je resignacije in naveličnosti nad vedno slabšimi razmerami. V tem pogledu je gledališče res zrcalo družbe.

Kulturi in posredno gledališču se namenja vedno manj denarja, tako za produkcijska sredstva kot za honorarje ustvarjalcev. Kaj to pomeni za slovensko gledališče?

To seveda pomeni manj gledališča in posledično najverjetneje tudi slabše gledališče. Kulturna politika danes večinoma sledi neoliberalnim trendom, se pravi privatizaciji

in komercializaciji. Ampak vidimo, kam to vodi. Slovenski kulturni trg (kolikor ga sploh kaj je) je verjetno res premajhen, da bi na njem obstalo karkoli zahtevnejšega. S krčenjem sredstev se t. i. visoka kultura vse bolj podreja diktatu lahkotne instantne zabave. Če bomo vse 'kulturniške parazite' prepustili trgu, se lahko zgodi, da bo naša slovenska umetnost, ki je bila toliko stoletij naša identifikacijska točka prežitja, dokaz naše samobitnosti in združevalni moment, v naši končno samostojni deželici usahnila v plehke monokomedije, standupe in sitcom (govorim o gledališkem področju, seveda).

Ali lahko mlad režiser danes sploh še preživi od režije?

Za to moraš imeti veliko srečo. Jaz jo za zdaj še imam, tako da dejansko živim od svojega poklica. Res pa je, da sem brez otrok ali drugih vzdrževanih družinskih članov in da sem po naravi dokaj skromen, tako da moje potrebe niso velike. Hkrati pa seveda nikoli ne vem, kako dolgo bo še tako. Pred prejšnjo sezono sem imel na primer veliko luknjo, ko kakšnih 9 mesecev nisem imel nobenega projekta. Sicer sem imel dovolj prihrankov, da sem preživel, ampak si tega ne želim še kdaj ponoviti.

Za veliko kolegov, tako vrstnikov kot še mlajših od mene, pa nimam pojma, od česa živijo. Tudi ko jih vprašam, mi ne znajo prav dobro pojasniti, kako jim uspe. In pri tem jih ima dosti že otroke in družine.

Kakšna je situacija med svobodnjaki? Si med seboj pomagata, če si sploh lahko, ali zaradi hude konkurence med svobodnjaki, ki imajo delo, in tistimi, ki nimajo dela, vlada zavist in rivalstvo?

Režiserji nimamo nobenega pravega vpliva na umetniško politiko gledališč, tako da si med sabo niti ne moremo kaj prida pomagati, kar se tiče tega, kdo dela v teatru. V Sloveniji res redno dela vsega kakih 10 režiserjev. Ostali pa bolj za silo, če sploh. Če hočeš s kom tekmovati, moraš najprej konkurirati. Tako da tudi o kakšnem rivalstvu med nami ne bi mogel resno govoriti. Kar se tiče solidarnosti, smo deklarativno seveda vsi zelo sočustvujoči, ogorčeni, zgroženi itd. Ampak ker je situacija vedno slabša, se vsak oklepa tistega, kar ima. Ne vem, če se je kdo dejansko že kdaj odrekel projektu, zato da bi ga dobil kak manj srečni kolega.

Kje naj mladi režiserji, ki pridejo z Akademije in ne dobijo ponudbe za režijo iz profesionalnega gledališča, sploh pridobivajo izkušnje? Kaj pomeni za mladega ustvarjalca, če dve sezoni ne dela?

Za vsakega ustvarjalca je to grozljivo, za mladega pa še toliko bolj, tako za samozavest kot za samo poklicno rast in pot. Jaz sem imel doslej srečo in sem kar veliko delal, pa si ne bi upal trditi zase, da sem že izkušen, prekaljen, samozavesten režiser. In od moje diplome mineva že kakih pet let. Če dve leti po Akademiji ne bi nič delal, ne verjamem, da bi zdaj sploh še bil v teh vodah.

Mladi režiserji, ki po Akademiji ne dobijo priložnosti, se poskušajo znajti, kakor se lahko. Praskajo po nekih manjših, polvolonterskih ali amaterskih projektih. Da se razumemo, to so lahko sijajne izkušnje in nič ni narobe s tem, tudi sam rad delam takšne manjše projekte, tudi zastoj, če je treba. Ampak od nečesa je treba živeti. Jaz se lahko grem volonterski projekt, če sem imel pred tem režijo v instituciji, tako da sem preskrbljen tudi za tistih par mesecev, ko delam zastoj. Če pa tega ni, se dogaja, da ne moreš zavrniti nobenega projekta. Se pravi, da če imaš srečo, delaš tri stvari hkrati, ker se lahko potem zgodi, da pol leta ali več ne boš nič. Treh stvari hkrati pa gotovo ne moreš opraviti tako kvalitetno, kot bi jih lepo eno za drugo.

Oktober si bomo na Borštnikovem srečanju lahko ogledali kar dve tvoji uprizoritvi – Vaje iz tesnobe, ki si jo režiral v SSG Trst v tekmovalnem programu, Robinsona v produkciji BiTeatra in LGL pa v spremljevalnem programu. Kaj ti pomeni povabilo na festival?

Vsekakor godi moji človeški nečimrnosti. Res pa je, da živimo v času, ki ne pozna univerzalnih estetskih norm, tako da je izbor vsakega festivala vedno subjektiven in diskutabilen. Sam na primer vedno z veseljem 'šinfam', kadar se ne strinjam z določenim naborom predstav na kakšnem festivalu. Tako da si spet ne domišljam, da sem zdaj pa prijel boga za ...

Kakšni so tvoji načrti za prihodnost?

Takoj po *Govorica*h me čaka otroška predstava v Šentjakobskem gledališču. Potem pa grem januarja za en mesec v Ugando, kjer bom izvajal projekt gledališča zatiranih z ogroženim plemenom Batwa. Poigravam se tudi z mislijo, da bi vpisal podiplomski študij na AGRFT.

Spraševala **Tatjana Doma**



Andrej Murenc, foto Uroš Hočevnar

ANDREJ MURENC

Večerova nagrada

Nagrada za igralske dosežke v sezoni 2012/13 za vloge **Podpredsednika** v uprizoritvi *Shocking Shopping*, **Lea** v uprizoritvi *Sleparja v krilu* in **Mattija** v uprizoritvi *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*

UTEMELJITEV

Kako preprosto: igralec obleče krilo in že je smešen. Pa ni res! Igrati žensko je bržkone ena najtežjih nalog v igralskem poklicu moškega. Če igralec svojo žensko igra pod ali nad robom svojih zmožnosti, je karikatura ali kreatura; če pa v žensko dušo poseže z naravnimi igralskimi registri in talenti, lahko nastane presežek. Andreju Murencu, članu igralskega ansambla celjskega gledališča, se je to posrečilo. V predstavi *Sleparja v krilu* je vlogo Lea odigral suvereno in dominantno, obenem pa skrbno bdel nad tem, da ne bi zdrsnil čez gjbki rob med žlatno komiko in plehko šmiro. Igralskemu glasu je naloženo, da posreduje strasti. Murenc to načelo dosledno upošteva. Strast do ženske vloge je nadgradil še z obrazno mimiko in s celotnim telesnim korpusom. Njegova komika je čista, odprta, razumljiva in ognjevitva. Igralec zmeraj pravočasno ubeži slabemu in se nastavlja dobremu, zahtevnemu in vznemirljivemu. Vloga Lea ni samo klasičen primer igre v igri, marveč ima tudi performerske elemente, kar pomeni, da je ta dramski lik tudi poglobitveni nosilec režijsko-dramaturške interpretacije.

Tudi v vlogah Podpredsednika v igri Matjaža Zupančiča *Shocking Shopping* in Mattija v predstavi *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti* je Murenc suveren. Mattija je odigral prefinjeno, kot da noče biti zraven, kot da ga razmerje do gospodarja niti malo ne zanima, kot da hodi po gladini globoke in nevarne reke, kot da noče biti posrednik med odrom in občinstvom. Ta značilnost je dana redkim. Če je Murenčev Matti nepredvidljiv in zabaven, je Podpredsednik popolno nasprotje, oster, premočrten, neomajen. In prav preskoki med čustvenimi razpoloženji ter obujanje žlahtnega komedijantskega ludizma so tiste kakovostne odlike Andreja Murenca, ki so žirijo poenotile v odločitvi, da si ta mladi in obetavni igralec zasluži letošnjo Večerovo nagrado.

Večerovo nagrado je podelila žirija v sestavi Ivanka Mežan in Alja Predan (članici) ter Zdenko Kodrič (predsednik).

Adam Long, Daniel Singer, Jess Winfield

ZBRANA DELA WILLIAMA SHAKESPEARA (OKRAJŠANO)

(THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE (ABRIDGED))

Komedija

Prevajalec **Milan Jesih**Režiser **Nikola Zavišič**

Ameriška potujoča igralska skupina Mala Shakespearova družina (Reduced Shakespeare Company) uprizarja kratke, navidezno improvizirane zelo zgoščene verzije velikih iger. V svojih uprizoritvah združujejo verbalno in fizično komiko, njihov stil pa so poimenovali 'novi vodvil'. Poznani so tudi kot 'Poredni fantje okrajšav'.

Leta 1981 se je Daniel Singer, študent gledališča na Guilford School v bližini Londona, vrnil v rodno Kalifornijo. Uprizoritev *Petnajstminutnega Hamleta* Toma Stopparda ga je navdušila, da je napisal svojo petindvajsetminutno verzijo Shakespearove mojstrovine za štiri igralce. Na dan premiere so si igralci nadeli ime Mala Shakespearova družina. Predstava je naletela na dober sprejem in doživela številne ponovitve. Leta 1987 jim je prijatelj omenil, da bi lahko nastopili na Edinburgh Fringe festivalu na Škotskem. Ker so za nastop na festivalu potrebovali celovečerno predstavo, so se odločili, da *Hamleta* podaljšajo še za približno dvajset minut in v eno uro strneje vseh sedemintrideset Shakespearovih iger ter odigrajo okrajšano verzijo vsega, kar je veliki dramatik napisal. Na festival v Edinburg so se najavili kot 'Mala Shakespearova družina predstavlja *Zbrana dela Williama Shakespeara (okrajšano)*, vseh sedemintrideset iger s tremi igralci v eni uri! Igra, ki je parodija na Shakespearove igre, so napisali ustanovni člani Male Shakespearove družine Adam Long, Daniel Singer in Jess Winfield, poskusno so jo premierno uprizorili 19. junija 1987 na Paramountovem posestvu v Agouri, Kalifornija, kjer so navdušili publiko. Dva meseca kasneje so gostovali na Edinburgh Fringe festivalu, kjer so doživeli velik uspeh in dobili izvrstne kritike. V londonskem gledališču Criterion Theatre so *Zbrana dela Williama Shakespeara (okrajšano)* neprekinjeno igrali kar devet let.

Skupina igralcev se odloči, da bo v enem večeru odigrala niz odlomkov iz zakladnice največjega svetovnega dramatika – *Romea in Julijo*, *Tita Andronika*, *Othella*, *Julija Cezarja*, *Antonija in Kleopatru*, *Macbetha*, *Hamleta* ... Shakespearovo bogato in raznoliko delo spremlja obsežen teoretičen opus, tudi igralci se ne morejo izogniti komentarjem njegovega dela, zato so pogosto v interaktivnem odnosu z občinstvom. Najprej se igralci publiko predstavijo, potem pa začnejo s parodično predstavitevijo glavnih oseb v *Romeu in Juliji*, temu sledi tragedija *Tit Andronik* à la kuharski nasveti, potem ugotovijo, da *Othella* ne morejo uprizoriti, ker je glavna vloga napisana za temnopoltega igralca, končno pa se odločijo, da bodo *Othella* izvedli v rap verziji, potem vseh šestnajst Shakespearovih komedij strneje v eno samo ... V drugem dejanju s pomočjo publike odigrajo *Hamleta*, na koncu pa ga še nekajkrat odigrajo vsakič hiteje in zaključijo svoj nastop tako, da *Hamleta* odigrajo nazaj.

Zbrana dela Williama Shakespeara (okrajšano) na zabaven, parodičen, duhovit in komičen način predstavlja delo velikega klasika širši množici občinstva. Predstava je primerna tudi za srednješolsko publiko.

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!

Neil Simon RUMORS

Farce • First Slovenian Production

Translator **Tina Mahkota**

Director **Jaka Andrej Vojevec**

Dramaturg **Tatjana Doma**

Set Designers **Branko Hojnik, Urša Vidic**

Costume Designer **Alan Hranitelj**

Composer **Boštjan Gombač**

Language Consultant **Alida Bevk**

CAST

Chris **Manca Ogorevc**

Ken **Damjan M. Trbovc**

Claire **Lučka Počkaj**

Lenny **Bojan Umek**

Ernie **Igor Žužek**

Cookie **Barbara Medvešček**

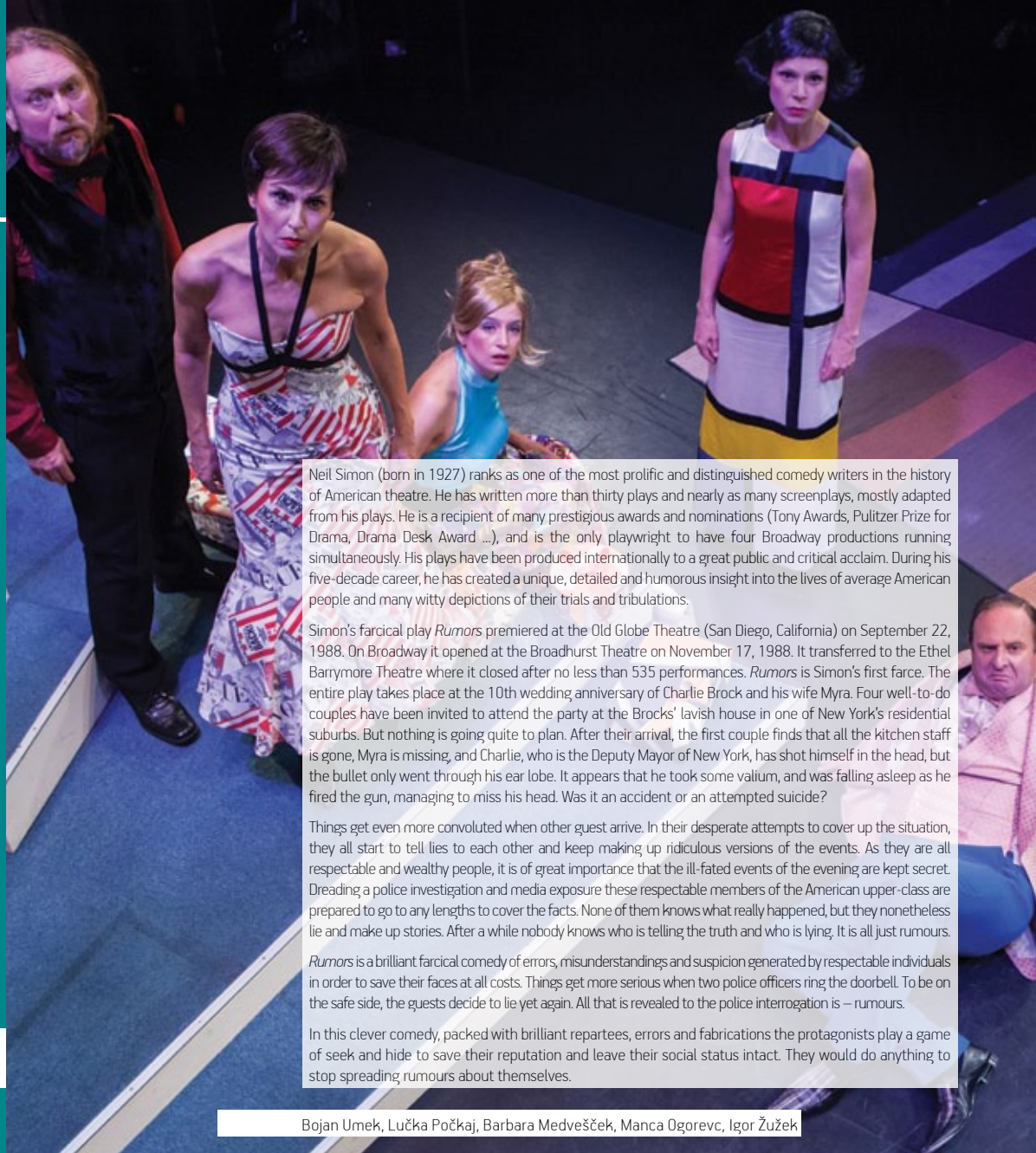
Glenn **Blaž Setnikar**

Cassie **Ana Ruter (guest appearance)**

Officer Welch **David Čeh**

Officer Pudney **Mario Šelih**

OPENING 20 September 2013



Neil Simon (born in 1927) ranks as one of the most prolific and distinguished comedy writers in the history of American theatre. He has written more than thirty plays and nearly as many screenplays, mostly adapted from his plays. He is a recipient of many prestigious awards and nominations (Tony Awards, Pulitzer Prize for Drama, Drama Desk Award ...), and is the only playwright to have four Broadway productions running simultaneously. His plays have been produced internationally to a great public and critical acclaim. During his five-decade career, he has created a unique, detailed and humorous insight into the lives of average American people and many witty depictions of their trials and tribulations.

Simon's farcical play *Rumors* premiered at the Old Globe Theatre (San Diego, California) on September 22, 1988. On Broadway it opened at the Broadhurst Theatre on November 17, 1988. It transferred to the Ethel Barrymore Theatre where it closed after no less than 535 performances. *Rumors* is Simon's first farce. The entire play takes place at the 10th wedding anniversary of Charlie Brock and his wife Myra. Four well-to-do couples have been invited to attend the party at the Brocks' lavish house in one of New York's residential suburbs. But nothing is going quite to plan. After their arrival, the first couple finds that all the kitchen staff is gone, Myra is missing, and Charlie, who is the Deputy Mayor of New York, has shot himself in the head, but the bullet only went through his ear lobe. It appears that he took some valium, and was falling asleep as he fired the gun, managing to miss his head. Was it an accident or an attempted suicide?

Things get even more convoluted when other guests arrive. In their desperate attempts to cover up the situation, they all start to tell lies to each other and keep making up ridiculous versions of the events. As they are all respectable and wealthy people, it is of great importance that the ill-fated events of the evening are kept secret. Dreading a police investigation and media exposure these respectable members of the American upper-class are prepared to go to any lengths to cover the facts. None of them knows what really happened, but they nonetheless lie and make up stories. After a while nobody knows who is telling the truth and who is lying. It is all just rumours.

Rumors is a brilliant farcical comedy of errors, misunderstandings and suspicion generated by respectable individuals in order to save their faces at all costs. Things get more serious when two police officers ring the doorbell. To be on the safe side, the guests decide to lie yet again. All that is revealed to the police interrogation is – rumours.

In this clever comedy, packed with brilliant repartees, errors and fabrications the protagonists play a game of seek and hide to save their reputation and leave their social status intact. They would do anything to stop spreading rumours about themselves.

Bojan Umek, Lučka Počkaj, Barbara Medvešček, Manca Ogorevc, Igor Žužek

