



Vinko Möderndorfer

NOSTALGIČNA KOMEDIJA

Vinko Möderndorfer NOSTALGIČNA KOMEDIJA

NOSTALGIČNA KOMEDIJA
KRSTNA UPRIZORITEV

Režiser Boris Kobal
Dramaturginja Tatjana Doma
Scenografinja Urša Vidic
Kostumografinja Sara Smrajc Žnidarčič
Avtor glasbe Petar Eldan
Lektor Jože Volk

IGRALCI

Starka Anica Kumer k. g.
Starec Evgen Car k. g.
Ona Tanja Potočnik
On Bojan Umek
Dekle Liza Marija Grašič
Fant Aljoša Koltak
Pes, Mama, Ljubica, Hči Barbara Medvešček
Maček, Oče, Prijatelj, Učitelj telovadbe, Sin Igor Žužek

Violončelo Darij Milkovič

Vodja predstave Zvezdana Kroflič Štraki • Šepetalka Breda Dekleva • Lučni mojster Uroš Gorjanc • Tonski mojster Drago Radaković • Rekviziterka Manja Vadla • Dežurni tehnike Sandi Abraham • 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

Anica Kumer, Aljoša Koltak,
Liza Marija Grašič, Evgen Car

PREMIERA
27. NOVEMBRA 2015



Intervju z Vinkom Möderndorferjem

ČE LAHKO UMETNOST SPREMENI ČLOVEKA, ZAKAJ NE BI ČLOVEK SPREMENIL SVETA

6. oktober 2015

Na slovenskih odrih se ne zgodi pogosto, pa tudi za tujino je to velik dosežek, če sva iskrena, da bi v istem koledarskem letu uprizorili kar štiri krstne uprizoritve istega avtorja, kar se ti bo letos zgodilo z uprizoritvami *Obiskov*, *Evrope*, *Malega nočnega kvarteta* in *Nostalgичne komedije*. Kako so kronološko nastajale te igre? Je kaj, kar jih morda povezuje, čeprav so si med seboj zelo različne?

Ja, takemu velikemu uprizoritvenemu metu botruje sreča. Najbrž pa ne samo sreča. Končno drame in komedije pišem že več kot tri desetletja in najbrž sem se v tem času nekaj malega pa že naučil. Ena od uprizorjenih iger (*Evropa*, SNG Drama Ljubljana) je bila nagrajena z Grumovo nagrado, druga (*Mali nočni kvartet*, PG Kranj) je bila nominirana za Grumovo nagrado, tretjo (*Nostalgичna komedija*, SLG Celje) ste dobili na natečaj za komedijo in me najbrž ne bi poiskali, če bi bila igra slaba, četrta komedija (*Obiski*, SSG Trst), ki je bila uprizorjena kot prva, pa je bila vseč umetniški voditeljici in je ustrezala zasedbenim željam Slovenskega stalnega gledališča v Trstu, pravzaprav je štirim igralcem bila *pisana na kožo*. Vzrok za uprizoritev vseh štirih iger je najbrž v tem, da sem jih uspel dobro napisati. Seveda pa je zraven moral biti tudi krepek kos sreče. Namreč: po predalih slovenskih dramatikov, tudi v mojih globokih predalih, je vrsta dobrih in odličnih iger, celo nagrajenih in nominiranih, ki pa niso nikoli zagledale *odrske luči sveta*. V predalu imam, kot primer, prav tako nominirano igro za Grumovo nagrado *Tri sestre*, ki je v minulem desetletju dvakrat doživela premiero v Avstriji (Graz, Dunaj), enkrat na Hrvaškem, enkrat pa na Slovaškem, prav zdaj (oktober

Aljoša Koltak, Anica Kumer,
Evgen Car, Liza Marija Grašič

2015) pa bo doživela premiero v Münchnu. V Sloveniji še ni bila igrana. In tudi najbrž nikoli ne bo. Pač ni imela sreče. In še kakšna takšna igra bi se našla. Ja, treba je imeti tudi srečo in ujeti pravi trenutek, ni dovolj, da je igra samo dobra.

Glede različnosti mojih iger, ki bodo uprizorjene do konca koledarskega leta: vse so si res zelo različne. Od situacijske komedije preko blasfemične burke o vprašanih slovenstva in Evrope, pa vse do *nostalgijčne komedije* in celo drame. Bolj različnega pisanja si ne bi mogel zamisliti. Tudi nastajale so igre različno. Najbolj *sveži* sta *Evropa* in *Mali nočni kvartet*, najstarejša pa je *Nostalgijčna komedija*. Mislim, da je časovni razpon med vsemi igrami kakšnih deset let. Mogoče celo kakšno leto več.

Kako si napisal *Nostalgijčno komedijo*? Od kod ideja za posmrtni sprehod para skozi lastno življenje?

Najprej je bila *ideja*, kako bi bilo fino videti sebe v treh različnih življenjskih obdobjih. Mladost, srednja leta, starost. Gledališče je tisti prostor, kjer se to da prikazati, kjer se da spregovoriti o minljivosti časa in hkrati o sobivanju vseh časov, in to celo bolje kot na filmu. Najprej je bila gledališka domisljica: starejši par se prepira o nekem dogodku iz njune mladosti, pa se pojavi isti par iz mladosti in prizor se odvije pred nami ... Seveda pa takšen prizor za sabo potegne še marsikaj drugega. Idejo o nezanesljivosti spomina, o nepomembnosti človeških konfliktov, pa tudi o usodnosti nekaterih odločitev. Vse to pa sestavlja življenje. Smrt, oziroma, kot praviš, *posmrtni sprehod para* skozi življenje, se je v besedilo vtihotapil šele kasneje. Tako, da je *smrt* presenetila tudi mene kot avtorja. *O, madonca!* sem si rekel, *saj sta vendar mrtva!* To, da je starost tisto obdobje v življenju, ki ima edino pregled za nazaj, nad mladostjo, srednjimi leti, je nekako nastalo organsko, skozi pisanje. In tudi stavek, ki ga izreče Starka: *Mrtva sva*, se je pojavil organsko, sam od sebe. In mislim, da bi moral tudi pri gledalcih vzbuditi presenečenje, začudenje. Nekako ne bi smeli *smrtnosti življenja napovedovati vnaprej*. Tudi jaz je nisem, ko sem pisal. Ali pa ja. Ne vem. To je že stvar uprizoritve. Dejstvo pa je, da človek v resnici upa, da je nesmrten. V zrelih letih se *konca življenja* že bolj zavedamo, imamo izkušnje s smrtjo, prijatelji, z znanci, bližnji umirajo, ampak vseeno upamo (najbolj absurdno upanje), da nas bo smrt nekako obšla. Da ne govorim o tem, da pa je mladost sploh prepričana, da je nesmrtna in da življenje nima konca. Pravzaprav samo starost vidi več od ostalih obdobj življenja. Zato tudi pravimo, da je starost *modra*, pametna. No, vse to mi je bliskalo skozi

misli, ko sem razmišljal in potem tudi pisal to igro. So bile pa še kakšne druge *slike*. Podobe. Pospravljanje stanovanja za mrtvimi starši. Čudenje moje ljube tetke, imela je osemnosemdeset let, nad tem, kako je življenje hitro minilo. Ob vsakem obisku mi je to pripovedovala. *Kako hitro je minilo, kako hitro je minilo!* Ker moja tetka ni imela otrok, sem jaz najbrž edini, ki se še kdaj spomni nanjo. Ko nekoč tudi mojega spomina nanjo ne bo več, bo čisto zares umrla. Tako je to. To je ta *nostalgijčna komedija življenja*.

16. oktober 2015

Ostaniva še malo pri *Nostalgijčni komediji*. Ko sem prvič brala besedilo, me je zelo presenetilo spoznanje ob koncu igre, ki ga omenjaš – da sta Starka in Starac že mrtva. Tega nisem pričakovala. Tudi na vajah se strinjamo, da je to nepričakovan trenutek v igri. Trenutek, ki spremeni doje-manje celotne igre. Ob spoznanju, da sta mrtva, se spremeni pogled na njuno življenje. Prav smrt podeli njunemu življenju občutek lahkotnosti, morda celo komičnosti. Šele ko sta mrtva, postanejo njuni konflikti in dogodki, ki so usodno zaznamovali njuno življenje, nepomembni.

Točno tako. Moram priznati, da nisem imel namena napisati tistega stavka: *Mrtva sva*, ki *spremeni doje-manje celotne igre*. Sploh ne. Dokler ga nisem napisal, nisem *vedel zanj*. Rodil se je dramaturško logično. Presenetil me je in pretresel. Ja, dramatika je pretresel njegov stavek ☺. Včasih se zgodi (žal ne vedno), da se dramska zgodba tako *organsko* razvija, da se *sama* piše. Nekako je preigravanje različnih tem in obdobj življenja, sploh v zadnjem delu igre, pripeljalo do tega, da lahko tako gledata na življenje samo osebi, ki sta čisto na koncu, ki imata pregled in odnos do vsega minulega izoblikovan na *horizontu* že minulega življenja. Ki sta mrtva. Mislim, da se v tem trenutku igra zgosti, nas preseneti, šokira in nam da misliti.

Zdi se, da je Starka bolj pomirjena z minulim življenjem, Starca pa stvari še vedno bolijo. Morda zato, ker vse do konca ne ve, da je mrtev? Da ničesar več ni mogoče spremeniti. Ali pa gre bolj za stvar ženskega in moškega pogleda na stvari?

Ja, *Starka* je bolj pomirjena. Na vsak način. Tudi zato, ker *ve*, *da je mrtva* in je to *sprejela*. Pa tudi drugače ste ženske *drugačne*. Bolj spravljene z življenjem. Moški neprestano nekam divjamo, hitimo, se prehitavamo. Hormoni nas mučijo in to kar do konca. Vedno se nam zdi, da smo nekaj zamudili, da nismo bili



Anica Kumer, Evgen Car

dovolj uspešni, da nismo imeli dovolj žensk, da nismo ničesar doživeli. Takšna je narava našega spola. Butasto sicer, ampak je res. *Moški ste taki voli*, mi je nekoč rekla prijateljica. Zelo sem bil užaljen. Vedel sem, da je mislila predvsem mene. Hkrati pa sem, niti ne tako globoko v podzavesti, vedel, da je to še kako res. *Voli smo*. In radi smo *voli*. Včasih smo celo ponosni na to, da smo takšni, saj nas imate tudi takšne rade. Nekako smo manjkajoči *volovski del ženskega značaja*. Super se ujemamo. In tako tudi naš par. Ujemata se in razhajata. On je večno nezadovoljen, ona drži *hišo* pokonci. On razmišlja površno, ona se zaveda globljih povezav v življenju. Oba pa delata človeške napake. Si jih oproščata (vsak na svoj način) in jih spet delata. In tako mine življenje ☹.

20. oktober 2015

Medtem ko v celjskem gledališču nastaja *Nostalgična komedija* v režiji Borisa Kobala, sam režiraš svoje besedilo *Mali nočni kvartet* v PG Kranj. Kako je režirati lastno besedilo? Ne samo v primeru *Malega nočnega kvarteta*, sprašujem tudi na splošno. Imaš drugačen odnos do lastnih iger kot do iger drugih avtorjev? Si kot režiser zadovoljen sam s sabo kot z dramatikom? Spreminjaš in črtaš lastna besedila tekom vaj? Najdeš v svojih igrah tone, ki se jih nisi zavedal, medtem ko si pisal igro?

O tem, ali bom kdaj režiral svoja dramska besedila, sploh nisem razmišljal. Imel sem se predvsem za režiserja in za pesnika. Potem pa je tako nanese, da sem zelo spontano napisal poetično igro *Kruti dnevi*, ki jo je režiral moj kolega, režiser Milan Stepanović. Igra je bila uprizorjena v okrogli dvorani Cankarjevega doma (leta 1982). Niti ne vem, če sem bil z uprizoritvijo zadovoljen ali ne, bil sem vzhičen, to pa gotovo. Takole nekaj napišeš in potem igralci to igrajo, besede oživijo, ljudje gledajo ... Res poseben, čaroben občutek. In takrat mi je nekako bilo jasno, da bojo moja dramska dela režirali drugi režiserji. Potem pa se je zgodilo, da sem svoje novo besedilo nesel gospodu Andreju Hiengu, ki je bil umetniški vodja prav vašega gledališča. Takrat sem režiral *Za narodov blagor* Ivana Cankarja. Spomnim se, da sem besedilo nosil v torbi dolge tedne, preden sem se mu ga upal izročiti. Z Andrejem sva se zelo dobro razumela. Bila sva, in to si štejem v veliko čast, gledališka prijatelja. Bil je blazno zanimiv človek. Strahotno sem ga spoštoval in ga cenil kot pisatelja in človeka. No, in on je igro (*Prilika o dok-*

torju Josefu Mengeleju, 1986) čez noč prebral (danes tega ne naredi noben umetniški vodja več) in naslednje jutro me je pri vratarju čakalo pismo, on se je namreč že navsezgodaj z vlakom vrnil v Ljubljano; pismo je bilo napisano z njegovo lično pisavo, v njem pa je zapisal, da *že dolgo ni prebral tako vznemirljive igre* in da jo bo uvrstil v program. In to takoj. Že v naslednji sezoni. Tako enostavno je to bilo nekoč. In naslednji teden mi je rekel, da naj jo kar jaz režiram. Mislim, da sem debelo pogledal, on pa je rekel: *To pa ja znaš!* In sem jo zrežiral. Tako mi je Andrej Hieng mimogrede vcepil samozavest in prepričanje, da lahko režiser brez problema režira svoja besedila, *saj to vendar zna!* In potem sem režiral kar nekaj svojih besedil in kar nekaj so jih režirali moji kolegi. Svoja besedila sem na oder postavljala, kot da niso moja besedila. Sem preveč vpet v gledališko delo, da ne bi vedel, da je treba biti do besedila *gledališko neizprosen*. In mislim, da se s sabo, kot z avtorjem besedila, nisem nikoli *boril* za kakšno repliko. Ja, s svojimi postavitvami svojih dram in komedij sem bil zadovoljen, saj sem jih zrežiral tako, kot sem jih videl, ko sem jih napisal. Dramske tekste vedno pišem kot odrske dogodke, kot gledališče, nikoli kot literaturo. Tako da je moj *literarni* zapis že zapis predstave. Kar pa ne pomeni, da kakšen drug režiser ne vidi v mojem besedilu *druge* in *drugačne* predstave. To, da sam režiram svoje besedilo, ni nikakršna garancija, da bo predstava že zaradi tega dobra, da se bo *a priori* posrečila. Sploh ne. Pomeni samo to, da bo takšna, kot jo je videl *avtor*, ko jo je pisal. Seveda pa mi igralci na vsaki vaji odkrijejo nianse besedila, na katere nisem pomislil, ko sem pisal besedilo. Včasih se zgodi, da igralska intuicija ve več od dramatika, kar pomeni, da besedilo razumejo še na drug način. Igralec pretopi dramatikovo domišljijo, kljub vsemu dramski liki nastanejo v abstraktnem svetu dramatikove imaginacije, v meso in kri, v pravo dinamiko življenja. Dramskim likom, ki so iz takšne snovi *kot sanje*, igralec doda svoje telo, svoj srčni utrip, svoje izkušnje ... Ja, na vsak način, igralci mi vedno znova odkrijejo dodano vrednost vsebin, ki sem jih sam zapisal.

Se ti zgodi, da z uprizoritvami lastnih iger nisi zadovoljen? Da pomisliš, to bi pa jaz boljše zrežiral, ali ti uspe popolnoma sproščen pogled na uprizoritve svojih besedil drugih režiserjev?

Najprej: svojih dram, ki jih nisem zrežiral, nikakor ne morem sproščeno gledati, oziroma ne morem biti do njih popolnoma *objektiven*. Pa jih moram gledati. Bilo bi nespodobno, če jih ne bi. Medtem ko mi predstave, ki sem jo samo

zrežiral, res ni treba več videti. In je tudi ne. Razlog pa je v obeh primerih isti. Trema. Grozna trema. Kdaj je večja? Pojma nimam. Najbrž takrat, ko sem samo avtor in res nisem imel nobene moči nad uprizoritvijo. Vse je bilo v tujih rokah. Grozno neprijeten občutek. Kljub veselju. Veselje in groza. Oboje hkrati ☺. Res pa je, da nisem bil vedno povsem zadovoljen z uprizoritvami svojih besedil, ki so jih režirali drugi. Včasih so šle uprizoritve *proti* besedilu. V besedilu so iskale nekaj, česar v njem ni bilo. Ali pa so režiserji skozi besedilo promovirali svoje videnje gledališča in svojih *umetniških* idej (kar se danes žal zelo pogosto dogodi). Obstajajo pa celo režiserji, ki so prepričani, da je besedilo samo inspiracija za njihovo avtorsko videnje problemov. Po domače: prepričani so, da je besedilo zato, da ga spremeniš, da ga zavržeš, da narediš nekaj svojega in drugega, da ga na novo napišeš in dopišeš (ni bolj vase prepričanih *pisateljev*, kot so režiserji, in to prav tistih, ki nikoli nič ne napišejo) ... In včasih se jim celo posreči, da naredijo res nekaj zanimivega, večinoma pa rojevajo nerazumljive in človeško nezrele gledališke spačke. Vendar kljub vsemu, ja, z uprizoritvami svojih besedil sem imel kar srečo. Včasih sem se prav začudil, kaj vse so režiser in igralci našli v dialogih moje igre ali pa, kakšne zanimive odrske rešitve so izumili, na katere nisem pomislil niti kot avtor drame in jih tudi kot režiser prav gotovo ne bi našel. Nekaj podobnega doživljam tudi zdaj v Kranju, ko na oder postavljamo besedilo *Mali nočni kvartet*. Neverjetno, kaj lahko igralci odkrijejo med vrsticami! Jaz pa sem najbrž tudi že dovolj gledališko izkušen (in pameten ☺), da jim znam prisluhni in ne trmarim kot vsevedni avtor in režiser.

21. oktober 2015 – ob 3:45, noč

Življenje in politika.

Noč je in razmišljam: življenje, ki ga živimo danes, je politično življenje. Človek je *homo politicus* bolj, kot je to bil kdaj koli do sedaj. Ljudje, ki pravijo, da jih politika ne zanima, enostavno ne govorijo resnice ali pa so naivni kot snažilke. Morda imamo včasih res občutek, da smo *izven* politike, ker kakšen teden ne beremo časopisov, ne gledamo televizije in informativnih oddaj, vendar ta občutek je lažen. In to zato, ker se *politika zanima za nas*. In kakšno zvezo ima to s parom v naši *Nostalgčni komediji*? Na videz *igra* opisuje običajno življenje dveh ljudi, njuna različna življenjska obdobja, povsem človeške težave *slehernika* ... Vendar tudi onadva živita (sta živela) v nekem času, ki ga je *hudo* zaznamovala politika. Zunanji (politični) svet vdira v njuno življenje

v na videz nepomembnih drobcih. Naš par je vplival na politiko zgolj kot volivec, kot eden izmed mnogih, ki je obkrožil *da* ali *ne* ob osamosvajanju Slovenije. Starka govori o tem. Govori o dobrih in slabih odločitvah. O tem, da včasih nismo reagirali, pa bi morali, da smo preveč samo *živeli življenje*, nismo pa aktivno sodelovali v njem. In prav zato smo odgovorni tudi za napake *zgodovine*. Nismo se uprli, ko bi se morali. Sklonili smo glave, ko bi jih morali dvigniti ... Tudi to so dileme *slehernika*. Sicer v naši igri razmišlja tako samo ženska, kar se mi zdi dovolj povedno. Ženske rojevajo otroke. Matere so. Ženskam ni vseeno za življenje, za prihodnost. Politiko pa žal kreirajo moški. Mislim, da bi morali dramskim trenutkom, ko zunanji svet z znanimi dogodki vdre v stanovanje in življenje moškega in ženske, zelo resno prisluhniti. V njuni *indiferentnosti* se skriva tragika človeka *homo politicus*. Ni dovolj samo živeti. Družina je premalo. Potomci te itak pozabijo. V resnici otroke začnejo njihovi starši zanimati šele takrat, ko je prepozno. Prava sled, ki jo človek pusti za sabo, je najbrž v zavesti, da se nisi prepustil toku življenja, ampak da si se mu včasih tudi uprl. Potem mogoče lažje odideš. Kaj vem. Tako nekako razmišljam to noč.

24. oktober 2015

Če se najprej navežem na tvoj odgovor, ki ga zaključuješ s spoznanjem, da si dovolj gledališko izkušen, da znaš prisluhniti igralcem. Kako pomemben se ti zdi stik dramatika z gledališčem? Je to predpogoj za kvalitetno dramsko besedilo?

Na vsak način je vez dramatika z gledališčem zelo pomembna. Skoraj obvezna. Dramatiki so pravzaprav vedno in *od vsega začetka* režirali svoja besedila. Poklic režiserja je namreč zelo *mlad* poklic. Star je kakšnih sto let. Najbrž manj. Dramatika pa jih ima dva tisoč. Najbrž več. Vsi pomembni dramatikarji so bili povezani z gledališčem. Med njimi je bilo mnogo igralcev. Dramatikarji so bili vedno hkrati tudi režiserji svojih del, dokler se ni pojavila režija kot samosvoja umetnost, ki lahko obstaja tudi sama zase.

Enostavno ne verjamem, da lahko dobra dramatika nastane povsem izven gledališča, v literarnih kabinetih. Na vsak način mora biti dramatik na ta ali oni način povezan z gledališčem. Na Slovenskem skoraj ni dobrega dramatika, ki ne bi bil povezan z *deskami*, ki *pomenijo življenje*. Danes pa je to skoraj nujno. Mislim, da se lahko dramatik zelo veliko nauči ob gledališki praksi. Izjema je bil morda samo Ivan Cankar, za katerega pa tudi ne vemo točno, če

ni bil prijateljsko zelo povezan s takratnimi gledališčniki. Najbrž je bil, saj je Slovenija bila takrat, in je še vedno, velika *vas*, kjer se vsi poznajo in sedijo v istih gostilnah. Na vsak način pa je bil Cankar velik talent. Mislim, da je imel celo režiserski talent, glede na to, kako so njegova besedila (*Za narodov blagor*, *Pohujšanje*, *Kralj na Betajnovi*, *Hlapci*) izpisana gledališko ekonomično in zgoščeno.

Pogosto se v svojem pisanju lotevaš socialnih in družbeno kritičnih tem, kritično se odzivaš na družbene razmere in opozarjaš na krivice in bedo današnjega dne. V bližnji preteklosti sta takšna film *Inferno* in dramsko besedilo *Evropa*. Je to morda tvoj poskus, da se *ne prepustiš toku življenja*, da se življenju, kot je, poskušaš upreti? Mora biti umetnik nujno tudi *homo politicus*?

Mislim, da živimo v zelo *političnem* svetu. Bolj kot mogoče pred tridesetimi leti. Svet se bliskovito spreminja. Evropa danes ni več ista, kot je bila včeraj. V Evropi in Sloveniji se dogajajo veliki premiki in ne predstavljam si dramatika, gledališčnika, ustvarjalca ali celo umetnika, ki bi v svojem ustvarjanju in razmišljanju šel mimo vsega tega. Enostavno živimo v intenzivnem času *politike* in *zgodovine*. Dolžnost ustvarjalcev, ki so, pa brez lažne patetike, *luč človeške zavesti*, mnogo bolj, kot so to sprenevedavi politiki, pa je prav v neprestani in neizprosni refleksiji vsakdanjih problemov. Seveda v umetniški, pesniški formi, ki ima to moč, da lahko *živo* pride do ljudi.

Kar se mojega dela tiče, nimam se zgolj za angažiranega ustvarjalca. V resnici sploh ne vem, kaj točno pomeni *biti angažiran*, mislim, da je moje delo produkt moje osebne ogorčenosti nad neresnicami, krivicami, anomalijami, ki se pojavljajo v svetu in med ljudmi. Ko pišem svoje igre, me zanimajo predvsem ljudje in razmerja med njimi. V ospredju moje dramske pozornosti je *človek*. Njegovo delovanje ali nedelovanje. Zanima me *človek* z vsemi napakami. *Človek*, ki ljubi, ki sovraži, ki pozablja, ki se smeji, ki se izgublja v hudih notranjih stiskah ... Ker pa ta *človek*, ki me zanima, ki ga raziskujem, živi v svetu, ki je takšen, kakršen je, potem je povsem normalno, da se moje igre ukvarjajo tudi s svetom.

Drama, ki jo prav ta hip režiram v Kranju, *Mali nočni kvartet*, se ukvarja z intimno človeško bolečino, s smrtjo otroka, vendar se v odnose med paroma staršev vsiljivo sili *duh časa*, v katerem gospodujejo kapital, trgovina, denar,

prepričanje, da se da vse kupiti, da se vse prodaja in da je vse kupljivo ... V tem segmentu je tudi ta igra aktualna, *politična*, če hočeš.

Za satiro in komedijo pa sem sploh prepričan, da sta to dve zvrsti dramskega pisanja, ki sta ustvarjeni prav za to, da kažeta *zrcalo družbi*. Komedijo razumem kot umetniško pango, katere dolžnost je, da smeši napake sveta in jih razkrinkava *skozi smeh*. Umetnost, ki je zgolj prijetna zabava, zame ne obstaja. Ja, ustvarjalec mora imeti izoblikovano stališče do sveta, v katerem živi. In, ja, umetnik je *homo politicus*.

Imajo umetniki (posledično njihova umetnost) danes sploh še kakšen vpliv, moč spreminjanja? Ali pa je to zgolj utvara, če ne celo egotrip umetnikov?

Umetnost ima veliko večji vpliv na svet, kot ji svet to želi priznati. Politiki nikoli ne govorijo resnice. Resnica, ki jo pridiga politik in državnik, je vedno zelo *fleksibilna*, raztegljiva kot *čikgumi* in neulovljiva kot dim. Tudi zgodovina, kot znanstvena veda, ne govori vedno resnice. Sploh pa ne zgodovina, ki analizira dogodke bližnje preteklosti. Za pravo, objektivno sliko mora preteči veliko časa. Bolj ko se oddaljujemo od nekega dogodka, več možnosti je, da bo zgodba o njem bližje resnici. Ko odpade vsa subjektivnost, ko se oddaljijo vsi vpleteni, je možnost za resnično podobo večja. Pa še to ni vedno tako. Medtem ko ima umetnost moč *intuitivnega* in čustvenega izpovedovanja resnice. Shakespeareova dramatika nam o življenju in ravnanju ljudi, v času angleške kraljice Elizabete prve, pove več kot zgodovinska čitanka. Tudi slikarstvo nam nudi jasnejšo sliko o ljudeh, njihovem verovanju, navadah, o razmerju med oblastniki in podložniki, o čustvovanju kot pa zgodovinski traktat. In tudi sicer ima umetnost veliko večji vpliv na ljudi kot pa aktualna politika. Umetnost oblikuje *duha časa*, *dušo naroda*. Prepričan sem, da bi bili Slovenci zelo drugačen narod, če ne bi imeli Prešerna. Brez njegovih *Poezij*



Anica Kumer, Aljoša Koltak, Barbara Medvešček,
Liza Marija Grašič, Evgen Car

mogoče danes sploh ne bi imeli samostojne države. Tudi brez Cankarja bi bili Slovenci drugačni. Samo umetnost lahko oblikuje značaj naroda. Res pa je, da umetnost nima izvršne moči nad dogodki. Če bi Nemci imeli samo Goetheja, nikoli ne bi bilo druge svetovne vojne, ampak so imeli žal tudi Hitlerja. Čeprav, tega ne smemo pozabiti, v zgodovini obstajajo trenutki, ko je umetnost posegla v tok zgodovinskega dogajanja, ko je prav umetnost navdihovala ljudi, da so izbrili družbene spremembe (viktorijanska Anglija in dela Charlesa Dickensa, francoska revolucija in Beaumarchaisev *Figaro* itd.). Sicer pa vsi, ki imamo radi umetnost, poznamo občutek, kako smo s kakšne gledališke predstave, s kakšne likovne razstave ali koncerta prišli domov *spremenjeni*. Umetnost nam je odprla vrata v novo videnje. Spoznali smo nekaj, česar prej nismo vedeli. V nas se je zaradi gledališke predstave naselil občutek nečesa novega. Nenadoma so nam bila jasna določena čustva, ki jih prej morda nismo poznali. Osebnost sem nekaj takšnega doživel nekajkrat v življenju (Korunova in Cankarjeva *Lepa Vida* v vašem gledališču; Strehlerjev *Kralj Lear* v Piccolo teatru). Umetnost me je spremenila. Zaradi umetniškega doživetja sem postal drugačen. Umetnost mi je pomagala k spoznanju. In če lahko umetnost spremeni človeka, potem ne vem, zakaj ne bi človek, opremljen in navdahnjen z novim spoznanjem, spremenil sveta.

29. oktober 2015

Rad imaš komedijo. S komedijo se poglobljeno ukvarjaš kot pisec. Kar šestkrat si prejel nagrado žlahtno komedijsko pero. Kdor se ukvarja s komedijo, ve, kako zahtevno je pisanje komedije. V našem prostoru pa se je komedije oprijela etiketa drugorazrednega žanra. Tudi režiserjev, ki znajo na oder postaviti vrhunsko komedijo, se pogosto ne jemlje resno, češ da na oder ne bi znali postaviti resne igre.

Komedija je zahtevna oblika dramatike. Tako v dramaturški zgradbi kot uprizoritveno. Na nek način je pisanje komedije poseben talent. In tudi režiranje komedije zahteva poseben talent. Sam sem vstopil v gledališče s prepričanjem, da bom režiral samo drame. Komedija me ni zanimala. Bila je skrivnost, s katero pa se nisem želel ukvarjati, saj se je tudi meni zdela slabši žanr. Želel sem si *izpovedovati* in ne zabavati. Kar se mi zdi popolnoma normalno stališče za mladega človeka, za mladega režiserja. Poleg tega je v tistih časih, govorim o sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, na slovenskih odrih prevladovala komedija, ki je zgolj zabavala. In še te ni bilo

preveč, saj v takratni *socialistični* doktrini komedija ni bila zaželena, bila je nekaj *meščanskega*, nekaj, kar ne izpoveduje *pravega, proletarskega duha časa*. Satira, ki je družbeno kritična komedijska zvrst, pa takrat sploh ni imela mesta na slovenskem odru. Mogoče z nekaterimi redkimi izjemami. Na primer satirična besedila Miloša Mikelna in še koga.

Komedijo sem odkril, ko sem se kot režiser spoprijel s Feydeaujem in njegovo briljantno komedijo *Bolha v ušesu* in to prav v celjskem gledališču. Najprej sem se zmrdoval, potem pa me je *čudoviti dramaturški stroj* popolnoma očaral. Začel sem se temeljito ukvarjati s komedijo. Tudi teoretično. Prebral sem vse, kar se je dalo. Tudi vsa komedijska besedila, ki so bila uprizorjena na Slovenskem. Zanimati sem se začel za sodobno komedijsko produkcijo. Iz tujine sem prinašal besedila. Tudi režiral sem jih. Nekatere pa sem prepustil slovenskim gledališčem. In so jih režirali drugi režiserji. Pravzaprav je bil *študij komedije* zame nekakšna druga akademija. Komedijsko besedilo namreč ne funkcionira samo kot smešna *zgodba* z zapleti in nenavadnimi razpleti, pač pa je komedija tudi *neke vrste glasba*. Ritem, stopnjevanje dialoga, na hitro izrisani značaji, situacije, jezikovne domislice, jezik, ki je okleščen, dialog, ki funkcionira tudi kot nekakšna glasbena partitura ... vse to postavlja pred režiserja zahtevno nalogo, kako *ustvarjati* gledališče, ki ima veliko skupnega z glasbo. Komedija je gledališka glasba. Poigrava se z gledalcem na poseben način. V komediji se avditorij zlije z odskim dogajanjem mnogo bolj in drugače kot v drami. Komedijo se tudi drugače igra. Bi rekel, da bolj precizno. Igralci se morajo pri res dobrih komedijah *bortiti* za vsako repliko. Emocije se pretakajo drugače kot pri drami, včasih morajo igralci *čakati*, da se smeh v dvorani umiri, nekako za hip izstopijo iz igre, pa vendar ostanejo v njej. Pri komediji igra pomembno vlogo tudi občinstvo. Velikokrat se zgodi, da prave poante humornega zaživijo šele v kontaktu s publiko. Publika je pravzaprav enakovreden igralec v komediji. Smeh pa je tudi odrešujoč.

Kadar pa govorimo o satiri, o komediji, ki je družbeno kritična, in takšna je pravzaprav njena osnovna funkcija, potem je komedija brez dvoma močan smodnik. Zato se komedije v vseh časih oblastniki najbolj bojijo. Nihče ni rad osmešen. Ne totalitarne oblasti in ne demokratične. Nihče od vladajočih ne mara komedije. Resnica, povedana skozi smeh, je dinamit. Osebnost prisegam na takšno komedijo. Čas, v katerem živimo, je najbolj primeren točno za nekaj takšnega. Dolžnost komedije je v *kritičnosti skozi smeh*.



Anica Kumer, Aljoša Koltak,
Liza Marija Grašič, Evgen Car

Kar se pa režiserjev tiče: velikokrat se zgodi, da uprizorjene komedije niso tako zabavne, kot so napisane. Prevelika uprizoritvena in *konceptualna* ambicija škodi komedijskemu tkivu. Obsedenost nekaterih režiserjev z *odkrivanjem* v komediji nečesa, česar v njej ni, velikokrat zmanjša njen učinek. Študij režije bi se moral začeti s komedijo. V njej so skrite vse pasti dramaturgije; brez resnega, poglobljenega branja in analize ne more nastati dobra komedijska predstava. Komedija operira tudi s situacijo. Situacija, mizanscena (pa naj se to še tako nemoderno sliši), iskanje pravih komedijskih razmerij med protagonisti, nas nauči marsikaj o odrskem prostoru, in še in še in še. Zaenkrat, razen nekaterih izjem (Kobal, Jamnik), na Slovenskem nimamo režiserjev, ki bi bili resnično mojstri smeha in ki bi jih komedija zares zanimala. Da ne govorim o tem, da tudi ni vsak igralec *rojen* za komedijo. Tudi v tem zahteva komedija drugačno disciplino in drugačno prezenco. No, ampak na Slovenskem imamo brez dvoma kar veliko igralcev, ki so veliki in kvalitetni komedijanti.

Komedija je v resnici gledališče.

Na Festivalu Borštnikovo srečanje praviloma ne vidimo komedije. Imamo slovenska gledališča premalo kvalitetne uprizoritve komedij ali pa komedija na resen gledališki festival ne sodi?

Komedija je zelo resna zadeva in bi sodila tudi na resen festival. Če je festival *res* resen ne bi smel spregledati kakšne odlične predstave samo zato, ker je komedija. Vendar je to stvar programske odločitve, ki pa je vedno subjektivna, odvisna od tistega, ki pač vodi festival in izbira predstave. Tudi na vaš *celjski festival komedije* včasih ne *spustite* kakšne komedije. Vse je odvisno od selektorja. Od okusa tistega, ki sestavlja program. In ta *okus* je vedno legitim in ga je treba spoštovati.

Na vsak način pa sem prepričan, da bi zares kvalitetno narejena komedija sodila tudi na Borštnikovo srečanje.



Anica Kumer, Igor Žužek, Aljoša Koltak,
Liza Marija Grašič, Evgen Car

Po drugi strani pa je v Celju festival, ki je namenjen *samo* komediji. Tako da najbrž tudi zaradi tega, ker so pač na Slovenskem zadeve popredalčkane, *resna komedija* ne sodi na Borštnika, ampak v Celje. Osebno sem prepričan, da sta festivala popolnoma enakovredna. Res pa je, da je Borštnikovo srečanje bolj glamurozno. Z večjo tradicijo. Ima tudi več denarja. Nagrade Borštnikovega srečanja nekaj pomenijo, so družbeno priznane, celo finančne. Podelitev je velik medijski dogodek. Žirije so pazljivejše izbrane, ob festivalu potekajo simpoziji, pogovori ... Festival poteka tudi strnjeno, je nekakšen gledališki dogodek sam zase. Žal festival celjske komedije vse to ni. Nekako lokalen je. Razvlečen v času trajanja. Brez velike medijske podpore ... Vse to nekako znižuje pomembnost festivala in tudi vrednost *komedije*. Prepričan sem, da obstajajo za to objektivni razlogi. Denar, denar, denar! Dobrega festivala se ne da narediti brez družbene in predvsem finančne podpore, pa če se še tako trudiš. Res pa je tudi to: če sami ne cenimo pomembnosti svojega dela in se zanj neprestano in kar naprej trmasto ne borimo, potem ga bodo kulturni politiki še manj.

2. november 2015

V slovensko gledališko dogajanje si aktivno vpleten že več kot trideset let. V kakšni kondiciji je slovensko gledališče danes? Mislim tako na pogoje dela kot na predstave, ki jih ponuja publiki.

Gledališče je vedno v dobri kondiciji in to zato, ker gledališče na koncu vedno predstavljajo igralci. In slovenski igralci so res izvrstni in v odlični kondiciji. Kot še nikoli v zgodovini slovenskega gledališča. V *načinu igranja* ni več gledališke zaprašnosti, žlahtne patetičnosti, prevladujejo iskrena čustva, igra je naravna in silovita ... Slovenski igralci so občutljivi, požrtvovalni in pripravljeni na vse. V življenju sem videl res veliko gledaliških in opernih predstav (in še več jih bom!). Tako v Londonu, New Yorku, Berlinu, Parizu ... Kadar kam odpotujem, odpotujem vedno samo zaradi gledališča. Zato lahko z gotovostjo trdim, da so slovenski igralci prav tako dobri in odlični kot vrhunski igralci v največjih svetovnih gledaliških hišah. Drugače pa je s predstavami. Vse prevečkrat so slovenske predstave *nepregledne*, nespametno igralsko zasedene, celo razvlečene, brez ritma, nerazumljive v smislu razvidnosti zgodbe in psiholoških odnosov med protagonisti. Kar se pri predstavah najboljših svetovnih gledališč nikoli ne zgodi. Mislim, da smo režiserji največji problem slovenskega gledališča. V iskanju novih rešitev, novih interpretacij, novih branj slovensko gledališče

velikokrat zaide v maniro, celo amaterizem. Pogrešam režiserja Mileta Koruna in njegova izvirna branja dramskih besedil. Mile Korun je bil večni iskatelj, raziskovalec gledališča, vendar so njegove interpretacije izhajale iz besedila. Nikoli ni režiral *na pamet*. Vedno mu je besedilo pomenilo inspiracijo za njegovo vizijo. Danes pa vse prevečkrat gledamo predstave, ki počnejo prav obratno. Svoje ideje na silo lepijo na dramski tekst. Pravzaprav je včasih vseeno, kaj igralci na odru govorijo (lahko Shakespeara, lahko Goetheja, lahko Cankarja ...), pomembnejše so likovne atrakcije, režiserske domislice. Zato so takšni gledališki izdelki za lase privlečeni, v njih ne vemo točno, kdo je komu oče, kdo je komu mati in kdo komu ljubimec.

Še večji problem slovenskega gledališča pa se mi zdijo kritiki. Strokovne gledališke refleksije skoraj ni več. Kritiško pero z vso nadutostjo vihtijo pravkar pečeni bolonjski diplomiranci (pa še to ne), ki dobijo v osrednjih slovenskih časopisih možnost, da se brez znanja, brez odnosa do gledališča, z vso vehementnostjo pokakajo na nekaj, česar se niso potrudili niti spoznati. Kritika (ne pri vseh, hvala bogu!) je danes vse preveč sredstvo izkazovanja narcisoidne moči in lažne samoprečisanosti.

Mislim, da ima slovensko gledališče veliko problemov. Ima pa tudi veliko talentov. Mladi igralci so živa energija slovenskega gledališča. Predvsem pa, in to je najvažnejše, slovensko gledališče *ima novo in mlado in svežo dramatiko!* Angleško gledališče je odlično zaradi Shakespeara, francosko zaradi Molièra in slovensko bo obstalo in ostalo zaradi slovenske dramatike, ne zaradi režiserjev. Vse ostalo se bo uredilo samo od sebe. Gledališče ima čarobno moč samozdravljenja. Če ne zdaj, pa čez deset let. Če ne čez deset let, pa čez sto. Pomembno je le, da obstane slovenski jezik. Brez *jezika* tudi gledališča ne potrebujemo.

Imaš občutek, da imamo Slovenci gledališče radi?

Ja, imamo ga radi. Predvsem tisti, ki v njem delamo. Pa še mi smo včasih grdi do njega. Za slovenske gledalce pa mislim, da imajo drugi narodi svoje gledališče rajši. Slovenci sploh ne bi opazili, če nekega jutra gledališča enostavno ne bi bilo več. Nihče v tej deželi ne bi jokal *Za kaj? Za koga? Za Hekubo?*

Spraševala Tatjana Doma



Anica Kumer, Bojan Umek, Evgen Čar

Matej Bogataj ODTEKANJA V SMEŠNOST

V motu k *Nostalglični komediji* Möderndorfer citira fizika Carla Andersona: ... *obstajajo vsi časi v enem. Preteklost, sedanost in prihodnost.* Verze T. S. Eliota, da je čas sedanji vsebovan v času preteklem in času prihodnjem. Oba skrivnostna citata poskušata povedati, da je z linearnim pojmovanjem časa, po katerem razumemo potek oziroma pretekanje časa od enega dogodka do drugega, nekaj narobe, da je izmišljiva. Abstrakcija. Pripomoček, ki ga uporabljamo, da dogodke razvrščamo na tiste prej in tiste zdaj, s tem čas kot da obvladujemo, saj ga lahko zelo natančno merimo. Kolikor že je merjenje dober pripomoček, recimo ob športnih tekmovanjih, kjer je rezultat eksaktno izražen, je hkrati okorno in pomanjkljivo. Merjenje ne more prikazati kvalitete časa, njegove narave, ne more nam približati zgoščin in praznega teka, odtekanja časa: kar nam postane jasno vsaj takrat, ko čakamo na avtobus in se nam čas "vleče", ali ko smo v skrbeh za koga od naših bližnjih in je čas zgoščen, intenziven, ustrezen našim zbeganim mislim in pričakovanjem. Čas različno teče tistemu, ki zamuja, kot nestrpno pričakujočemu.

Predvsem pa se vsi časi, pričakovanja prihodnosti, izkušnje s preteklostjo, pomešajo v spominu. Spomin omogoči, da "vidimo", da se nam pred očmi spet in spet odvijajo dogodki in mejniki, pomembni za našo istovetnost: spomin na čas od spoznanja o neizbežnosti trka do zvoka deformacije pločevine, sproženje zračnih blazin, lomljenje stekla in podobno kažejo, koliko miselnih procesov poteka v mislih, kako zapleten je sistem naših zaznav in prevajanje v akcijo. Tako zapleten, da bi bili povsem negibni, obsojeni na večno trpno odločanje o dilemi med da in ne, med naprej in

nazaj, če bi se tega zavedali. S prelomnostjo postane nekaj Dogodek in se spominjamo vseh podrobnosti; vonj kože s priokusom kreme za sončenje na ljubljennem bitju, prvi otroški pogled, ki tava po prostoru in se čudi svetlobi, stisk koščene in s starostnimi pegami posute roke tik pred odhodom v neubesedljivo skrivnost. Vse to se nam zareže in nas obseda, zaznamuje, do takšnih dejanj se potem opredeljujemo in s tem nas opredelijo opredelitve; ne toliko dejanja kot naša reakcija na njih.

Seveda je pri spominjanju vedno na delu tudi določeno priličenje, prilaganje in prikrajanje Dogodkov naši samopodobi in prepričanjem. Spomin nas uprizarja kot junake lastne igre. Naj priključem na pomoč antičnega filozofa, ki je v svoji *Poetiki* razločeval med dvema vrstama junakov; eni so nekoliko boljši od nas, vendar zaznamovani s krivdo, s spodrsljajem, ki jim ga pogosto zakuhajo bogovi, in o njih govori tragedija. Drugi so od nas nekoliko slabši, njihovi značaji obremenjeni s kakšno nesorazmernostjo, s pohlepom, nebrzdanim poželenjem, hipohondrijo ali prepričanjem o lastni pomembnosti in nepogrešljivosti. Vendar jih kot takšne vidimo šele mi, od zunaj, in komedija kot posebna oblika izrekanja resnice o svetu in ljudeh to samo poudari in karikira; če hoče pokazati na požrešnost in radoživost, svoj značaj opremi s trebuhom in pivsko pordečenim nosom, če hoče prikazati hinavščino, postavi asketsko oblečeno pojavo z molitvenikom na sámo z zapeljivo žensko in se potem na samem razkrije njena pohota in zlaganost bogoljubnosti.

Vsi ti procesi potekajo tudi v naših glavah, neprestano, včasih z nekaj vpregleda v samo dogajanje, večinoma pa na nezavedni in podzavestni ravni. Komedija in tragedija slepoto za lastne napake in zmote samo prikazujeta na za to prirejenem in izločenem mestu: na odru. Nietzsche je nekje zapisal, da bi rjovel od strahu in groze, če bi le za hip ugledali resnico. Če bi videli svet stvari in lastno nepomembnost v njem; če bi, povejmo z Douglassom Adamsom iz *Štoparskega vodnika*, doživeli vrtnec totalne perspektive, v katerem bi spoznali, kako neznatni smo proti vesolju, ki je neskončnokrat ogromnokrat gromozansko. Če bi doživeli deziluzijo in se zavedli vseh mask, ki si jih nadevamo v upanju, da bomo preslepili sebe in okoličco. Če bi izstopili iz vseh vlog, ki jih igramo v življenju: ljubeče matere, ki si ne upa priznati, da bi vsaj včasih najraje pustila vse, odstavila potomce in se šla medtem sama malo spočit, pridnega sina, ki se po marljivem opravljanju

nalog polno razdivja ob popivanjih z vrstniki, skrbnega očeta, ki ves čas malo škili proti balkonu čez cesto, na katerem občasno obeša perilo sosedova mlajša, gimnazijka, v majici, ki več razkriva kot zakriva ...

Kolikor razumem, vzhodnjaški dušebrižniki ne poskušajo nič drugega, kot soočiti nas z zapletenim procesom pretvarjanja, z našo lastno igro, izstop iz katere bi nas naredil neskončno občutljive in ranljive. Kar naenkrat bi ugledali vse rane, ki so nam jih zadali, pa si jih morda niti nismo priznali, ugledali bi svoj zabrazgotinjen jaz, in tisti, ki bi ta pogled prenesli, bi dobili več svobode in se otreli prikrikanj in igrice s sabo, s tem pa pridobili vpogled v mrežo odnosov in bolj pristen, čuteč stik z bližnjimi in s sabo. In sploh vsem.

Möderndorfer je svoje besedilo naslovil *Nostalgična komedija*. Na prvi pogled nostalgija in komedija ne gresta skupaj, naslov opozarja na pripadnost vmesnemu žanru, ki ni čista komedija, saj je nostalgija komediji tuja. Nostalgija je odnos do preteklega, vzvišeno in plemenito občutenje, ki ga imamo zaradi vsega, kar smo že zapravili ali izgubili. Do doma in domačnosti, pa tudi do časa, ki je nepovratno odtekel, ne da bi polno izkoristili vse njegove in lastne potenciale. Nostalgija je podobna resentimentu, hoče pa priklicati nazaj preteklost, kot da bi jo lahko s spominskimi in miselnimi procesi preoblikovali in v situacijah, v katerih smo izgubili, s spominjanjem in zavedanjem drugih možnosti zmagali. Naredili kaj drugače, morda ne prizadeli bližnjega, morda ne bili slepo užaljeni zaradi bednega stanja stvari.

V tem pogledu je *Nostalgična komedija* besedilo o odtekanju časa. Zakonski par pred nami odigra oziroma uprizori nekaj postaj iz svoje zveze, od kot da naključnega srečanja in sobivanja, ki ga sproži na drevo nalepljen listek o iskanju sostanovalca/ke, do spodletelega študijskega dopusta, ki se sprevrže v besno pijančevanje in prešuštvo, do rojstva otrok. Njuna preteklost je vsa njuna sedanost, druge nimata, saj sta v neumljivi in časovnosti izmaknjeni legi; komedija se ne ukvarja s tem, kako je mogoče, da se vrtinci njunega spomina sukljajo in dajejo vtis rekonstrukcije preteklega, ko pa sta vendar že povsem izločena iz časa. O svojem odnosu in vsem, kar se je vanj pritaknilo, namreč govorita iz prav posebne perspektive, iz zagrobnja in zasmrtja.

Zato so njuni drobni popravki drug drugega zabavni, saj se nanašajo na neko preteklo resnico. S popravkom te noben ne pridobi nič, zato ne more biti več strasti in zaresnosti, je bolj kratkočasje in način, kako pognati zgodbo še

enkrat, čeprav v bistveno manj materialni, snovni obliki. Komedija govori o pretekli resnici, ki je neulovljiva oziroma subjektivna; že dolgo je, kar nam je japonski film Akira Kurosave *Rašomon*, v katerem o dogodku govorijo štirje različni pričevalci in udeleženci, pokazal, da je vsako pričevanje delno, provizorično, nezadostno. Da pri opisovanju vedno nekaj investiramo in projiciramo, našo preteklost, pa tudi naš vrednostni sistem. Da dogodek že s tem, ko ga opazujemo, preoblikujemo, na to nas opozarja fizika kvantnih delcev. Starc in Starka se iz zagrobja, kar je skoraj beckettovska pozicija konca igre, spominjata in še bolj popravljata drug drugega. Čeprav bi jima moralo biti vseeno, se zatikata okoli drobnih in nepomembnih stvari, iz katerih je sestavljeno življenje in banalni vsakdan: kdo je spustil koga v spalnico, kdo je koga prevaral, kdo je ravnal prav in kdo narobe. Med njima je napetost, ki se kaže na več ravneh; on je za pse, ona za mačke, na katere je alergičen. Drugačen odnos imata do poroke otrok, ona preveč ščiti sina, on hčer. On je ekonomist, čeprav faliran, ona komparativistka. Vmes je, kot se za zakon spodobi, prešuštvo in neuspelo prešuštvo, pa vendar zaradi neodločenosti rezultata oba očitata grehe drugemu, kot da bi hotela zmagati – za nazaj. Čeprav vidimo, kdo je premagal oba: čas. Oziroma izstop iz njega: smrt.

Ravno s horizonta smrtnosti je njuno početje komično. Smešno. Ničesar se ne da več popraviti, mogoče je le kaj zamolčati ali prikrojiti. Govorita o predmetih, ki so v njunem odnosu nekaj pomenili, vendar to že generaciji za njima, potomcem, ne pomeni nič več kot staro šaro, ki se je je treba čim prej znebiti. Vidimo napetosti in nesoglasja, za katere sta celo tista, ki sta odraščala in preživela veliko časa z njima, njuna otroka, slepa in neobčutljiva. Ker so postala nepomembna.

Nostalgična komedija je pisana z dvojnim zamikom: najprej onadva, že mrtva, spominsko "obudita" Starca in Starko, torej nekakšna sebe, tadvpa pa potem sebe v mlajših in bolj burnih letih, kot fanta in dekle, pa tudi kot zrel in srednjeleten zakonski par. Z vsem, kar gre k zakonu po letih rutine in tudi nekaj naveličanosti, vse do spoznanja, da ljubezni ni več. Občutek imamo, da so figure iz njune preteklosti kot lutke, kot marionete, ki jih nekaj – torej njuni prepričanja glede resnice preteklosti – poganja sem ter tja, sili v dejanja, ki so jim tuja in odveč. Ravno ta mehaničnost njunih substitutov je komična; Bergson vidi izvor smešnega ravno v avtomatizmu, v delovanju, ki se ne zaveda svoje determiniranosti.





Barbara Medvešček, Bojan Umek, Igor Žužek

Nostalgična komedija je tako tudi igra o gledališču in njegovi naravi; gnani od volje, ki je zunaj njih, se protagonisti preganjajo sem ter tja na lovu za zmago ene parcialne resnice nad drugo, Starec in Starka jih iz zasmrtja postavljata v situacije, režirata, ne da bi se uspela dogovoriti, katere so "prave" besede in akcije. Resnice ni več, izginila je in se preoblikovala z vsakim poskusom, da bi jo ujeli in fiksirali, postala je morda nepomembna, razen kot igra in preigravanje. Kot podvojitve in repeticija, kar pa ustvarja napetost in je lahko močan izvor komičnega. Podobno kot njune govoreče domače živali, ki iz svoje perspektive govorijo o sobivanju z ljudmi in se pri tem nič ne ozirajo na njuna zmotna prepričanja, da sta onadva gospodarja in je živalim vladano, one vladajo nad lastniki na svoj lastni način, izberejo jih in si jih prilagodijo, če ne celo podredijo.

Med eno in drugo slabo odločitvijo mine življenje, je ena od replik v komediji, ki spregovori tudi o tem, da ne more in ni moglo biti nič drugače, pa naj o preteklem še tako razmišljamo in iščemo alternative. Ne da bi se zavedali, da so alternative preteklosti mogoče samo v nekem mentalnem svetu, za katerega se ta preteklost ne zmeni. V spominskem "second lifu". Dopolnjena je, preteklemu nihče ne more nič dati ali vzeti. V tem je komedijska grenko-sladka resnica, ki jo moramo vzeti nase, če nočemo biti tudi sami malo komični in togi, neživljenjski liki v komediji, ki jo sproti in ves čas "pišemo" sami.



Tanja Potočnik, Igor Žužek

Tatjana Doma

SPOMINJAT SE JE VAŽNO. TO JE EDINO, KAR OSTANE.

Vinko Möderndorfer je gledališki, radijski, filmski in operni režiser, dramatik, pisatelj, pesnik, esejist, scenarist, avtor libretov ... Ustvarja za otroke, mladino in odrasle. Je eden najuspešnejših slovenskih sodobnih dramatikov, za svoje drame je prejel več nagrad, med njimi šest nagrad žlahtno komedijsko pero in dve Grumovi nagradi (*Vaje iz tesnobe* 2012; *Evropa*, 2014). Njegove drame so bile prevedene v številne tuje jezike. Je prejemnik tako literarnih kot gledaliških in filmskih nagrad (nagrada Prešernovega sklada za zbirko novel *Nekatere ljubezni*, Župančičeva nagrada za zbirko novel *Krog male smrti*, nagrada Marjana Rožanca za zbirko esejev *Gledališče v ogledalu*, Boršnikova nagrada za uprizoritev *Potujoče gledališče*), za svoje tri filme *Predmestje*, *Pokrajina št. 2* in *Inferno* je prejel več različnih nagrad v domovini in tujini.

Je eden najplodnejših slovenskih avtorjev, v svojem ustvarjanju se pogosto kritično odzove na družbene razmere in opozarja na krivice in bedo današnjega dne ali pa se ukvarja z medosebnimi odnosi med spoloma ali med različnimi generacijami. Lansko leto je na filmska platna prišel njegov film *Inferno* (scenarist in režiser), ki brezkompromisno razkriva bedo malega človeka, ujetega v kolesje turbokapitalizma, v drami *Evropa*, ki jo je žanrsko označil kot *dramo s sporočilom*, *hudo blasfemično farso*, *poetično burlesko*, *težko evropsko môtro in še marsikaj*, pa je naslikal brezizhoden položaj mladega slovenskega intelektualca. V celjskem gledališču ga poznamo kot dramatika, predvsem kot avtorja komedij, in režiserja. *Nostalglična komedija* bo poleg komedije *Obiski* v režiji avtorja besedila (SSG Trst), drame *Evropa* (v režiji Renate Vidič, SNG Drama Ljubljana) in drame *Mali nočni kvartet* v režiji

avtorja besedila (PG Kranj) letos že njegova četrta krstna uprizoritev na slovenskih gledaliških odrih.

Na vseh področjih svojega umetniškega delovanja je izredno kreativen. Zanj je značilno, da nenehno prehaja z enega ustvarjalnega polja na drugega in svoja dela adaptira za drug medij (svoja dramska besedila prireja za televizijo, romana *Predmestje* in *Pokrajina št. 2* je predelal v filmska scenarija, radijske igre adaptira za gledališke postavitve). Sam zase pravi, da je po poklicu režiser, po duši pa pesnik. Njegov režijski opus je žanrsko raznolik, kot dramatik je prav tako raznolik, najraje pa se ukvarja s komedijo in socialno angažirano dramo. V zadnjem obdobju je opozoril s socialnimi temami, ki izrisujejo sodobno slovensko stvarnost, kljub temu pa socialna tematika ni prevladujoča tema v njegovem pisanju. Čeprav je napisal več socialnih iger kot komedij, se uvršča med vodilne sodobne slovenske komediografe. Sam meni, da so mnoge njegove komedije tudi socialne igre. Komedijo ima rad, ker lahko s komedijo nastavi ogledalo družbi, njegove komedije pogosto nosijo elemente družbenopolitično satire, v svojih komedijah pa poleg družbenopolitične stvarnosti obravnava tudi intimna razmerja. V svojem ustvarjanju raziskuje tudi večno temo ljubezni in smrti, temo erotike je v zrejšem obdobju izpodrinila tema minljivosti in osamljenosti, zanimajo ga medčloveški odnosi, psihološki odnosi med moškim in žensko, srečevanja med njima in razhajanja. V njegovih dramah in komedijah so pogosto prisotni črni humor, absurd, groteska in satira.

Njegovi dramski liki so plastični, polnokrvni, na odru živijo. Pogosto se zdi, da so to ljudje z ulice, ki jih vsak dan srečujemo in jih poznamo. Avtor jih dokaj natančno socialno umesti, s svojimi liki pa zajame različne predstavnike celotne družbe, od najnižjih slojev do predstavnikov politične elite – pogosto gre za pripadnike srednjega sloja, študente, intelektualce, umetnike, politike, pripadnike socialno ogroženih ali marginaliziranih skupin. *Möderndorferjevi ljudje so v življenju veliko hoteli, pa malo dosegli, vodil jih je interes, ki je prišel navzkriž s prepričanji, najsi bo lastnimi ali prepričanji drugih, čutijo pomankanje emocij in strasti, še posebej "intelektualci" ali nesojeni umetniki, in o vsem le govorijo, čeprav imajo tudi svoja "mala veselja"*, je Möderndorferjeve like opisal Blaž Lukan v spremni besedi k zbirki dram *Blumen aus Krain* (2011).

V gledališču ga zanima zgodba. Njegova dramska dela so žanrsko mešana, gre za preplet različnih žanrov – v komedijah najdemo dramske elemente,

v dramah so pogosti komični toni, v satiri najdemo tragične tone. Zgodbe išče vsak dan, na vsakem koraku.

Dramsko pisanje Vinka Möderndorferja je aktualistično, zanima ga sodoben trenutek, ki ga natančno izriše in analizira v svojih delih, pa naj gre za prikaz intimnih razmerij ali sliko današnje družbe. Njegova dramatika na zelo neposreden način spregovori o domačem okolju in aktualnih problemih. Pogosto se sprašuje, kaj je resnično, kaj resnica, kot je življenjska zgodba para iz *Nostalgicne komedije* preplet različnih resnic.

Pogost element v njegovih igrah je tudi igra v igri, ki ga srečamo tudi v *Nostalgicni komediji*, ko par v različnih življenjskih obdobjih preigrava prizore skupnega življenja.

Nostalgicna komedija je preplet prizorov iz treh različnih obdobjev v življenju nekega para, je življenjski obračun para, ki se vsak po svoje spominjata istih dogodkov iz njunega skupnega življenja. Spoznamo ju kot mlad, zaljubljen par, v zgodnjih srednjih letih, ko ustvarjata družino in se spopadata s prvimi življenjskimi krizami, in kot ostarel par, ki je uspel previhariti vse življenjske viharje. Spoznamo, kaj ju je združevalo in kaj ju je razdruževalo, poglobimo se v njun odnos, težave in radosti njunega življenja.

Njuna pogleda na skupno preteklost sta različna, vsak po svoje sta si v spomin zapisala pomembne dogodke in jih po svoje interpretirala. Igra govori o različnih percepcijah življenja, vsak človek si zapomni svoje detajle, svoje občutke in reakcije, vsak dojema reakcije nekoga drugega drugače. Resnica ni nikoli objektivna. Je subjektiven pogled na posamezni dogodek, ki se z leti spreminja in zato ima vsak človek svojo resnico. Skupno življenje je preplet različnih dojemov in doživljanj istih dogodkov in zakonca se skupnega življenja spominjata vsak po svoje. Starec in Starka imata različna pogleda na njun odnos tekom njunega življenja, kljub temu pa je njunim pogovorom in spominom skupna nostalgija – hrepenenje po časih, ki so minili, po čustvih, ki sta jih čutila drug do drugega, po stvarih, ki jih ni več, ne nazadnje, po življenju, ki se je izteklo.

SSKJ pomen besede nostalgija razlaga tudi z močno, otožno željo po tem, kar je osebek v preteklosti čutil, imel. Beseda nostalgija je starogrškega izvora (nóstos = vrnitev, preteklost in álgos = bolečina) in označuje žalost in hrepenenje po nečem, kar ne obstaja več. Besedo je v 17. stoletju skoval nemški

študent medicine za diagnozo žalosti pri švicarskih najemniških vojakih, ki so bili dolga obdobja zdoma. V psihologiji z nostalgijo označujejo žalost za preteklimi časi. Človek ponavadi idealizira preteklost, ki je bila boljša od sedanosti. Razlog za to je lahko izguba varnosti v življenju ali enostavno staranje.

Nostalgija je občutje, ki preveva igro. Par se na svoje preteklo življenje spominja z nostalgijo. *Spominjat se je važno. To je edino, kar ostane*, pravi Starca.

Zanimivo je razmišljanje, ki ga je avtor zapisal v svojih razmišljanjih o literaturi, gledališču, filmu in drugih rečeh z naslovom *Izdelovalec zvonov* (2013) pod naslovom *Preteklost kot lepa zgodba*. Pravi takole: *Konec novembra smo pokopali našo tetko. Rojena je tisoč devetsto dvaindvajset in je zadnji član dveh generacij pred mano. V grobu so tako zdaj vsi: dedek, babica, in njuni štiri otroci (med njimi tudi moja mama). Končala se je zgodba neke generacije, pravzaprav dveh generacij, konec je nekega časa. Ko odidejo živi pričevalci časa, se čas spremeni v zgodbo.*

Spomini Starca in Starke so njun zadnji poskus, da bi obračunala z lastno preteklostjo, čeprav ne moreta ničesar več spremeniti.

V svojih spominih nenehno razčiščujeta svoj odnos, pripravata se, kdo je imel prav, kaj je kdo storil. Dogodki, ki ji opisujeta, razkrivajo, da njun odnos nikoli ni bil harmoničen, ni bil idealen, bil je odnos dveh povprečnih ljudi z vzponi in padci. Ob koncu svoje življenjske poti si priznata, da sta drug drugemu stvari prikrivala (pes in mačka), da sta bila oba nezadovoljna in nesrečna (on ni nikoli diplomiral, krivdo za svoj neuspeh pripisuje dejstvu, da je dobil otroka, hodil je v službo, ki je ni maral), da se niso razumeli z njenimi starši. *Med eno in drugo slabo odločitvijo mine življenje*, pripomni Starca. Starec pa jo dopolni, da so bile vmes tudi dobre odločitve. Vmes je bilo življenje, ki je minilo. Kljub krizam, ki sta jih preživela, sta živela, imela sta želje, načrte, življenje in prihodnost. Zdaj, ko sta mrtva, ničesar zamujenega ne moreta nadoknaditi. Po njuni smrti hči in sin vržeta v smeti vse nujne spomine in izkaže se, kako malo vedo otroci o svojih starših.

Nostalgična komedija *Nostalgična komedija* predstavlja pogled na življenje, ki prehitro mine, na partnerske odnose, ki združujejo in razdružujejo, na generacijske probleme med starši in otroki, govori o minljivosti in relativnosti našega bivanja. Kaj pustimo za sabo po svoji smrti? Je spomin, ki ga na svoje umrle ohranijo njihovi najbližji, sploh blizu resnici?



Bojan Umek, Tanja Potočnik,
Igor Žužek, Anica Kumer



Anica Kumer, Evgen Car, Barbara Medvešček

Nostalgična komedija je intimna in močna zgodba o družini, družinskih odnosih, staranju in smrti, o življenju dveh posameznikov v različnih obdobjih njenega življenja. Izrisuje različne faze odnosa nekega zakonskega para, od zaljubljenosti do medsebojnega razvijajočega se odnosa, težav v zakonu, rojstva otrok, odnosa s starši in okolico, je zgodba vsakega izmed nas, ki si gradi svojo resnico o lastnem bivanju in se spopada z lastno minljivostjo.

Iz razčlembe

Literatura

- Vinko Möderndorfer: *Gledališče v ogledalu: gledališka razmišljanja in travestije 1986–1998*. Maribor: Obzorja, 2001.
- Vinko Möderndorfer: *Blumen aus Krain: igre 1990–2010*. Ljubljana: Cankarjeva založba 2011.
- Vinko Möderndorfer: *Spalnica: 3 igre*. Ljubljana: Knjižna zadruga, 2012.
- Vinko Möderndorfer: *Izdelovalec zvonov: razmišljanja o literaturi, gledališču, filmu in drugih rečeh*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013.
- Vinko Möderndorfer: *Nostalgična komedija*. Tipkopis. Celje: SLG Celje, 2015.

PRVIČ V SLG CELJE



Foto Jaka Babnik

EVGEN CAR, DRAMSKI IGRALEC

Po večerni vaji je ob polni luni zapisal:

Kako lahko postaneš dokaj uspešen igralec izven svojega okolja, izven svoje pokrajine in tudi izven svojega jezikovnega okolja? Si tako samozavesten? Si tako velik talent? Nikakor! Saj je vsakemu izmed nas najbližja tista glasba, tista govorica, tista intonacija, tista pesem, na katero se je v zgodnjem otroštvu navadilo naše uho, ko je vendar materni jezik duša igralčeve igre, ko lahko samo v maternem jeziku igralčeva figura polno zaživi.

Na Akademiji in tudi na začetku svoje kariere sem posnemal intonacijo drugih igralcev, ko se še nisem mogel igrati oziroma poigravati z jezikom. Poigravanje z jezikom, obvladovanje jezika je prvi pogoj za dobro igranje. Na Akademiji so profesorji večkrat govorili o mojem talentu, profesor Koblar, ki je predaval svetovno dramatiko, mi je enkrat po opravljenem izpitu rekel: *Gospod Car, znali ste za sedem, a zadnjič ste me na predstavi tako nasmejali, tako prepričali, da vam dam osem.* Seveda jaz nisem imel nič proti, a te in podobne hvale so bile tudi pedagoški prijemi, s katerimi so mi profesorji utrjevali samozavest, brez katere se tega poklica žal ne more dobro opravljati.

Seveda pa razgledanost, samozavest, talent, nabranost, igralska narcisoidnost, radovednost, psihofizična kondicija, ki so potrebni za opravljanje tega poklica, niso zadostni, treba je zraven še veliko *delati, delati in samo delati in je treba imeti potrpljenje*, je bil dolgo časa moj življenjski moto in *pri delu ni treba neprestano misliti*

na uspeh in neuspeh, saj prej ali slej prideta oba, ker se imenitno dopolnjujeta. Delajte, delajte pa samo delajte pa de tudi kmetom boljše, je tudi neke vrste lajtmotiv v moji monodrami *Poredušov Janoš*, ki sem ga tristo krat odigral doma in v sosednjih državah. Ogledalo si ga je okoli 70.000 gledalcev.

V poklicu mi je bilo v oporo, da sem kmečki otrok in če *ne uspem v igralskem poklicu*, sem si mislil, *se še vedno lahko vrnem na kmetijo svojih staršev in postanem kmet*. V bistvu sem imel to alternativo v mislih samo na začetku kariere in tudi takrat le bolj v podzavesti, da sem se lahko bolj sproščeno prepuščal vlogam, ki so bile narejene bolj ali manj na svojstven način, ki so dostikrat hodile po samem robu, kar so mi priznavali tudi kritiki in drugi kolegi.

Ko sem pred leti videl grafit *BODI TO, KAR SI, DRUGIH JE TAKO PREVEČ*, sem se spomnil, da se tudi moji liki ne spreminjajo, ostanejo od začetka do konca, kar so: zvesti sebi, svoji duši, okolju, v katerem živijo in delajo. Te osebe, Janoš, Martin, dr. Šviligoj, Bona Ana, Ivan, Judita, študentka, Stari goslar, niso pedagogi, ne učijo gledalca, ne žugajo, oni samo razprejo svojo dušo – srce in ni jih sram povedati – pokazati javnosti *Tak sem in tako čutim, saj se nisem ustvaril sam*.

DARIJ MILKOVIĆ, VIOLONČELIST

Na Glasbeni akademiji v Zagrebu je leta 1977 zaključil dodiplomski, leta 1979 pa še podiplomski študij v letniku profesorja Valterja Dešpalja. Izpopolnjeval se je na Akademiji v Sankt Peterburgu. Od leta 1981 živi v Varaždinu, kjer poučuje violončelo na glasbeni šoli. Je član Varaždinskega komornega orkestra in dolgoletni vodja sekcije violončela.



Foto Matej Kristovič

LJERKA BELAK

DOBITNICA BORŠTNIKOVEGA
PRSTANA 2015

IZ UTEMELJITVE

Energija, sugestivnost, predanost, artikularnost, duhovitost, polnokrvnost, kreativnost, nevsiljivost, niansiranost, pretresljivost ... Vse to so besede, s katerimi so najpogosteje označevali igralsko umetnost Ljerke Belak. In to od vsega začetka. Od prvih vlog, ki jih je kot mlada igralka ustvarila v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, pa vse do njenih zrelih, antologijskih igralskih stvaritev v Mestnem gledališču ljubljanskem.

Za igro v radijski kriminalistični nanizanki *Pokličite gospo Milo*, ki je bila koncipirana tudi kot kontaktna oddaja, ji je neka poslušalka rekla: *Gospa Ljerka, vi ste tako zares!* Večjega komplimenta igravec skoraj ne more dobiti. Biti *zares*. Brez sprenevedanja, brez odvečnih gest, mimike, brez lažnih mask zvezdnitva ...

Biti *zares* pomeni v gledališču biti več kot samo dober. Pomeni, da za svojo kreacijo stojiš s krvjo, s stališčem, kot kompleten človek. Biti *zares* pomeni *biti prepričljivejši in bogatejši od življenja*. In to je igralka *Ljerka Belak* vedno zmogla. Do zadnje kaplje znoja in krvi je njen *vulkanski talent*, kot je nekdo zapisal, posvečen gledališču in igralski umetnosti. V Ljerkinem življenju ne obstaja *življenje* in ne obstaja *gledališče*. Obstaja *samo* gledališče in igralkino življenje v njem. Gledališču je posvetila in žrtvovala vse. In v tem je tudi skrivnost njene odličnosti.

Gledališka pot Ljerke Belak se je začela po končani Akademiji za gledališče, radio in televizijo, ko je v sezoni 1971/72 prišla v Slovensko ljudsko gledališče Celje. Od sezone 1993/94 do upokojitve pa je ustvarjala v Mestnem gledališču ljubljanskem. Vseskozi je delovala tudi izven matičnih gledališč. Vedno je z velikim veseljem igrala (in še igra) na radiu, kjer je ustvarila vloge v več kot dvesto radijskih igrah. Skozi vsa leta pa je bila tudi nepogrešljiv igralski obraz tako na televiziji kot na filmskem platnu. Gledalci se spominjajo njenih nepozabnih vlog v televizijskih igrah in nadaljevankah. Igrala je v dvajsetih televizijskih dramah (Željko Kozinc: *Vida*, Tone Partljič: *Ko poje čuk*, Sandi Sitar: *Vehovčev Jurij*, Polona Flere: *Moja najljubša teta*, Tone Partljič: *En dan resnice ...*), mnoge od njih so bile nagrajene. V slovenskem filmu pa je sodelovala skozi vsa svoja poklicna kariero.

Za njen igralski razvoj je brez dvoma zelo pomembno delo v Slovenskem ljudskem gledališču Celje, saj se je tam skozi številne vloge različnih dramskih žanrov lahko oblikovala v zrelo igralko. V gledališču je odigrala preko sto premier. V Celju je delala največ z režiserjem Francijem Križajem, pa tudi z Miletom Korunom, Žarkom Petanom, Dušanom Mlakarjem, Zvonetom Šedlbauerjem, Meto Hočevar, Vido Ognjenovič, Ljubišem Rističem in z mnogimi drugimi vseh generacij. Igrala je v komedijah, farsah, dramah, tragedijah, glasbenih postavitvah, v mladinskih in otroških igrah, na katere, tako pravi, ima najlepše spomine, pa tudi v besedilih sodobnih slovenskih avtorjev, na kar je še posebej ponosna. V Slovenskem ljudskem gledališču Celje je ustvarila res zavidljivo število vlog. Bila je Suzana v Horvathovem delu *Figaro se ločuje*, Danjuša v Turgenjevem *Mesec dni na kmetih*, Ismena v Sofoklesovi *Antigoni*, Arsinoa v Molièrovem *Ljudomrzniku*, Maša v Čehovovih *Treh sestrah* in tako dalje ... Režiserji so jo vedno zasedali v zelo različne vloge, ki jih je ona vedno poskušala narediti ustrezno različno, predvsem pa s profesionalno predanostjo in *popolno* zavzetostjo.

PRIPRAVLJAMO

Harold Pinter
VAROVANO OBMOČJE
(THE HOTHOUSE)

DRAMA • PRVA SLOVENSKA UPRIZORITEV

Prevajalka Tina Mahkota

Režiser Janez Pipan

Varovano območje je ena redkih Pinterjevih političnih dram, s črno satirično-komedijsko govorico se odziva na paranoično atmosfero hladne vojne, ki je bila prav v času nastanka drame v enem svojih najbolj zaostrenih obdobjih. Dogajanje avtor umesti v precej skrivnostno ustanovo za psihološke raziskave človekove odzivnosti na različne dražljaje, ki so jo mnoge uprizoritve prikazovale kot psihiatrično kliniko. Skupina znanstvenikov izvaja različne, tudi precej srhljive poskuse na "pacientih", ki so jim odvzeli osebna imena in njihove identitete označili zgolj s serijskimi številkami. Dramsko dejanje sproži smrt enega izmed pacientov; kasneje se izkaže, da je šlo za uboj.

Besedilo je pisano kot kriminalka, v kateri izrazito komedijskim situacijam sledijo prizori srhljivega psihološkega in besednega nasilja, hkrati pa ves čas sledi trdni strukturi klasične ibsenovske drame, ki na koncu pripelje do razkritja, da je "hthouse" vladna ustanova, v kateri državna birokracija pod krinko znanosti izvaja nadzor nad ljudmi, še posebej nad njihovim mišljenjem in čustvovanjem.

Vendar *Varovano območje* ni le drama o fizičnem nasilju; to se morda dogaja nekje v ozadju, predpostavljamo ga in slutimo, vendar ga ne vidimo. V prvem planu gledamo izjemno natančno anatomijo oblasti in cinične metode njenega nadziranja ljudi. Stega vidika je Pinterjeva drama danes nemara še bolj aktualna kot v času nastanka. Danes živimo v družbi nadzora, v paranoični atmosferi vsesplošne kontrole in z občutki, da se pred nadzorom države, firme ali najrazličnejših legalnih in nelegalnih varnostnih služb sploh ne moremo več skriti. Smo nenehni poskusni zajci v eksperimentih, za katere sploh ne vemo, kakšni so in kdo jih izvaja. Kaj pa se zgodi, ko se takšno nadzorovanje izmakne nadzoru in postane popolnoma arbitrarno, čista individualna samovolja? Prav o tem govori Pinterjeva drama, ki se ves čas spretno giblje med humorjem in silovitim dramskim suspensom, med komedijo, kriminalko in včasih tudi grozljivko, in predstavlja aktualno metaforo sveta, ki ga živimo.

PREMIERA **FEBRUARJA 2016**

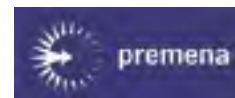
Slovensko Ljudsko
Gledališče Celje **65** let

SPONZORJI IN PARTNERJI
SLG CELJE V SEZONI 2015/16

SPONZORJI SLG CELJE

VEČER 70 LET

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG CELJE



TRGOVINA
LA MANS CELJE

PEKO
CELJE

KOMPAS
CELJE

MLADINSKA
KNJIGA CELJE

OPTIKA
SALOBIR
CELJE

LEKARNA
HUS

PEKARNA
GERŠAK

OSREDNJA
KNJIŽNICA
CELJE

Z VAŠO POMOČJO SMO ŠE USPEŠNEJŠI.

HVALA!

Vinko Möderndorfer

A NOSTALGIC COMEDY

NOSTALGIC COMEDY
WORLD PREMIERE

Director Boris Kobal

Dramaturg Tatjana Doma

Set Designer Urša Vidic

Costume Designer Sara Smrajc Žnidarčič

Composer Petar Eldan

Language Consultant Jože Volk

CAST

Old Woman Anica Kumer (guest performance)

Old Man Evgen Car (guest performance)

She Tanja Potočnik

He Bojan Umek

Girl Liza Marija Grašič

Boy Aljoša Koltak

Dog, Mother, Lover, Daughter Barbara Medvešček

Cat, Father, Friend, Gym Teacher, Son Igor Žužek

Violoncello Darij Milković

A Nostalgic Comedy consists of a series of interlaced scenes showing various stages in the life of a married couple. It presents their taking stock of their shared life. What transpires is that they have different recollections of same events. We see them as a young love-struck couple, a middle-aged couple and an aged couple who has managed to survive many trials and tribulations. As we gradually get an in-depth insight into their relationship, their problems and thrills, we learn what used to bond them and divide them.

They diverge in their assessment of their common past; they do remember the key events in their lives, but interpret them differently. The comedy deals with divergent perceptions of life; people remember different details, feelings and reactions, and perceive the other person's reactions in a totally different way. The truth is never objective. It is but a subjective insight of an event; everybody has their own truth. A shared life is an interplay of diverging perceptions and experiences of the same event, so the married couple remembers their life disjointedly. The Old Man and the Old Woman have a different view of their relationship. What they do have in common is a shared nostalgia that permeates their conversation and their remembrance, a longing for the past gone by, for their mutual feelings, for the things that are long gone, and above all, nostalgia for the life that has run its course.

A Nostalgic Comedy is a portrayal of a life that goes by much too quickly, and of relationships that can bond people and divide them. Dealing with generation gap issues between parents and children it is also a play about the transient nature and contingency of our existence. What is it that we leave behind after we die? Is the memory preserved by our dearest and nearest anywhere near the truth?

A Nostalgic Comedy is an intimate and compelling story about family and family relationships, the process of aging and dying. It outlines different stages in the life of a married couple, their falling in love and a developing relationship, their promises, birth of their children, relationship with parents and their general surroundings. It is a story of each of us trying to construct our own truths about our existence and dealing with our own transience.

OPENING
27 NOVEMBER 2015