



Gerhart Hauptmann
ROSE BERND



Gerhart Hauptmann **ROSE BERND** (ROSE BERND)

DRAMA

Prevajalka Mojca Kranjc
Režiserka Mateja Koležnik
Dramaturginja Nika Leskovšek
Scenograf Marko Japelj
Kostumograf Alan Hranitelj
Glasbeni opremljevalec in korepetitor Simon Dvoršak
Koreografinja Magdalena Reiter
Lektor Jože Volk

IGRALCI

Bernd Bojan Umek/
Branko Završan

Rose Bernd Liza Marija Grašič

Christoph Flamm Andrej Murenc

Gospa Flamm Pia Zemljič/
Lučka Počkaj

Arthur Streckmann Igor Žužek

August Keil Aljoša Koltak

Martin David Čeh

Delavci pri Flammu

Barbara Medvešček,
Manca Ogorevc, Tanja
Potočnik, Igor Sancin,
Damjan M. Trbovc

Rose Bernd je uprizorjena z dovoljenjem Felix Bloch Erben Agency, Berlin, Nemčija.

Vodja predstave Zvezdana Kroflič Štraki • Šepetalka Breda Dekleva • Lučni mojster Dušan Žnidar • Tonski mojster Matjaž Jeršič • Rekviziterka Manja Vadla • Dežurni tehnike Rado Pungaršek • 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

Damjan M. Trbovc, Barbara Medvešček,
Igor Sancin, Tanja Potočnik

PREMIERA
6. MAJA 2016



Damjan M. Trbovc, Manca Ogorevc, Tanja Potočnik,
Barbara Medvešček, Igor Sancin, Aljoša Koltak

GERHART HAUPTMANN ŽIVLJENJE IN DELO

POVZETEK

Gerhart Hauptmann (1862–1946) – eden od dveh najpomembnejših nemških dramatikov 20. stoletja (drugi je Bertolt Brecht). Začetnik naturalizma v nemški dramatiki z dramo *Pred sončnim vzhodom* (1889), ki leta 1912 prejme Nobelovo nagrado za književnost. Nemški klasik, ki je redno uprizarjan na nemških odrih, na slovenskih pa je vse od svoje smrti dalje bolj redka ptica. Človek, katerega opus se razteza čez šestdeset let, med njegovo delo in njegovo življenje pa celo njegovi založniki navadno preprosto postavljajo enačaja.

KLJUČNE BESEDE

Naturalizem, *Rose Bernd*, Šlezija, mali človek, značaj, dramatik trpljenja, socialist brez politične stranke, Nova zaveza

1862 Gerhart Hauptmann se rodi Robertu in Marie Hauptmann kot Gerhard Johann Robert Hauptmann v Ober-Salzbrunn (Šlezija), današnja Poljska, takrat še Prusija, kot najmlajši od štirih otrok v družini (pred njim sta brata Carl in starejši Georg ter sestra Johanna). Svoje zgodnje otroštvo preživi v domačem hotelu Pruska krona, kjer prihaja v stik z različnimi socialnimi sloji in njihovimi navadami ter pobira vplive različnih tujih jezikov in dialektov (zlasti šlezijščine).

1871 Otto von Bismarck združi nemške dežele pod Nemško cesarstvo (t. i. drugi rajh, ki traja od 1871 do 1918), kar rezultira v vsesplošnem razmahu nacionalnega ponosa, pa tudi ekonomske ekspanzije in socialne stabilnosti ter seveda priljubljenosti Bismarcka. Družina Hauptmann pri tem ni nobena izjema.

- 1873** Prve izkušnje Gerharta s šolo ne izgledajo najbolj obetavno. Potem ko se v bližnji vaški šoli sooči s strogim in avtoritarnim ravnateljem Brandelom, nadaljuje s šolanjem v Breslau (Wrocław), kjer se šolske travme nadaljujejo še v »internatu«. V uteho mu je obiskovanje gledališča. V tem času Hauptmann vidi znamenite uprizoritve Meinigovcev, ki so se odlikovale po verističnih, zgodovinskih kostumih in avtentični sceni, realističnih detajlih, množičnih prizorih in ansambelski igri. Meinigovci so znani tudi kot predhodniki naturalističnega gledališča, npr. pariškega Théâtre Libre d'Antoine.
- 1878** Po smrti bratranca zapusti šolo in se preseli k Schubertovim, družini materine sestre, najprej v Lohnig, nato pa v kraj z imenom Lederose, kjer se поблиže seznani z delavskim oziroma kmečkim življenjem, iz prve roke spozna težaško delo in pod znatnim vplivom verske navdušenosti svojih sorodnikov (pietistov) zagrizeno bere Novo zavezo. Tukaj si nakoplje tudi prve težave s pljuči, ki se mu nato po malem vračajo vse življenje. Prav iz tega šlezjskega kraja – predvsem pa od tamkajšnjih ljudi – izhaja tudi marsikatera inspiracija za *Rose Bernd*.
- 1880** Z bratom in še dvema prijateljema sklene skrivno zavezništvo, nekakšno krvno bratovščino, ki se napaja z idejo po združitvi vseh germanskih ljudstev. V tem duhu izhajajo tudi njegovi prvi poskusi z dramskimi fragmenti. Kljub temu se s približno istim zadanim ciljem v glavi vpiše na šolo kiparstva v Wrocławu. V tem obdobju Hauptmanna zaznamuje po vsem videzu boemsko življenje.
- 1881** Na poroki svojega brata Georga in Adele Thienemann spozna nevestino sestro Marie. Finančna mizerija, ki jo je vsaj na videz nekoliko zakrival, potem ko je družina izgubila hotel, se nenadoma zaradi dediščine njegove zaročenke kaj hitro precej izboljša. Istega leta se vpiše na Univerzo v Jeni, kjer posluša predavanja o materializmu in dednosti (z znatnim vplivom Darwina) ter o Platonu in antični Grčiji.
- 1882** *Germanen und Römen (Germani in Rimljanj)* – napiše oziroma diktira svojo dramsko pesnitev. Večina njegovih del nastane pravzaprav po diktatu.
- 1883** Hauptmann se z bratom Carlom odpravi na potovanje po Sredozemlju. V tem času razmišlja o kiparski karieri in se v Rimu intenzivno ukvarja

s kolosalnim kipom germanskega vojaka, ki se nekega dne klavrno se-sede sam vase. Hauptmanna zajame tifusna vročica. Po vrnitvi domov se dokončno odloči, da se bo namesto kiparjenju raje posvetil pisanju.

- 1885** Poroči se z Marie Thienemann. Zaradi težav s pljuči (tuberkuloza) je oproščen obveznega vojaškega služenja. Družina se kmalu preseli v Erkner (okolica Berlina), ki se izkaže kot inspirativen kraj za mladega literata in produktivno leglo za oblikovanje likov vsake vrste, predvsem pa za oblikovanje »malih ljudi«, ki so naturalizmu še posebno pri srcu. Istega leta pod vplivom Byrona tudi izide njegovo prvo delo v knjižni obliki *Promethidenlos (Usoda Prometidov)*. Z Marie se jima v kratkem času rodijo trije sinovi: Ivo (1886), Eckart (1887) in Klaus (1889). V tem času je aktiven v nemškem literarnem krogu Durch, kjer prijateljuje zlasti z Arnom Holzem (1863–1929), enim glavnih teoretikov nemškega naturalizma in soavtorjem *Papa Hamleta*.
- 1887** Hauptmann v okviru literarnih večerov predstavi svoj prispevek o na pol pozabljenem Georgu Büchnerju in njegovem *Woyzecku* (njegova nezanikljiva inspiracija). V društvu Durch predstavi še dve svoji krajši prozni deli: *Železničar Thiel* in *Praznik*. Obe sta nastali na osnovi časopisnih notic (še ena karakteristika naturalizma) in bili dobro sprejeti.
- 1888** Z družino odpotuje v Švico, kjer se poveže z »Mlado Nemčijo«. Navduši se nad predavanji profesorja Augusta Forela, direktorja lokalne psihiatrične bolnišnice. Od njega prevzame navdušenje za temi ženske emancipacije in pogubne učinke alkoholizma na dedni zapis, poleg tega pa razvije pretanjen občutek za opazovanje in psihologijo (kar je vse sovpadalo z literarnim interesom naturalizma). Iz poprejšnjega boema se obrne v abstinenta in izkazuje izbran okus za svoj stil oblačenja.
- 1889** V berlinskem Freie Buhne (ki je nastal po vzoru pariškega Théâtre Libre d'Antoine) premierno uprizorijo prvo dramo 27-letnega Gerharta, *Pred sončnim vzhodom*; dramo o nenadnem bogatenju šlezjskih kmetov zaradi odkritja premoga in novonastalih rudnikov ter alkoholne degeneracije prebivalstva. Uprizoritev ne gre mimo brez škandala, v praksi pa zaznamuje začetek nemškega naturalizma, verno prisega na prikazovanje *grenke resnice življenja* (Zola) in privzema naturalistično tehniko ter vsebino (prikazuje zlasti vpliv dednosti, dobe in okolja



Andrej Murenc, Liza Marija Grašič

na oblikovanje in delovanje »značajev«) ter poleg vsega vsebuje še obsežne deskriptivne didaskalije. Posvečena je Arnu Holzu.

- 1890** Uprizoritev drame L. N. Tolstoja *Moč teme* v Freie Buhne, ki uvaja v dramatiko pripadnike najnižjega, kmetijskega sloja, poleg tega pa ob motivih nebrzdane seksualnosti in padle morale vključuje motiv detomora. Leto pred tem si je Hauptmann že ogledal Ibsenove *Strahove*. Hauptmann spiše dramo *Sprava*, s podnaslovom *Družinska katastrofa* – motive domnevno prevzame po resnični zgodbi iz življenja Franka Wedekinda. Posledično naj bi se Hauptmann sam znašel v Wedekindovi *Die junge Welt*.
- 1891** Premiera Hauptmannovih *Osamljenih ljudi* (*Einsame Menschen*), kjer literarno obdela zakonsko krizo svojega brata Carla, ki se zaljubi v svojo študentko (tragični ljubezenski trikotniki so tudi sicer precej pogost Hauptmannov literarni motiv); igra se konča s samomorom protagonista (tudi pogost Hauptmannov motiv). V igri je čutiti vpliv Ibsenovega *Rommersholma*, istega leta pa Ibsena tudi osebno spozna. Podobna tema kot v *Osamljenih ljudeh* se ponovi vsaj še v drami *Beg Gabriela Schillinga* (1906).
- 1892** Spiše dramo *Tkalci*, naturalistično mojstrovino in morda eno njegovih najbolj znanih del (pri nas zaenkrat še neuprizorjena, zato pa prevedena in objavljena v zbirki *Nobelovci*). Gre za igro brez enega protagonista, o mizeriji šlezjskih tkalcev, ki je pisana v šlezjskem dialektu in dokumentira njihov upor iz leta 1840. Temo je inspiriral Hauptmannov ded, prav tako tkalec, navdaja pa jo »globoko sočutje« do trpečih in ponižanih, ki odlikuje večino Hauptmannovih dram. (Hauptmanna pogosto imenujejo kar »dramatik trpljenja«). Dramo je v ruščino prevedla Leninova sestra. V času nastanka je bila javno cenzurirana.
- Komedija *Kolega Crampton* in naslednjega leta še komedija *Bobrov kozuh* (prevedena v slovenščino in tudi uprizorjena pri nas).
- 1893** *Hanelle gre v nebesa* (tudi prevedena in uprizorjena pri nas; v času njenega nastanka pa izvedena v New Yorku, Londonu, Parizu; v Moskvi jo 1898 režira Stanislavski); igra zaznamuje Hauptmannov premik iz naturalističnega pod simbolistično obnebo in govori o predsmrtnih halucinacijah umirajočega dekleta, nezakonske županove hčerke, ki

- jo očimovo trpinčenje požene v samomor. Zaznamujejo jo lirični govor, vizualno intenzivne slike in »pažnja« na lučne spremembe, torej rabo scenskih efektov. Pri študiju za predstavo spozna trinajst let mlajšo Margarete Marschalk, svojo bodočo in drugo ženo. Marie se s sinovi odpravi v Ameriko in takrat se ji v upanju, da bo rešil zakon, pridruži tudi Hauptmann.
- 1894** Po prapremieri *Tkalcev* cesar Viljem II. odpove svojo ložo v Deutsches Theatreu.
- 1896** Hauptmann spiše *Floriana Geyerja*, katerega tema so kmečki upori iz 16. stoletja. Ta zgodovinska igra je doživela uspeh šele po nemškem porazu v 1. svetovni vojni. Politično ostaja Hauptmann vseskozi relativno neopredeljen: socialist, ki ni pripadnik nobene politične stranke, ki se zaveda svoje »nehotene« »dvojne igre«: *Za rdeče sem pesnik Tkalcev, za naciste pesnik Floriana Geyerja*. Istega leta spiše eno svojih bolj znanih simbolističnih dram *Potopljeni zvon* (prevedena in uprizorjena tudi pri nas).
- 1900** *Michael Kramer* – tragična drama o življenju umetnika, ki je, podobno kot *Kolega Crampton*, inspiriran po Hauptmannovem učitelju kiparstva. Margarete mu rodi sina Benvenuta.
- 1901** Medtem ko Marie s sinovi živi v Dresdnu, se Hauptmann z Margarete naseli v Agnetendorfu (Šlezija) v hiši Wiesenstein, ki kasneje postane nekakšen kulturno-umetniški center oziroma danes Hauptmannu posvečen muzej. Ker še ni uradno ločen oziroma poročen, z Margarete ne more živeti skupaj.
- 1902** Dopisuje si z R. M. Rilkejem.
- 1903** Na sodišču v bližini Agnetendorfa sedi v poroti v primeru Hedwig Otte, detomorilke. Od maja do septembra tega leta piše igro o detomorilki, ki prav tako traja od maja do septembra (kmetska igra, ki se ravna po setvenem koledarju) in ki dobi slednjič naslov *Rose Bernd*. Napisana je v šlezjskem dialektu (še en klic po pristnosti s strani naturalizma!). Uprizorijo jo konec oktobra istega leta v Berlinu. Po igri so štirikrat posneli tudi film: 1919, 1957, 1962, 1998. Na Dunaju je igra zaradi nespodobne snovi po peti ponovitvi prepovedana. Hauptmann po tem zapade v hudo bolezen zaradi neurejenih osebnih odnosov.
- 1904** Tudi uradno se loči od Marie in se poroči z mlado violinistko Margarete Marschalk.
- 1905** Dobi Grillparzerjevo nagrado (že tretjič), tokrat za *Ubogega Henrika* in častni doktorat Univerze iz Oxforda. Spozna Georgea Bernarda Shawa.
- 1906** Za mlado Ido Orloff, ki je igrala Hanelle, spiše poetično dramo *In Pippa pleše!* Sledi romanca s šestnajstletno igralko. Tako v življenju kot v njegovih igrah se pogosto pojavlja lik mlade ženske, ulete v še skoraj nedoletno telo.
- 1907** Potovanje v Grčijo z Margarete in Benvenutom povzroči obrat v Hauptmannovi poetiki, ki je očitna že iz naslovov: *Der Bogen des Odysseus* (*Odisejev lok*, 1914).
- 1911** Dva dni po rojstvu umre njegov sin Gerhart Erasmus. Spiše *Podgane*. Po tem se Hauptmannovo naturalistično obdobje, ki zanj velja za nekako najbolj uspešno, konča. Manjša se tudi Hauptmannov vpliv na razvoj (moderne) nemške drame.
- 1912** Prejme Nobelovo nagrado za književnost. V Berlinu umre Hauptmannov prijatelj in umetniški sogovornik Otto Brahm, ustanovitelj Freie Buhne. Naturalizem zaznamuje razmah ljudskih odrov, ki so na oder prinašali ne samo socialne teme iz nižjih razredov (razbitje stanovske klavzule), pač pa se vrata gledališč na stežaj odpro raznovrstni publiki, ne oziraje se na socialno stratifikacijo.
- 1913** *Slavnostne igre v nemških stihih* – napiše jih po naročilu ob stoletnici osvobodilnih vojn (1813/15). Sledi ogorčenje v nacionalističnih krogih in kmalu jo na zahtevo nemškega prestolonaslednika odstavi z repertoarja.
- 1914** Začne se prva svetovna vojna. Umre njegova prva žena, ki se je bila deklarirala za pacifizem, medtem ko Hauptmann v »domoljubnem vzdušju« napiše celo nekaj bojnih pesmi. Kljub pozivom iz tujine in pozivom mlajše generacije naj se javno zoperstavi vojni vihri, se umakne v pisanje in v Agnetendorf.
- 1918** Konec nemškega cesarstva in razglasitev nemške republike oziroma Weimarske republike (traja do 1933).
- 1920** *Indipohdi/Das Opfer* (*Žrtev*) – obdelava Shakespearovega *Viharja*. V poznejših delih se Hauptmann formalno najraje zateka k verzom,

vsebinsko pa k Shakespearu in grški klasiki. *Indipohdi* je drama o potapljanju v nič in neke vrste umetniško slovo. Dovolj ironično je Hauptmann po tej dramski pesnitvi živel še četrto stoletje.

1923 Na počitnicah skupaj s Thomasom Mannom, ki ga je na kratko spoznal že dvajset let prej. Hauptmann se pojavi tudi kot eden izmed likov v njegovi *Čarobni gori*.

1926 Njegova drama *Dorothea Angermann* se še nekoliko vrača nazaj k naturalistični tehniki (prevedena in uprizorjena pri nas).

1932 *Pred sončnim zahodom*, drama o ljubezni med priletnim moškim Hauptmannovih let in mlado žensko, ki je njegova družina ne odobrava (Goethejeva nagrada mesta Frankfurta).

1933 Požig Reichstaga. Leto kasneje Hitler razglasi tretji rajh. *Moja doba se je začela 1870 in končala s požigom rajhstaga*, pravi Hauptmann. Njegova petinsedemdesetletnica in osemdesetletnica sta v senci političnih dogajanj, ki so avtorja zgolj tolerirala, le tiho in skromno praznovani.

1935 *Hamlet v Wittenbergu*.

1939 *Ulrich von Lichtenstein* in *Die Tochter der Kathedrale* – obe spisani po srednjeveških legendah.

1940–44

Hauptmannovo zadnje dramsko delo je tetralogija o hiši Atridov.

1946 Hauptmann umre v Šleziji. Potem ko Šlezija pripade Poljski (po potsdamskem sporazumu), Hauptmann sicer ne doživi prisilne izselitve Nemcev iz Šlezije, a ga kljub temu pokopljejo na Hiddenseeju (in ne v Šleziji) in to šele slab mesec dni po njegovi smrti.

Korenine šlezjske, drevo nemško.

Po *Understanding Gerhart Hauptmann* W. R. Maurerja, *Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama* J. Osborna, *Modern German Drama* G. F. Gartena, iz spremne besede Janka Modra iz zbirke *Nobelovci in gledališkega lista* SNG Drama Ljubljana o Hauptmannovi drami *Pred sončnim vzhodom* pripravila **Nika Leskovšek**.





Nika Leskovšek
**V IMENU
LJUDSTVA**

Kako je le prišlo do tega nesrečnega dejstva, da je neko mlado dekle ubilo svojega komaj rojenega dojenčka? S tem vprašanjem si je skupaj z drugimi sotrpini razbijal glavo Gerhart Hauptmann, ko je leta 1903 sedel v poroti na sojenju Otte Hedwig in skušal dognati, ali naj to »brez krivde krivo« dekle kaznuje ali ne. Hauptmanna je vprašanje znerviralo do te mere, da je od maja do septembra sestavil dramo o detomorilki, ki ustreza vsem kriterijem klasične drame s popolnim dramskim trikotnikom po fazah setvenega koledarja in v kateri, se zdi, ni popolnoma nič prepuščenega naključju. Drama nosi naslov *Rose Bernd*, kakor da po glavni »junakinji«, a nas že Hauptmannova naturalistična logika napeljuje, da se niti ne vprašamo: *Kako je lahko storila kaj takega?* Ne iščemo torej osebne odgovornosti za detomor pri dekletu, temveč izvedemo kopernikanski obrat: *Kakšne okoliščine so jo neizbežno pripeljale do tega dejanja?*

Odgovor na to precej hitro najdemo pri klasični naturalistični doktrini oziroma pri Hyppolytu Tainu. Skriva se v treh osrednjih determinantah, ki vplivajo na razvoj, oblikovanje in delovanje značaja: dednosti, dobi in okolju. Znotraj tega tridelnega determinističnega pogleda nas zanima seveda, kaj predstavlja moment občega v drami, tisti ključni žgoči in aktualni element, zaradi katerega jo uprizarjamo danes – in to je okolje oziroma kontekst obče skupnosti. Imenujmo to kakorkoli že: ljudje oziroma člani neke skupnosti, zapleteni sistem medosebnih relacij, njihov socialni vpliv, morda tudi pritisk ali preprosto kar družba v malem: vas. Vas takrat in danes, naj bo današnja globalna ali preprosta lokalna, vas, v kateri zahrbtno vztraja nekaj neizkorenljivo univerzalnega. Preostali dve determinanti, v kateri je drama postavljena, Hauptmann izrab

predvsem za izostritev tragičnosti (osebne) situacije: dejstvo, da ne gre za neko navadno, temveč globoko verno punco iz dobre družine, ki je sama skrbela za svoje brate in sestre, vstajala navsezgodaj zjutraj in si *niti kaple mleka ni parvoščla*, dela situacijo še toliko bolj tragično. Pred nami je svetel zgled moralne neoporečnosti tako rekoč, ki jo je na neki točki presenetilo nekaj neubranljivega, kar se lahko zgodi vsakomur: ljubezen. In v tem je vsa njena krivda. Kdo je torej kriv za smrt?

VAS

Kakšna je pravzaprav ta vas, o kateri se v *Rose Bernd* večinoma samo govori, kako kaj *pravjo* in *pravjo tud* ... in ki z *opravljivimi štorjami pravjo to in ono* ter se jo z *naraščajočim strahom*, in skoraj bogaboječnostjo, napoveduje kot glavnega junaka: *Ludje bojo zdezdej paršli iz cerkve, gospod Flamm [...]* *Ludje parhajajo iz cerkve!* Tik zatem pa: *Streckmann, sam usmil se me ... [...]* *Če bo zvedu kdorkol u vasi ... [...]* *Doma se bom obesla na tram, tko ko Schubertova Mari* (10).

Naša vas ima preprosto, dvofazno strukturo. Levo polovico predstavlja veleposestnik in župan Flamm, ki odreja matične zadeve v tej vasi in si po nekakšnem čudnem ostanku fevdalnih pravil rad na tihem jemlje pravico prvih noči in tudi vseh ostalih, če je le mogoče; desno polovico zastopa ata Bernd, cerkveni dostojanstvenik, ki zagrizeno sledi svojim verskim načelom, asket in vdovec z otroki in neporočeno hčerjo Rose. Vmes je seveda vas, razpeta med delom pri Flammu in cerkvijo, v katero hodi večinoma na priložnostni nedeljski počitek. Ker se Rose na nesrečo znajde med tema dvema ognjema, je – poleg ostalih mamljivih karakteristik – kakopak, najpriročnejša vaba za obrekovanje.

Potem ko se vsa vas zbere pri izviru vode, tam, kjer se hočeš nočeš morajo srečati vse socialne kategorije in kjer se mora tudi plen soočiti s svojim plenilcem, je najprej na vrsti red in hierarhija: kdo ima pravico biti prvi na vrsti: najprej velika dekla, potem mala, najprej moški in potem ženske ... Potem ko je struktura položena in neizpodbitno jasna, se mrhovinarsko spravijo na plen pred njimi, na dve verni izjemi: ata Bernda, največjega pobožnjakarja v vasi, in prišleka, božjastnika Augusta, ki še vedno nebogljenjo čakata Rose, malico in poroko, ki je še zmeraj ni. *Dekle in delavci bruhnejo v smeh*.

Vaščani pritisnejo na jedro govoric. Kljub opozorilom, da gre razgreta igra morda nekoliko predaleč: *Ej, ludje, nehejte čvekat!* in *Bog vam odpusti grehe*

vsam skupej!, se lahko napad vedno priročno skrije: *Sej ni družga kot hec*. Kar ima povsem sprejemljivo razlago: *Opravljanje (ogovarjanje) je izraz določenih antipatij v odnosu do drugih skupin. Šale in vici so taka oblika izražanja pred-sodkov na navidezno družbeno sprejemljiv način.* (Ule, 181) *Se smejejo*, se potem v odmevih vrača in vrača. *Kar smejte se, butalni! Nasmejte se do amena!* To, kar ni drugega kot hec, pripelje do vrhunca drame – pretepa med Augustom in Streckmannom, ki prevesi tehtnico usode na negativno stran, Augusta trajno pohabi in zapečati usodo Rose Bernd. Podoba vaščanov, ki se v sparini avgustovskega poletnega dne, dehidraciji in v spremljavi kar nekaj požirkov žganja kaže kot halucinogeni privid režečih se čeljusti in s kosami v naročju, pokosi vse pod sabo.

ČAST, ŽENSKÉ IN PRAVILA DRUŽBENE REPRODUKCIJE

Če skupnost oziroma strukturo družbe seciramo po Claude Lévi-Straussu, najprej trčimo ob tabu, ki je pravzaprav temeljni konstituens skupnosti in osnuje družbo okrog neke temeljne prepovedi, ki je prepoved incesta. Potem ko Claude Lévi-Strauss prek tega atomizira družbo na elementarni odnos avunkulata oziroma uјčevstva (dobri striček), pridemo pravzaprav do zanimive enačbe, ki ne ureja nič drugega kot preprosto ekonomijo izmenjave žensk v skupnosti, in to na način, ki je optimalen tako za družino kot za družbo in ji omogoča njeno nemoteno reprodukcijo in torej preživetje. Takšna preprosta logika ostaja v temelju skupnosti nespremenjena in kot taka tudi poganja življenje vasi.

Ta bazični način pa pojasni marsikaj v delovanju skupnosti. Ne bomo šli tako daleč v pavšalizacijo in dobesečno branje drame, v kateri Rose, ki je takorekoč nadomestna mati svojim bratom in sestram, g. Flammu in ge. Flamm pa na neki točki predstavlja nadomestnega otroka, pride nekako navzkriž z vsemi zakoni skupnosti, ko se speča s poročenim Flammom; bolj zanimivo je branje poteze ata Bernda. Tukaj gre za žensko čast kot božjo čast, pravi: *Punca je tko vzgojena: u strahu božjem in delavna, tko da bo krščanski mož, ka jo bo zvez za ženo, lahko z no ustvaru krščanski dom! Tko j to! Tako jo bom dav iz rok!*

Ata Bernd oziroma Hauptmann mora – ne samo zaradi svojega močnega verskega prepričanja, ki mu narekuje določena pravila obnašanja – braniti čast svoje hčerke že zavoljo vseh Emilij Galotti (Lessing), Marij Magdalen (Hebbel) in Luiz Miller (Schiller), skratka zaradi vseh punčkastih žensk (na neki način femme fragile) in vseh trupel (tudi njihovih), ki jih je zavoljo ohranitve njihove

časti nakopičila nemška dramska tradicija meščanske drame in viharništva, na katero se je Hauptmann v svojem pisanju naslanjal. Če se vrnemo h Claude Lévi-Straussu in izmenjavljamo, na kateri neka skupnost temelji in pade: ata Bernd preprosto ne prenese, da ima doma pokvarljivo robo, ki bi jo bil predal krščanskemu možu: *To terja moja žena, ka leži v grobu! Tudi moja čast terja! Čast moje hiše in čast moje punce! In navsezadnje tudi tvoja čast.* (64)

Neka druga tudi antropološka in manj strukturalistična študija pri razlagi notranje dinamike skupnosti ugotavlja, da (spet), zaradi prepovedi incesta oziroma ohranitve optimalnejšega dednega materiala, majhna skupnost – recimo ji kar vas – načeloma teži k eksogamnim odnosom, torej odobrava poroko v drugi skupnosti oziroma z drugimi, prišleki od zunaj ... (Recimo Rose z Augustom, ki je kar se le da tuj v vseh ozirih – sirota brez doma in brez staršev ter božjastnik). Vendar obenem obstajajo interna regulacijska pravila vaše skupnosti moških, ki hočejo žensko kljub temu na vsak način zadržati znotraj skupnosti, in to prepovedano »igro pod pasom« jim skupnost, kljub drugače odrejenim pravilom, tolerira, predvsem zavoljo ženske »dote«, ki jim jo na ta način uspe obdržati znotraj skupnosti. In Rose snubcev ne manjka, saj je *najlepša punca delavč naokoli, močna in sposobna in bo znala vozati gospodinstvo*. Edina njena ne-sreča je ta, da je njena optimalna izbira, župan Flamm, že poročena.

NAZAJ V VAS

Vas je v našem primeru zaprt ekosistem (klasična forma zaprte drame v naturalizmu rada kaže izsek nekega sveta v vsej njegovi totaliteti), v katerem morajo vsi po-trpeti eden z drugim oziroma so obsojeni en na drugega, se vsi poznajo med sabo in vsi vedo vse o vsakomur. Vas je v naši igri prisotna pravzaprav ves čas, v vseh prizorih, najbolj pomenljivo je točno to, da je prisotna tudi takrat, ko je fizično odsotna, ko njene oči samo slutimo za pol priprtimi vrati. Najprej v nezadržnem, neizogibnem učinkovanju in proizvajanju zakulisnih govoric od vrat do vrat, šušljanju, ki ga je nemogoče zaječiti: *Ludje pravjo [...] Ludje tudi pravjo [...], še manj zatajiti: Več od mene vejo, ludje*. Nikoli ne moreš biti prav zares gotov, ali je in v grmovju tiči kakšen Streckmann ali na vratih visi gospa Flamm ali celo gospod Flamm. Sistem ima torej paranoidno strukturo, v kateri deluje princip totalnega nadzora ali panoptikuma (če preskočim na nek drug primer: ni naključje, da so stene v Dogvillu nevidne), skratka nadzorni sistem deluje skoraj samodejno, ker nikoli



Liza Marija Grašič, Aljoša Koltak, Bojan Umek

ne veš, ali si pod nadzorom ali ne, zato naravno izberemo takšno obnašanje, kot da bi bili ves čas pod drobnogledom in imamo ves čas vklopljen obrambni sistem (zanj velja podobno kot za Pascalovo stavo z vero: previdnost ne more škoditi). Vse dokler se ne zgodi nekaj nepričakovanega in nenadzorovanega, dokler nekaj ne prebije našega horizonta pričakovanja: ljubezen pri Rose, nosečnost, Streckmannovo izsiljevanje, odložena poroka, Augustova nesreča, še enkrat odložena poroka in naposled sojenje ...

Paranoidna struktura temelji na neprestani negotovosti in strahu pred drugim ter nezaupanju do njega ter je tipična in idealna podlaga za razvoj in vzpostavljane avtoritarnih sistemov, njeni osebk pa si hkrati prizadevajo, da bi se zatekli v varno lego. Rose Bernd se do neke mere bere kot detektivka, vse do točke, ko postanejo zadeve nerešljive oziroma tragedija neizbežna. Enačba bi se morda celo izšla, če se vmes ne bi vmešal Streckmann, ki živi med različnimi posestvi in predvsem mendra rožice ter »mlati prazno slamo« in če se ata Bernd ne bi spravil ljudi spreobračati v angele in bi jih preprosto pustil ljudem, naj ostanejo ljudje. Liki po nekakšnih nepisanih pravilih skupnosti drug pred drugim skrbno skrivajo, kaj so zakrivali, kažejo svojo kar se da najlepšo plat, vsaj dokler se le da: Flamm skriva pred Flammovko, da je bil na sodišču in da je z Rose nekaj imel, Rose skriva pred Flammovo, da je otrok Flammov, in Flammovka skriva pred Flammom, da bi prav tega otroka rada posvojila. Tudi ko je »greh« že storjen, bo Rose Bernd storila vse, da ga izniči, dela vse, da greh prikrije in se zanj odkupi. *Zdej mam cev življenje pred sabo, zvesta bom, se pokorila, pošten delala, in bom odplačala in odslužila krivdo.* (38) *Po tistam, ka jo je tist človek tko grdo žalul, si komej še upa iz hiše.* (50) Za to obstaja sicer povsem solidna razlaga s področja socialne psihologije: *Da bi se stigmatizirani ubranil pred napadi na svojo identiteto, lahko razvije več strategij.* [Ena od teh je prikrivanje stigme.] *Na vsak način poskuša drugim prikriti svojo stigmo. Prizadeva si delovati poudarjeno normalno ali se izogiba stikom s tistimi ljudmi, ki bi utegnili postati pozorni na njegovo drugačnost.* (Ule)

In čeprav se prav ključnega dogodka – torej uradnega zasliševanja na sodišču, kjer bi se kaj povedalo tudi neposredno, ne samo prek ovinka govoric in indicov – v igri ne prikazuje, je vsako dejanje napisano kot zasliševanje Rose Bernd: v prvem s Streckmannom: ali se res namerava že kar ustaliti v monogamni zvezi? Ali se bo še malo zabavala (z njim)? V drugem z go. Flamm: ali je noseča? V tretjem poizveduje vas, kaj sta imela s Streckmannom ali s kom

že, v četrtem (sprenevedanje doseže višek): čigav je v bistvu otrok, in potem ko Rose na sodišču zanika vse, v petem: brez pravega zaslišanja sledi priznanje detomora. Nihče od njih ničesar ne sprašuje vsaj brez (nezavednega) profita, bodisi osebnega bodisi skupnega, ki se zgodi, ko v tretjem dejanju in prizoru vasi parazitiramo na kolektivnem kaznovanju objekta in se sli nimo v obetu eskalacije, vsaj kakšnega ekscesa in dogodka.

KARNEVALSKI PLES

Nastop režečih se, smejočih čeljusti, ki se iz gledališča na prostem spremeni v javni linč nastopa kot neke vrste mrtvaški ples. Vmes vsebuje celo elemente karnevala, ki v začasnem kaosu vedno terja svoj kos mesa in preobrača družbeno hierarhijo. Proces javnega izključevanja se namreč vedno dogajajo nad stigmatiziranimi in ranljivimi kot maščevanje in kompenzacija, ker tega ne morejo neposredno opraviiti z vodilnimi strukturami (do njega/župana pa ima v času neuradnih oziroma prostih uric dostop samo Rose). Delavci se na sredini drame spravijo prav na tiste, ki izstopajo in so po rangi nekoliko višje v socialni lestvici; spravijo se na tistega, ki *dvakrat, trikrat več zasluž, pa sam mal tam zravn mašine stoji* (33), ki se je predtem spravil na tistega: *No, ja ... mi gre na smeh! Nač družga ni! Samo – kako se tvoj ata visok nos! [...] No, ja! Najprej pomet pred svojim pragom!* (11)

V tem skoraj obrednem procesu javnega zasmeha, ki se vrača v odmevih: *Sej ni družga kot hec ...* V tem karnevalu igrajo rablje vaščani, pridigar spodobnosti pa je tisti, ki se je od celotne tragedije dekleta najbolj okoristil, Streckmann, ki »iz čistega trpljenja«, najraje pa ob moraliziranju in izsiljevanju celo priložnostno kaj citira iz Biblije: *Toliko daje Bog ljubljencu v spanju.* Pogojno imamo tako opraviiti z religiozno množico – sicer točneje rečeno »nezrelo religiozno množico«, kakor se imenuje pragmatično usmerjena skupnost, ki religijo izkorišča primarno za osebne koristi, ne za dvig na raven nadosebnega, kolektivnega dobrega; pa vendarle množico, v kateri zunanjo formo in priročen kalup odnosov, medosebnih relacij ter spodobnih ravnanj, urejajo pravila krščanske morale. Od kod povod za to zlobo je Freud razlagal na njemu lasten način: *Tisto, kar pride pri domnevnem razkroju religiozne množice na dan, ni tesnoba, ker zanjo manjka povod, pač pa so brezobzirni in sovražni impulzi proti drugim osebam, ki se dotlej zaradi povezujoče Kristusove ljubezni niso mogli izraziti. [...] V bistvu je vendar vsaka religija religija*



Pia Zemljič, Liza Marija Grašič

ljubezni za tiste, ki jih obsega, in vsem sta blizu okrutnost in nestrpnost do ljudi, ki ji ne pripadajo. (Freud, 278)

V drami ves čas slišimo odmevati smeh javnega linča, skozi katerega se v smeh prebije vse tisto zamolčano in neizgovorjeno, tisto, kar pravzaprav tvori kolektivno nezavedno in diktira, kdo je del skupnosti. Kdo smeje smeh olajšanja in privoščljivi smeh, ki ne jenja ter daje samo slutiti, kaj bi Rose šele čakalo, če bi otroka obdržala: *Ni sme v živeti! Nisam ga hotla!! Ni sme v prestajati istga trpljenja kot jaz! Morov je ostati tam, kamar spada! (71) Zdej se je pač nekej zgrnil nad nas – kokar sem mogla, sam se borila prot temu ... [...] Nāč ni pomagat, čedalje hujš je blo! Potem sam se ujela v zanko, pa u še eno pa u še eno, brez konca, da sploh nisam več paršla k seb. (69) Ampak: Človk kar naprej gara, vas čas kej rešuje ... potem ti pa polomjo vse kosti. (57) In za konec: Kaj pa bi Rose Bernd navsezadnje sploh lahko spremenila? Hedwig Otte je bila pomiloščena. Vloga Gerharta Hauptmanna pa s tem opravljena. Za nas je napisal dramo o vasi.*

- Foucault, Michele (2004). Nadzorovanje in kaznovanje: Nastanek zapora. Ljubljana: Krtina.
- Freud, Sigmund (2007). Spisi o družbi in religiji. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta).
- Furst, L. R., Skrine, P. N. (1971). Naturalism. London: Methuen.
- Garten, Hugh Frederick (1964). Modern German Drama. London: Methuen.
- Hauptmann, Gerhart (1929). The dramatic works of Gerhart Hauptmann. New York: The Viking Press.
- Hauptmann, Gerhart (1984). Iz novel in dram. Ljubljana: Cankarjeva založba (zbirka Nobelovci).
- Levi-Strauss, Claude (2002). »Sorodstvena pravila«. V: Časopis za kritiko znanosti, letn. 30. št. 209/10.
- Osborne, John (1971). Gerhart Hauptmann and the Naturalist Drama. Manchester University Press.
- Ule, Mirjana (2004). Socialna psihologija. Ljubljana: FDV.



Liza Marija Grašič, Igor Žužek

Katja Mihurko Poniž

SAMOTNA POT ROSE BERND IN NJENIH SOPOTNIKOV

Dogajalni čas igre *Rose Bernd* (1903) nemškega pisatelja in dramatika Gerharta Hauptmanna (1862–1946) je avtorjeva sodobnost, torej pozno 19. oziroma zgodnje 20. stoletje. To je obdobje, v katerem nastane vrsta dramskih besedil, ki prav tako že v naslovu nosijo ime osrednjega ženskega lika. A njihove protagonistke se precej razlikujejo od Rose Bernd, četudi vse te drame prikazujejo položaj ženske v družbi iztekajočega se 19. stoletja.

»Žensko vprašanje« v iztekajočem se stoletju napredka, industrializacije in demokratizacije družbenih razmerij namreč močno odmeva tudi v književnosti. Roman se kot meščanska epopeja že od Flaubertove *Gospe Bovary* (1856) pogloblja v življenjske usode predstavnic srednjega sloja, neredko tudi z ekskurzi v plemiške kroge kot pri L. N. Tolstoju (*Ana Karenina*, 1877) in T. Fontaneju (*Effi Briest*, 1896), a tudi v dramatik ženski liki vse bolj odločno izražajo svoje nezadovoljstvo z družbenim položajem in vlogo, ki jim je pripisana tako v zasebnem kot javnem življenju. Ko si evropska gledališka publika komaj dobro opomore od Norinega treskanja z vrati, se zgrozi ob strelu, ki ga sproži Hedda Gabler, in onemi ob rafiniranosti, s katero uničuje moške Wedekindova Lulu. Trenutke eskapizma sicer omogočajo simbolistične

heroine, ki lebdijo v pravljčnih in mitskih pokrajinah, a njihovi krhki glasovi družbene resničnosti ne morejo več preglasiti. Ob »žensko vprašanje« se trči na vsakem koraku, ženske so skorajda povsod – predvsem pa tam, kjer jih prej ni bilo.

Zato ni presenetljivo, da Eric Hobsbawm v svoji knjigi o 19. stoletju kot času imperija ženskam posveti samostojno poglavje. Ugotavlja namreč, da je zadnja desetletja 19. stoletja zaznamovala sprememba v družbenem položaju in pričakovanih žensk. Življenja številnih žensk so se radikalno spremenila, ko so jim postali dostopni določeni javni prostori, v katere so vstopale kot zaposlene osebe. Možnost, da se preživljajo same, je do neke mere zmanjšala tudi njihovo popolno odvisnost od moža oziroma primarne družine.

Zato se mnoge ženske konec 19. stoletja že svobodno sprehajajo po mestnih ulicah (še posebno prestolnic), pojavljajo se v univerzitetnih predavalnicah, niso več le obiskovalke javnih ustanov, temveč delajo kot uslužbenke na poštnih uradih, kot prodajalke v trgovinah, kot učiteljice v osnovnih šolah, v uredništvih časopisov kot novinarki, nekatere so celo zdravnice in pravnice. V tisku in društvih razpravljajo o svobodni ljubezni, pišejo članke o pravici do ženske izobrazbe, v literarnem sistemu zavzemajo vse vloge: niso le muze, posrednice in prevajalke, temveč tudi avtorice, založnice in kritičarke. Urbani prostori niso več le moški prostori, vse bolj svobodno se v njih pojavljajo tudi ženske.

Vprašanje o podrejenosti in izključenosti iz sveta, v katerem se odvijajo odločitve, ki zadevajo tudi njih, se je zastavilo že številnim njihovim predhodnicam, vendar ga je šele ta generacija glasno in ne le posamično zastavila v javnem življenju. Zahteve ženskega gibanja njegove predstavnice jasno, nadvse odločno in pogosto tudi ostro izražajo, ker bi bile sicer popolnoma preslišane. Vloga tihe, v javnosti zadržane ženske, ki jo je promoviral meščanski način življenja, se je tako vse bolj spreminjala in ustvarila nov tip ženske, za katerega je bila značilna gmotna neodvisnost in s tem povezana večja svoboda gibanja v družbi. To svobodo so uresničevale tudi tako, da so se odpravile brez spremstva na mestne ulice ali v naravo, steznike so nadomestile s t. i. reformnimi oblekami, v katerih se niso počutile utesnjene.

Emancipacijsko žensko gibanje 19. stoletja je bilo, kakor ugotavlja Hobsbawm, kompleksen proces, ki je povzročil presenetljivo spremembo v položaju in

aspiraciji žensk, predvsem v srednjem razredu, a hkrati je bilo težko ugotoviti, koliko je ta večja svoboda gibanja za ženske srednjega razreda pomenila, kakor je zapisal Hobsbawm, tudi njihovo večjo spolno svobodo, saj je bila spolnost zunaj zakona še vedno omejena na manjšino zavestno emancipiranih deklet tega razreda. Književnost evropske moderne pogosto tematizira konflikte, s katerimi se soočajo emancipiranke, ki si v razmerju z moškim ne želijo uresničevati le v stoletjih utrjene (in utrujajoče) vloge prilagodljivih spremljevalk moških karier, varuhinj domačega ognjišča in žrtvujočih se mater, temveč iščejo načine za enakopraven odnos z moškim, v katerem lahko uresničijo tudi tiste želje, ki se neposredno ne dotikajo partnerja ali otrok. Za opredelitev takšnih žensk se v diskurzu o spolih v 19. stoletju izoblikuje sintagma nova ženska, ki se kmalu pojavi tudi v literarnih besedilih. Nova ženska kot ikona literarnega fin de siècle ni identična s figuro samostojne ženske te dobe, kakor si jo lahko ustvarimo danes ob prebiranju del progresivnih avtoric s preloma stoletja in zgodovinskih študij. Omenjene pisateljice namreč v svojih delih niso prikazale nevsakdanjih žensk: fatalnih igralk, odločnih sufražetk, avtoric spisov o emancipaciji, temveč so svoje ženske like postavile v vloge študentk in uslužbenk, ki opravljajo svoje delo predvsem za preživetje in ne za zadovoljitev svojih poklicnih ambicij. Ljubezenska izpolnitev je mnogokrat nedosegljiva, saj je cena zanjo izguba osebne svobode, zato se uresničujejo na drugih področjih. Obiskujejo gledališča, galerije in s kolesi drvijo po vaških stezah, zatopljene v svoje stiske in neuresničena hrepenenja. Ko švignejo mimo dekleta, ki dela na polju, se morda njihovi pogledi srečajo. Mestno dekle kmečkega dekleta verjetno še opazi ne in se najbrž niti ne zaveda, kako zelo so te vrstnice utesnjene, četudi jih ne obdajajo visoki zidovi mestnih hiš.

Odlika Hauptmannove *Rose Bernd* je prav to, da je v času, ko so bile junakinje moderne literature (pri čemer to oznako razumemo v periodizacijskem smislu in ne kot stilno formacijo) emancipiranke, rafinirane zapeljivke, krhke sanjarke in muze, ki so z eno nogo še trdno stale v otroštvu, v ospredje drame postavil kmečko dekle. Ob odločni Nori, demonični Heddi, zasanjani Monni Vanni in lascivni Lulu je Rose Bernd *lepo in močno kmečko dekle pri dvaindvajsetih*, v prvem prizoru jo spoznamo *vznemirjeno in zardelih lic*.

Hauptmann dramo napiše iz osebne prizadetosti ob zgodbi detomorilke in krivoprisežnice, v njej ni dekadentnih ali simbolističnih prvin, temveč je neolepšana, naturalistična podoba šlezijske vaške resničnosti. A kljub temu

Rose Bernd ni le slika podeželske srenje in njenih odnosov na prelomu iz 19. v 20. stoletje, temveč se dotika temeljnih vprašanj posameznikove eksistence, predvsem občutka osamljenosti in tujosti v odnosu do drugih. Rose se ta izkušnja vedno bolj izrisuje. Od materine smrti in od izgube otroškega prijatelja je sama, šele ob telesnem prebujanju ponovno odkrije dvojino, a ta odnos se ne more uresničiti v medsebojni ljubezni in spoštovanju, saj ga mora Rose prekiniti. Njen ljubimec je namreč poročen, ona pa se ne more več upirati poroki z očetovim ljubljencem, s katero mu bo zagotovila mirno in tudi v gmotnem pogledu človeka vredno starost. V svoji osamljenosti Rose najde moč v sebi, celo zavest, da nosi ljubimčevega otroka, je ne more zlomiti. Tisto, kar jo dotolče, je občutek o oskrunjenosti lastnega telesa, zavest, da ji nihče v ozkosrčni in privoščljivi skupnosti ne bo verjel, da jo je Streckmann posilil. Njegovo nasilno dejanje izpričuje po eni strani izpostavljenost ženske moški brutalnosti in po drugi strani ženski odnos do telesa kot edinega prostora, kjer lahko o svoji usodi do neke mere odloča sama. Rose se zavestno preda Flammu iz ljubezni, daruje mu svoje telo, zato v tem ne vidi velikega greha, svojega dejanja sicer ne razglaša, a se ga tudi ne sramuje. Ker se je predala iz ljubezni in s tem uveljavila lastno željo, lahko v oči pogleda tistim, ki hočejo v odnosu do nje realizirati svoje egoistične potrebe – tako očetu, ki jo je vselej imel za služkinjo, za izpolnjevalko njegovih zahtev, kot Avgustu, ki ji je namenil podobno vlogo. Ne oče ne zaročenec se ne sprašujeta po tem, česa si Rose želi. A to je seveda v skladu z vlogo ženske na podeželju konec 19. stoletja, ki jo Hauptmann naturalistično, a zgodovinsko povsem ustrezno, predstavi. Rose se spodmaknejo tla, ko izgubi nadzor nad moškim pogledom, ko se iz dejavne osebe nenadoma spremeni v pasivno žrtev. Zaveda se, da ji v vaški srenji, ki v lepem in življenja polnem dekletu vidi le zapeljivko, nihče ne bo verjel, da je bila zlorabljena, sramuje se oskrunitve svojega telesa in zato krivo priseže. S tem izgubi edino osebo, ki jo je vsaj do neke mere razumela in podpirala – gospo Flamm. Gospa Flamm lahko razume, da je bila Rosina kri prevročna, da bi se lahko uprla zapeljevanju Christopha Flamma, razume, da je telo grešno. Razume jo kot ženska in premore dovolj širine in človečnosti, da jo podpre v njenem materinstvu. A ker ne pozna celotne zgodbe, se od nje odvrne, ko izve za krivo prisego, ki je posledica razumske odločitve. Takrat Rose ostane popolnoma sama, Flamm se namreč prav tako zakrknje, saj je prepričan, da je Streckmann prevzel njegovo mesto.



Andrej Murenc, Pia Zemljč



Igor Sancin, David Čeh

Rosina tragedija se odvrti po predvidljivem scenariju, ker družba deluje po predvidljivih obrazcih: ženska je vir greha, moški, četudi zapeljivec najslabšega slovesa, ne prevzame za svoja dejanja nobene odgovornosti. Ne Flamm za očetovstvo, kot z grenkobo ugotavlja njegova žena, ne Streckmann za posilstvo. Edini kapital ženske tako v meščanski kot vaški skupnosti je v 19. stoletju njena čast, ki temelji na popolni spolni neizkušeni. Ko dekle izgubi čast, je njena usoda neizogibno zapečatenena. Ko se Rose razkrije hinavščina ljudi, ki jo obdajajo, ko ostane sama s telesom, ki se ga sramuje in ga čuti kot oskrunjeno, se začne krhati njena osebna integriteta. Spoznanje, da je kot ženska v družbi, v kateri živi, popolnoma brez pravic, da je izpostavljena nasilju brez kakršnegakoli varstva in da bo takšna tudi usoda nezakonskega otroka, ki ga je rodila, v njej spodbudi odločitev, da je edina možnost, da se iz položaja pasivne žrtve vrne v stanje aktivnega subjekta, detomor. Zato svoje dejanje prizna in je pripravljena nositi vse posledice. Ko se ji razkrije ne le izpraznjenost medsebojnih odnosov v vaški skupnosti, temveč tudi popolna odsotnost kakršnekoli topline pri nekdanjem ljubimcu, lastnem očetu in zaročencu, ko uvidi Streckmannovo neusmiljeno brutalnost, izgubi vero v vse, pred njo se odpre samo še strašno brezno praznine in nič, ki jo pahne v izgubo zavesti. Drama se zaključi z na pol mrtvo žensko, ob kateri se njen oče, zaročenec in žandar zbegano in osuplo pogledujejo. V svetu, v katerem vladajo okostenela družbena razmerja in patriarhalne strukture, ki v svoj vrtinec potegnejo tako ženske kot moške, ni zmagovalcev, temveč le silna izpraznjenost in odsotnost človečnosti. Pri Hauptmannu se izrisujeta v življenjih vseh, tudi moških, ki so Rose spravili na rob prepada. A če je dramatika za pisanje *Rose Bernd* navdihnila sodniška izkušnja, na koncu tragedije ne sodi nikogar in s tem bralnemu oziroma gledališkemu občinstvu prepušča, v kakšno razmerje se bo postavilo v odnosu do oseb na odru – ali zapisano drugače – kdo med nami se čuti poklicanega, da vrže kamen v zapeljivca in zakonolomca, v posiljevalca, v sebičnega očeta, v svoje fantazije in verski fanatizem zapredenega zaročenca ali v zlorabljen detomorilko?



Barbara Medvešek, Tanja Potočnik, Aljoša Koltak,
Manca Ogorevc, Igor Sancin, Andrej Murenc,
Pia Zemljič, Damjan M. Trbovc, Liza Marija Grašič



**NIKA
LESKOVŠEK,**
DRAMATURGINJA

Nika Leskovšek se je rodila v Celju. Najprej je študirala primerjalno književnost in filozofijo na Filozofski fakulteti, nato pa vzporedno še dramaturgijo na AGRFT. Nazadnje je diplomirala iz »naključja«. Trenutno je samozaposlena v kulturi. Največ se ukvarja z dramaturgijo v praksi in teoriji na področju t. i. sodobnih scenskih umetnosti. Sodelovala je pri različnih predstavah: *Pred upokojitvijo*, režiserka Mateja Kolečnik (PG Kranj), *Vaje iz tesnobe*, režiser Jaka Andrej Vojevec (SSG Trst), *Jaz, po katerem se imenuje Ljubljana*, režiser Ivica Buljan (Mini teater), *Vitez čudes*, režiser Luka Martin Škof (MGL), *Veliki pok*, režiserka Maruša Kink (MG Ptuj, CD), *Tri sestre*, režiserka Maruša Kink (Zavod Margareta Schwarzwald), *Ikaromenipos ali nadoblačnik*, režiserka Renata Vidič (BiTeater). Piše za *Dnevnik*, *Masko*, *Sodobnost*, *Dialoge* in gledališke liste. Za raziskavo »koncev« v slovenski dramatiki je prejela štipendijo Tarasa Kermaunerja za mladega analitika sodobne slovenske dramatike. Leta 2015 je realizirala svoj prvi avtorski projekt *D-i-Y Pre d Stavo* in bila z njim povabljen na Borštnikovo srečanje. V letu 2016 prvič sodeluje s SLG Celje.

NAGRADE DNEVOV KOMEDIJE 2016

Strokovna žirija 25. Dnevoev komedije v sestavi direktorica Osrednje knjižnice Celje Polona Rifelj, režiser Jaka Andrej Vojevec in gledališki kritik Slavko Pezdir (predsednik žirije) je na osnovi ogleda osmih tekmovalnih uprizoritev po izbiri selektorice Tatjane Doma ugotovila, da je bil letošnji izbor žanrsko zelo širok in pester. Žirija želi posebej pohvaliti izbor zaradi pomembnega deleža krstnih uprizoritev domačih avtorjev in slovenskih praižvedb sodobnih tujih komedij.



Člani žirije soglasno razglašajo, da je:

ŽLAHTNA KOMEDIJANTKA 2016

Mateja Pucko za vlogo Gospe Pucko
v songdrami Erika Gedeona *Večno mladi*
v izvedbi Drame SNG Maribor

V zgledno izenačeni in partnersko soustvarjalni igralski družini je Mateja Pucko navdušila in očarala z likom nekdanje rokerske upornice in rahlo misteriozne dame, ki se ves čas drži na varni distanci, obenem pa je polno navzoča in pripravljen na vsakršno akcijo. Vlogo je izoblikovala celostno, s polnokrvno telesno izraznostjo in igralsko ter pevsko virtuoznostjo.

ŽLAHTNI KOMEDIJANT 2016

Iztok Mlakar kot avtor komedije in glasbe za predstavo *Pašjon* v koprodukciji SNG Nova Gorica in Gledališča Koper ter interpret Hudiča kot prvega igralca in navdihovalca vsega komedijskega dogajanja

S svojim delovanjem Mlakar obuja žlahtno tradicijo igralcev, komedijantov in komediografov v eni osebi, ki sega vse do Molièra in Shakespeara. Kot Hudič in prvi igralec v nobenem trenutku ni blasfemičen ali vulgaren, temveč vse-skozi bistroumen in tudi avtoironičen kritik večnih človeških slabosti in napak.

ŽLAHTNI REŽISER 2016

Sandy Lopičič za slovensko praizvedbo
songdrame Erika Gedeona *Večno mladi*
v izvedbi Drame SNG Maribor

V režiji neobičajnega odrskega žanra na izviren in svež način obdeluje aktualno temo staranja in minljivosti kot prepleta zlatih časov rokenrola z vsemi spremljevalnimi življenjskimi stili ter tragikomične poslednje postaje, kjer se v luči

bližnje smrti ovemo radosti življenja z vsemi njegovimi tegobami in absurdnostmi vred. Obenem je to tudi igra o gledališču ali cirkusu, o tem, kako z igrivostjo, hudomušnostjo in glasbo lahko premagamo trpkost vsakdana. Raznorodne elemente igre, plesa, petja, citatov iz svetovne dramatike, kinematografije ter zgodovine moderne glasbe posrečeno poveže v organsko in živo celoto, ki celotnemu igralskemu ansamblu omogoči polno soustvarjalnost in izraznost lastne odrske prezenze.

ŽLAHTNA KOMEDIJA 2016

Večno mladi Erika Gedeona
v režiji Sandyja Lopičiča
in izvedbi Drame SNG Maribor

Uprizoritev očara z navdihnjeno, usklajeno in skrbno odmerjeno ansambelsko igro, s povezovanjem prvin odrskega giba in plesa ter virtuoznega solo in večglasnega petja. Presvetljena je z radostjo odrskega ustvarjanja in žlahtne teatraličnosti v vseh razsežnostih. Z množico asociativno bogatih prvin in detajlov omogoča gledalcu, da doživi mnogo več, kot ponuja zgolj literarna ali glasbena predloga. Vsi elementi odra, od scenografije, kostumov, glasbe do luči in mizanscene, se plodno in organsko povezujejo v celoto, v kateri nič ne manjka in ni nič odveč. Gre za celostni gledališki dosežek, ki vsebuje veliko ustvarjalno odprtost vseh sodelujočih in omogoča tudi polno soustvarjalno udeležbo gledalca.

ŽLAHTNA KOMEDIJA PO IZBORU OBČINSTVA

Večno mladi Erika Gedeona
v režiji Sandyja Lopičiča
in izvedbi Drame SNG Maribor,
ocena 4,8992

SKLEP O NAGRADI ŽLAHTNO KOMEDIJSKO PERO

Strokovna žirija v sestavi **mag. Tina Kosi** (predsednica žirije), **Tatjana Doma** in **Boris Kobal** je izmed 16 prispelih tekstov izločila 1 tekst zaradi nespoštovanja formalnih pogojev natečaja (anonimnost).

Izmed preostalih 15 tekstov se je žirija dne 14. decembra 2015 soglasno odločila, da se nagrada podeli avtorju komedije *Grenlandija*, **Vinku Möderndorferju**.

OBRAZLOŽITEV

Komedija *Grenlandija* je umeščena v sodobni trenutek in se poigrava s fenomenom in grožnjo današnjega časa, z demenco. Avtor zapiše, da *živimo v času vsesplošne družbene demence*, ko pozabljanje postaja poseben družbeni fenomen. Zgodbo o razpadli družini, v kateri ni več pravih iskrenih vezi, temveč odnose narekuje denar, spretno poveže z današnjim družbenim trenutkom, ko goljufija in utaja davkov postajata nacionalna dejavnost. Spretno prepleta intimno družinsko tematiko in kritiko sodobnega družbenega trenutka. Na duhovit način problematizira staranje v sodobni družbi ter hitro pozabljanje grehov v aktualnem slovenskem političnem in gospodarskem prostoru.

Mama Ana je v domu za ostarele in se skupaj z drugimi starci pretvarja, da je dementna. Dementna postane, kadar se želi znebiti nadležnih obiskov svoje hčerke. Sanja o Grenlandiji, ki zanjo predstavlja pobeg iz doma za ostarele, Grenlandija so zanjo sanje o še eni življenjski avanturi. Idealen trenutek za pobeg iz doma za ostarele se ji ponudi, ko ponjo pride vnuk Matija, novodobni tajkun in goljuf, ki ga preganjata država in davčna služba. Babici predlaga idealen načrt – vse svoje premoženje bo napisal nanjo, da mu ga država ne bo zaplenila, babica pa mu bo kasneje vse vrnila. Seveda se stvari zapletejo, saj mama Ana ni nebogljena dementna starka, temveč prebrisana gospa, ki vnuku pripravi hudo lekcijo – če ga niso kaznovale državne institucije, ga bo za njegove goljufije »ogoljufala« babica, ki je zaradi svoje starosti že odpisana.

Avtor komedije *Grenlandija* v razgibanih, duhovitih in tekočih dialogih prepleta komedijo in družbeno angažirano satiro, na komičen način razkriva anomalije sodobnih intimnih in družbenih odnosov ter nam ponuja vpogled v sodobno slovensko stvarnost.



Foto Jaka Babnik



Foto Damjan Švarc

MILADA KALEZIĆ

GLAZERJEVA NAGRADA ZA ŽIVLJENJSKO DELO NA PODROČJU GLEDALIŠKE UMETNOSTI

Milada Kalezić je bila članica ansambla SLG Celje od sezone 1977/78 do sezone 2002/03.

IZ UTEMELJITVE

Milada Kalezić, rojena v črnogorski vasi Rova, se je v rani mladosti zaradi očetove službe veliko selila. Kalezićevi so se nato ustalili v Mariboru, kjer je Milada končala osnovno šolo in gimnazijo. Že v tretjem letniku gimnazije je začela sodelovati v amaterskem gledališču Slava Klavora, kjer je s Petrom Boštjančičem in Vladom Novakom nastopila v Brechtovi *Beraški operi* v režiji Janeza Karlina. Leta 1971 se je vpisala na AGRFT, kjer je štiri leta kasneje končala študij igre z vlogo **Helene Charles** v uprizoritvi drame Johna Osborna *Ozri se v gnjevo*.

Igor Pretnar ji je za popotnico ob zaključku študija dejal: *Zmeraj boš dobra kot interpretka ekstremnih situacij*. In imel je še kako prav. Po akademiji je dobila povabilo v SLG Celje, da kot **Betty Parris** nastopi v Križajevi postavitvi Millerjeve drame *Salemske čarovnice*. Že v sezoni 1977/78 je postala stalna članica SLG Celje, kjer je takoj na začetku opozorila nase z vlogo **Darinke** v Šeligovi *Čarovnici iz Zgornje Davče*, za katero je prejela Borštnikovo nagrado za mlado igralko, Sterijevo nagrado ter zlati lovorjev venec na festivalu MES v Sarajevu.

Iz sezone v sezono je nizala zanimive, ekstremne, velike vloge, ki jih je upodabljala s prefinjeno-intuitivnim čutom za detajl po eni strani in veliko tragično noto po drugi. Iz njenih interpretacij je vela *surova igralska energija s kančkom norosti*. **Laura** v Williamsovi *Stekleni menažeriji*, **Medeja** v Zajčevi istoimenski drami, **Helena Alvingova** v Ibsenovih *Strahovih*, **Katarina** v Shakespearovi *Ukročeni trmoglavki*, nepozabna **Markiza Merteuil** v Müllerjevi *Eksplוזiji spomina*, **Lee** v *Sestrah* Wendy Kesselman (za slednjo je ponovno prejela Borštnikovo nagrado) so vloge, ki so se vpisale v slovensko gledališko zgodovino in ki zgovorno potrjujejo, da je Milada Kalezić vrhunska in pronicljiva interpretka tako klasične kot moderne dramatike.

Leta 1997 je gostovala v mariborski Drami v vlogi **Elizabeth Proctor** v Šedlbauerjevi uprizoritvi *Lov na čarovnice* in za to vlogo ponovno prejela Borštnikovo nagrado, leto pozneje je za svoje igralske dosežke prejela nagrado Prešernovega sklada. Leta 2002, po sedemindvajsetih letih angažmaja v SLG Celje, se je zaposlila v Drami SNG Maribor. Mariborske odrske deske je zaznamovala z neprecenljivim prispevkom k umetniški kreativnosti in kakovosti projektov, v zaodrije pa s svojo iskreno srčnostjo, duhovito avtorefleksijo in pronicljivo materinsko občutljivostjo prinaša navdihujoče zaloge pozitivne energije in izjemno čuječnost za življenjsko-gledališke negotovosti kolegov.

/.../

In publika »umre z njo«, so zapisali v obrazložitvi najvišjega igralskega priznanja, Borštnikovega prstana, ki ga je Kalezićeva prejela leta 2011. O njenem velikem prispevku k slovenski kulturi so v nadaljevanju zapisali: *Milada Kalezić nadaljuje legendarno tradicijo nekaterih velikih slovenskih igralk, ki so se rodile v drugem kulturnem in nacionalnem okolju in prve besede spregovorile v drugem jeziku, a so postale legende slovenske gledališke umetnosti. /.../*



Stephen Sachs

MEGLICA

(BAKERSFIELD MIST)

KOMEDIJA • PRVA SLOVENSKA UPORIZITEV

Prevajalka Tina Mahkota • Režiser Jernej Kobal

PREMIERA SEPTEMBRA 2016

Roald Dahl in David Wood

JAKEC IN BRESKEV VELIKANKA

(JAMES AND THE GIANT PEACH)

IGRA ZA OTROKE • PRVA SLOVENSKA UPORIZITEV

Prevajalec Milan Dekleva • Režiser Matjaž Latin

PREMIERA OKTOBRA 2016

Branislav Nušić

ŽALUJOČI OSTALI

(OŽALOŠČENA PORODICA)

KOMEDIJA

Prevajalka Aleksandra Rekar • Režiser Igor Vuk Torbica

Koprodukcija s PG Kranj

PREMIERA OKTOBRA 2016



Henrik Ibsen

NORA ALI HIŠKA ZA LUTKE

(ET DUKKEHJEM)

IGRA V TREH DEJANJIH

Prevajalec Darko Čuden • Režiser Nikola Zavišić

PREMIERA NOVEMBRA 2016

William Shakespeare

ROMEO IN JULIJA

(ROMEO AND JULIET)

TRAGEDIJA

Prevajalec Srečko Fišer • Režiser Matjaž Zupančič

PREMIERA FEBRUARJA 2017

Đorđe Lebović in Aleksandar Obrenović

NEBEŠKI ODRED

(NEBESKI ODRED)

DRAMA • PRVA SLOVENSKA UPORIZITEV

Prevajalka Aleksandra Rekar • Režiser Juš A. Zidar

PREMIERA MAJA 2017

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.

Katalena
ENCI BENCI KATALENCI

GLASBENO-SCENSKI PROJEKT ZA OTROKE

Režiserka Ivana Djilas
Cankarjev dom in Kulturno umetniško društvo Adapter

Julia Donaldson, Axel Scheffler

ZVERJAŠČEK

LUTKOVNA PREDSTAVA ZA OTROKE

Režiser Jaka Ivanc
Lutkovno gledališče Ljubljana

László Bagossy
O VILI, KI VIDI V TEMI

LUTKOVNA PREDSTAVA ZA OTROKE

Režiserka Rita Bartal Kiss
Lutkovno gledališče Maribor

Ravil Sultanov in Nataša Sultanova

LUNA NA CESTI

POETIČNA KLOVNOVSKA PREDSTAVA

Režiser Ivan Peternej
Zavod Bufeto in Slovensko mladinsko gledališče

Svetlana Makarovič
PEKARNA MIŠMAŠ

PREDSTAVA ZA OTROKE

Avtor dramatizacije, dodatnih songov in režiser Jure Novak
SLG Celje

SLG Celje si pridržuje pravico do spremembe programa.
Vrstni red predstav v Abonmajčku še ni določen.

**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
KOMPAS
CELJE

MLADINSKA
KNJIGA CELJE
OPTIKA
SALOBIR
CELJE

LEKARNA
HUS
PEKARNA
GERŠAK

OSREDNJA
KNJIŽNICA
CELJE

Z VAŠO POMOČJO SMO ŠE USPEŠNEJŠI.

HVALA!

Gerhart Hauptmann

ROSE BERND

(ROSE BERND)

DRAMA

Translator Mojca Kranjc

Director Mateja Koležnik

Dramaturg Nika Leskovšek

Set Designer Marko Japelj

Costume Designer Alan Hranitelj

Music Selection and Vocal Coaching Simon Dvoršak

Choreographer Magdalena Reiter

Language Consultant Jože Volk

CAST

Bernd Bojan Umek

Rose Bernd Liza Marija Grašič

Christoph Flamm Andrej Murenc

Mrs. Flamm Pia Zemljič

Arthur Streckmann Igor Žužek

August Keil Aljoša Koltak

Martin David Čeh

Labourers at Flamm's Barbara Medvešček, Manca Ogorevc, Tanja Potočnik, Igor Sancin, Damjan M. Trbovc

Rose Bernd is presented under the license of Felix Bloch Erben Agency, Berlin, Germany.

Gerhart Hauptmann (1862–1946), a German dramatist and novelist, is counted among the most important representatives of German literary naturalism. Around the turn of the 20th century, Hauptmann began to receive official recognition. Three times he was awarded the Austrian Franz Grillparzer Prize. He also received honorary doctorates from Worcester College at Oxford in 1905 and from the University of Leipzig in 1909. In 1912, he was awarded the Nobel Prize for Literature.

His play *Rose Bernd* premiered in 1903 in Deutsches Theater in Berlin. In 1919 it was filmed in black-white, in 1957 a new film version was made in colour to be followed by a television version made in 1998.

Hauptmann found inspiration for his play *Rose Bernd* in a true story of a 25-year old baby-murderer Hedwig Otte. Rose is a young girl torn between her desires and other people's expectations. She has been postponing her wedding to August Keil for three years. Her father desperately wants her to marry him and move to his house as this would solve his financial problems. Flamm, a married man, flirts with Rose and keeps making excuses for not forsaking his disabled bedridden wife. Rose falls in love with him. Streckmann, the machinist, comes along and insinuates that he knows very well what had been going on between her and Flamm. Rose becomes pregnant, which is why she decides to marry August after all, although he is not the father of her baby. A series of unfortunate events and evil acts by envious and resentful villagers brings Rose to kill her baby.

Rose Bernd tells a dramatic story of a young woman, trapped within traditional and constraining surroundings. Her fall from grace is caused by her unconventional and socially unacceptable deeds. It is a moving portrayal of a ruin of a young woman who wants more from life than her constrained surroundings can offer her.

OPENING
6 MAY 2016