

Odgovor na poskus cenzure

REZA BREZ REZA

Besedilo je bilo v obliki pisnega intervjuja namenjeno za objavo v gledališkem listu SLG Celje – a nekaj dni pred premiero je avtoričina francoska zastopnica od gledališča zahtevala, da iz odgovorov izloči več sklopov (skupaj skoraj tretjino teksta), objavo teh delov pa izrecno prepovedala, domnevno zato, ker avtorice ne »promovirajo« na ustrezen način.

JANEZ PIPAN

Ker sem intervencijo razumel kot cenzurni poseg, v objavo skrajšanega in tako rekoč obglavljenega besedila (skoraj v celoti sta bila črtana prvi in četrti odgovor – ki ustrežata razdelkom v objavljenem besedilu –, pa še marsikaj drugega) nisem mogel privoliti, zaradi česar je gledališki list izšel brez mojega prispevka.

DOLGA POT DO MALE DRAME

Moje bralske in gledališke »korespondence« z Yasmino Reza bodo kmalu stare dvajset let. Na začetku je bil(a) »ART« (natanko tako: »v verzalkah in z narekovaji«, kot so poudarjali dobro obveščeni poznavalci), megauspešnica iz leta 1994, ki je že takrat, do danes pa sploh, potolkla vse rekorde po številu prevodov, uprizoritev, gledalcev, medijskih odmevov, tudi nagrad. Ne spominjam se več, kako sem prišel do besedila; vem pa, da sem ga prvič bral nekje v prvi polovici leta 1995, v tipkopisu in v nemškem prevodu. Spominjam se tudi, da me je tisto branje nekoliko zbegalo. Podvomil sem o tem, da bi lahko dokaj zahtevna konverzacija o vprašanih (moderne) umetnosti tudi v Ilirskih provincah doživela tako vroče zanimanje množičnega občinstva kot v evropskih gledaliških metropolah, o čemer sem moral, glede na to, da interneta še ni bilo, brati v kakem tujem časopisu. Kljub temu pa sem sklenil: dramo je treba nemudoma uprizoriti tudi v Ljubljani, Yasmina Reza je pomemben nov glas v evropski dramatik – in se bolj intuitivno kot natančno domišljeno odločil, da to ne bo pred večstoglavim avditorijem kot po evropskih bulvarjih, temveč v intimni gledališki luknji Male drame, kjer bo nemara prav bližnji plan iz tega »ART«a iztisnil čistejši ekstrakt tistega, čemur v gledališču brez narekovajev rečem *art*. Poiskal sem Suzano Koncut (priporočila mi jo je Diana Koloini) in se domenil za prevod besedila.

Premiera je bila potem šele čez skoraj tri leta, 7. marca 1998. Zakaj? Zgodba je zanimiva prav v kontekstu tokratne igre *Kako poveš, kar si odigral*. Nastopile so namreč povsem nepričakovane težave s pridobivanjem uprizoritvenih pravic. Naša običajna prošnja preko avtorske agencije je bila namreč zavrnjena. Trenutno pravice niso na voljo, je pisalo v odgovoru. Če se prav spomnim, naj bi zgoraj trajala do konca leta 1995, češ da so najprej na vrsti velika evropska gledališča, šele potem bomo k jedi pripuščeni tudi mi, reveži z obrobja, tako naj bi odločila sama avtorica. Bil sem nekoliko presenečen, velike zamere pa nisem pestoval, avtorji so pač radi muhasti, mlade in uspešne avtorice pa še posebej, bomo pa nekoliko počakali. Konec leta smo prošnjo nemudoma ponovili, toda odgovor je bil spet, tokrat dokončno, odklonilen. Avtorica nam pravic ni dala, razlogov za svojo neprijazno odločitev pa tudi ni navedla. Rečeno je bilo samo: ne. Zavrnjeno. Bil sem kar malo šokiran, jezen in prizadet. Snoval sem oster odgovor, se »ART«u v mislih že

odpovedal, pa tudi Yasmini Reza, za vse čase, pa čeprav bi napisala *Hamleta*, ki bi bil boljši od Shakespearovega! – a se je na srečo spet pokazala nepričakovana možnost za modro in razumno rešitev zagate.

Konec januarja 1996 nas je v Ljubljani obiskal ameriški dramatik Israel Horovitz. Udeležil se je premiere svoje igre *Indijc hoče u Bronx*, ki smo jo uprizorili v eksperimentalnem prostoru v »Nemški hiši« poleg Drame. Na večerji v PEN klubu kak dan pred premiero me je radovedno spraševal vse mogoče, največ seveda o gledališču, o naših repertoarnih načrtih in podobno (Valerija Cokan je vneto prevajala, ker sem angleščino takrat jecljal komaj za silo), pa je beseda nanesla tudi na težave z Yasmino Reza. Horovitz se je vidno začudil. Kako je to mogoče, je rekel, Yasmino dobro poznam, lahko bi rekel, da sva prijatelja, kako lahko pomagam? Jutri jo bova skupaj poklicala po telefonu, je dodal, ne, še bolje, v New York se tako ali tako vračam preko Pariza, tam nameravam ostati dan ali dva, pa bom mimogrede obiskal še Yasmino in poskušal urediti zadevo ... Že čez nekaj dni je prispelo v Ljubljano prijazno sporočilo, da lahko uprizorimo »ART« pod običajnimi pogoji, še vedno pa ne pred iztekom leta 1996. Prav. Dobro se spominjam, da mi je Horovitz rekel: Yasmina je rada nekoliko muhasta, a če ji pošlješ prijazno osebno pismo, bo zate naredila vse na svetu. Prezira pa uradne oblike komunikacije. Pisem ji seveda nisem pisal jaz, temveč avtorska agencija, tudi v Pariz nisem odpotoval in se s šopkom rož v naročju vrgel na kolena pred njo. Pravzaprav je nikoli nisem osebno srečal, nikoli se nisva spoznala, za kar mi je danes malo žal, bil sem namreč že zelo blizu, a sem se ji, ker je ravno spet nekaj zapletala s pravicami za neko drugo igro, malo izognil. Ne vem pa, kako in če sploh je to uredil Israel Horovitz.

Premiero »ART«a sem zamaknil za eno sezono, vmes pa je nemška gledališka revija *Theater heute* besedilo objavila v tretji, marčni številki letnika 1996, v rubriki »Odkrivanje avtorjev«. Urednik Peter von Becker je Yasmino Reza obiskal v Parizu in pridal izčrpen in duhovit portret tedaj še ne 37-letne avtorice, po objavljenih fotografijah sodeč prave lepoticke orientalskih potez, vranje črnih las, »apartnega videza in cvetličnega perzijskega imena«, za katero se niso zanimale samo gledališke, temveč tudi ilustrirane revije, posvečene družabnim temam in vsakršnemu glamurju. Članek je vseboval osupljive podatke. Od krstne uprizoritve 28. oktobra 1994 pa do konca leta 1995 so trije francoski igralci Pierre Vaneck, Pierre Arditi in Fabrice Luchini (režiral je Patrice Kerbrat) uprizarjali »ART« skoraj vsak večer pred razprodano dvorano Comédie des Champs-Elysées, potem pa so se odpravili še na turnejo, na kateri je enega izmed njih nadomestil Jean-Louis Trintignant. Še več: v začetku leta 1996 so »ART« uprizarjali že na vseh celinah. Rodila se je replika slavne krilatice, da v imperiju Yasmine Reza sonce nikoli ne zaide. Do tedaj najuspešnejša »lovca na tantieme« Neil Simon in Alan Ayckbourn sta trdo pristala v ropotarnici zgodovine. In še več: »ART« je bila že druga igra, za katero je Yasmina

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

2 / 9

Reza prejela najpomembnejšo francosko gledališko nagrado *Molière*; prvo je dobila za prvenec *Pogovori po pogrebu* (*Conversations après un enterrement*, 1987), potem pa do »ART«a napisala še kar nekaj odmevnih odrskih del, denimo *Zimsko potovanje* (*Traversée de l'hiver*, 1989) in *Yascha* (1991); za Romana Polanskega je napisala solistično priredbo Kafkove *Preobrazbe* (pri tem si je nekoliko »pomagala« s Stevenom Berkoffom, namreč z njegovo verzijo *Preobrazbe*), poskušala se je s filmom, navsezadnje je bila tudi igralka. Prav igralci so se dobesedno topli za pravice in priložnosti, da bi nastopili v njenih dramah, še posebej to velja za »ART«. V Londonu je na primer uprizoritvene pravice odkupil Sean Connery, igro je prevedel dramatik Christopher Hampton, igrali pa so potem Albert Finney, Tom Courtenay in Michael Gambon; poimenovali so jih »trio triumphal«. Njena naslednja igra, *Naključni človek* (*L'homme du hasard*, 1995), je zaslovela že v radijski izvedbi z Jeanne Moreau in Michelom Piccolijem, v Londonu pa si je v vlogi pisatelja ob Moreaujevi želel nastopiti sam Harold Pinter. In tako naprej.

Vsemu temu je sledilo logično vprašanje: zakaj jaz vsega tega (še) nisem vedel, zakaj kljub svojemu dokaj rednemu prečesavanju evropske gledališke (in še posebej dramske) scene Yasmine Reza dotlej nisem zaznal, četudi vzajem v klavrnih zakup svoje neznanje francoščine? Zakaj *Theater heute* objavlja »ART« v rubriki »Odkrivanje avtorjev«, namenjeni bolj ali manj neznanim začetnikom in prezrtim ali na novo odkritim posebnem? Tudi Peter von Becker se je spraševal, zakaj je prva berlinska produkcija »ART«a nastala v privatnem aranžmaju, in ne v katerem izmed vodilnih nemških gledališč. Kje so umetniško najbolj prodorna gledališča iz Hamburga ali Münchna, je zapisal, kaj dela (in čaka) dramaturgija Burgtheatra? Odgovor ni bil nepričakovan: pri kritikih je bilo kljub vsemu mogoče opaziti »določeno porcijo dvigovanja nosu«. Yasmine Reza so sicer priznavali jezikovne bravuroznosti in dramaturške spretnosti, a so jo uvrščali v »peresno lahko kategorijo«. »Naj so igro šteli za briljantno ali banalno, skrajno duhovito ali nekoliko neokusno – čisto tih ali jasno izrečen se je razširil sum: 'bulvar',« je še zapisal von Becker. Navsezadnje je tudi kritičarka *Theatra heute* zlobno zapisala: »Visoka moda in Mendelssohn. V tem je vsa razsežnost Yasmine Reza.« No ja. Avtorica je seveda srdito ugovarjala: *njene igre da nimajo nič s komedijami* »o skoku čez plot, z rogonosnim soprogom v omari«, v njih imajo vendar glavno »besedo« melanholija, molk in neizrečeno. A ni kaj dosti pomagalo: Yasmine Reza se je hitro oprijel sum o njeni (ne le estetski) reakcionarnosti, celo o bojevitem antifeminizmu, česar se ni osvobodila vse do danes, kot tudi ne »madeža« Sarkozy, o čemer nekaj več v nadaljevanju.

»KO SE NI VEČ MOGOČE SMEJATI ...«

Yasmina Reza je torej sila uspešna, hkrati pa v več pogledih nekonvencionalna in nekoliko »skrivnostna« dramska avtorica, ki poleg vsega menda nerada daje intervjuje, čeprav jih na spletu ali v tiskanih medijih lahko najdemo malo morje, izhajajo pa tudi zbrani v knjigah itn. Pred leti je na uvodno prošnjo spraševalke, naj navede tri novinarska vprašanja, ki jih ne želi nikoli več slišati, na prvo mesto postavila naslednje: Kaj je skrivnost uspeha vaših komadov, še posebej »ART«a? Ne maram tega vprašanja, ker nanj ne znam odgovoriti, je pribila, nimam recepta za uspeh, poleg tega pa njegova razlaga ni ravno v avtorjevi pristojnosti. Se strinjam. Toda če skrivnosti ne pozna avtorica, kako naj jo poznam jaz, njen skeptični in obotavljivi »ljubimec« na daljavo? Uspeh je vendar brez skrivnosti, je samo uspeh in ne potrebuje razlage. In je tudi nerazložljiv. Toda drame Yasmine Reza niso samo »uspešni-

ce« za dnevno rabo, temveč resnični gledališki in kulturni fenomen – in večplastni problem, s katerim se soočimo še posebej tedaj, ko jih želimo postaviti na oder. Niso samo bravurozne jezikovne kolorature z resnično duhovitimi in, kot rečem v gledališču, gladko tekočimi dialogi, ki so pa vedno tudi skrajno ekonomični. V besedilih Yasmine Reza, gledaliških in proznih, je prej kaka beseda premalo kot preveč, režiser ne more črtati niti stavka. Pogosto je v njih tisto med besedami pomembnejše od besed samih, namreč tisto neizrečeno, zamolčano, potlačeno v vdih in ne izgovorjeno z izdihom, tisto, kar tudi duši in kar dramsko osebo, pa tudi bralca ali gledalca, za hip opomni na bližino smrti. Zato so njena besedila po temeljni intonaciji gotovo bližja Čehovu kot Feydeauju, po pisavi bolj v sorodu z Bothom Straußom ali Thomasom Bernhardom kot pa z bulvarkami kakega Sache Guitryja, v katerih je Yasmina Reza v mlajših letih nastopala kot igralka. Njene drame občinstvo praviloma spravljajo v smeh in celo krohot, toda zanimive postanejo, pravi sama, v trenutku, ko se »ni več mogoče smejati«, ko prestopijo prag, »onkraj katerega ni ničesar več«, »nobenih nevidnih vezi«, »nobenih čustev«. Ko prenehajo biti gledališče in postanejo življenje, kot to enostavno poimenuje fiktivna pisateljica Nathalie Oppenheim v *Kako poveš, kar si odigral*. Gre za prepoznavanje in za identifikacijo. Gledalci se z liki Yasmine Reza zlahka poistovetijo, prepoznavajo njihova razmišljanja in njihov življenjski slog, vrednostni sistem in celo »razredno« pripadnost, čeprav je območje dogajanja njenih iger strogo zamejeno z njihovimi intimnimi svetovi, družinskimi ali prijateljskimi vezmi ali podobnimi »izbirnimi sorodnostmi«. Socialnega sveta v dramah Yasmine Reza tako rekoč ni, ali pa je navzoč le posredno, »med vrsticami«. Vse njene drame so napisane po resničnih dogodkih in osebah, sama pravi, da se nikoli ničesar ne izmišljuje, kar pomeni, da so zelo osebne. To pa je ljudem blizu. Pa vendar so hkrati, če uporabim obrabljeno besedo, tudi univerzalne. Naj ponazorim z anekdoto: nemška literarna znanstvenica in socialna pedagoginja Ulrike Schimpf je še kot študentka primerjalne književnosti naredila serijo pogovorov z Yasmino Reza za povsem študijske namene, ki pa so potem izšli tudi v zanimivi knjigi *Smeh kot maska skrivnostnega* (*Das Lachen als Maske des Abgründigen*, 2004). V njej Schimpfova pripoveduje, da je pri pouku nemščine kot tujega jezika uporabljala tudi dialoge iz besedil Yasmine Reza. Mladostniki, ki so prihajali tako rekoč iz vsega sveta in iz najrazličnejših kulturnih okolij, so reagirali podobno in se recimo smejali na povsem istih mestih kot občinstvo na predstavah v Berlinu ali Parizu. V tem je nekaj tiste »skrivnosti uspeha«, ki nemara ostaja nerazložljiva.

V SLOVENIJI SPREGLEDANA PROZA

Poleg gledaliških besedil piše Y. R. tudi izredno zanimivo in v Evropi zelo cenjeno prozo, povečini kratke romane. Doslej še nobeden ni izšel v slovenskem prevodu. Ni mi jasno, zakaj slovenski založniki in njihovi uredniki nekako »ne vedo« za pisateljico Y. R., čeprav tudi pri nas že dolgo ni več samo eksotična neznanka. Ob uprizoritvah v Mali drami smo izdali obsežne gledališke liste (zanje so se še posebno trudili dramaturgi in uredniki Mojca Kranjc, Darja Dominkuš in Jan Jona Javoršek) z izčrpnimi predstavitvami avtorice in njenih del, skoraj deset let smo ji sledili, brali in prevajali kritične analize njenih besedil, spremljali polemike ob posameznih uprizoritvah, škandale, uprizoritveno histerijo, predvsem pa smo jo brali in uprizarjali. Ob slovenski premieri *Boga masakra* (2007–08) je v gledališkem listu izšla tudi tehtna predstavitev njene proze, posebej naročena, ki jo je prispevala Janina Kos. Gledališki list res

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

3 / 9

ni množična publikacija, pa vendar: kogar bi zanimalo, bi našel; velja tudi za prevajalce, urednike in založnike. Proza namreč nikakor ni nekakšna postranska dejavnost v opusu Yasmine Reza, temveč po presoji mnogih kvalificiranih bralcev celo presega poetično moč njene dramatike. Prvo knjigo proze z naslovom *Hammerklavier* (po slavni Beethovnovi sonati) je izdala leta 1997, se pravi natanko deset let po velikem gledališkem uspehu s *Pogovori po pogrebu*. To je subtilen niz kratkih, bolj lirskih kot pripovednih utrinkov, koščkov življenja, zapisov, ki so nastali spontano, ob različnih resničnih dogodkih ali osebah, namesto fotografij, kot pojasnjuje avtorica, torej v celoti avtobiografska knjiga, z očetom v glavni vlogi, ki je bil tudi glasbenik in velik častilec Beethovna; pisala naj bi le zase in za svoj spomin, šele prijatelji so jo prepričali, da zapise objavi. Nastala je ena njenih najlepših in tudi najbolj iskrenih knjig, ki je stkana iz najfinejšega jezikovnega gradiva, napisana po metodi Čehova, morda tudi Marguerite Duras, a še bolj zgoščeno, polna značilnega humorja, a tudi pretresljivih mest, tragičnih usod pretežno starejših ljudi, ki so glavne osebe večine njenih del, melanholije in davečega molka, vse to pa življenju podeljuje nekakšno usodno trajnost ali celó večnost. Na podoben način je napisana tudi knjiga *Nikjer* (Nulle part, 2005), svojevrstno nadaljevanje *Hammerklavierja*. Leta 1999 je izšel njen prvi »pravi« roman *Obup* (Une Désolation), ki mu je leta 2003 sledil *Adam Haberberg*. Tačas pa je prava uspešnica njen zadnji roman iz leta 2013 *Blagor srečnim* (Heureux les heureux). Nekateri med romane, ali vsaj prozo, štejejo tudi tekst *V saneh Arthurja Schopenhauerja* (Dans la luge d'Arthur Schopenhauer, 2005), napisan v obliki monologov štirih oseb, ki je doživel silovit uspeh tudi na odru, npr. v režiji slovitega, zdaj že pokojnega nemškega režiserja Jürgena Goscha. (V *Heureux les heureux* je takšnih monologov že 21, oseb pa le nekaj manj, kar prej ali slej obeta ugledališčenje.) Skratka: dovolj priložnosti tudi za slovenske založnike ter prevajalke in prevajalce, nadarjene za jezikovno tankočutnost.

FASCINACIJA S SARKOZYJEM KOT POSLEDICA NESPREJETOSTI V FRANCIJI?

Y. R. je za množično občinstvo prava boginja sodobnega gledališča, po drugi strani pa jo t. i. kritiški establišment včasih prav surovo zavrača. Še posebej dinamična in zapletena pa so njena razmerja s francosko kritično, medijsko in intelektualno sceno. Pretirano bi bilo sicer reči, da je Francozi nekako ne marajo. Pred blagajnami gledališč, ki uprizarjajo njene igre, se tudi v Parizu vijejo enako dolge vrste, če ne še daljše, kot v drugih evropskih velemestih. Je pa res, da je že omenjenega »vihanja nosov« tam še nekoliko več kot drugod in da je pogosto pospremljeno s slavnim vzklikom kralja Ubuja. In res je tudi to, da je ne igrajo v Comédie-Française (kot npr. drugo zvezdo sodobne francoske dramatike Marie NDiaje) in drugih nacionalnih gledališčih, temveč pogosto v zasebnih produkcijah. Igrali pa so jo npr. v Royal Shakespeare Company, v Teatru Starem v Krakovu, v Katona József Színházu v Budimpešti, v dunajskem Burgtheatru in drugih velikih umetniških gledališčih po vsem svetu. Spomnim se njenega intervjuja v *New York Timesu* ob izidu knjige *Kako poveš, kar si odigral* leta 2011; v njem je veliko govora prav o pogovorih za uprizoritev v najstarejšem francoskem nacionalnem gledališču. A iz tega, kolikor vem, ni bilo nič. Krstna uprizoritev je bila tudi tokrat v Berlinu, v Deutsches Theatre, v režiji Stephana Kimmiga (2012), medtem ko je bila francoska premiera v Théâtre Liberté v Toulonu v režiji avtorice šele 11. marca letos. Francoska gledališča imajo torej nekakšne težave z

Yasmino Reza (ona z njimi manj, ni ji treba, da si beli lase zaradi njih, čeprav jim rada tu in tam pove kako pikro in bolečo), njena mednarodna slava jih prej moti kot navdušuje (pa je že dve desetletji edina sodobna francoska avtorica, ki jo redno uprizarjajo po vsem svetu, edini francoski globalni gledališki fenomen in »artikel«, prva po Koltèsu, čeprav ima Francija, da ne bo nesporazuma, veliko zelo dobrih dramatikov), kritiki so z njo ostri od samih začetkov, čeprav je hkrati pobrala vse možne nagrade, o njenih dramah pa potekajo seminarji tudi na Sorboni, v družbi z Beckettovimi. (»Nič naju ne povezuje,« odgovarja avtorica na novinarska vprašanja, »Beckett je slepa ulica«, dódaja, »no ja, mogoče je pa to, da oba v dramah iščeva metafizičnega človeka.« No ja.). Toda kritiki so vzvišeni tudi drugod, na primer v Nemčiji, pa tudi v Sloveniji ni drugače. Povedal sem že, da ji radi očitajo konservativna ali celo reakcionarna stališča, in sicer zaradi njene kritike nekaterih histeričnih fenomenov modernosti, na primer njene ultimativne sle po nenehnem razvoju in napredku, njenega brezglavega drvenja v nikoli dospelo »prihodnost«, pa njene ignorance tradicije, kulture, še posebej tudi ljudi, starih, bolnih in na vse druge načine izločenih iz središča družbe, med njimi seveda tudi takšnih, ki modernosti v apriornem smislu ne sprejemajo, se ji po bernhardovsko upirajo, a le z besedami, z jezikom, to jim edino še preostane, kajti za kake nove barikade nimajo več moči. Prav ta njihov diskurz kritiki pogosto enačijo z avtoričinimi osebnimi stališči, čemur se Reza spet silovito upira, tudi v drami *Kako poveš, kar si odigral*.

Odnos francoske javnosti do Yasmine Reza pa se je močno zaostрил po objavi njene knjige *L'aube, le soir et la nuit* leta 2007 (zasilno prevajam kot *Ob zori, zvečer in ponoči*; nemara bi šlo tudi *Od zore do mraka?*). Yasmina Reza se je odločila, da bo v letih 2006 in 2007 iz neposredne bližine, resnično od zore do mraka in pogosto še čez, spremljala volilno kampanjo francoskega konservativnega politika in tedaj notranjega ministra Nicolasa Sarkozyja, ki je bil potem maja 2007 tudi izvoljen za novega francoskega predsednika, tudi zaradi preočitne »brezbarvnosti« njegove socialistične tekmice Ségolène Royal. Nicolas Sarkozy je bil tisti notranji minister, ki je leta 2005 surovo obračunal z demonstranti, pretežno priseljenci ali njihovimi potomci, v revnem pariškem okraju Argenteuil; zmerjal jih je z »gangsterji« in »sodrgo«, v policijskem nasilju sta dva demonstranta umrla itn. Njegova predsedniška kampanja je potekala v duhu radikalnega antikomunizma, obračuna z dediščino leta '68 in nove desne ideologije. Ne le za Francijo, tudi za vso Evropo je bil njegov predsedniški mandat pravi kulturni šok. »Mi, moderni reakcionarji,« je rohnel v kampanji, »zahtevamo, da se ukine [...] vsako obliko možnega komunizma [...], ki je generično ime našega poraza in celo našega izginotja...« Kot da bi bil komunizem v Franciji res kdaj na oblasti. Še pomnimo, da je rekel tudi tole: »Če vas to veseli, lahko študirate starejšo književnost, ne morete pa pričakovati od države, da vam bo ta študij plačala.« Sarkozy pa je bil tudi prvi francoski predsednik – potomec nefrancoskih staršev (madžarsko-grškega porekla), kar še posebej fascinira Yasmino Reza, ki, kot vemo, tudi sama živi isti »problem«. Tudi v Sarkozyjevi vladi je bil velik delež ministrice in ministrov potomcev priseljenih staršev oz. s privzeto francosko nacionalno identiteto. Reza se je s knjigo dokončno politično opredelila in profilirala tudi v civilnem smislu. To samo po sebi ni nič nenavadnega, v francoski kulturi je tradicija, da se umetniki in intelektualci umeščajo k tej ali oni politični grupaciji ter jo včasih tudi strastno zagovarjajo. Problem je v sami knjigi, ki je brez vsakršne kritične (samo)refleksije.

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

4 / 9

Iz navidezno »neutrlnih« zapiskov pa veje ena sama fascinacija s Sarkozyjem kot osebo in kot politikom; v njih ni besedice o kakršnih koli demonstrantih, poroča le o pogrebu policista, ki je prav tako izgubil življenje v neredih, vsi drugi pa so samo surovi glasovi iz daljav, z ulic, onstran trdno zapahnenih oken, v fokusu in v soju luči pa je ves čas samo mali Veliki On kot odločni izvršitelj neke nove zgodovine. A zdi se, da si je Yasmina Reza za svojo raziskavo politične moči, kot gesto argumentira sama, izbrala napačnega moža, politika enega mandata. (Čeprav: ni rečeno. Danes, ko tudi v politiki velja pravilo *everybody goes* (v dobesednem smislu: vsako telo, truplo, je primerno), lahko tudi Sarkozy kaj hitro dobi še eno priložnost.) Brez dvoma pa je napisala svojo najslabšo knjigo doslej, od katere se še do danes ni čisto pobrala, knjigo, v kateri najbrž manjka vse tisto, kar lahko preberemo v neki drugi knjigi – *Ime česa je Sarkozy?* Alaina Badiouja, pa še kaj. Knjigo, za katero bi bilo bolje, če sploh ne bi bila napisana.

NAS PRIVLAČI PODOBNOST ALI RAZLIČNOST?

Zakaj igralci tako radi nastopajo v igrah Yasmine Reza, zakaj se v njih počutijo kot na svojem terenu, kot doma? Njihov najpogostejši komentar je: »To je tako dobro napisano!« Zakaj jo radi uprizarjajo tudi nekateri najboljši sodobni režiserji? Dobro, nekaj snobizma je tudi zraven, gotovo, kajti dobro je imeti na svojem seznamu svetovno znano karizmatično avtorico ostrega jezika in peresa. A česa takega ne bi mogli reči npr. za Jürgena Goscha, ki je ustvarjal povsem samosvoje, po eni strani izrazito avtorsko, po drugi pa silovito moderno gledališče brez iskanja kakršne koli javne pozornosti. Tudi Luc Bondy, za katerega je Reza napisala *En španski komad* po naročilu, ali Krystian Lupa, ki je potem isti komad režiral v Varšavi v paru z *Utvo* Čehova, nista ravno snoba. Te tri režiserje navajam, ker so ponudili radikalno drugačna odrska branja Yasmine Reza, branja, ki se niso ustavila pri komedijski všečnosti in igralski bravuroznosti, temveč so vrtala globlje, v družbenem in eksistencialnem smislu, ter ustvarila presenetljivo dramske in tudi precej resnobne uprizoritve, mnogo bližje Beckettu kot bulvarju. Omogočila jih je večslojnost njene dramske strukture (in pisave). Če si spet pomagam s primerjavo: kot Čehov, bran skozi Becketta, kot Bernhard, osvobojen srda in poplavljen z melanholijo. Yasmina Reza se rada pogosto šali in njene šale so hudičevu dobre, toda to so šale iz neposredne bližine smrti, to je smrtno resen humor, ki vedno za trenutek zaledeni dih. Vse to je napisano z domišljeno jezikovno ekonomijo, ki zavrača vsako stransko fabuliranje in je ves čas osredotočena na bistveno. Zato so vse njene drame napisane za en dih, v njih ni odmorov za gledalce, treba jih je použiti in doživeti v enem kosu. Tu je potem še njen absolutno briljanten smisel za oblikovanje oseb in za njihovo karakterizacijo. Tudi svoje osebe gradi Reza izključno z jezikom, kajti drama, pravi sama, ni »pripovedovanje zgodb, temveč kritika bivanja.« Kot pri Čehovu. Modele za svoje osebe vedno poišče (oziroma najde) v življenju, vendar pa jih ne posnema, temveč ustvarja na novo, jim podeli novo življenje. Z njimi se ne poistovetimo, ker bi nam bile enake ali podobne, temveč prav zato, ker so drugačne, ker so vedno tisto drugo, drugačno in tudi nekoliko tuje, celo grozljivo v našem življenju. Smejemo se, da bi potem zamrznili v strah. Pa kljub temu njene drame niso nikakršni filozofski in intelektualistični konstrukti, temveč izjemno živi dogodki, ki plenijo našo privrženost z neposrednostjo, pa tudi s številnimi kulturnimi referencami. Po njih smo potešeni tako čustveno kot intelektualno.

REZINA NOVA FAZA?

Za malo osebno zaslugo si štejem, da sem v slabih desetih letih kot gledališki ravnatelj uprizoril kar pet iger Y. R., čeprav sem moral včasih preslišati tudi kak ugovor. Po »ART«u leta 1998, v režiji Žarka Petana (predstava je, če vem prav, še vedno občasno na sporedu, nabralo se je že preko 200 ponovitev), smo v Mali drami uprizorili še *Naključnega človeka* (2000; Zvone Šedlbauer), *Tri verzije življenja* (2002; Boris Cavazza) ter *En španski komad* (2005) in *Boga masakra* (2007; oboje v režiji Janusza Kice), se pravi, skoraj vse, kar je napisala. Neuprizorjena je v Sloveniji ostala le monološka komedija o filozofiji *V saneh Arthurja Schopenhauerja*, morda še kak manj odmeven tekst (npr. *Une lumière*, 2006), pa seveda njena zgodnja besedila, za katera je spričo kontinuirane nove produkcije zmanjkalo časa. Ugotavljam, da smo jo igrali celo večkrat od npr. mojega »najljubšega« avtorja Thomasa Bernharda (štiri uprizoritve v približno istem obdobju, v načrtih pa jih je bilo še nekaj), ali od slovenskih »hišnih« dramatikov, npr. Jovanovića in Zupančiča. Mimogrede: Reza je gotovo Bernhardova »sestrska duša« (ironično poimenovanje iz *Kako poveš*), še bolje: njegova pisateljska »hči«, sama to priznava. Prav tako ugotavljam, da je *Kako poveš, kar si odigral* prva igra, ki jo je Yasmina Reza napisala in objavila po *Bogu masakra*. Se pravi, kar pet let brez novega gledališkega besedila. V tem času je napisala še scenarij za film *Masaker*, ki ga je 2011 posnel Roman Polanski, to pa je doslej edini primer, da je dovolila filmsko ekranizacijo svojega dela, čeprav je bilo povpraševanje menda ogromno in ponudbe za odkup pravic astronomsko visoke. Pet let je dovolj časa, da so mnogi pričakovali nekaj drugega in drugačnega. Delno so to dobili, delno so se uštel in so zdaj na veliko »razočarani«. To sploh ni drama, se pridušajo in imajo prav. Lahko trdite še zaostriamo in rečemo: *Kako poveš, kar si odigral* sploh ni gledališče, vsaj v pretežnem delu ne. Kaj pa je potem? Proza? Literarni dogodek? Resničnostni *talk show*? Še ena izmed »postdramskih« variacij? Nekateri spremembe v pisavi so opazne ob prvem branju. Besedilo ni tako komedijsko kot njene prejšnje igre, kolikor pa je v njem humorja, je jedek in skoraj nihilističen (Aleš Berger mi je po prvem branju rekel: »žleht«), beckettovsko peklenski in cioranovski temen (Cioran je živel v njenem neposrednem sosedstvu na bulvarju Saint-Germain; avtorica rada pripoveduje, kako ga je še kot mladenka nekoč opazila na ulici, malo pred njegovo smrtjo, a ni imela korajže pristopiti in ga ogovoriti). Vendar pa glavna oseba drame nikakor ni Cioran, temveč je to ženska, ki ji je ime Nathalie Oppenheim in je pisateljica. Ženske dobivajo opaznejše vloge v njenih igrah od *Enega španskega komada* dalje, prej so bili njeni protagonisti skoraj izključno moški. Zreli, premožni, dobro situirani moški iz srednjega ali zgornjega srednjega razreda, nekoliko konservativni intelektualci v primežu nenadne življenjske krize, ki jo sproži kak banalen dogodek. Tudi njeni dosedanji »pisateljski« liki so bili moški (npr. v *Naključnem človeku* ali v romanu *Adam Haberberg*). Pišem kot moški, je nekoč izjavila, kar pomeni, da svoje misli in svoja občutja lahko zaupam le moškimi. Kako torej piše Yasmina Reza skozi ženski pogled? Je *Kako poveš, kar si odigral* avtobiografska drama? Nov žanr, nemogoč žanr? Gotovo lahko v liku Nathalie Oppenheim odkrijemo marsikatero misel ali značajsko potezo, ki bi jo mirno pripisali tudi avtorici. Ko govori o svojih razmerjih s kritično javnostjo, se zdi, da Reza ne piše več s črnolom, temveč z grenkim pelinom, tudi dogodki iz njenega življenja zadnjih deset let odmevajo v drami, tudi Sarkozyja bomo našli, če bomo dovolj vztrajno luščili čebulo teksta (navsezadnje je Sarkozy svojo politično kariero začel kot »podeželski« župan mesta Neuilly-sur-Seine). (Spet

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

5 / 9

oklepaj; v krstni uprizoritvi v berlinskem Deutsches Theatru je igralka Corinna Harfouch pri oblikovanju glavne osebe precej očitno »posnemala« avtorico drame, tudi s kostumom, in sploh je bila ta uprizoritev polna t. i. »internih šal«, ki jih razumejo le posvečeni – za lik lokalnega kulturnega organizatorja je kot model menda služil kar intendant gledališča, igral pa ga je njegov sin, in še kaj; nisem prepričan, da je to najustreznejše branje tega besedila, a kakšno »interno« šalo smo si kajpak privoščili tudi mi.). Skratka, precej stvari je v tej igri drugačnih, je pa tudi kontinuiteta.

ZRCALO V ZRCALU

Po zaslugi prevajalca Aleša Bergerja in slovenskega jezika se v prevodu naslova *Kako poveš, kar si odigral* skriva celo za malenkost širše asociativno polje kot v izvorniku (Comment vous racontez la partie), ne da bi ga prevajalec »dopisoval« ali celo potvarjal. Naslov je nekakšna večkratna zvijača. Na prvi pogled se nam zdi jasen: na eni strani je igra, poleg nje govor. Kaj še hočemo, to je vendar večinski diskurz teorij in praks gledališča 20. stoletja, nešteto krat preigran in še večkrat pregovorjen. Toda ta rešitev je v primeru igre *Kako poveš, kar si odigral* nekoliko prenačljiva in nezadostna. Naslov drame je, kot hitro ugotovimo, tudi naslov neke knjige, o kateri slišimo brati, kako podrsava po sprednji polici peugeota 207 in včasih tudi pade pod sedež. Napisala jo je pisateljica Gabrielle Gorn, junakinja romana *Dežela naveličanosti*, ki jo je napisala Nathalie Oppenheim in jo zdaj predstavlja na literarni prireditvi v nekem manjšem mestu pomenljivega imena Vilan-en-Volèn v francoski provinci ... Knjige, ki »bi jo morali napisati«, meni župan tega mesta, kajti »vse je tam«. Bo že vedel, saj tudi sam nastopa v njej. Neki objekt torej, v katerem je vse in nas to vse tudi ves čas najbolj zanima, toda o njegovih vsebini po logiki drame ne moremo izvedeti ničesar, pa tudi videti tega objekta ne moremo. Je kot tista bela lisa v središču slavne Escherjeve grafike *Galerija slik* (1956), kamor logika pogleda ne seže. Je tam, vendar tam hkrati ni ničesar, zato tudi ničesar ne vidimo. Prazni označevalec. Pogled sam. Ali pa slavni »Mac Guffin« pri Hitchcocku ... Yasmina Reza v drami – ne brez ironičnih podtonov – navaja izraz *mise en abyme*, ki ga je težko prevedsti, dobesedno: umestitev v središče slike (v brezno); po analogiji z *mise en scène*, ki danes pomeni režijo in prav tako prihaja iz likovnega sveta (Diderot), je pojem v sodobno (likovno) teorijo, ob ogledu Velázquezove slike *Las Meninas*, uvedel André Gide (našel pa ga je v heraldiki). Učinek *mise en abyme* dobimo, če se postavimo med dve ogledali, ki zrcalita drug drugega, tako da se naša zrcalna podoba v ogledalu nešteto krat ponovi, hkrati pa vsakič pomanjša. Pojem se je v času postmodernizma razširil na vse teoretske diskurze, tako da skoraj ni več interpretacije npr. mišlovke v *Hamletu* brez vzvišene strašenja nekega bralca s to zagonetno pojmovno zvezo (ki nosi v sebi tudi nekaj grozljivega). Je igra v igri, slika v sliki, roman v romanu ... Občutek imam, da bi nam pisateljica Nathalie, ki jo takšne reči, kot pravi, »zabavajo«, lahko marsikaj povedala tudi o pomenih in »skrivnostih« naslova *Kako poveš, kar si odigral*, a kaj, ko je o tem skoraj nič ne vprašajo. Vendar pa: tudi to ni pravi kažipot skozi našo dramo, kajti navsezadnje gledamo in poslušamo pisateljico, ki v provinci zaradi nekega načelnega stališča, morda samo kaprice, predstavlja svojo knjigo, a se sooči s silovito radovednostjo tako imenovane »javnosti«. Se bo še vrnila v Pariz ista, kot je prišla? Se bo sploh še vrnila? V osnovi torej spet preprosta, vsakdanja, že skoraj banalna, »grenko-sladka« človeška zgodba, ki jo je mogoče zlahka prepoznati in se z njo celo poistovetiti – ki pa v svojem skrivnem nedrju vali usodne posledice za življenje.

ODER NA ODRU

Največji uprizoritveni izziv nove igre Y. R. je gotovo problem, ki sem ga že mimogrede navrgel: da je *Kako poveš, kar si odigral* drama, ki to sploh noče biti, natančneje, noče biti gledališče. Hkrati pa se skoraj v celoti dogaja prav na odru, ki je bil morda nekoč pravi gledališki oder, danes pa je le še podij za različne prireditve v občinski »večnamenski sali«. Gre za literarni dogodek, za branje odlomkov iz knjige in za pogovor s slavno pisateljico. Za literaturo torej, ki je v *Kako poveš, kar si odigral* brez dvoma glavna »oseba« in, rečeno simbolično, po stoletju in več znova vstopa v gledališče, pa četudi skozi stranski vhod. Gre, skratka, za to, da povemo, in ne da odigramo. Je režiserjeva vloga spet omejena na bolj ali manj spretno organizacijo dogodka? Ker sem občasno tudi nekakšen profesor za teorijo gledališke režije, umetnosti in veščine, ki je stara le nekaj več kot sto let in se nemara že bliža svojemu koncu, mi ob tem pride na misel cel kup (samo)ironičnih asociacij, s katerimi seveda tukaj ne mislim utrujati, za ilustracijo navajam le eno. Nemški gledališki teoretik Jens Roselt je svoj esej o rojstvu režiserja iz duha 19. stoletja naslovil *Od sluge do despota*. Danes se zdi, da režiser znova postaja sluga, aranžer dogodkov, npr. državnih proslav, ki jih naroča Gospodar (= despot; = kapital). A biti »sluga« tako šarmantne, intelektualno neukrotljive, predvsem pa neskončno talentirane dramatičarke, kot je Yasmina Reza, ni težko. Režiser se ob inscenacijah sodobnih dramatikov pogosto počuti kot delavec v težki industriji, ko pa dobi v delo Yasmino Reza, je to kot nagrada v obliki potovanja okrog sveta s čezoceansko ladjo iz starejših časov. Počuti se kot gospod, kar danes ni malo. Njena dramska pisava je v resnici daleč od »despotizma« govornice, temveč je nežno tkanje in krhka struktura, ki čaka, da jo režiser in igralci dopolnijo s čvrstejšo gradnjo. Kot sem že povedal, nastopajo v njenih igrah najboljši igralci današnjega časa po vsem svetu; pomembno je, da so s to priložnostjo končno »nagrajeni« tudi igralci celjskega gledališča. Navedel sem tudi nekaj pomembnih režiserjev, ki so jo doslej uprizarjali, a zdi se, da čas režije za drame Yasmine Reza šele prihaja. Če je bilo prvo obdobje njenega uprizarjanja predvsem »igralsko« in če so jo vmes v svoje kremplje vzeli dramaturgi, teoretiki, univerzitetni profesorji in študenti primerjalne književnosti, pa mora v prihodnje svoje povedati prav režija. Kot režiser sem bil vedno precej izbirčen, a zdi se, da režije katere koli drame Yasmine Reza ne bi nikoli zavrnil. Kot se ne zavrne Čehova, Shakespeara ali Bernharda.

REZINA PREDZGODBA

Y. R. se je rodila 1. maja leta 1959 v Parizu. Njen oče, rojen po prvi svetovni vojni, je bil judovski emigrant, doma iz Moskve. Njegova družina sicer izvira iz Samarkanda, po revoluciji pa so najprej bežali v Berlin, nato v Pariz. Eno leto so bili internirani v taborišču Drancy, deportaciji pa so se izognili, ker so jih zaradi orientalskega priimka imeli za muslimane. Kljub poklicu inženirja je bila očetova prva ljubezen glasba, še posebej Beethoven. Tudi mati Yasmine Reza je bila glasbenica, Judinja, rojena v Budimpešti. V Pariz je pribežala preko Ženeve. Bila je violinistka v orkestru, menda premalo talentirana za solistično kariero. Paradigmatična (judovska) zgodba 20. stoletja, torej. Neizbežno vprašanje identitete. Kdo sem? Judinja, seveda. Perzijka? Francozinja, brez dvoma. Že kot otroku ji je oče bral francoske knjige (Hugoja in La Fontaina) s posebno ljubeznijo, pripoveduje danes Y. R. (ima še brata, glasbenika, in sestro, psihologinjo). Francoščina je jezik države, ki nas je sprejela, ki je postala naš dom in domovina, zato veljata francoščini naše najvišje spoštovanje in ljubezen,

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

6 / 9

ji je govoril oče. To je zdaj naš jezik, naša »hiša biti«. Poglejte to mesto, otroci, je skozi okno pokazal na Pariz, najlepše mesto na svetu. Zgodovina te dežele je zdaj tudi naša zgodovina ... Zato Yasmina Reza nerada govori o svojem izvoru, o svojih koreninah, kot to imenujejo novinarji. Že samo vprašanje namreč pogosto vsebuje diskriminacijo in je prikrita oblika rasizma. Je samo Francozinja, francoska pisateljica, čeprav je ravno (nacionalna, kulturna, jezikovna ...) identiteta njena središčna tema. Vprašanje je izpostavila tudi v knjigi o Sarkozyju, ko piše o enem njegovih »najboljših« govorov (12. aprila 2007). Takrat je Sarkozy govoril prav o svojih imigrant-skih koreninah in pribil, da biti Francoz ni vprašanje rase, porekla, izvora, staršev itn., biti Francoz enostavno pomeni biti ponosen, da si Francoz. Žal Yasmina Reza nič ne reče o tistem delu Sarkozyjevega govora, v katerem je današnjim priseljencem zabrusil, naj se vrnejo, od koder so prišli, če ne ljubijo Francije in če ne čutijo ponosa, da so Francozi. Jezik, to je, kar me določa, to je moja identiteta, meni Reza. Moja širša družina res živi nekje daleč v Iranu, vendar govori jezik, ki ga ne razumem, prav tako oni ne razumejo mojega. Wittgenstein kot čista esenca – in izbira.

Oče je brez dvoma osrednja osebnost njenega otroštva, zato naj za konec povem še zgodbo, ki jo je zapisala v proznem prvencu *Hammerklavier*. Povzemam: Nekega februarkega dne 1987, pripoveduje pisateljica, bila sem še povsem neznanca, sva z očetom kosila v restavraciji. Malo prej sem kupila izvod svoje prve knjige (verjetno *Pogovori po pogrebu*) in vanj napisala posvetilo za njegovega prijatelja. Po kosilu se je oče ponudil, da me pospremi do doma. Hodiva po ulici, nasproti pa nama prihaja moški v sivem, nekoliko prekratkem plašču. Poglej, kdo gre tam, reče oče, medtem ko jaz v moškem prepoznam Raymonda Barra (ministra v francoski vladi, sicer pa bivšega premierja

in sploh uglednega konservativnega politika z dolgoletno kariero). Moj oče ga gotovo še nikoli prej ni srečal, a se je napotil proti njemu in ga iznenada ogovoril: *Gospod minister, dovolite da vam predstavim svojo hčer Yasmino, veliko pisateljico, o kateri govori ves svet* – za podkrepitev pa iz žepa plašča nemudoma izvlekel izvod moje knjige. Bilo mi je neprijetno, ministru sem jecljaje poskušala povedati, da ga je oče najbrž z nekom zamenjal, vendar se ta ni dal. Ali veš, je vztrajal, da je minister velik ljubitelj glasbe, tako kot midva, in začel s svojim sonornim glasov in z lalalaji izvajati Mozartov kvintet K. 516 ... Na začudenje hčere in ljudi, ki so se začeli ustavljati ob nenavadni skupini na ulici, se je Barre že po nekaj taktih pridružil očetovemu petju, da sta v duetu (oče je zraven še dirigiral) in z veliko vznesenostjo, pa tudi tenkočutnostjo odmuzicirala dovršen del Mozartove skladbe. Po »koncertu« sta se rokovala, šla vsak svojo pot in se nikoli več srečala ...

Vsaj zame je to eden najlepših odlomkov iz literature Y. R., ki hkrati izraža vse njene bistvene razsežnosti. To je Yasmina Reza, iz takšnih naključnih srečevanj pa nastajajo tudi njene drame. Vse drugo je znano. Nekaj tega sem poskušal povzeti v tem povzetku, že en klik na *Wikipedijo* pa odpre »linke« do vseh relevantnih, nemalokrat tudi protislovnih dejstev v zvezi z njenim delom in življenjem. Vemo, da je sprva študirala sociologijo in gledališke vede, se neuspešno poskušala vpisati na konservatorij (ni opravila sprejemnih izpitov), se potem pri Jacquesu Lecoqu usposobila za igralko (kar v resnici nikoli ni želela biti, pravi), nekaj sezon igrala v Molièrovih, Marivauxovih in igradah sodobnih avtorjev, z možem posnela nekaj eksperimentalnih filmov in uspela s prvim komadom, *Pogovori po pogrebu*, 1987. Od takrat je »samo« pisateljica. Od takrat jo vsi poznamo, nekateri žal z malo zamude. ■

AMPAK

VNOVIČNI POZIV JOŽKU RUTARJU BO SLAVC ZAPEL NOVO ALI STARO PESEM?

Kljub dvakratnemu pozivu Jožko Rutar, direktor Slovenskega filmskega centra (SFC), javnosti še ni seznanil z naslednjimi podatki, ki so javnega značaja:

- Koliko denarja sta Filmski sklad in njegov naslednik Slovenski filmski center (SFC) vsega skupaj prejela kot solastnika filma *Gremo mi po svoje?* Po pisanju *Financ* je bilo tega denarja precej manj, kot bi ga moralo biti po izstavljenih računih.

- Na spletni strani ni objavil tistih postavk proračunov vseh celovečernih filmov, ki jih je SFC sofinanciral v obdobju 2011–13 ter Filmski sklad v zadnjih petih letih delovanja. Ob svojem odhodu z mesta v. d. Rutarjevega predhodnika sem Rutarju namreč zapustil sklep (kopija se nahaja v uradništvu *Pogledov*), ki ga je potrdil tudi svet SFC, po katerem bi moral Rutar narediti transparenten pregled proračunov za slovenske celovečerne filme v obdobju 2006–10.

Rutarja še enkrat pozivam, naj to naredi. Hkrati pa apeliram na filmsko skupnost, ki kandidira za javna filmska sredstva oziroma jih prejema, naj se aktivno vključi v to debato, ki kaže na odnos SFC do javnosti. Slovenska filmska skupnost se bo le s težavo še kdaj pritoževala nad pomanjkanjem finančnih sredstev, če v tako spornih primerih komuniciranja SFC, ki ima odgovornost do javnosti, ne povzdigne tudi svojega glasu in ob tem ne zahteva razjasnitve situacije in pojasnitve dejstev.

dr. Samo Rugelj, publicist in založnik

ODGOVOR GREGORJU ŠTIBERNIKU, DIREKTORJU AIPA KO, NA KOMENTARJE NAJINEGA RAZMIŠLJANJA O CELOSTNI UREDITVI FINANCIRANJA AV-SEKTORJA V SLOVENIJI

Ker ste se osredotočili na polemiko pobiranja in razdeljevanja avtorskih nadomestil za kabelsko retransmisijo, ki bi morala postati eden od treh stebrov prihodkov avdiovizualne industrije, bova tudi midva ostala samo pri tem delu pričakovanih sprememb.

Najprej pojasnilo, da v krovnem evropskem združenju neodvisnih AV-producentov CEPI, katerega član je GIZ SNAVP, primerjamo prakse vsake države in vsakokrat naletimo na veliko začudenje ostalih članov, ko razlagamo naše stanje.

AGICOA je svetovna KO organizacija, ki ščiti vse ameriške studie in večino evropskih producentov iz držav Evropske

unije. Z njo imajo podpisane sporazume skoraj vse države z redkimi izjemami, kjer ameriški repertoar plačujejo neposredno, npr. Anglija, Švica, Italija. Preko nje so na podlagi predvajanega repertoarja upravičeni do nadomestila za kabelsko retransmisijo. Vse ostale države tako ali drugače sodelujejo s to organizacijo.

Ne poznava točnih števil, koliko producentov in koliko sredstev je bilo v letih do 2010 razdeljenih preko AGICOA v Sloveniji, zato o pavšalnih in površnih ocenah, da so bili to štirje producenti, ne bi sodila. Vsekakor pa je iz zelo transparentnega poročila, ki ga je poslala AGICOA, pri izplačilu producentom, ki imajo tam prijavljen repertoar, jasno vidno vsako predvajanje ter RTG (*rating*) predvajanja za vsako delo posebej.

Tu pa trčimo ob bistvo našega pojmovanja kolektivne organizacije:

- zastopanje konkretnega repertoarja vsakega producenta;

- jasen in točen pregled predvajanja vsakega avdiovizualnega dela in RTG tega predvajanja;

- točna cena vsake RTG točke, za izplačilo.

Na podlagi tako jasne razdelitve je bilo razvidno, da je vrednost ure programa s povprečnim RTG 12 odstotkov (ciljna skupina: 4+), ki jo je izplačala AGICOA, več kot 600 evrov za leto 2009.

Neodvisni producenti znotraj GIZ SNAVP bi radi videli, da bi bila vrednost RTG točke za kabelsko retransmisijo še večja oz. primerljiva z ostalimi državami, kajpak upoštevajoč BDP in velikost države. Seveda pa bi bilo to možno samo z realno večjo tarifo proti kabelskim operaterjem, ki jim AIPA že v osnovnem sporazumu o Tarifi priznava 80-odstotni popust (!!!) od realne tarife. Nižji stroški poslovanja KO (AIPA) so v tem oziru sicer manjši problem v primerjavi z izgubljenimi sredstvi zaradi velikega popusta, a vseeno niso nezanemarljivi.

Kolektivna organizacija (KO), ki ščiti avtorje (ti pa so po zakonu prenesli s pogodbo pravice na producenta, kot to določa tudi ZASP), se mora v osnovi boriti za več slovenske AV-produkcije, da bi se čim več sredstev lahko razdelilo v Sloveniji in se jih proporcionalno čim manj poslalo na tuje KO (kot je AGICOA). Realno je, da je predvajanega tujega repertoarja v slovenskih kabelskih in IPTV omrežjih velika večina – več kot 70 odstotkov, in da bo treba nadomestila za ta repertoar poslati producentom/avtorjem v tujino, kar pa,

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

8 / 9

zanimivo, AIPA vztrajno ignorira že vrsto let. Tudi v poročilu za 2013 ni tega stroška, ki pa ga bo morala za vsa leta nazaj nekega dne poravnati.

Prepričana sva, da bi vsi slovenski producenti želeli, da se pri nas pobrana sredstva najprej razdelijo v Sloveniji, nato pa se preostanek, glede na dogovor s tujimi krovnimi organizacijami, pošlje v tujino za razdeljevanje med tuje imetnike pravic. Zato nočeva, da se razume zagovarjanje AGICOA ali SAZAS kot naše poslanstvo. Res pa je, da so to KO, ki imajo daljšo tradicijo pobiranja in razdeljevanja sredstev ter dorečena natančnejša pravila. To je tudi naša želja v bližnji prihodnosti.

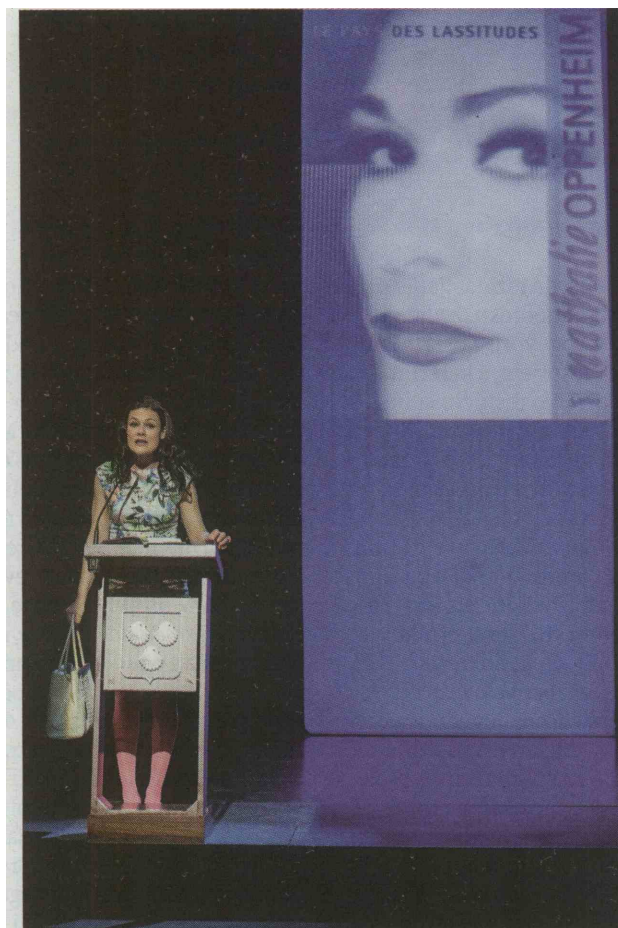
Samo za primerjavo: AGICOA razdeli letno okrog 140 milijonov evrov in ima 9 odstotkov stroškov, AIPA pa je prvič v treh letih razdelila okrog 1,5 milijona evrov in ima 23 odstotkov stroškov na leto. Razumemo porodne krče in neurejeno predhodno stanje, vendar se ne strinjamo z razdelilnikom in višino namenjenih sredstev avtorjem in soavtorjem ter imaginarno stimulacijo iz naslova raznolikosti evropske kulturne identitete.

Če bi AIPA upoštevala osnovno tarifo v sporazumu s kabelskimi operaterji, bi lahko pobrala več kot 16 milijonov evrov na leto, kar pomeni 43.000 evrov za razdelitev na dan, v povprečnem dnevu pa je v Sloveniji približno 275 RTG točk, kar pomeni, da bi imela lahko ura programa vrednost 1.800 evrov. To pa so številke, s katerimi bi lahko malo večji slovenski producent posnel že novega pilota za slovensko nadaljevanko, razdelan scenarij za celovečerni film ali pa celo predstavil izviren TV-format. Lahko se sredstva tudi razdelijo med avtorje in soavtorje, le da bomo na ta način ostali na istem, kot smo trenutno, ko se vrtimo kot mački okrog vrele kaše, kdo bo investiral v slovenske AV-programe, in bodo kupljeni tuji programi vedno ostali boljši in cenejši.

Tema kabelskega nadomestila, ki ga lahko pobirajo radiodifuzne organizacije, je popolnoma ločena tema od zgoraj opisanega in bi to raje prihranila za drugo razlago, ker je trenutno stanje pri obveznem kolektivnem pobiranju, kar zagotavlja AIPA, šele v začetni fazi in bodo kabelski/IPTV operaterji imeli še veliko povedati.

Za vse podrobnejše razlage in komentarje naše ideje sva vedno na voljo, lahko tudi s formalističnim pristopom naštevanja vseh veljavnih zakonov in odločb, ki so bile na to temo v zadnjem času izpisane, lahko javno ali pa kakorkoli drugače.

Andrej Kregar in Matjaž Žbontar



REZA JE KOT CEHOV, BRAN SKOZI BECKETTA, KOT BERNHARD, OSVOBOJEN SRDA IN POPLAVLJEN Z MELANHOLIJO; NJENE ŠALE SO HUDIČEVO DOBRE, TODA TO JE SMRTNO RESEN HUMOR, KI VEDNO ZA TRENUTEK ZALEDENI DIH.

ČAS REŽIJE ZA DRAME YASMINE REZA ŠELE PRIHAJA: PRVO OBDOBJE NJENEGA UPRIZARJANJA JE BILO PREDVSEM »IGRALSKO«, NATO SO JO V SVOJE KREMPLJE VZELI DRAMATURGI IN TEORETIKI, V PRIHODNJE PA MORA SVOJE Povedati REŽIJA.

Page: 18

Reach: 0

Country: SLOVENIA

Size: 3448 cm2

9 / 9



Yasmina Reza leta 2009 na podelitvi nagrade tony za igro *Bog masakra* v New Yorku. Ob njej sta v tamkajšnji uprizoritvi nastopajoča Marcia Gay Hayden in James Gandolfini.



Prizor iz uprizoritve *Kako poveš, kar si odigral* v SLG Celje: Igrajo Pia Zemljič, **Vojko Belšak**, **Renato Jenček** in Minca Lorenci.