

VSEBINA

- 5** Petra Pogorevc **DUŠE IN DOGODKI NA ROBU MOGOČEGA**
- 13** Saša Jerele **SLAVNI NEZNANEC JEAN COCTEAU**
- 21** Anja Rošker **OTROK KOT ZDRAVILO PROTI OSAMLJENOSTI**
- 28** Novo v Knjižnici MGL

Jean Cocteau

STRAŠNI STARŠI

Les parents terribles, 1938

Premiera 2. februarja 2018

Prevajalka **EVA MAHKOVIC**

Režiser **ALEN JELEN**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenografka **BARBARA STUPICA**

Kostumografka **BELINDA RADULOVIC**

Glasbena oblikovalka **DARJA HLAVKA GODINA**

Lektorica **MAJA CERAR**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Asistentka lektorice **ALJA CERAR MIHAJLOVIC**

Vodja predstave **Jani Fister**

Šepetalka **Nataša Ahtik Gregorin**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodji tehničnih ekip **Branko Tica** in **Lovro Livk**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Andrej Koležnik**

Vodja frizerk **Jelka Leban**

Vodja garderoberk **Angelina Karimovič**

Rekviziterja **Sašo Ržek** in **Borut Šrenk**

Sceno so izdelali pod vodstvom mojstra **Vlada Janca** in kostume pod vodstvom mojstric **Irene Tomažin** in **Branke Spruk** v delavnicah MGL.

Igrajo

Yvonne **JUDITA ZIDAR**

Léonie **KARIN KOMLJANEC**

Madeleine **AJDA SMREKAR**

Georges **BORIS KERČ**

Michel **JERNEJ GAŠPERIN**



Jernej Gašperin, Judita Zidar, Karin Komljanec, Boris Kerč, Ajda Smrekar

Petra Pogorevc

DUŠE IN DOGODKI NA ROBU MOGOČEGA

»Pri pisanju modernih dramskih del se mi zdi najtežje ustvariti veliko igro in hkrati ostati zvest slikar nemirne družbe.« S temi besedami se začne prvi od dveh krajših avtopoetskih zapisov, s katerima je avtor pospremil nastanek in krstno uprizoritev *Strašnih staršev*. »Hotel sem se poskusiti z igro, ki naj bi bila pravzaprav komedija in v katere središču naj bi bil kar vodvilski zaplet, samo da bi bili prizori in osebe dramatični. Močno sem si prizadeval, da bi upodobil družino, ki sama sebi nasprotuje in ima svoje skrivnosti, pri tem pa sem upošteval zakonitosti igre, ki mora biti kot ulita iz enega kosa, če naj na odru zares učinkuje.«¹

Cocteaujeva družina je vsekakor imela svojo skrivnost. Njegovo zgodnje otroštvo je bilo razpeto med poletno rezidenco v kraju Maisons-Laffitte nedaleč od Pariza, kjer se je 5. julija 1889 tudi rodil, in hišo v Parizu, kjer je družina domovala v hladnejših mesecih. Bil je tretji in najmlajši otrok premožnih staršev; njegov oče se je posvečal ljubiteljskemu slikanju, mati Eugénie Lecomte pa je bila lepa, omikana in družabna hči borznega posrednika. Pomemben pridružen član družine je bila nemška vzgojiteljica Jéphine, ki je malemu Jeanu brala knjige in ga vodila na matineeje v gledališče. Ko je imel devet let, je družino zadela tragedija: plahi in zadržani oče, po katerem je poimenoval Georgesa v *Strašnih starših*, je naredil samomor.

Cocteau je pogosto pripovedoval o svoji materi, ki se je po tragični izgubi moža odločila, da bo ostala vdova in se zato še bolj navezala na mlajšega sina. Njun odnos se je poglobil do te mere, da so ga mnogi interpreti Cocteauja videli kot ojdipovskega ter skozenj pojasnjevali velik del njegove umetniške zapuščine. Mati in sin, ki sta si bila tudi po zunanjem videzu zelo podobna, sta drug z drugim govorila kot ljubimca. »Obožujem te,« ji je Jean šepetal na uho kot najstnik. Njun odnos je spominjal na tistega med Michelom in Yvonne v *Strašnih starših*, četudi Eugénie ni imela Yvonnine neuravnovešenosti in divjosti. »Oboževal sem jo,« je rad govoril Cocteau, »pa ne zato, ker je bila moja mama, temveč ker je bila polna presenečenj.«²

¹ Omenjena zapisa sta običajno objavljena kot kratka uvoda v knjižne objave drame, v slovenskem prevodu pa sta izšla v gledališkem listu prve slovenske uprizoritve, ki jo je leta 1964 na velikem odru MGL režiral Jože Tiran.

² Arnaud, Claude: *Jean Cocteau: A Life*. Prevedli Lauren Elkin in Charlotte Mandell. New Haven in London: Yale University Press, 2016, str. 21. Izvirnik izčrpane biografije je izšel leta 2003 pri pariški založbi Éditions Gallimard.

Podoba iz otroštva, ki jo je do konca svojega življenja neločljivo povezoval z gledališčem in opero, je spomin na mater, kako se v dolgi obleki iz rdečega žameta odpravlja od doma na večerno predstavo. Veliki finale čarobnega prizora, med katerim se je ob pomoči klečeče služkinje oblekla, naličila in okrasila z nakitom, je zanj pomenil trenutek, ko ji je smel zapreti zadnji gumb na rokavici in ji skozi odprtino na zapestju poljubiti golo kožo. Za to je bil vselej poplačan z gledališkim letakom, ki ga je ob vrnitvi, ko je že spal, odložila na njegovo odejo. Letaki predstav, ki jih je zamudil, so razvneli njegovo domišljijo; študiral je sezname vlog in povzetke vsebin ter jih, najraje, kadar je zbolel, članom družine uprizarjal na postelji.

»Spominjam se obdobja, ko je prevladoval »bulvar«,« je Cocteau med drugim zapisal na pot *Strašnim staršem*. »Režije niso bile podpisane. Talent Luciena Guitryja in Réjanove je bil izrazito teaterski, na isti višini kakor vrhunski dosežki največjih odrskih mojstrov, kot so bili Sarah Bernhardtova, Mounet-Sully, de Max. V tistem času sem o odru sanjal ob programih, naslovih, lepkih in odhodih svoje matere v rdeči žametni obleki v gledališče. Sam sem si izmišljal svoje gledališče in to sanjsko gledališče je vplivalo name.« V pariška gledališča je Cocteau najprej zahajal v spremstvu vzgojiteljice, nato kot materin miniaturni nadomestni soprog, kasneje v družbi sošolcev in nenazadnje kot skrivni ljubimec veliko starejšega igralca Édouarda de Maxa, ki mu je v gledališču Femina leta 1908 priredil odmeven pesniški debi.

»Bulvar« pomeni hkrati tip gledališča, njegov repertoar in stil igre, ki je značilna zanj,« piše teatrolog Patrice Pavis.³ Na prelomu iz 19. v 20. stoletje, ki se ga v svojem zapisu tako živo spominja Cocteau, je beležil velik razcvet. Osnovna namera tega tipa gledališča, ki je dobilo ime po znamenitem Bulvarju zločina (porušenem leta 1862), je bil že od začetka le zabavati in zapeljevati gledalca, ne pa ga kakor koli ozaveščati ali celo spreminjati. Priljubljeni žanri bulvarja so bile melodrame, pantomime, pravljicne igre in akrobatske predstave, pa tudi meščanske komedije. Ob vseh naštetih oblikah se je polagoma prijel in razvil tudi vodvil; v 15. stoletju še preprosta spevoigra z akrobatskimi točkami in monologi, v prvi polovici 19. stoletja pa že specifična oblika lahkotne komedije zapleta brez intelektualnih pretenzij.

Za dramaturgijo vodvila veljajo pravila tako imenovane dobro narejene igre; ta oznaka se je v 19. stoletju uveljavila za določen tip besedil, ki so se odlikovala po virtuoznosti zapletov in logični razporeditvi dogajanja. Očetovstvo dobro narejene igre pripisujejo Eugènu Scribu, po istem receptu pa so ustvarjali tudi Victorien Sardou, v *Strašnih starših* večkrat omenjeni Eugène Labiche, Georges Feydeau in celo Henrik Ibsen. Temeljno pravilo tehnike gradnje tovrstnih iger je, da mora biti dogajanje neprekinjeno, zgoščeno in stopnjevano, gradivo razporejeno pregledno in v skladu s strogimi normami, vrh pa dosežen v prizoru, v katerem se različne niti dogajanja ponovno združijo, tako da razkrijejo in razpletejo osrednji konflikt.

³ Pavis, Patrice: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica MGL (124), Mestno gledališče ljubljansko, 1997, str. 74.



Judita Zidar



Jernej Gašperin, Ajda Smrekar

Na tovrstno enovitost forme se nanaša Cocteau, ko *Strašne starše* pospremi z besedami: »Igra je veliko lažje videti kot ulita iz enega kosa, če katera od osrednjih oseb vztraja pri svoji napaki ali kreposti in če tudi njeni soigralci ne menjavajo ves čas svojih mnenj. Težava te tridejanke je bila torej v tem, kako podati vloge, ki si niso dosledne, ki hodijo po ovinkih in se vračajo, ki se zaganjajo in znova začenjajo, pa naj bi bile vendarle kar se da naravno zlite v celoto, enotne in enakomerne. Posledica take metode je bila, da sem moral vloge podrediti delu, te morajo služiti delu, ne pa obratno, delo vlogam. Zato se v drugem dejanju mati umakne mladi ženi, zato mlada žena v prvem dejanju sploh ne nastopi in vemo zanjo le po vtisu, ki ga napravlja na druge, zato spoznamo resničnega očeta šele v zadnjem dejanju.«

Poglavitna težava, zaradi katere se je Cocteau zavedal, da bo s *Strašnimi starši* vsaj pri delu občinstva naletel na odpor, je bilo dejstvo, da se konflikti v bulvarnem gledališču praviloma razrešijo brez presenečenj in da so fabule dobro narejenih iger po svojem bistvu pravzaprav izrazito konformistične. Tega sam ni hotel. Nič čudnega, da je v svojih zapiskih vnaprej slutil škandal. »Prepričan sem, da je tole najbolj kočljiva in najbolj tvegana stvar, kar sem se jih kdaj lotil: zapreti se v hotel v Montargisu in se ne meniti za škandal ob uprizoritvi. Ga torej priznam?« je med drugim zapisal. »Res sem jaz njegov začetnik. A škandal postane škandal šele, ko se kaj zdravega, živega, spremeni v šablono in, kako bi dejal, zastuplja vse drugo.«

Tveganost izziva ni mogla biti stvar same izbire snovi. Cocteaujev literarni opus je bil dotlej že na gosto posejan z deli o patoloških odnosih, ki vodijo v tragedijo. Roman *Otroci somraka* (1929)⁴ denimo govori o Paulu in Élisabeth, bratu in sestri, katerih odnos se med domačimi štirimi stenami, v otroški sobi, potopljeni v somrak kot stanovanje v *Strašnih starših*, hrani s čustvenim izsiljevanjem in insceniranimi prepiri ter se razreši v dvojni samomor. Élisabeth podobno kot Yvonne ne more sprejeti dejstva, da je njen brat odrasel ter da kot takšen sme in mora razpolagati z lastnim življenjem. Tudi ojdipovska motivika je bila v Cocteaujevem dramskem in gledališkem opusu pogosto zastopana; denimo v uspešni igri *Peklenski stroj* (1934),⁵ ki je v bistvu moderna predelava mita o kralju Ojdipu. Tveganost izziva je mogla biti edino stvar izzivalne, edinstvene in nezaslišane kombinacije snovi ter žanra oziroma oblike.

Cocteau je *Strašne starše* napisal v pičlih osmih dneh, januarja oziroma februarja 1938 v kraju Montargis, kamor je odpotoval s pol mlajšim ljubimcem Jeanom Maraisom. Mladi igralec, s katerim je takrat že nekaj mesecev živel v odkritem homoseksualnem razmerju, zdaj pa je zanj pisal vlogo Michela, je bil osrednji navdih za nastanek igre. Medtem ko je bil skoraj petdesetletni Cocteau že široko uveljavljen, četudi za marsikoga sporen avtor, si je petindvajsetletni Marais šele utiral pot med zvezde. Spoznala sta se leto poprej na avdiciji za uprizoritev *Kralja*

⁴ Roman *Les enfants terribles* je prevedla Saša Jerele in je leta 2014 izšel pri Književnem društvu Hiša poezije.

⁵ Igro v štirih dejanjih *La machine infernale* so leta 1965 uprizorili študentje AGRFT v režiji Francija Križaja; prevod Radojke Vrančič, ki je nastal za potrebe te uprizoritve, je na žalost še vedno dostopen samo v tipkopisu.

Ojdipa, na katero se je Marais prijavil po tistem, ko je prebral *Otroke somraka* in si ogledal *Peklenski stroj*. Cocteau je za naslovno vlogo takoj izbral prav njega.

Hkrati z mladim, šarmantnim in nadarjenim Maraisom je v Cocteaujevo življenje vstopila tudi njegova mati Rosalie Villain. Imela je dva sinova, za katera je od konca prve svetovne vojne skrbela sama. Čeprav ni nikoli delala, so živeli na veliki nogi, saj je bila ekscentrična in nestabilna Rosalie spretna lažnivka, mojstrica preoblačenja in nepopoljšljiva kleptomanka; zlasti mlajšega Jeana je nenehno zasipavala s pozornostjo in darili. Da bi zabavala sebe in okolico, je bila zmožna ne le strašiti svoje goste preoblečena v vlomilca, ampak tudi s prazno stekleničko domnevnega strupa v rokah dramatično lagati, da ji je umrl nečak. Njena edina nagrada ob tem je bila, da se je naslajala ob šoku svoje sestre oziroma fantove matere.

Četudi je v *Strašnih starših* objavljeno posvetilo Yvonne de Bray, ki naj bi navdihnila lik Michelove mame, je po zagotovilih raziskovalcev Cocteaujevega življenja po njem dobila samo svoje ime. Ta znamenita francoska igralka je kot mlado dekle debitirala na odru ob boku Réjanove in Sarah Bernhardt, se nato poročila z Henryjem Bataillom ter po njegovi smrti leta 1922 prenehala nastopati na odru. Cocteau jo je želel zvabiti nazaj v gledališče, vendar naj bi ji sodelovanje v krstni uprizoritvi preprečili problemi z zdravjem. V resnici je de Brayjeva na vaje prihajala tako opita, da je bilo z njo nemogoče delati, poleg tega pa je slabo prenašala vztrajno prisotnost Maraisove matere, ki je bila nanjo zelo ljubosumna. Ne brez razloga: mladi Marais se je na karizmatično soigralko močno navezal in ji začel postajati fizično podoben; da bi dobil njene značilne podočnjake, je nekoč načrtno prebedel vso noč.

»Rad bi napisal sodobno in preprosto igro, v kateri pa igralci in gledalci sploh ne bi prišli do sape. Opustil sem telefon, pisma, sluzinčad, cigarete, slepa okna in še celo priimke, ki osebe vežejo in so zmeraj sumljivi. Tako sem ostal pri vodvilskem vozlu, melodrami in osebah, ki si nasprotujejo, čeprav so iz celega. Vrste se prizori – pravzaprav dejanja v malem – v katerih so duše in dogodki vsak trenutek čisto na skrajnem robu mogočega,« je v drugem od obeh uvodov v *Strašne starše*, na mestu, kjer razmišlja o tem, kakšno naj bo sodobno gledališče, zapisal Cocteau, ki so mu pisanje in kasnejši zapleti okrog krstne uprizoritve igre vzeli veliko energije. »Ali ni tako ravno ljudsko gledališče – gledališče, vredno občinstva, ki ne pozna predsodkov – tako da dela, ki ne morejo živeti brez dekorativne krinke, nujno propadejo?«

Premiera krstne uprizoritve *Strašnih staršev* je bila 15. novembra 1938 v pariškem Théâtre des Ambassadeurs, udeležila sta se je tudi Pablo Picasso in Igor Stravinski. Prvi odzivi so bili izrazito pozitivni; Louis Aragon je na primer v časniku *Ce soir* zapisal, da si je Cocteau s to igro zagotovil mesto med najpomembnejšimi francoskimi dramatikami. S strani desničarskih kritikov je Cocteau doživljal gnevne napade. Zaradi motiva incesta so razglasili škandal, kar pa ni odgnalo gledalcev. Vseeno so igranje predstave zaradi obtožb o nemoralnosti prisilno ustavili; neposredni povod za to je bila namera brezplačne uprizoritve za starejše šolarje. Toda prekinitve je trajala samo

nekaj mesecev: januarja 1939 so jo preselili v Théâtre des Bouffes-Parisiens, kjer je do začetka druge svetovne vojne doživela preko 300 ponovitev.

Oktober 1941, med nemško okupacijo Pariza, so uprizoritev obnovili v Théâtre du Gymnase; takrat je v njej nastopila tudi Yvonne de Bray, Jeana Maraisa pa je v vlogi Michela zamenjal Serge Reggiani. Cocteaujevi nasprotniki so predstavo minirali tako, da so na oder metali solzivec in med gledalce spuščali žive podgane, nato pa dosegli njeno prepoved. Po vojni so v istem gledališču *Strašne starše* obnovili februarja 1946, tokrat z idealno zasedbo: Yvonne de Bray, Gabrielle Dorziat, Marcel André, Jean Marais in Josette Day. Uprizoritev je doživela več kot 500 ponovitev, z igralci iz te zasedbe je Cocteau leta 1948 posnel tudi slavno filmsko različico. Leta 1977, že po Cocteaujevi smrti, je v Théâtre Antoine *Strašne starše* režiral Jean Marais in v njej sam igral Georgesa; to predstavo je posnela francoska nacionalna televizija.

»Če je res, da gledališče podaja življenje povečano in v preprostejši obliki, nam bo o tej posebni točki našega predmeta komedija lahko povedala več kot resnično življenje,« je v svojem *Eseju o smehu* leta 1900 zapisal francoski filozof Henri Bergson. »Mogoče bi morali stvar še celo bolj poenostaviti, se povrniti k svojim najstarejšim spominom in iskati v igrar, s katerimi se kratkočasni otrok, prvo zasnovo za kombinacije, katerim se smeje odrasli. O svojih občutkih ugodja in neugodja vse prepogosto govorimo, kakor da se porajajo stari, kakor da ne bi vsak izmed njih imel svoje zgodovine. Zlasti pa prepogosto ne spoznamo, kaj je tako rekoč še otroškega v večini naših veselih čustvovanj. In vendar, če bi svoja sedanja ugodja pogledali od blizu, koliko bi bilo med njimi takih, ki so samo spomini minulih ugodij!«⁶

Veliki premišljevalec smeha, ki je v nadaljevanju eseja med drugim definiral tudi postopke in mehanizme vodvilске komedije zapleta, s katero se je v *Strašnih starših* spoprijel Cocteau, je ob proučevanju otroške igre svojo pozornost usmeril bolj na njene formalne kot vsebinske elemente. Toda Cocteaujeva biografija je tako živo in čvrsto in neločljivo sprijeta z njegovim delom, da dobijo filozofove besede še dodaten pomen. Če je v formi *Strašnih staršev* sledil Bergsonovi ugotovitvi, da je komična »vsaka razporeditev dejanj in dogodkov, ki nam daje v medsebojni prepletenosti iluzijo življenja in razločen občutek mehanične razvrstitve«,⁷ je v njihovo vsebino vnesel prvine oseb, odnosov in dogodkov iz svoje biografije ter jih postavil na oder, kjer zaživijo na tistem skrajnem robu mogočega, o katerem govori v enem od uvodov v igro.

⁶ Bergson, Henri. *Esej o smehu*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Slovenska matica, 1977, str. 47.

⁷ Prav tam, str. 48.



Jernej Gašperin, Judita Zidar, Ajda Smrekar

Saša Jerele

SLAVNI NEZNANEC JEAN COCTEAU

Kdo ne pozna Jeana Cocteauja? Ni je monografije o literaturi, dramatiki, baletu, glasbi ali filmu 20. stoletja, ki ne bi vsaj omenjala bodisi osupljivo vsestransko nadarjenega umetnika bodisi duhovitega dandyja, ki je prijateljeval z vso tedanjo umetniško smetano. Toda kdo od njiju je v resnici bolj razvpit? Med neštetimi vlogami, v katerih se je izživljal, najdemo tudi eksotični oznaki »oblikovalec poštnih znamk« in »pesniški menedžer boksarja Ala Browna«: zgolj pikantni podrobnosti v življenjepisu celebritete ali dokaz širine umetniških hotenj? Vsekakor je res, da je ta sanjač totalne umetnosti vse življenje trpel zaradi svoje svetovljanske vidnosti in nevidnosti svojih dosežkov. Pesnikovo ime – Cocteau je na vse svoje delo gledal kot na pesnjenje – je zasenčilo poezijo. A tudi če velja za del železnega repertoarja osebnosti, ki so krojile avantgardno vrenje v pariških dvajsetih, je danes v senci slavnejših sodobnikov.

Jean Cocteau je bil blagovna znamka: v dobi spletnih družbenih omrežij bi blestel. Zabavljaj in *enfant terrible*, ki ni odklonil nobenega vabila na mondene dogodke, garač, ki je premikal gore, da bi pomagal do uveljavitve nadarjenim posameznikom od Prousta do Geneta, nekonformist, ki je hlepel po javnem priznanju, *prince frivole*, ki je znal lahkotnost in vedrino združevati z globino mitov. Ni vse njegovo delo moderno, osebnost pa zagotovo je, pravijo kritiki. Nenehno se je levil in spreminjal, tekal za novo različico sebe (slavna je Halsmanova fotografija



Karin Komljanec

Cocteauja s šestimi rokami), kar ga je poživiljalo in bogatilo, a obenem poglobljalo njegovo krhkost, opozarja njegov najizčrpnější biograf Claude Arnaud. Prav tisto, kar je njegova posebnost in odlika, je veljalo za hibo: da se izmika vsaki kategorizaciji, da ni zares pripadal nobenemu literarnemu gibanju svoje dobe, in še huje, da se ni osredotočil na določeno književno zvrst ali vsaj na določeno vejo umetnosti. *Ce que l'on te reproche, cultive-le, c'est toi-même*, je vztrajal v svojem aforističnem slogu: Neguj prav tisto, kar ti očitajo, kajti to si ti. Očitke si je nakopal še z eno potezo, apolitičnostjo. V nasprotju s Chaplinom, s katerim je prijateljeval, je v Hitlerju naivno videl predvsem diletantskega umetnika; zaradi podpore Arnu Brekerju se je po vojni celo otepal očitkov o kolaboraciji.

Če so ga proti koncu življenja doma zavračali ali podcenjevali (Breton, Claudel, Gide), pa to nikoli ni veljalo za tujino, kjer je bil simbol francoske briljance in zlate dobe dvajsetih let; mladi ameriški in ruski cineasti so ga častili kot enega najpomembnejših avantgardnih režiserjev v zgodovini filma; njegovi romani so med uporno mladino veljali za kulturne.

Rodil se je leta 1889 v meščanski družini ljubiteljskih umetnikov: močno ga je zaznamovala nežna in posesivna materina ljubezen. Oče notar je živel od rente in se posvečal slikanju; dokler si ni pognal kroglice v glavo, ga je mali Jean neznansko rad opazoval pri delu. V hiši melomanskih starih staršev je ure in ure ustvarjal gledališke predstave. Iz liceja Concordet so ga izključili, mature še v tretje ni opravil, ker je pregloboko zabredel v mondeno življenje. Prvo pesniško zbirko je objavil pri dvajsetih, naslov naslednje, *Le Prince frivole* (*Lahkoživi princ*, 1910), se mu je prilepil kot vzdevek: a vrata vseh pariških salonov so se mu odprla že leta 1908, ko je igralski zvezdnik Édouard De Max v gledališču Femina na Elizejskih poljanah priredil recital njegovih pesmi. Obdobje dekadentnega simbolističnega pesnikovanja se je naglo končalo, ko je Pariz leta 1910 pretresel Ruski balet. *Posvetitev pomladi* in njeni protagonisti so mladeničev svet postavili na glavo. Po vrnitvi iz vojne, ki mu je pozneje navdihnila roman *Thomas l'imposteur* (*Nastopač Tomaž*, 1923), je Cocteau še naprej sodeloval z avantgardnimi umetniki; med drugim je s Picassom, Érikom Satiejem in Djagilevom kot libretist (in deloma koreograf) postavil slavni balet *La Parade* (*Parada*), ki je lani praznoval stoletnico.

Srečanje s štirinajstletnim literarnim genijem Raymondom Radiguetom je prineslo nov preobrat, tokrat h klasicizmu; ob spominku iz Grčije se je porodila zamisel o predelavi antičnih mitov. Cocteaujeva *Antigona* (1922) je nastala dvaindvajset let pred slavnejšo Anouilhovo; pozneje je na podlagi Sofoklejevega *Ojdipa* napisal *Peklenški stroj* (*La Machine infernale*, 1934), ki prepleta farso, tragikomedijo in tragedijo. Toda prijateljeva prezgodnja smrt je odprla brezno, ki ga ni nikoli zares premostil: do konca življenja se je zatekal v opij (dnevnik *Opium*, 1930, opremljen z osupljivimi risbami, ostaja eno njegovih najočarljivejših del), redna odvajalna zdravljenja, ki jih je plačevala Coco Chanel, pa so sprožala živahno ustvarjalnost: tako je nastal roman *Otroci somraka* (*Les enfants terribles*, 1929). Že leto zatem preskok in nova mojstrovina: pod mecenstvom vikonta Charlesa de Noaillesa je posnel film *Pesnikova kri* (*Le Sang d'un poète*, 1930), eno od klasik nadrealistične kinematografije.

V Comédie-Française je prav to leto stopil s povsem drugačno estetiko: monologom zlomljene ženske, ki govori po telefonu. *Človeški glas (La Voix humaine, 1930)* se uprizarja še danes, prisvojili so si ga filmarji, kot je Almodóvar. Podobno je zaradi besedila in osupljivih risb še danes bran poetično erotični gejevski »manifest« *Livre blanc (Bela knjiga, 1928)*. Novo strast je v Cocteaujevo življenje vnesel mladi Jean Marais, s katerim sta prijateljevala več kot petindvajset let in ki mu je utrl pot z vlogami v *Kralju Oj dipu* in *Vitezih okrogle mize*. Obrobna teksta, omenjamo ju le zaradi pomenljivih naslovov. Kajti prav Marais mu je navdihnil komad *Strašni starši (1938)*, ki ne bi mogel biti bolj drugačen od predhodnih. »Napisal sem ga, ker se mi je uprlo gledati druge, ki za menoj predelujejo Grke.« Resnici na ljubo ga je napisal zato, ker je krvavo potreboval uspešnico, ki bi ga izvlekla iz gmotnih stisk.

Igra *Strašni starši*, daljni odmev romana *Otroci somraka*, ne velja za vrh njegove dramatičnosti, a je v njej nekaj večno svežega: tematika maminih sinčkov in očarljivih, a patološko samoljubnih mater je več kot aktualna tudi danes, ko opazujemo rezultate prevlade permisivne vzgojne ideologije. Drama, ki je hkrati vodvil z melodramatičnimi podtoni, je bila kljub začetnim prepovedim velikansko zmagoslavje, ki si ga je želel. Po avantgardnih eksperimentih, neogrškem slogu in poigravanju s srednjeveškimi motivi se je prelevil v bulvarskega avtorja: »Kakšno razkošje je, če si lahko premisliš [...]! Razkošje, ki si ga lahko privoščim. Moja različica nereda. Pusti, da imam svoj nered.«

Protislovje kot Cocteaujevo temeljno ustvarjalno načelo se mu je obneslo vse do poznih let. Velik uspeh je bil film *Lepotica in zver (La Belle et la Bête, 1946)*; poslikaval je vile in kapele, sprejeli so ga v Francosko akademijo; a risbe so se ponavljale, priložnostne pesmi in aforizmi so hranili zlasti medije. Proti koncu ni več zmožni čarovnije. Presenetil je še enkrat: sedemdesetleten je s pomočjo François Truffaut posnel *Orfejev testament (Le Testament d'Orphée, 1960)*, ki ga je znova postavil na zemljevid najzlahtnejših umetnikov njegovega časa. Njegova »zadnja vizualna pesnitev« je videnje umetnika, ki ga preganja smrt. Poslovil se je tri leta zatem z obljubo: *Je reste avec vous.* (Ostajam z vami.)

Z nami ostajata žareča osebnost in opus, raztresen med neštete založnike ter zvrsti: opus pesnika, ki ga prebiramo v Plejadi, odličnega romanopisca in lucidnega esejista, občasno genialnega risarja, filmarja in dramatika z nekaj veličastnimi dosežki. Njegov priljubljeni motiv razbitega zrcala kaže na moč preobrazbe, ki jo je premogel. Podoba ni ena sama, pristna, pomnožena je v neskončnost in izkrivljena, kaže razdrobljeno, mnogotero bitje. Če hočemo uzreti Cocteaujevo veličino, moramo imeti v mislih vse koščke in jim dopustiti, da se sestavljajo v vedno nove kalejdoskopske privide. Dovolimo torej Cocteauju, da je hkrati Yvonne, Michel in Léo, dovolimo mu njegova protislovja, njegovo »različico nereda«, in se pustimo očarati.



Ajda Smrekar



Boris Kerč



Jernej Gašperin



Judita Zidar, Jernej Gašperin

Anja Rošker

OTROK KOT ZDRAVILO PROTI OSAMLJENOSTI

Ko se dvaindvajsetletni Michel, sin Georges in Yvonne, končno opogumi prestopiti domači prag, da bi užival v ljubezni z nekaj let starejšo Madeleine, v kaotičnem brlogu disfunkcionalne družine napoči vojna s strašnimi starši. Posesivna mati, ki se svojega edinca nepredušno oklepa vse od njegovega rojstva in z njim tako rekoč »varak« moža, se želi na vsak način znebiti svoje ženske tekmice. Osamljeni oče, ki si krajša čas z izumljanjem neuporabnega orožja, si je v ljubosumnosti na sina poiskal mlajšo ljubico, pri kateri išče nežnosti, ki mu jih žena odreka. A (ne)srečno naključje poskrbi, da sta očetova ljubica in sinova izbranka ena in ista ženska, Madeleine. V ta kaos poskuša vnesti red Michelova teta Léo, Yvonnina sestra in nekdanja Georgesova zaročenka, ki zaradi neusahljive ljubezni do Georges in skuša poskrbeti za njegovo družino tako po finančni kot vzgojni plati. »Nič čudnega, če pa smo zmešani norci, cigani, odfrkljana družina, ki živi v cirkusu ...« pravi Yvonne o svojem domu, čeprav se ji njena družina v resnici ne zdi nora, temveč samo zelo posebna. Posesivna mati, zavrženi oče, nesamostojni sin in obupana, redoljubna teta so v času pred vzponom individualizma in potrošništva, ko je bila družina še na videz fiksna tvorba, morda res predstavljali nekoliko nenavaden družbeni konstrukt. Kako pa se kaže disfunkcionalna četverica v očeh sodobne družbe, ki postavlja imeti pred biti? A so takšni medosebni odnosi še zmeraj nenavadni?

Logika poznega kapitalizma, ki potrošnika nagovarja k čezmernemu nakupovanju, da bi ublažil tesnobo in se s svojim imetjem napravil za edinstvenega posameznika, je prevzela vajeti tudi v območju ljubezni in partnerstva. Potrošniška miselnost, katere vodilo lahko označimo z besedami »sem, kar imam«, je ljubljeno osebo spremenila

v ljubezenski objekt, ki ga ima posameznik v lasti, saj je v takšnem »konceptu ljubezni in zakona [...] glavni poudarek na tem, da človek najde zavetje pred sicer neznosnim občutkom osamljenosti«.¹ Popredmeteni odnosi, ki so postali zgolj zatočišče pred samoto in sredstvo za doseg individualnih ciljev, so dajanje zamenjali s prilaščanjem, zaradi česar je ljubezen, kot piše italijanski filozof Umberto Galimberti, »postala v naši dobi [...] bolj kot kdajkoli *pogoj* za samouresničitev, hkrati pa sama neuresničljiva, kajti v ljubezenskem odnosu ne iščemo drugega, temveč preko drugega samouresničitev«.² Takšna na egoizmu zasnovana oblika ljubezni, ki onemogoča vzajemno predanost med dvema odraslima osebama, je razrahljala partnerske vezi, a zato v nekaterih primerih učvrstila vez med staršem in otrokom, saj si je lažje prilaščati še ne samostojnega odraščajočega posameznika kakor pa odraslega individua z možnostjo svobodne izbire. Strah pred osamljenostjo se je tako izrodil v fenomen posesivnih mater, ki si domišljajo, da imajo neskončno pravico do prilaščanja svojih otrok, ker je njihovo življenje vzklilo znotraj njihovih maternic. Takšnega prepričanja je tudi Yvonne, ki želi Michela obdržati pod svojim okriljem za vsako ceno, saj verjame, da ji sad njenega telesa za zmeraj pripada: »A me, mame, pa svojih otrok nimamo pod kožo? Ali oni nas? Nosila sem ga v trebuhu in ga potem iztislila ven, draga moja. To so stvari, o katerih se tebi niti sanja ne,« prigovarja Yvonne svoji sestri Léo, ko ji ta skuša dopovedati, da je Michel dovolj star za življenje v partnerski skupnosti z žensko po svojem izboru. Yvonnina sebična ljubezen do sina, ki je njeno zakonsko življenje zaznamovala z odtujenostjo, spominja na primer Nadye Suleman, ameriške matere štirinajstih otrok, ki je leta 2008 javnost šokirala z rojstvom osmerčkov. Vsi njeni otroci so bili spočeti z umetno oploditvijo, darovalec sperme in njen takratni partner pa je bil pripravljen postati oče vsem štirinajstim otrokom, toda Nadya Suleman kljub temu v poroko z njim ni privolila, kot pojasnjuje njena mati: »Imel jo je rad in se je hotel z njo poročiti. Nadya pa je hotela imeti otroke zase.«³ Posesivne matere z nenasitno željo po materinstvu ali nezmožnostjo ločiti se od svojih odraslih otrok slednjih ne dojemajo kot samostojnih individuov, temveč kot pripomočke za uresničitev osebnih ciljev, kakor ugotavlja Renata Salecl: »Otroka imajo lahko za objekt, ki jih naredi popolne, ali objekt, ki bo izpolnil koga drugega – na primer njenega partnerja ali celo starše.«⁴ Tako Yvonne kot Nadya Suleman imata otroke za sredstvo lastne izpolnitve, saj se zavoljo ukvarjanja z njimi odrekata partnerskemu razmerju. Osrečuje ju predanost imetju, ki je samo njuno in ga nista pripravljene z nikomer deliti. Nadya Suleman si z velikim številom otrok izpolnjuje željo po veliki družini, saj je odraščala kot edinka. Yvonne ima Michela za objekt, ki bo pregnal njen strah pred osamljenostjo, saj je prepričana, da je bitje, rojeno iz njenega telesa, brezpogojno njeno in je ne bo nikoli zapustilo. Michel tako postane zgolj potrošna dobrina v rokah egoistične matere, ki sina izrablja za svoje individualno samouresničevanje. Takšna oblika starševstva, ki zadovoljevanje lastnih potreb postavlja pred dajanje,

¹ Fromm, Erich. *Umetnost ljubezni in življenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006, str. 69.

² Galimberti, Umberto. *O ljubezni*. Ljubljana: Modrijan, 2016, str. 11.

³ Navedeno po Salecl, Renata. *Tek na mestu*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017, str. 158.

⁴ Prav tam, str. 161.

pa se prav zaradi prilaščanja objektov v ljubezenskem razmerju sklada z logiko poznega kapitalizma, ki kakovost bivanja enači s količino imetja.

Toda Yvonnina posesivna ljubezen, ki otroka degradira v lastniški objekt, starševski egoizem skriva za masko brezpogojne materinske ljubezni, saj obupana mati poskuša Georgesa in Léo prepričati, da je vse, kar počne, zgolj bitka za Michelovo dobro. »Govorim, kar mislim. Govorim, kot je naravno. Mama sem, ki svojemu sinu celi rane,« opravičuje Yvonne svoja dejanja. Posesivna mati zagotavlja, da bi Michelovo razmerje z Madeleine z veseljem podprla, če bi slednja bila dostojna ženska, poudarja, da je sama sinova najboljša prijateljica, pred spanjem ga pokriva in objema ter ga vpisuje predvsem v tečaje, ki se jih udeležujejo samo moški. Yvonne tako zelo dobro poskrbi, da je edina ženska v Michelovem življenju, s svojimi vzgojnimi ukrepi preprečuje, da bi sin dobil priložnost vzljubiti drugo žensko. Yvonnino vedenje se po namenu sklada s početjem Elizabeth H., paranoidne matere, ki je sina Dannyja do njegovega petega leta starosti hranila samo s svojim mlekom, da bi ga priklenila nase. Renata Salecl o primeru Elizabeth H. piše, da gre za mater, ki jo preplavlja strah pred osamljenostjo, zaradi česar za sina skrbi na način, ki otrokovo življenje napravlja za odvisno od nje in zato njegov vir preživetja omejuje na svoje telesne tekočine. Dannyjevo zdravstveno stanje je seveda bilo slabo, večino otroštva je prebil pri zdravnikih, a je nekako uspel preživeti, ker je doma na skrivaj jedel tudi drugo hrano. Elizabeth H. pa je medtem igrala zaskrbljeno mater in se vživljala v vlogo rešiteljice svojega bolehnega otroka. Dejanja Yvonne in Elizabeth H. dokazujejo, da »[m]aterina tesnoba, ki se na prvi pogled kaže kot skrb za otrokovo dobrobit, izhaja iz njene nezmožnosti, da bi se ločila od otroka.«⁵ Otroci so tako za Yvonne in Elizabeth H. predvsem zdravilo proti tesnobi. Bitji, ki sta nastali v njenem telesu, bosta tudi po rojstvu napajali življenje iz njune prisotnosti, saj tesnobni materi zagotovila o brezpogojni navezanosti ne moreta dobiti od nekoga, ki je odraščal neodvisno od njiju in je zmožen preživeti brez ugodnosti, ki jih nudi njuno skrbniško zavetje. Michel in Danny zato učinkujeta kot tableta, ki zdravi strah pred osamljenostjo njunih sebičnih mater.

Posesivne matere s svojimi dejanji pravzaprav skušajo doseči, da njihovi sinovi ne bi nikoli preboleli Ojdipovega kompleksa – če ustvarijo ustrezne okoliščine in poskrbijo, da ima otrok čim manj stika z zunanjim svetom, jim bo sinovo fiksacijo nase, značilno za ojdipovsko fazo, najbrž uspelo podaljšati za nedoločen čas. Kot je ugotavljal Freud, prvi objekt poželenja vsakemu majhnemu dečku predstavlja njegova mati, na ta način je v času (podaljšanega) otroštva tudi Michel doživljal svojo mamo Yvonne: »Ko sem bil majhen, sem se hotel poročiti z mamico ... Oči mi je rekel, da sem še premlad. Jaz pa sem mu rekel: Počakal bom, da bom deset let starejši od nje.« Toda vsekakor je treba poudariti, da za Michelovo zakasnelo prebolevanje Ojdipovega kompleksa niso kriva samo Yvonnina dejanja, temveč del odgovornosti za takšno situacijo nosi tudi fantov oče Georges, ki se zaradi predajanja čudnim hobijem pred sinom ni uspel vzpostaviti kot avtoriteta. Freud poudarja, da je za uspešno premaganje ojdipovskega stanja

⁵ Salecl, Renata. *O tesnobi*. Ljubljana: Sophia, 2007, str. 105.

ključna očetovska figura, ki sinu s strogo jasnostjo pojasnjuje razliko med prav in narobe, saj »[v otrokov] jaz introjicirana očetovska ali starševska avtoriteta tvori tu jedro nadjaza, ki prevzame očetovo strogost, perpetuira njegovo prepoved incesta in tako obvaruje jaz pred vrnitvijo libidalne objektne investicije«. ⁶ Vzpon potrošništva in individualizma je povzročil padec nekdanj jasno izoblikovanih avtoritet, saj se sodobni posamezniki v hitenju za lastnim užitek in iskanju rešitev za svoje osebne težave izogibajo odgovornosti za dobrobit skupnosti. Tako se tudi Geroges brezpogojno predaja užitku branja fantazijske literature in v svojem delovnem kabinetu strastno izumlja harpuno na kroglo. Osamljeni izumitelj pa ne najde poguma, da bi začel resnično vojno z odtujenim svetom, s skrivanjem za fantazmatskim ščitom spominja na izraelskega vojaka Amija, ki si je ob odhodu v vojno ustvaril fantazmo, da gre odigrati vlogo vojaka v vojnem filmu. Renata Salecl o Amijevega primeru piše, da tesnoba ob ubijanju blaži s pomočjo ustvarjene fantazme, saj s slednjo »prikrije manko tako, da oblikuje scenarij, zgodbo, ki mu da konsistenco. Fantazma mu tudi pomaga prepričati nastop tesnobe, tj. pojavitev grozljivega objekta na mestu manka«. ⁷ Tako se tudi Georges v fantazmatskem plašču Julesa Verna bori zoper svet, v katerem izumira avtoriteta. A osamljeni oče se tragično izgublja v namišljeni vojni, njegov boj je zato neuspešen. Michelu tako prepovedi incesta ne pojasni ustrezno, kot bi bilo od avtoritativnega očeta pričakovati, temveč mu zgolj navrže, da je za poroko še premlad, s čimer mu da upanje, da bo poroka z mamico možna enkrat v prihodnosti. Geroges tako zaradi umanjkanja avtoritete sinu ni zmožen pomagati pri prebolevanju Ojdipovega kompleksa, s čimer tudi svoji ženi dopušča, da v nedogled ohranja svojo odvisnost od zdravila proti osamljenosti.

Nezmožnost zastavljanja jasnih pravil pa se ne nanaša samo na egoizem Michelovih staršev, temveč tudi na finančno nesamostojnost družine, saj tako Yvonne kot Georges nimata nobenih prihodkov. Tako je Michelova teta Léo tista, ki preživlja družino, zaradi česar tudi njena beseda uspe občasno ukrotiti podivjane norce v cirkusu. Yvonnina sestra v kaos vnaša red, zato je ona tista, ki skuje reševalni načrt, ko se izkaže, da je Madeleine Georgesova ljubica in Michelova punca. Léo svetuje Georgesu, kako se znebiti izkoriščevalske ženske, a ko spozna, da Madeleine Michela resnično ljubi, stvar ponovno vzame v svoje roke, da bi popravila povzročeno škodo. Léo tako prevzema vlogo avtoritete, ki ji ostali skušajo ubežati, in zmešani družini pojasnjuje razliko med prav in narobe. A vendar imajo tudi ta z etiko zaznamovana dejanja individualne cilje, saj Léo za sestrično družino skrbi, da bi si ublažila bolečino osamljenosti, ker se ne more sprijazniti z izgubo Georges, ki je bil nekoč njen zaročenec. Vzrok za spoštovanje Léo kot avtoritete pa je predvsem to, da ima denar, sredstvo, ki omogoča prilaščanje, »[k]ajti imeti neko stvar v lasti v resnici pomeni, da se ta ne upira moji volji, da lahko ob njej uveljavim svojo voljo«. ⁸ Georges, Yvonne in Michel upoštevajo Léo kot avtoriteto, ker so od nje odvisni, zaradi svojega finančnega primanjkljaja so

⁶ Freud, Sigmund. *Spisi o seksualnosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, str. 115.

⁷ Salecl, Renata. *O tesnobi*. Ljubljana: Sophia, 2007, str. 21–22.

⁸ Simmel, Georg. *Filozofija denarja*. Ljubljana: Študentska založba, 2005, str. 330.

postali njena lastnina. Disfunkcionalna družina se tako z delovanjem v lastno korist vztrajno izogiba odgovornim položajem, kajti »avtoriteta danes sama išče gospodarja, ki bi deloval kot tisti, ki ve«. ⁹ Tisti, ki ve, pa je nazadnje vedno tisti, ki ima denar.

Nazadnje se zdi, da ima cirkuška predstava zmešane družine srečen konec, saj Michel zmaga v bitki s strašnimi starši in vsem manipulacijam navkljub uspe razrešiti Ojdipov kompleks. Nesorazumi med peterico se zgladijo in vse kaže, da bosta Michel in Madeleine končno brezskrbno uživala v ljubezni. Ko se v kaotični hiši končno začne vzpostavljati red, pa navzoče preseneti Yvonnina smrt, saj si je zapuščena mati vbrizgala prevelik odmerek strupa. Yvonne preveč skrbi za lastno udobje, da bi sinu privoščila samostojnost, kajti »[n]ajvečje darilo, ki ga more mati dati svojemu otroku, je dopustiti, da se ta loči od nje, in prenesti to ločitev«. ¹⁰ Yvonne s svojo smrtjo ne odrešuje Michela, temveč sebe in tako še s končanjem lastnega življenja svojim bližnjim zada poslednji egoistični udarec, saj v izpraznjenem svetu ni zmožna preživeti brez svojega zdravila proti osamljenosti. Posesivna mati, zavrženi oče, nesamostojni sin in obupana, redoljubna teta so v očeh sodobne individualizirane družbe vsakdanja povprečna družina, ki je v stremljenju za osebnimi interesi neobčutljiva za blagor bližnjega.

⁹ Salecl, Renata. *Tek na mestu*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2017, str. 69.

¹⁰ Prav tam, str. 162.



Karin Komljanec, Judita Zidar



Judita Zidar, Jernej Gašperin, Boris Kerč



Tina Kolenik

KOŽA KOT KOSTUM

Oblačenje in slačenje v vsakdanjem življenju in umetniškem ustvarjanju

Knjižnica MGL (169)

MGL: Ljubljana, 2017

Knjiga kostumografke in vizualne umetnice Tine Kolenik, asistentke na katedri za kostumografijo na AGRFT in članice tandema Eclipse, je nadgradnja avtoričine magistrske naloge »Človeška koža kot kostum v kontekstu postmoderne kulture«. Z različnih vidikov osvetljuje vprašanje, kako človeška in živalska koža funkcionirata kot svojevrstno oblačilo v vsakdanjih življenjskih praksah, obenem pa tudi kot kostum v umetniški produkciji, zlasti filmu, gledališču in performansu. Avtorica v knjigi vzpostavi kompleksno in inspirativno razmerje med teorijo in prakso, saj nam po eni strani ponuja teoretsko podprt vpogled v različne vidike in razmerja med kožo, obleko in kostumom, po drugi pa dokumentira svoje lastne performanse in njihove kostumografske implikacije. Na ta način se s knjigo vklaplja v kontekst svojega siceršnjega ustvarjanja na področju performativne umetnosti, katerega rdeča nit je poudarjanje silovite moči erotike ter obenem duhovito kritiziranje dominantne kulture, ki še vedno zatira človeško spolnost ter druge oblike svobode in avtonomnosti.

»V heterogenem slogu, v katerem je sestavljena knjiga, ne moremo mimo igrivosti in užitka, najprej Tininega lastnega, ki pa ga velikodušno deli tudi z bralcem,« v spremni besedi h knjigi zapiše Blaž Lukan. »In tudi ne mimo njenega avtentičnega angažmaja: Tina ima zavzet odnos do odklonov tega sveta in trenutka, je občutljiva na njune deviacije, najsi bodo globalne ali naše, konkretne, slovenske; nekaj jih je občutila tudi *na lastni koži*, a do njih ima že pomirljivo distanco. Je liberalna, kulturno odprta in široka, »kronično« brez predsodkov oz. usmerjena v njihovo razrinskavanje in demontažo. To navsezadnje priča tudi o tem, da kostumografija – razumljena širše – ni zgolj oblikovanje oblačil za spektakelske potrebe, temveč vselej več: je družbeni *gestus*, pa najsi bo ta izražen »zgolj« s kostumi, z njihovo lastno, neposredno, estetsko »pisavo«, ali posredno, v diskurzivni obliki, kot razmislek *post festum* – vendar tudi kot svojevrsten program ali koncept: ne samo neke prihodnje kostumografije ali performansa, temveč nekega prihodnjega, boljšega sveta.«

Jean Cocteau

TERRIBLE PARENTS*Les parents terribles*, 1938**Opening 2 February 2018**Translator **EVA MAHKOVIC**Director **ALEN JELEN**Dramaturg **PETRA POGOREVC**Set designer **BARBARA STUPICA**Costume designer **BELINDA RADULOVIC**Music designer **DARJA HLAVKA GODINA**Language consultant **MAJA CERAR**Lighting designer **BOŠTJAN KOS**Assistant to language consultant **ALJA CERAR MIHAJLOVIC**Stage manager **Jani Fister**Prompter **Nataša Ahtik Gregorin**Technical director **Janez Koleša**Stage foreman **Matej Sinjur**Heads of technical coordinators **Branko Tica** and **Lovro Livk**Sound master **Sašo Dragaš**Head of lighting masters **Andrej Koležnik**Head of hairstylists **Jelka Leban**Head of wardrobe mistresses **Angelina Karimovič**Property masters **Sašo Ržek** and **Borut Šrenk**

The set was made under the supervision of master **Vlado Janc** and costumes under the supervision of mistresses **Irena Tomažin** and **Branka Spruk** in the ateliers of the Ljubljana City Theatre.

This notorious comedy written by the versatile French artist Jean Cocteau provoked a scandal in the wake of its world premiere in 1938 at the Théâtre des Ambassadeurs in Paris. Accused of immorality, it was attacked by a number of critics who succeeded in achieving a temporary ban on its run. A few weeks later the show was transferred to the Théâtre des Bouffes-Parisiens and soon became a box-office hit, running for three hundred nights before the outbreak of World War II.

Undisputedly, *Terrible Parents* is a perplexing play presented in a vaudeville-comedy style, dealing with extremely bizarre relations in a rather unusual family. Yvonne and Georges are a middle-aged married couple, living with their adult son Michel and Yvonne's sister Léonie. As befits a well-made comedy with a spectacular twist, nothing in the family is how it appears at first sight. Léonie and Georges used to be a couple many years ago. The relationship between Yvonne and Michel borders on incest. Meanwhile Georges is having a fling with his young lover, Madeleine, whom he has falsely told that he is a widower with no family. The plot gets further complicated when Michel falls in love with Madeleine and wants to introduce her to the members of his family as the love of his life.

The play of unrealized, repressed and banned forms of love, portrayed by Jean Cocteau, presenting the case of an extravagant five-member extended family, has eventually become a regular feature of theatre repertoires both in French as well as in foreign countries. After WWII two acclaimed films based on the play were made: *Les parents terribles* featuring the original cast was directed by Jean Cocteau in 1948, while in 1953 a British version, called *Intimate Relations* was directed by Charles Frank.

Cast

Yvonne **JUDITA ZIDAR**Léonie **KARIN KOMLJANEC**Madeleine **AJDA SMREKAR**Georges **BORIS KERČ**Michel **JERNEJ GAŠPERIN**

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje