



sezona 2014/2015 | uprizoritev 4

Frédéric Sonntag GEORGE KAPLAN

vohunska komedija

Prevajalka **Suzana Koncut**
Režiser **Jaka Andrej Vojevec**
Dramaturginja **Simona Hamer**
Scenografka **Petra Veber**
Kostumografka **Mateja Benedetti**
Avtor videa **Blaž Završnik**
Lektorica **Maja Cerar**

Izbor glasbe **Jaka Andrej Vojevec** (*The George Kaplan Conspiracy*)

Oblikovalec svetlobe **Drago Cerkovnik**

Oblikovalec maske **Matej Pajntar**

Igrajo

A, A', A" **Aljoša Ternovšek**

B, B', B" **Vesna Slapar**

C, C', C" **Peter Musevski**

D, D', D" **Miha Rodman**

E, E', E" **Darja Reichman**

V vlogi specialca **Ciril Roblek**

V videih nastopajo

Aljoša Ternovšek, Vesna Slapar, Peter Musevski, Miha Rodman, Darja Reichman, Ciril Roblek, Matej Pajntar, Jaka Andrej Vojevec, Simona Hamer, Marinka Postrak, Mirjam Drnovšček, Frédéric Sonntag Gaja Kryštufek, Borut Veselko, Blaž Završnik.

Premiera **13. decembra 2014**

Inspiciient in rekviziter **Ciril Roblek** Šepetalka **Judita Polak** Lučna mojstra **Drago Cerkovnik**
in Bojan Hudernik Tonski mojster **Robert Obed** Frizer in masker **Matej Pajntar** Garderoberka
Bojana Fornazarič Odrski tehniki **Robert Rajgelj, Jošt Cvikel, Simon Markelj** in **Boštjan Marčun**

Frédéric Sonntag (1978) je francoski dramatik, režiser in igravec, ki vse od zaključka študija na Konservatoriju za dramsko umetnost (2001) vodi tudi svojo gledališko skupino AsaNiSiMAsa.

Kot dramatik je večji mednarodni uspeh doživel z dramo *George Kaplan* (2011), ki jo je leta 2013 tudi sam režiral. Je avtor več celovečernih dramskih tekstov: *Idole*, *Disparu(e)s*, *Intrusion*, *Des heures entières avant l'exil*, *Nous étions jeunes alors*, *Toby ou le saut du chien*, *Incantations*, *Dans la zone intérieure*, *Sous contrôle*, *Soudaine timidité des crépuscules*, blizu pa mu je tudi krajša dramska forma. Nekateri izmed njegovih dramskih tekstov so bili objavljeni v zbirki *Tapuscrit-Théâtre Ouvert*, v reviji *l'Avant-Scène Théâtre* in pri založbi Editions Théâtrales ter prevedeni v angleščino, nemščino, španščino, bolgarščino, katalonščino, portugalsščino, češčino, finščino, grščino, danščino, srbščino in slovenščino.

Kot dramatik je bil leta 2003 povabljen na rezidenco v gledališki center Charreusse de Villeneuve-lès-Avignon. Med letoma 2007–2008 je kot gostujoči režiser delal z Maski Théâtre, pariško skupino Sergea Tranvoueza. Med letoma 2009–2010 je bil hišni dramatik v Panta Théâtre, Caen. V pariški Bibliothèque Nationale de France je leta 2007 režiral bralni maraton na temo mesta, leta 2009 pa poklon Ionescu. Po naročilu festivala Temps d'Images, Ferme de Buissson je v letih 2011 in 2012 uprizoril dve krajši gledališki deli *Lichen-man ou la solitude du parasite* in *Better than the Beatles (La véritable histoire de The Shaggs)*. Leta 2013 je bil povabljen na pisateljsko rezidenco v londonski Royal Court. Od leta 2008 se sistematično posveča tudi pedagoškemu delu (tečajji, delavnice, pogovori) v izobraževalnih in gledaliških ustanovah po Franciji.

S skupino AsaNiSiMAsa, katere repertoar je večinoma sestavljen iz Sonntagovih tekstov, je gostoval na številnih francoskih in mednarodnih gledaliških festivalih. Središčno zanimanje skupine je usmerjeno predvsem v raziskovanje fikcij v sodobnem svetu in različne možnosti uprizarjanja in preigravanja fikcij v sodobnem gledališču. Poleg uprizarjanja Sonntagovih dramskih besedil se skupina ukvarja tudi s krajšimi, bolj performativnimi gledališkimi oblikami in

s pedagoških delom. AsaNiSiMAsa je od leta 2008 članica kolektiva 360, od septembra 2012 so rezidenčna skupina gledališča Le Forum v Blanc Mesnilu, od leta 2011 pa sodelujejo s kulturnim centrom Ferme de Buissson. Aktivno jih podpira tudi Scène Nationale iz Alençonu.

Frédéric Sonntag je za svoje drame prejel naslednje nagrade: Prix Godot des lycéens (2010), Prix de la pièce de théâtre contemporain pour le jeune public (Bibliothèque Armand Gatti) (2010), nagrado na Journées de Lyon des auteurs de théâtre (2012).

Sestavila Simona Hamer
Prevedla Suzana Koncut



EKSKLUZIVNI INTERVJU s Frédéricom Sonntagom ob premieri *Georgea Kaplana* v Prešernovem gledališču Kranj

OŽIVLJANJE FIKCIJ

Aktivni ste kot režiser, dramatik in celo igralec – v slovenskem (in predvidevam da tudi v francoskem) kontekstu prej izjema kot pravilo. Od kod potreba po umetniškem raziskovanju in ustvarjanju na vseh treh področjih? Na katerem se počutite najbolj suvereno in katero vas najbolj privlači?

Zdaj skorajda nisem več igralec. Zaradi pomanjkanja časa sem moral igro odložiti. Vlogi avtorja in režiserja, ki se v Franciji precej pogosto pojavljata v tej kombinaciji, sta zame popolnoma komplementarni. Pisati, kar režiram, in režirati, kar pišem, je zame naravna potreba.

Ime, ki ste si ga izbrali za svojo umetniško skupino – AsaNisiMasa– se referira na Fellinijev film *8 ½*. Že sama referenca na filmskega ustvarjalca je za gledališko skupino precej nenavadna. Lahko pojasnite izbor imena, razlog za ustanovitev skupine in osnovne smernice njenega delovanja?

Sekvenca v filmu *8 ½*, v kateri se pojavi ta beseda, mi je bila zelo ljuba. Napeljuje na spomin, na otroštvo, predstavljanje, na magično funkcijo jezika, v njej je vključena beseda ANIMA itd. Poleg tega je bilo Fellinijevo delo zame zelo pomembno ... Skupino sem ustanovil takoj po koncu študija (na Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique v Parizu). Za neodvisnega režiserja v Franciji je ustanovitev gledališke skupine nekako nujen korak – če se hoče lotiti produkcije svojega projekta, mora ustanoviti lastno produkcijsko strukturo. V osnovi pa je bila stvar precej preprosta, zbral sem skupino igralcev, tehničnih in umetniških sodelavcev in skupaj ustvarjamo različne projekte različnih dimenzij. Večino

našega dela zavzema uprizarjanje besedil, ki jih napišem, vendar pa ustvarjamo tudi bolj performativne oblike, v katerih besedilo nima tako prevladujoče vloge.

Kako nastajajo vaši dramski teksti? Vidite najprej začetni prizor in iz njega izpeljete zgodbo ali se najprej lotite *loglinea*? Kakšen je bil postopek pri pisanju *Georgea Kaplana*?

Nimam neke strogo določene metode. Rad si domišljam, da ima vsako besedilo svoj lasten model, lastno metodo. Včasih pišem v kronološkem zaporedju, drugič brez reda, včasih se pisanja lotim z zelo natančnim načrtom dela ali pa gradim strukturo med samim pisanjem, odvisno od okoliščin. Za *Georgea Kaplana* sem dolgo obdeloval strukturo in motive, ki nastopajo v vsakem delu, šele nato sem se lotil pisanja v pravem pomenu besede. Glede na zgradbo igre je bilo nemogoče delati v kronološkem zaporedju, napredoval sem lahko le, če sem vzporedno obdeloval vse tri dele.

V kolikor pišete tekst, ki ga nameravate tudi sami uprizoriti, se proces pisanja zaključí pred vajami ali še med vajami, skupaj z igralci, spreminjate tekst?

Besedilo je največkrat končano pred vajami. Včasih med vajami spremenim nekaj stavčnih struktur in kaj črtam, vendar na splošno le malo spreminjam. Res pa sem pri svoji zadnji igri z igralci organiziral obdobja vaj že med procesom pisanja in tako razvijal projekt glede na vaje. Ne vem, ali bo tak proces postal nekaj splošnega ali pa je bil specifičen samo za ta projekt.

Fellini se v 8 ½ ukvarja s krizo umetnika, z umetniško blokado. Se je vam kaj podobnega že primerilo in kaj naredite v takih primerih?

Ne bi rekel. Pred sabo imam veliko čakajočih projektov in doslej se še nisem soočil s takšno krizo. Sicer pa je vedno mogoče narediti tako kot Fellini in si to postaviti za temo ustvarjanja ... Tema umetniške blokade me zanima tudi zato, ker omogoča prespraševanje samih gibal umetniškega dejanja in torej tudi

njegove današnje funkcije. Zakaj pisati? Čemu pisati? S kakšnim namenom?

Glede na množstvo filmskih referenc v *Georgeu Kaplanu* lahko sklepamo, da vam je film zelo pri srcu. Vas zanima tudi pisanje filmskih scenarijev ali režiranje filma?

Priznati moram, da je bil film moja prva mladostniška želja. Vendar sem se v zadnjem času odmaknil od njega. Da, mislim, da bi z veseljem pisal za filme in jih režiral, vendar se mi zdi, da dramsko pisanje ponuja več odprtih možnosti za eksperimentiranje, obliko, strukturo, dramaturgijo. Mogoče bom kdaj prišel do filma, vendar za zdaj to še ni na dnevnem redu.

Zakaj ste dali naslov svoji drami *George Kaplan* in kje vidite povezave med Hitchcockovim filmom *Sever-severozahod* in skupino »vstajnikov«, ki si nadene ime »glavnega junaka« filma?

Fantomska identiteta, okrog katere se gradi ves Hitchcockov film, me je popolnoma prevzela in to je bilo eno od izhodišč za pisanje te igre. Čisto slepilo, čista fikcija, ki oživi, ki postane nekaj realnega, ko se po naključju začne utelešati v nekem nepomembnem posamezniku. Ko sem se hotel sam polastiti te fantomske identitete in jo postaviti v jedro svoje igre, se mi je zdelo samoumevno, da moram uporabiti ime fantomske identitete iz Hitchcockovega filma. Pri navezavi na aktiviste pa je bistveno vprašanje, zakaj so izbrali to ime, kar za sabo potegne tudi vprašanje, kdo je izvor mita in kdo si prisvoji neko zgodbo in kako ... Z drugimi besedami: ali so aktivisti spodbudili to zgodbo, to fikcijo z imenom »George Kaplan«, ali pa so si samo prisvojili nekaj, kar so že pred njimi razvili scenaristi oziroma nevidna vlada?

Skupina »vstajnikov«, ki jo poimenujete z imenom junaka iz Hitchcockovega filma zelo asociira na vstajnike v Sloveniji izpred dveh let, saj imajo tako kot tudi vstajniki pri nas že v izhodišču problem s konceptom vstajništva in njegovo definicijo. Že pri formuliranju koncepta skupine in njenih ciljev se ne morejo

poenotiti oziroma uskladiti predvsem zaradi intimnih notranjih trenj in intimnih zgodb ter nesoglasij. Je to razlog, zakaj vstajništvo v današnjem času ne uspe, ali je na delu predvsem »nevidni tretji« ali oboje?

Če hočemo vedeti, ali je vstaji uspelo ali ne, je bistveno vprašanje, na kaj meri, kakšen je njen cilj. Ali je, na primer, njen cilj prevzem oblasti? To še zdaleč ni samoumevno. Vstajniško gibanje je predvsem gibanje zaradi ugovora, gradi na zanikanju obstoječe oblasti. Zastavlja se torej vprašanje, kje naj bi bil njegov rezultat ... V samem protestu? V razrušenju oblasti? V prevzemu oblasti? Če se vrnem k skupini George Kaplan, se ta sooča z vrsto težav (značilnih za vsako skupino, ki bi rada razvila skupen projekt: razhajanje mnenj, stališč, predstavnostvo ...), zlasti pa z neizprosno konfrontacijo konceptov in idej s konkretno realnostjo: logistiko, sprejemanjem odločitev, intimnimi zgodbami, zagatami zaradi prevelikih egov itd. Poglavitno vprašanje, ki razdvaja skupino, pa je vprašanje definicije cilja njenega gibanja.

Pri Hitchcocku se zgodba glavnega junaka razplete na gori Mount Rushmore in na glavah ameriških predsednikov, ki simbolizirajo demokracijo ... Se tudi vaša drama oziroma drama skupine George Kaplan »razpleta« na glavah predsednikov držav, ki naj bi poosebljale demokracijo?

Nisem se hotel navezovati na konec Hitchcockovega filma. Igra prikazuje tri skupine. Če poenostavim: oblast (3. del), proti-oblast (1. del) in industrija spektakla in fikcije (2. del). Težko bi rekli, da se igra »razplete« z oblastjo, saj takrat, ko pridemo do konca, lahko podvomimo v vrstni red treh delov in se vprašamo, kakšno je njihovo pravo kronološko zaporedje. Mogoče je prvi del kronološko v resnici zadnji. Na to ni nobenega zadovoljivega odgovora, saj je mogočih več različnih branj. Lahko bi rekli, da se tretji skupini (za razliko od drugih dveh) posreči preseči napetosti in razdore, razrešiti položaj in zamejiti težavo, vendar bi lahko rekli tudi, da je, nasprotno, prav ona izvor, sprožilec fenomena, kakršnega še ni bilo, in da še zdaleč ne »razplete« igre, ampak jo sproži.

Ste z dramo *George Kaplan* želeli napisati »politično dramo«, ki govori o nezmožnosti upora v današnjem svetu in tudi v zgodovini nasploh?

Politično v tolikšni meri, kolikor se dotika političnih zastavkov zgodb, mitov, fikcij in kolikor je vse to zame poglavitna tema igre. Kar pa zadeva nezmožnost upora, igra morda res zastavlja to vprašanje, vendar ne postavlja nikakršnih sklepov. Še toliko bolj, ker posamezniki iz skupine George Kaplan niti sami niso prepričani, ali hočejo ta upor.

Katera definicija smotra umetnosti vam je bližje – E'-jeva: *Tukaj smo, da ponudimo odgovore na vprašanje, kako naj človek živi svoje življenje. V našem času, ko so se zrušile največje ideologije, se ljudje obračajo k zgodbam (k nam), da bi v njih našli smisel življenja, da bi organizirali kaos svojega obstoja*, ali D'-jeva: *Ne gre več za pripovedovanje zgodb, gre za to, da pokažemo tisto, česar ni mogoče videti, česar ljudje niso še nikoli videli. Da poustvarimo podobe, ki nas bodo preganjale v sanjah in spominih. Da si izmislimo prikazni. Gre za to, da poiščemo tisti nujni delež teme, v katerem lahko oživijo sence?*

Ko sem začel pisati ta dialog med E' in D', sem bil izrazito na strani videnja D'. Vendar sem hotel zares in pošteno, nikakor ne samo ironično zagovarjati stališče E'. D' nasprotuje določenemu hollywoodskemu modelu fikcije, moralističnemu, moralizirajočemu modelu, ki prikazuje določeno pojmovanje življenja, modelu, kakršnega uteleša Tracy. Sam imam raje umetniški postopek, katerega namen je »odpreti domišljijo«, »omajati gotovosti, (...) trdno zgrajene (in dokončne) poglede na svet«.

Tekst *George Kaplan* ste označili kot vohunsko komedijo in ga posejali z ogromno lažnimi sledmi, referencami in namigi. Mogoče v želji, da bi publika prevzela bolj aktivno, skoraj vohunsko nalogo?

Če uporabimo elemente fikcije, pripovedne motive, ki se poigravajo s filmskimi kodi ali kodi vohunskih serij (paranoja, teorija zarote ...), jih lahko bolje analizi-

ramo ali spodkopljemo in si ogledamo, kako pogojujejo naše predstave o svetu. Mislím, da je prej struktura tista, zaradi katere so gledalci bolj aktivni, saj igra nima preproste pripovedne linije. Zato od gledalca veliko zahteva, prisili ga, da povezuje, da vzporeja prizore, dela primerjave, med katerimi so nekatere zelo očitne (na primer kokoš), druge pa zahtevajo več razmisleka, pozornosti. Igra vsebuje ludistično dimenzijo, ki bi jo lahko primerjali z uganko, zaradi katere postane gledalec nekakšen preiskovalec. Vendar pa ne bo nobene razrešitve, ampak samo mnogoterost pomenov oziroma razlag.

S temo nadzora se ukvarjate v več dramskih tekstih in jo domiselno spajate tudi z videom, ki odpira nov tematski sklop prehajanj med realnostjo in fikcijo. Skozi tridelno strukturo teksta *George Kaplan* pa se razkrije kompleksen »Kaplanov mnogoteri svet«, v katerem človek zlahka izgubi orientacijo, in zdi se, da vi kot avtor ne želite ponuditi nobenega moralnega kompasa. Namenoma?

S strukturo *Georgea Kaplana* sem lahko dosegel določeno kompleksnost predstave, ki se ukvarja s temami, kakršne so politični zastavki zgodb, proizvajanje informacij, manipulacija javnega mnenja itd. Če je v tem že kakšna morala, je to morala predstave, ki se trudi, da ne bi podajala poenostavljajočega, omejujočega videnja stvari in da bi pričala o kompleksnosti resničnosti. Ob tem pa si raje izmišljam dispozitive, ki ponovno presprašujejo domnevno utrjene pomene, kakor pa dispozitive, ki poskušajo neizbrisno vklesavati stvari v marmor.

»Prvi človek, ki je namesto pesti uporabil žaljivke, je izumil civilizacijo,« pravi Freud, stric očeta propagande, Edwarda Bernaysa, ki ga citirate v »predgovoru« teksta. Nasploh dobi bralec občutek, da se v *Georgeu Kaplanu* veliko civilizirano pogovarjajo, ampak da bi med sabo najraje obračunali s pestmi. Lahko še kaj več poveste o likih in njihovih funkcijah?

Nikoli si nisem tako razlagal stvari, ampak mogoče je res. Zanesljivo obstaja močno nasprotje (in torej napetost) med preprostostjo situacije (sestaneč za mizo) in razsežnostjo zastavkov, za katere gre v vsakem delu. Vsakogar prežemajo

močna prepričanja ali napetosti, ki izhajajo iz njih. Predvsem pa je vsak prepričan, da hoče najboljše, da hoče dobro. Za koga? Za nekaj precej nedoločenega: javnost, ljudi, ljudstvo, državljane ... Tako v delu oblasti kot v delu proti-oblasti ali delu industrije spektakla vsak deluje v skladu z določeno predstavo o dobrem, vsak se bori zanjo. Toda za takim domnevno nesebičnim ravnanjem se skriva veliko bolj sebično ravnanje, obramba tistega, kar ga opredeljuje, saj vsakogar opredeljujejo njegova prepričanja in vsak torej prav s temi prepričanji potrjuje svojo identiteto. V različnih razmerjih moči (znotraj skupine in med skupinami) je torej v resnici v igri identiteta.

V *Georgeu Kaplanu* ste pustili precej odprt konec. Kakšno intepretacijo v kontekstu realnosti bi si vi osebno želeli?

Konec je precej odprt, ker pravzaprav ni zares konec. Ko je igra končana, je prva stvar, ki jo lahko naredimo, to, da se vprašamo, kakšno je razmerje med tremi deli: kronološko razmerje, fikcijsko razmerje, razmerje med vzrokom in učinkom itd. In vsa ta razmerja so sprejemljiva. Ostane pa seveda skrivnost obraza, s katerim se igra konča, ki je nekakšen nepopisan list, na katerega lahko vsak napiše zgodbo, kakršno si želi, ki je nekakšen prazen zaslon, na katerega je mogoče projicirati katero koli zgodbo.

Vaš naslednji tekst? Naslednja predstava?

George Kaplan je prva igra v ciklu štirih iger (tetralogija »fantom«), v katerem vsaka nosi ime osrednjega lika, ki ni nikoli navzoč, vsaka ima obliko preiskave, uganke, vsaka ponuja drugačno dramsko obliko. Trenutno se ukvarjam z drugo igro iz tega cikla z naslovom *Benjamin Walter*, ki bo uprizorjena oktobra 2015.

Vprašanja sestavili Simona Hamer in Marinka Poštrak
Prevedla Suzana Koncut



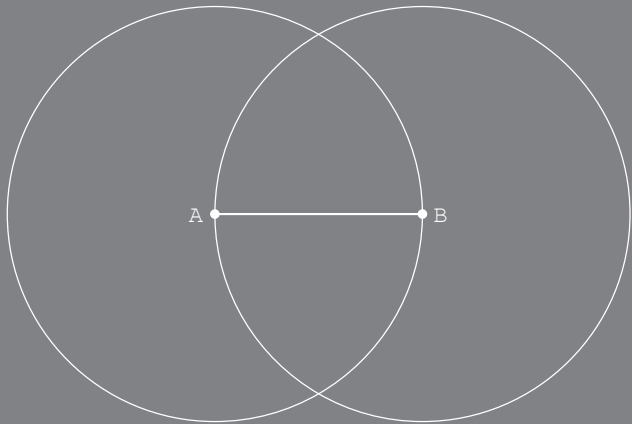
Aljoša Ternovšek, Darja Reichman, Miha Rodman, Vesna Slapar, Peter Musevski

Noam Chomsky

STRATEGIJE ZA MANIPULACIJO PREBIVALSTVA S POMOČJO MNOŽIČNIH MEDIJEV

1) PREUSMERJANJE POZORNOSTI Pozornost javnosti preusmerjaj od pomembnih problemov k nepomembnim s pomočjo poplave nepomembnih informacij. Javnost je treba ohranjati zaposleno, zaposleno, zaposleno, zato da ljudje ne bi razmišljali in se ne bi zanimali za družbene probleme.

2) USTVARJANJE PROBLEMA Ta metoda se imenuje tudi "problem-odziv-rešitev". Ustvariti je treba problem, da bi se del javnosti nanj odzval. Na primer: sprožiti in predvajati nasilje z namenom, da bi javnost lažje sprejela omejitve svobode, ekonomsko krizo ali da bi se upravičilo rušenje socialne države.



3) POSTOPNOST SPREMEMB Da bi javnost sprejela neki nesprejemljiv ukrep, ga je treba uveljavljati postopoma, po kapljicah, mesece in leta dolgo. Spremembe, ki bi lahko povzročile upor, če bi bile vpeljane v kratkem času, bodo sprejete s pomočjo politike majhnih korakov. Svet se tako sčasoma spremeni, ne da bi to zbuvalo zavest o spremembi.

4) ODLAGANJE Še en način za pripravljanje javnosti na nepriljubljene spremembe je, da se jih napove dolgo vnaprej. Ljudje naj ne začutijo takoj teže sprememb, naj se zgolj začnejo privajati na idejo o njih. Poleg tega pa skupni up v boljšo prihodnost olajša njihovo sprejemanje.

Frédéric Sonntag KDO JE GEORGE KAPLAN?

George Kaplan je oseba iz filma *North by Northwest* iz leta 1959 (ki v slovenščini nosi naslov *Sever-severozahod*), enega najslavnejših filmov (če ne kar najslavnejšega filma) Alfreda Hitchcocka, ki sta mu nesmrtno slavo prinesla prizor, v katerem letalo zasleduje Caryja Granta po koruznem polju, in antologijski sklepni prizor na Mount Rushmore. Čeprav ta dva prizora pripadata skupinskemu spominu filmske zgodovine, se pogosto le zelo megleno spominjamo narativnega poteka, ki vodi do njiju in ju povezuje, najpogostje pa se sploh ne spominjamo tistega, ki je vendarle osrednja oseba filma: Georgea Kaplana.

Kratka obnova: Med poslovnim kosilom reklamnega agenta Rogerja Thornhilla (Cary Grant) pomotoma (v osupljivo preprostem in popolnoma klasično gledališkem prizoru zamenjav) zamenjajo za nekega Georgea Kaplana. Ugrabi ga skupina zlikovcev, ki so prepričani, da imajo opraviti s pravim Georgeom Kaplanom, vohonom, ki ga je na lov za njimi poslala vlada. Najprej ga poskusijo pripraviti, da bi sodeloval z njimi, ker pa jih zavrne (upravičeno, saj Thornhill res ni George Kaplan), se ga hočejo znebiti. Roger Thornhill se za las izmakne smrti in ko se trudi razjasniti vso zadevo, samo še poslabša svoj položaj, saj ga po krivem obtožijo umora, ki se pred njegovimi očmi zgodi v stavbi OZN. Če hoče dokazati svojo nedolžnost, torej nima druge izbire, kot da pobegne in sam najde slovitega Georgea Kaplana, s katerim ga tako vztrajno zamenjujejo.

Film je nato en sam dolg beg in poskus nepomembnega državljana, ujetega v kolesje zgodbe, ki ji ni kos, da bi pokazal, da ni tisti, ki naj bi po prepričanju drugih bil (George Kaplan), in da bi dokazal svojo nedolžnost, čeprav vse govori proti

njemu – hitchcockovska tema v najboljšem pomenu besede, tema nedolžnega in po krivem obdolženega človeka, obsojenega na dokazovanje svoje nedolžnosti pred svetom, nedolžnosti, ki je noče priznati (enako shemo na primer najdemo v filmih *39 stopnic* in *Saboter*). Nekoliko pozneje izvemo, da je George Kaplan samo vaba, ki si jo je izmislila CIA, ker hoče ujeti nekega Vandama, da v resnici ne obstaja in da se mu CIA na vse načine trudi zagotoviti določeno obliko življenja, tako da vsepovsod trosi materialne dokaze o njegovem obstoju.

Čeprav je torej George Kaplan osrednja oseba filma *Sever–severozahod* in – lahko bi rekli –njegova slepa pega, je v prvi vrsti ne-oseba, prazna lupina, čista fikcija, ki se ji trudijo podeliti življenje in ki nazadnje zaživi onkraj vseh pričakovanj.

Od filma do dramskega projekta

Že dolgo ohranjam občudujoč odnos do Georgea Kaplana, fantomske osebe v najboljšem pomenu besede, ki je hkrati v središču filma *Sever–severozahod* in popolnoma zunaj njega, v središču celotnega zapleta, a vendar nikoli viden, hkrati navzoč in odsoten. Dejstvo, da ga nekaj časa uteleša Roger Thornhill, navsezadnje izhaja samo iz naključnega pripetljaja, saj ga Roger Thornhill uteleša proti svoji volji. Ta fiktivna identiteta, ki ji poskušajo dodeliti nekaj navidezne realnosti in ki si jo po največjem naključju nazadnje res pridobi, je bila v nekem svojevrstnem sozvočju z nekaterimi mojimi temami in razglabljanji v zvezi s prostori trenja in mešanja med resničnostjo in fikcijo, z definicijo identitet in njihovimi mejami ter njihovo potencialno prepustnostjo.

Ta oseba je torej postala izhodišče, iz katerega je začel zoreti načrt za igro, v središču katere bi bil neki George Kaplan, ki pa ga vendarle ne bi nihče utelešal in ga vendarle ne bi nikoli videli. Igro, v kateri bi neprestano govorili o Georgeu Kaplanu, ki pa se vendarle ne bi nikoli pojavil. Kakor v filmu bi bil George Kaplan slepa pega, iz katere bi se gradila celotna igra. Igra, ki bi seveda nosila naslov *George Kaplan*.

Struktura in dramaturgija

George Kaplan poteka v obliki treh sekvenc, treh zgodb, treh situacij, za katere je sprva videti, da jih med sabo povezuje samo ime George Kaplan. Ime, ki je v središču vsake od njih:

1. sekvenca: skupina aktivistov, ki si je izmislila fantomsko skupinsko identiteto z imenom George Kaplan, se zbere, da bi se poskusila dogovoriti o naravi svojega delovanja;
2. sekvenca: skupina scenaristov, ki jih je najela skrivnostna stranka, se zbere in skozi brainstorming išče zamisel za serijo ali film z junakom, ki mu mora biti ime George Kaplan;
3. sekvenca: nevidna vlada vplivne dežele, ki se spopada z nevarno grožnjo notranji varnosti v državi (nevarnostjo, ki nastopa pod imenom George Kaplan), se zbere, da bi poskusila priti skrivnosti do dna in pripraviti načrt za boj proti njej.

Videti je torej, da je George Kaplan povezava med temi tremi zgodbami, vez med njimi. Toda ali gre za eno samo osebo ali za tri? Ali George Kaplan označuje eno realnost ali več realnosti? Zarisuje se več možnih branj, ponuja se več sledi, pred gledalci se razpira več različnih razmerji med tremi sekvencami. Sta prva in tretja sekvenca fikciji druge sekvence (scenarija, ki si ju je med svojim delovnim sestankom izmislila skupina scenaristov)? Je nevarnost, ki jo omenjajo v tretji sekvenci, tista tajna celica, ki nastopa v prvi zgodbi? Ali scenariste iz druge sekvence najema nevidna vlada iz tretje sekvence? So te tri zgodbe tri variacije na isto temo? Tri vzporedne realnosti, ki obstajajo v različnih svetovih? Mogoča so seveda vsa ta branja. Omogoča jih dejstvo, da je George Kaplan sicer načeloma res edina povezava med tremi sekvencami, vendar pa polagoma odkrivamo, da jih zbližuje še precejšnje število drugih skupnih točk, ki tkejo mrežo kompleksnejših povezav, množijo odzvanjanja med njimi, iz ene sekvence v drugo ustvarjajo prehode med nekaterimi osebami in nekaterimi replikami. Te povezave so še močnejše, ker osebe v vseh sekvencah (ki jih je vsakič pet) igra istih pet igralcev.

Dramaturgija *Georgea Kaplana*, njegova pripovedna struktura je v samem jedru projekta – nastala je iz odločitve za preizkušanje nelinearne pripovedne oblike. Tak tip dramaturgije sem začel uporabljati v svojih zadnjih igrh na podlagi načeloma neodvisnih sekvenc, ki pa jih vendarle povezujejo nekatere točke (medsebojne resonance, odzvanjanja, tematske vzporednice, vglorbitve [*mise en abîme*], paralelna zgradba). Namesto da bi te sekvence ponujale zgodbo, torej prej sestavljajo neko podobo, stanje, videnje, svet. Če se vendarle zarisuje neka zgodba, je videti, da je ni mogoče zvesti na eno samo shemo razumevanja. Zdi se mi, da je ta oblika dramaturgije v tem trenutku najboljša za obdelavo določenih tem, na primer za podajanje kompleksnosti razmerij med realnostjo in fikcijo.

Politika/politike fikcije

Osrednji predmet *Georgea Kaplana* so politični zastavki fikcije ali, širše gledano, vloga fikcije v našem sodobnem svetu. Vloga fikcij, se pravi tako velikih hollywoodskih pripovedi kot političnega *storytellinga*, reklamnih akcij ali poneumljajočih zgodb razvedrilnih spektaklov. Fikcije so namreč povsod okrog nas, vsak dan hote ali nehote konzumiramo določeno število pripovedi, zgodb, mitov, med katerimi nekateri obstajajo samo zato, da bi nas pripravili do sprejetja nekega načina razmišljanja, privzetja nekega obnašanja, nakupa nekega artikla. Če se nekatere fikcije odkrito postavljajo na ogled kot popolnoma fiktivni predmeti, se druge razkazujejo z masko uradno veljavne realnosti. Če so nekatere odprte, emancipacijske, generatorji novih možnosti, mišljenj in življenj, so druge dušeče, odtujujoče, manipulantske. Če si nekatere prizadevajo doseči utopične prodore in se ponujajo kot območja odpora, pripadajo druge uničevalskim oblikam zatiranja.

S preizpraševanjem političnih zastavkov fikcije torej presojujemo, v kolikšni meri fikcije vplivajo na naša življenja. Zanimamo se za to, kako pogojujejo, strukturirajo ali celo nadzirajo naša življenja, naše obnašanje, naše predstave o svetu. Širše pa s preizpraševanjem vloge fikcije v sodobnem svetu preučujemo kompleksna razmerja realnosti s fikcijo in s tem tudi sam pojem resnice, samo

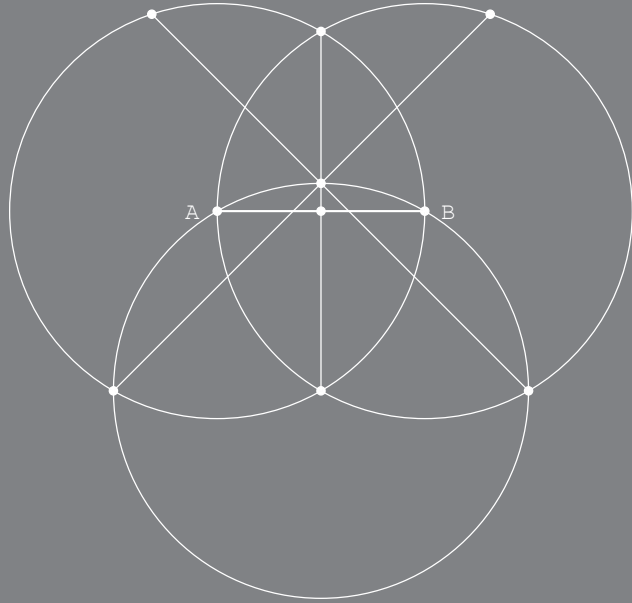
definicijo koncepta realnosti. Tako tudi poskušamo zapopasti politično uporabo pripovedi, »uprizorjanje« realnosti v politične namene.

George Kaplan je komedija o razmerjih med oblastjo in spektaklom, med fikcijo in politiko, temačna komedija, ki nas s svojim napredovanjem vabi v neskončno spiralo, v vrtoglavo vglabljanje [*mise en abîme*], kjer eno samo ime postane resonančna škatla vesoljnega kaosa.

Prevedla Suzana Koncut

5) UPORABA OTROŠKEGA JEZIKA Ko se odrasle naslavlja tako, kot da bi se govorilo z otroki, lahko dosežemo dva koristna učinka: občinstvo potlači svojo kritično zavest in sporočilo dobi večjo moč vpliva na ljudi. Ta sugestivni mehanizem v veliki meri uporablja tudi oglaševanje.

6) ZBUJANJE ČUSTEV Zloraba čustev je klasična tehnika, ki pomaga pri sprožanju kratkega stika v razumni presoji. Kritično zavest nadomestijo čustveni impulzi (jeza, strah itd.). Uporaba čustvenega registra omogoča dostop do nezavednega, kamor je potem mogoče vpeljevati ideje, želje, skrbi, bojzani ali prisile ali pa vzpodbujati določena dejanja.



Simona Hamer KAJ PA ČE JE VSE RES?

1. Aktivisti, hollywoodski scenaristi in nevidna vlada – trije vzporedni »kaplanovski« svetovi, med katerimi vlada nekakšna sinergija; polna povezav in soodvisnosti. Idealno leglo za (še eno) teorijo zarote ali – če parafraziramo tekst – vznik mita. Če so miti (bili) predvsem v službi pojasnjevanja naravnih pojavov in dogodkov, na katere ljudje ne moremo vplivati, se zdi, da danes umanjka prav njihov tolažilni moment. Sonntagu v *Georgeu Kaplanu* tako uspe nadvse natančno in inteligentno detektirati in zapisati dve skrajni potrebi današnje družbe: potrebe po mučiteljih (v *Georgeu Kaplanu* je to nevidna vlada) in potrebe po odrešiteljih (skupina aktivistov). Poleg teh dveh polov pa izpostavi in razgali tudi tiste, ki tovrstne mite pomagajo kreirati in prodajati: medije in zabavno industrijo. *George Kaplan* je zgodba iz ozadja našega vsakdana; zgodba o manipulaciji in nadzoru, za katero še vedno ne vemo, ali smo jo najprej videli na televiziji ali v realnosti. Sonntagovo vsebinsko raziskovanje sodobnih strahov je podprto tudi na strukturno-formalni ravni, saj avtor svoje like piše v izjemno živem in tukajšnjem jeziku, popopranem s filozofskimi, skoraj ideloškim pasusi in inteligentnim humorjem, dramsko strukturo pa gradi z vdori realnega (skozi videe), s podvajanjem realnosti in mnogoštevilnimi referencami na filme, pop kulturo, preteklo in polpreteklo zgodovino. Tako se označevanje teksta z vohunsko komedijo naenkrat ne zdi več izvenserijska gesta: Sonntag je tekst namreč posul z namigi in referencami, ki odpirajo vedno nove in nove svetove in nas pripeljejo do vprašanja: *Kdo manipulira z nami in do katere mere?* In nena zadnje: *Kaj je sploh res?*

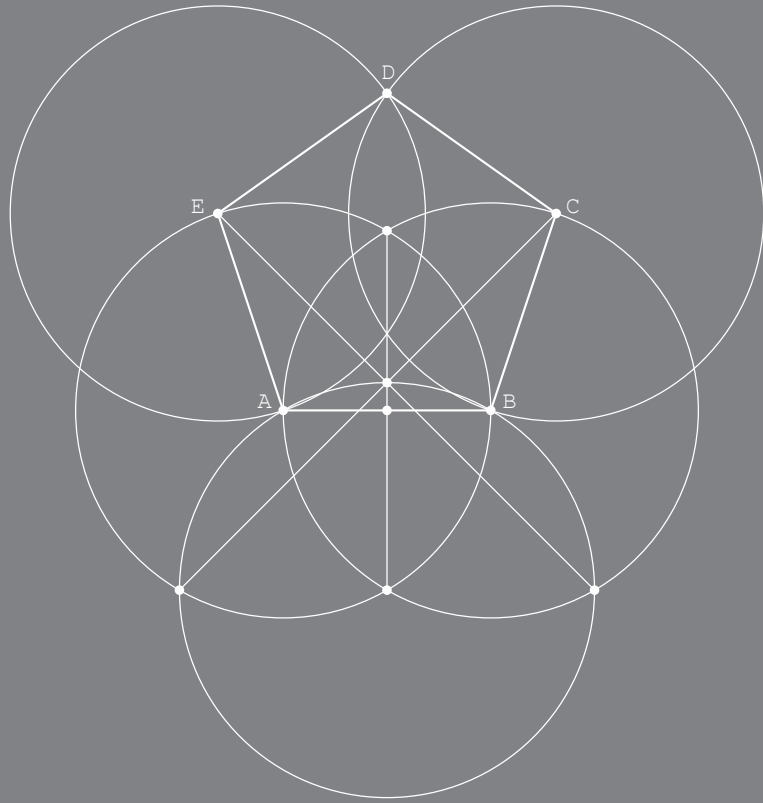
2. Edward Bernays, Freudov ameriški nečak, ki je svojo izjemno kariero zgradil na temeljih psihologije množic in postal pregovorni oče propagande (ali odnosov z javnostmi, kot jim danes lepše in bolj zakrito rečemo), je v svoji kulturni knjigi *Propaganda* (1928) zapisal: »Zavestno in inteligentno manipuliranje organiziranih navad in mnenj množic je pomemben element demokratične družbe. Tisti, ki manipulirajo ta neviden mehanizem družbe, sestavljajo nevidno vlado, ki je resnična vladajoča oblast naše države. Vlada se nam, naši umi so kalupirani, naš okus je oblikovan, naše ideje sugestirane, v večini s strani ljudi, za katere še slišali nismo.« Načini in taktike manipuliranja z množicami so se do danes samo še izpilili in izostrili. Če je Bernaysovo težišče predvsem na odnosu država-posameznik (»*Propaganda je izvršilna roka nevidne vlade*«), smo danes preplavljeni še z odnosom prodajalec-potrošnik. Skrajnosti tovrstnega modela upravljanja s človeškimi viri se danes najbolj očitno kažejo v ZDA; moderni policijski državi, kjer poostrene mehanizme nadziranja in vohunjenja (spomnimo se samo škandala okrog NSA) opravičujejo s kvazidomovinskim bojem proti terorizmu. Mediji s svojo razvejano korporativno strukturo nalogo trobila opravljajo perfektno, saj propagandim sporočilom (ali novicam, kot jim danes lepše in bolj zakrito rečemo) z njihovim množenjem dodajajo prizvok verodostojnosti. Ali enostavneje: ker informacije prihajajo iz mnogih različnih virov, jim ravno zaradi tega verjamejo. Če vsi govorijo isto, bo že držalo, a ne? »Če poveš dovolj veliko laž in jo konstantno ponavljaš, ji bodo ljudje nazadnje začeli verjeti,« je povedal – in prakticiral – veliki Bernaysov oboževalec Joseph Goebbels, Hitlerjev minister za propagando.

3. Anonymous, gibanje Occupy, arabska pomlad in slovensko vstajniško gibanje so bile na vajah največkrat omenjene asociacije iz prvega dela. Filmske reference – od tistih, eksplicitno omenjenih v samem tekstu (*Sever-severozahod* (Hitchcock, 1959), *Filadelfijska zgodba* (Cukor, 1940)), do prostih asociacij – sestavljajo skoraj neskončen seznam (kulturnih hollywoodskih) filmov: *V kot vroče maščevanje* (McTeigue, 2005), *Pasji dnevi* (Levinson, 1997), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Kubrick, 1964), *Široko zaprte oči* (Kubrick, 1999) itd. Še najtežje nam je bilo konkre-

tizirati situacijo iz tretjega dejanja: prostozidarji, iluminati, bilderbergi, vplivni družinski klani itd. Tako kot tekst so počasi tudi naše glave začele pulzirati v množtvu različnih paralel med dramsko fikcijo in današnjostjo. Mogoče bi pa George Kaplan res lahko bil pesek, ki bi ga mi vsi, »*ves svet, ki bi se imenoval George, George Kaplan*«, nasuli v motor kapitalizma?



7) NEVEDNOST Revnejšim slojem je treba preprečiti dostop do razumevanja mehanizmov za manipulacijo nad njihovo lastno privolitvijo. Kakovost izobraževanja nižjih družbenih slojev naj bo čim bolj povprečna in slaba, da prepad med znanjem nižjih in višjih slojev ostane nepremostljiv.



Denis Valič TUDI KOKOŠI STRELJAJO, MAR NE?

Osebno ime nam običajno razkrije neko identiteto, pomaga nam odgovoriti na vprašanje, »kdo«. Običajno, toda nikakor ne tudi nujno in neizbežno. Lahko nas namreč tudi zavaja, nam zastavlja uganko ali nastavi past: na primer takrat, ko nas usmerja k lažni, izmišljeni identiteti. Eno, vsaj med potrošniki zahodne množične kulture najbolj znanih primerov tovrstnega imena, je George Kaplan. Zato odločitev Frédéricica Sonntaga, da po njem naslovi svoje delo, bralcu ponudi prvi jasni namig: v njem bo govora o vprašanih, ki zadevajo identiteto, tako posameznikovo kot kolektivno, ki problematizirajo tako njeno konstrukcijo kot tudi njeno percepcijo ter pri tem presprašujejo razmerje med zasebnim in javnim, nenazadnje pa tudi med realnostjo in fikcijo.

A pomudimo se najprej pri samem naslovu in pogledjmo, za koga ali morda celo bolje, za kaj gre pri tem Georgeu Kaplanu. Namreč, čeprav ta nastopi v enem najbolj znanih del ameriškega mojstra srhljivke, Alfreda Hitchcocka, v filmu *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959), in čeprav mu je v njem odmerjena nadvse pomembna vloga, pa ga vendarle ne moremo opredeliti kot tradicionalni filmski lik. V zgodbi filma namreč »nastopi« le kot maska, krinka oziroma kot lažna identiteta, ki jo je ustvarila CIA, torej vohunska agencija ameriške vlade, da bi z njeno pomočjo razkrinkala vohuna nasprotne strani. A nato se zgodi nepredvidljivo: povsem naključno in proti svoji volji si to masko »nadene« Roger Thornhill, uspešni newyorški oglaševalec, s čimer se njegovo življenje spremeni v pravo moro. Če je bil prej namreč navajen, da je bil kot oglaševalec on tisti, ki si je izmišljal zgodbe in skozi njih ljudem prodajal »tisto pravo«, samo »resnico«, pa je zdaj fikcija, ki jo je nekdo drug (oblast) prodajal

kot resnico, z vso silovitostjo udarila v njegovo življenje in ga postavila na glavo. Pojavila se je namreč skupina ljudi, ki so verjeli zgodbi o Georgeu Kaplanu, tem vohunu, ki naj bi imel dostop do določenih skrivnosti in naj bi poznal še ostale osebe, ki so vključene v zaroto, zato so v tek pognali dogajanje, ki naj bi sprva pripeljalo do njegove diskreditacije ter končno celo do likvidacije.

V tem Hitchcockovem delu George Kaplan torej nastopi kot sprožilec dogajanja, kot nekakšna pretveza, ki vodi in usmerja dogajanje. In bolj kot on sam, bolj kot to, da bi ga poskušal razkriti, opredeliti, določiti njegovo pravo identiteto, avtorja zanima tisto, kar ta sproži in kar se zaradi njega dogaja. Bolj kot nekaj realnega, oprijemljivega, je George Kaplan torej pripovedni postopek, pretvezni objekt ali, kot ga je poimenoval Hitchcock sam, *MacGuffin*.

Domnevati pa seveda velja, da se Sonntag z določitvijo tega naslova še zdaleč ni omejeval le na idejne zastavke in pripovedne postopke, ki nam jih ponuja Hitchcockovo delo. Z njim nas nedvomno opozarja tudi na to, da je posredno prav skozi družbeni vpliv, ki si ga je tekom 20. stoletja pridobila filmska umetnost, sodobna družba postala družba množstva in mnogoterosti podob oziroma družba spektakla. In če je imela nekoč beseda prvenstvo v komunikaciji z družbo in znotraj nje, danes to prvenstvo pripada podobam. Tega se še kako dobro zaveda vladajoča ideologija, ki nam s pomočjo procesa fetišizacije podobe ponuja kot potrošno blago in tako skozi njih vstopa v naše domove.

Iz povedanega bi lahko izpeljali, da je Sonntagov George Kaplan pravzaprav izpraznjena, votla podoba in s tem prostor, kjer se lahko »udejanji« tako kolektivno nezavedno kot tudi vladajoča ideologija, da je nekakšna fantomska osebnost, v katero se lahko projiciramo tako kot posamezniki, a tudi kot njihova združba. Da vanjo lahko vstopi tako realno kot tudi fikcija. Da nam pravzaprav odpre prostor, kjer se vse to prepleta: dramo v treh prizorih, ki jih pristop do »lika« Georgea Kaplana ločuje, a jih ta isti »lik« na drugi ravni znova združuje.

Prvi prizor nas prestavi v jedilnico vikenda na podeželju, v kateri se zbere

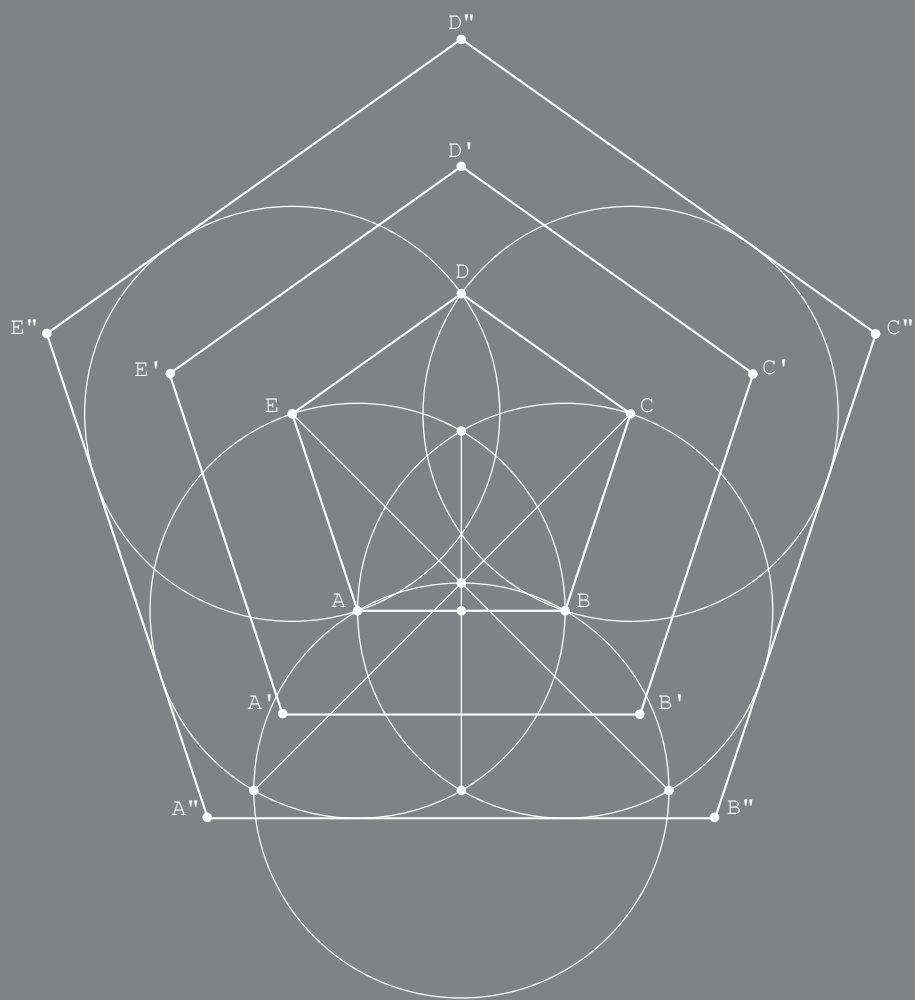
skupina petih oseb, in sicer z namenom, da bi ustvarili podobo, kolektivni portret, skozi katerega bi javnosti predstavili svojo »identiteto« ter svoje ideje in stremeljenja. Gre za predstavnike mlade generacije, ki imajo do stanja v družbi poudarjeno kritičen odnos in bi se do njega radi ne le javno opredelili, temveč v tek pognali tudi kolektivno akcijo, ki naj bi delovala kot sprožilec za po njihovem mnenju nujne družbene spremembe. Kot sodobni aktivisti se seveda zavedajo, da jim prav sklenjeni niz avdiovizualnih podob, torej videoposnetek, omogoča nagovor najširšega kroga potencialnega občinstva. Zato pripravijo nekakšno performativno kolektivno branje manifesta, za namen katerega si nadenejo maske, da bi zakrili svojo dejansko identiteto. Srž njihove družbene akcije naj bi namreč bila odpoved lastni identiteti in prevzem skonstruirane, lažne identitete Georgea Kaplana, s tako ustvarjenim posnetkom, ki naj bi se viralno širil po omrežju svetovnega spleta, pa naj bi tudi druge pozvali k temu, da se jim v tem dejanju pridružijo. A že kmalu po začetku branja njihov projekt trči ob ovire in obtiči. Posamezniki namreč prično problematizirati način izvedbe njihovega performativnega dejanja in prav tako same postopke, ki so pripeljali do oblikovanja vsebine njihovega manifesta. Sonntag s tem posrečeno pokaže na slabosti v kolektivnem postopku njihovega demokratičnega odločanja: namreč, čeprav so zagovarjali tezo, da je družbene spremembe moč doseči le tako, da se izhaja iz »zanikanja samih sebe«, iz ničanja subjekta torej, in so k temu dejanju pozivali tudi druge, pa so nato izvedbo svoje akcije blokirali prav sami, in sicer s tem, da so v »demokratični« razpravi o postopkih sprejemanja in oblikovanja vsebine manifesta ter njegove predstavitve javnosti pričeli na dan prihajati parcialni, osebni interesi. Čeprav so se torej performativno hoteli odreči svoji identiteti, pa je bila težnja po njeni uveljavitvi še vedno v srži vseh njihovih dejanj.

Če nas prvi prizor opozarja na zablode salonskega aktivizma oziroma na našo nepripravljenost, da se v udejanjenje družbenih sprememb podamo brez pomslekov in brezkompromisno, pa nas drugi opozori na moč in vpliv, ki ju imajo podobe v sodobni družbi, ter na dejstvo, da se s tem odpira možnost manipulacije in zlorab. Priča smo namreč delovnemu srečanju skupine, ki po naročilu

– in pod stalnim nadzorom – skrivnostne stranke pripravlja različne scenarije, v katerih nastopa lik Georgea Kaplana. V tem prizoru Sonntag duhovito, a po svoje tudi srhljivo razkrije, kako je naivno domnevati, da sodobno množično produkcijo avdiovizualnih del vodi le želja po ustvarjanju spektakla za zabave željne množice. Tako nam skozi organizacijo in načine dela te skupine, ki sicer prostorsko ni jasno umeščena, pravzaprav razkriva proces nastajanja scenarističnih predlog za avdiovizualna dela (pa naj gre za televizijsko ali filmsko delo), ki ga že dolgo poznajo in udeležujejo v hollywoodskih studiih. In pri tem nam jasno pokaže, da »umetniški presežek« v ta dela lahko vstopi le kot svojski okras, medtem ko je ustvarjanje strogo kodificirano, zvedeno na golo formulo, ki ne pozna neznanek, in hkrati povsem podrejeno dosegu vnaprej določenih učinkov: običajno sprožitve določene reakcije, določenega odziva pri občinstvu, pa naj gre za sprožitev želenega čustva ob določenem fenomenu ali ob soočenju z neko idejo ali pa za to, da občinstvo vsiljeno jim idejo prevzame za svojo. Ali, če povemo drugače: danes so prav avdiovizualna dela, pa naj gre za filme ali televizijske serije, lahko najtrdnejši braniki ali najmočnejši promotorji določene, običajno vladajoče ideologije.

Zaključni prizor nas postavi pred resnobno omizje, za katerim so zbrani ljudje, ki naj bi v rokah imeli resnično oblast. Čeprav je na neki način znova govor tudi o manipulaciji množic skozi podobe, se perspektiva zamenja, saj je zdaj v ospredju pogled oblastnikov, tistih, ki bodo vse naredili za to, da se ohrani družbeni *status quo*. Sonntag odkrito spregovori tudi o bojazni, da postaja sodobna družba družba nadzora. Hkrati pa je to tudi tisti prizor, v katerem prepletanje fikcije in realnosti še najmočneje udari na plan. Že v predhodnih dveh prizorih smo bili sicer priča temu, kako Sonntag misel iz enega prizora spretno vplete v dogajanje drugega. Toda tokrat je prvič prepletel konkretne podobe: scenaristična zamisel o moškem, ki sedi na postelji in strmi v skrito kamero, ki ga opazuje, torej prizor, ki nastane v domeni fikcije, se v tretjem sklopu udeležuje v »resničnosti«. Priča smo torej ne le prepletanju realnosti in fikcije, ki je že sicer vseskozi se ponavljajoča tema njegovega dela, pač pa nas Sonntag na tem mestu preseneti z nepričakovanim zrcaljenjem, s tako imenovanim postopkom *mise en abîme*.

Pa tudi sicer je Sonntagovo delo osupljivo bogato, tako na formalni ravni, kjer si pripovedne postopke pogosto sposodi pri filmu (od svojske montažne spojitve vseh treh prizorov do virtuoznega poigravanja z zunanostjo polja), kot na idejni in tematski ravni, kjer smo s pričujočim poskusom branja le popraskali po površini. A tako tudi mora biti, saj se bo besedilo v vsem svojem bogastvu šele razprlo pred vami.



8) POVELIČEVANJE NEUMNOSTI Javnost je treba spodbujati, naj čim bolj sprejema povprečnost. Ljudi je potrebno prepričati, da je modno biti neumen, vulgaren in neveden. Istočasno je treba zbujati odpor do kulture in znanosti.

Aldo Milohnič

O IZMIŠLJENIH, SKUPINSKIH IN POMNOŽENIH IMENIH

Če ne bi bilo obveščevalne službe britanske mornarice (*Naval Intelligence Division*) v času 2. svetovne vojne in obveščevalnih služb po njej, v času hladne vojne, verjetno ne bi bilo niti Flemingovih knjig o Jamesu Bondu. Morda ne bi bilo niti filma *Sever-severozahod*, za katerega je scenarist poiskal navdih v zvijači britanskih obveščevalcev, ki so nacistom podtaknili truplo izmišljenega vojaškega častnika z lažnimi načrti za invazijo na Grčijo, da bi odvrnili njihovo pozornost s Sicilije in jo tako lažje zasedli. V tem znamenitem Hitchcockovem filmu se vse vrti okrog izmišljene osebe po imenu George Kaplan in prav to ime je sodobni francoski dramatik Frédéric Sonntag uporabil kot rdečo nit svoje istoimenske drame.

Tajni agenti in vohuni, obveščevalne in kontraobveščevalne službe, podtikanje izmišljenih oseb in lažnih informacij, prisluškovanje in druge tehnike iz arzenala strategij »specialne vojne« so torej hvaležne teme umetniških obdelav in artefaktov popularne kulture. A velja tudi nasprotno: kadar jim to prinaša določene koristi, se obveščevalne in varnostne službe prav tako vtikajo v kulturo in umetnost. Tako je, denimo, CIA vrsto let prikrito, »iz ozadja« financirala prihod in promocijo ameriškega abstraktnega ekspresionizma v Evropo, vključno z deželami sovjetskega bloka. CIA je usmerila veliko denarja iz tajnih skladov v krepitev tako imenovane »nekomunistične levice«, v izdajanje kulturnih časopisov, ki so promovirali liberalne ideje, v koncerte ameriške glasbe na stari celini itn., zato je delovala tako rekoč kot »ameriško ministrstvo za kulturo«, kot se je ironično izrazila Frances Stonor Saunders v knjigi *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Avtorica je razkrila številne podrobnosti o vlogi, ki jo

je imela ta ameriška varnostno-obveščevalna služba v »kulturni hladni vojni«.

Po drugi strani pa se lahko razni varnostni, preiskovalni, represivni in podobni nacionalni organi iz velikodušnih pastirjev zelo hitro spremenijo v krvoločne volkove. Ostanimo še za hip na severnoameriških tleh, kjer so se pred desetimi leti preiskovalci lotili Steva Kurtza, člana kolektiva ameriških umetnikov in umetnic Critical Art Ensemble (CAE), in ga obtožili, da se ukvarja z bioterrorizmom. Sodni proces je vzbudil pomisleke, da gre za vladni poskus utišanja umetnika, ki je v sodelovanju s svojim kolegom znanstvenikom Robertom Ferrellom sodeloval pri projektih, namenjenih seznanjanju prebivalstva s temami, kot so gensko spremenjena hrana, interesi kapitala in vojske, da si podredi in nadzira biotehnoške raziskave. Ameriški zakon o boju proti terorizmu (Patriot Act) je najdaljšo zaporno kazen za tovrstne obtožbe povečal s petih na kar dvajset let. Po štirih letih sodne more je bil Steve Kurtz leta 2008 oproščen vseh obtožb. V pismu podpornikom izpove svoje grenko spoznanje: »Kaj sem se naučil iz teh preizkušenj? Naučil sem se, da z na desetine tisočev podpornikov, s stotinami tisočev dolarjev, z eno najboljših pravniških skupin v ZDA, z odlično medijsko skupino, s skupino izkušenih zbiralcev finančnih sredstev, s štirimi leti življenja in s popolno nedolžnostjo včasih lahko človek odkrha košček ameriškega pravosodja. Kar na koncu pomeni: Veliki večini ljudi pravičnost ni zagotovljena, in z bojem moramo nadaljevati, vse dokler jim ne bo.«

Steve Kurtz je prototip človeka, ki ga Claire Pentecost imenuje »javni amater« – nekdo, ne nujno umetnik, ki »prevzame iniciativo in presprašuje določeno temo iz območja neke druge discipline, si preko neuradnih poti pridobi določeno znanje in avtoriteto za interpretiranje tega vedenja, še posebej v povezavi z odločitvami, ki vplivajo na naša življenja«. Po svoje so »javni amaterji« tudi trije umetniki (Žiga Kariž, Emil Hrvat in Davide Grassi), ki so se leta 2007 preimenovali v Janeze Janše, da bi preizkusili delovanje pravnega sistema in v njem skrite paradokse. Umetniki so si torej naredili ime, ki ga v Sloveniji samodejno povezujemo s predsednikom Slovenske demokratske stranke in v času njihovega preimenovanja predsednikom vlade. Na prvi pogled bi lahko sklepali,

da je pomnoženo ime Janez Janša njihov skupinski psevdonim; kot vemo, so psevdonimi v svetu umetnosti dokaj pogost pojav, zlasti na področju literarne produkcije in umetnostne kritike. Zamenjava lastnega imena s psevdonimom je način zagotavljanja anonimnosti v okolju, ki je sicer del javne sfere. Poznamo razne oblike psevdonimov: navadno en psevdonim uporablja ena oseba, so pa tudi primeri, ko en psevdonim uporablja več ljudi, kot v primeru »neoizma«, umetnostnega gibanja iz osemdesetih let prejšnjega stoletja. Pripadniki gibanja in njihovi podporniki so namreč pogosto uporabljali tako imenovana »multipla imena« (npr. Monty Cantsin, Karen Eliot, Luther Blissett) in tako v javnosti sprožili ugibanje, kdo se skriva za temi (navidezno) osebnimi imeni.

Tudi v primeru treh Janezov Janš lahko govorimo o multiplikaciji imena in o učinku praznega označevalca, ne bomo pa zares dognali, v čem je bistvo te geste, če bomo o njej razmišljali v kategorijah psevdonima, vzdevka ali umetniškega imena. V tem primeru so si namreč tri javne osebnosti »prilastile« ime obstoječe osebe, ki je zaradi visokih političnih funkcij javna osebnost *par excellence*, in ga spremenile v svojevrstno multiplo ime. Še več, ta apropiacija imena se je zgodila uradno in realno, v skladu z zakonom in po pravilih upravnega postopka, ki je predpisan za (pre)imenovanje fizičnih oseb v Republiki Sloveniji. V tem smislu ima preimenovanje določene dejanske in simbolne posledice; novo ime ni več psevdonim, ki je lahko v uporabi po potrebi in po mili volji, temveč so osebe, ki so ga prevzele, uradno zavezane k njegovi uporabi.

Pri tem fanatičnem poistovetenju je umetniški trio uporabil metodo »subverzivne afirmacije« oziroma »nadidentifikacije«, ki so jo do zdaj že pogosto uporabljali; npr. v času nekdanje Jugoslavije so to metodo radikalne kritike političnega režima prakticirali pripadniki in pripadnice umetnostnega gibanja Neue Slowenische Kunst. Konceptualna podlaga metode nadidentifikacije je podmena, da celotna zgradba političnega sistema temelji na internaliziranem cinizmu. Subverzivna metoda, s katero se je gibanju večkrat posrečilo prebiti to ideološko pregrado, ni bila »klasična« pozicija disidenta, ki je bila za režim pričakovana in zato tudi obvladljiva, ampak nasprotno, bila je pozicija fanatičnega

bojevnika za (kritizirano) Idejo v njeni najčistejši in najbolj avtentični obliki.

Med najbolj odmevnimi projekti treh Janš je bil performans *Signatura Dogodek Kontekst*, naredili pa so ga posebej za razstavo *Conspire* v okviru berlinskega festivala *Transmediale.08*. Naj na kratko obnovim partituro performansa: 28. januarja 2008 (minuto čez polnoč) so Janez Janša, Janez Janša in Janez Janša uprizorili performans *Signatura Dogodek Kontekst* na prizorišču spomenika žrtvam holokavsta v Berlinu. Performans je bil izveden kot hoja skozi labirint hodnikov, ki so sestavni del spomenika. Vsi trije umetniki so bili opremljeni z napravo GPS in vsak je prehodil del vnaprej načrtane poti v spomeniku. Na koncu je njihova akcija skupaj oblikovala zaris podpisa »Janez Janša«, ki je viden le v virtualnem prostoru. Performans bi sicer moral biti izveden dan pozneje, ob odprtju festivala *Transmediale.08*, toda direktor festivala in kustosinja razstave *Conspire* tega nista dovolila. Zato so avtorji skovali *ad hoc* »zaroto« in tako naslov razstave pripeljali do svojega pojma: performansu je namreč sledilo sporočilo za javnost, v katerem so navedli razloge za njegovo predčasno izvedbo, pri tem pa so uporabili tudi izraz »prepoved«. Vodstvo festivala je na to razkritje ozadja odgovorilo prek svoje predstavnice za stike z javnostmi, ki je prepoved zanikala. Avtorji projekta so vztrajali pri trditvi, da je bilo delo sprejeto na razstavo že davno pred začetkom festivala, kustosinja razstave in direktor festivala pa naj bi se premislila le štiri dni pred dogodkom.

Nadidentifikacija je subverzivna, ker iz nekega dozdevka naredi sveto resnico in ker horizont pričakovanja obrne na glavo. Končni učinek pa je absurd, ki razblini prenekatero utvaro o samoumevnem, smiselnem, logičnem, pravilnem delovanju in tako razkrinka ideološke mehanizme, ki poganjajo v tek kolesje družbe in politike. Ker sta se direktor festivala in kustosinja razstave zavedala, kaj je konceptualno o(g)rodje projekta *Janša*, sta morda njihov predlog izvedbe performansa na lokaciji spomenika žrtvam holokavsta sprva res razumela kot nekakšno preizkušnjo in testiranje njunega odziva. V resnici pa naj bi umetniški trio »igrjal z odprtimi kartami«. Že zelo zgodaj so Janše dali vedeti, da bodo izvedli performans v kompleksu spomenika žrtvam holokavsta in da

bodo tam pustili svoj virtualni zapis. Svoj postopek so torej – če uporabimo izraz ruskih formalistov – razgalili in v tem ni bilo prav nobene konspiracije. Morda pa je prav to zavedlo organizatorje in so sprva morebiti domnevali, da je predlagani projekt le paravan, za katerim se skriva nekaj čisto drugega, neki projekt, s katerim bodo prišli na dan le nekaj dni pred odprtjem festivala. V primeru, da ta podmena drži, je, če parafraziramo sklepni stavek iz Lacanovega slavnega seminarja o izgubljenem pismu, organizator prejel od umetnikov svoj lastni koncept (*Conspire*) v sprevrnjeni obliki. Prvič zato, ker so performans po zarotniško izvedli dan prej, minuto čez polnoč, in ne na dan, ko je bil napovedan, tako da so prehiteli mogočo preprečitev izvedbe ali morebitno hlinjenje organizatorjev, češ da se ni nič zgodilo. In drugič, če verjamemo v domnevo o prikritih namenih, skritem ozadju, konspiraciji in zarotah, se nam lahko zgodi, da ne verjamemo lastnim očem in se nam tisto, kar je najbolj očitno in najbolj res, zdi najmanj resnično in najbolj goljufivo. Ali kot je predstavnica za stike z javnostmi festivala *Transmediale.08* lepo odgovorila novinarki, ko jo je ta vprašala, kako komentira namigovanja o zaroti proti umetniškemu triu: »Takšna je narava zarote. Nikoli ne veš, kaj je res.«

Frédéric Sonntag nas v drami *George Kaplan* popelje v zakulisje ideoloških bojev, ki potekajo na prizorišču sodobnih kapitalističnih družb. Njegova drama ni le zgodba o uporabi nekega izmišljenega imena, temveč je tudi neizprosna kritika inherentnega cinizma neoliberalnega sistema. Če je realnost res strukturirana kot fikcija, kar bi lahko bilo eno izmed sporočil *Georgea Kaplana*, se moramo vprašati, kako, s katerimi prijemi, se je danes mogoče postaviti po robu ideološkemu in strukturnemu zatiranju, ne da bi hkrati postali zmanipulirano orodje v rokah dvojnih agentur tega sistema. Sonntag nas je dovolj jasno soočil s tem vprašanjem, odgovor pa bomo morali poiskati sami.



9) USTVARJANJE OBČUTKA KRIVDE Posameznika je treba prepričati, da je zgolj in samo on kriv za lastno nesrečo zaradi pomanjkljivega znanja, svojih omejenih sposobnosti ali lastnega nezadostnega truda. Posameznik se bo tako podcenjeval, sebe bo imel za krivega in se odrekel boju proti pravim vzrokom svojega stanja, namesto da bi se uprl ekonomskemu sistemu.



10) ZLORABA ZNANJA Hiter razvoj znanosti je v zadnjih 50-ih letih ustvaril rastoč prepad med znanjem javnosti in tistim, ki ga posedujejo ter uporabljajo vladajoče elite. »Sistem« je zahvaljujoč biologiji, nevrobiologiji in praktični psihologiji deležen naprednega znanja o človeku na fizični in psihični ravni.

NAGRADE NA 49. BORŠTIKOVEM SREČANJU

Na 49. Borštnikovem srečanju je predstava *Mrtvec pride po ljubico* avtorice Svetlane Makarovič v režiji Jerneja Lorencija in v koprodukciji z Mestnim gledališčem Ptuj prejela kar tri nagrade: nagrado Društva kritikov in teatrologov Slovenije za NAJBOLJŠO UPORIZORITEV PRETEKLE SEZONE, nagrado za MLADO IGRALKO in NAGRADO ZA GLASBO.



NAGRADA DRUŠTVA GLEDALIŠKIH KRITIKOV IN TEATROLOGOV SLOVENIJE za NAJBOLJŠO UPORIZITEV PRETEKLE SEZONE (2013/14)

Iz utemeljitve:

»Predstava *Mrtvec pride po ljubico* je v temelju zaznamovana z dvojnostjo, ki se zarisuje že v razcepljenosti glavne junakinje in skozi katero se odpira prostor med surovo zemljo in molčečim nebom. Nepremostljivi prepad med banalnostjo preživetja in krhkimi ideali se na odru razstavlja kot razčarani svet, v katerem ustvarjalci predstave vsem osrednjim vsebinskim poudarkom poetičnega besedila poiščejo na videz preproste, toda pretehtane in natančne uprizoritvene rešitve. To sozvočje elementov se prelije v pretresljivo fresko, ki ji dajeta odločilni ton prav naivna plemenitost in pritajena pošastnost, med katerima niha tragičnost človeške eksistence.«

NAGRADA ZA MLADO IGRALKO/IGRALCA ANI URBANC za vlogo PRVE MICIKE

Iz utemeljitve:

»Ana Urbanc naseljuje svet poetične drame Svetlane Makarovič kot posebljene ideale romantične ljubezni, ki ne pristaja na kompromise in se lahko izpolni le v radikalni odločitvi za smrt s svojim ljubljanim. Ko izstopa iz prostora igre, z izbrano odmerjenimi gestami komentira lik, vendar to ni odmik od vloge, temveč pogled onkraj, ki odpira vrata v skrivnost, v vednost in magijo zunaj tuzemskega bivanja. Ana Urbanc vodi Prvo Miciko v svet onkraj iger moči, v katerem si hrepenenje in tesnoba podajata roke, izbiro za ljubezen pa igralka prežarja v fantastičnem dotiku s sublimnim in lepoto grozljivega.«

NAGRADA ZA GLASBO BRANKU ROŽMANU

Iz utemeljitve:

»Glasba skladatelja Branka Rožmana v predstavi *Mrtvec pride po ljubico* zdaleč presega funkcijo spremljave ali zgolj ustvarjanje atmosfere ali podčrtavanje razpoloženj, je eden od najpomembnejših akterjev uprizoritve. Orkester, ki ga sestavljajo igralci in dva glasbenika, ustvarja nekakšen novi jezik, sestavljen iz besed in iz glasbe. Glasba nas opozarja na arhetipsko, iz katerega črpa besedilo, sledi njegovim ritmičnosti, in jo hkrati ustvarja, igralci med seboj – pa tudi z glasbenikoma in občinstvom – ne komunicirajo več le z besedami, ampak tudi z inštrumenti, harmonikami. In tudi glasba stopa v dialog z igralci, se z njimi spogleduje, jih tolaži, jim narekuje razpoloženja, ob tem pa komentira odrsko dogajanje in daje ritem uprizoritvi.«



Jaka Andrej Vojevec se je rodil leta 1978; dela kot režiser, mentor delavnic in prevajalec, občasno pa ga zanese tudi v dramaturgijo, igralstvo in performans. Po dokončanem študiju angleščine in primerjalne književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani je vpisal študij gledališke režije na AGRFT. Po študiju je režiral v različnih slovenskih gledališčih, tako institucionalnih (SNG Drama Ljubljana, SNG Drama Maribor, SNG Nova Gorica, SLG Celje, MGL, SSG Trst) kot neinstitucionalnih (Gledališče Glej, Plesni teater Ljubljana, BiTeater). Dve njegovi predstavi sta na celjskih Dnevih komedije prejeli nagrado za žlahtno komedijo (*Življenje podeželskih plejbojev po drugi svetovni vojni ali tuje hočemo – svojega ne damo* Dušana Jovanovića; *Nežka se moži* Vinka Möderndorferja). Na 48. festivalu Borštnikovo srečanje je njegova uprizoritev besedila Vinka Möderndorferja *Vaje za tesnobo* v izvedbi SSG Trst prejela posebno nagrado žirije za kolektivno stvaritev, na 44. tednu slovenske drame pa je njegov avtorski projekt *Robinson* prejel nagrado občinstva za najboljšo predstavo festivala. Od leta 2012 deluje tudi na področju gledališča zatiranih kot mentor delavnic v okviru KUD Transformator, društva Matafir, festivala Histeria, Nefestivala gledališča zatiranih itd. Januarja 2014 je v Ugandi v Afriki mentoriral projekt gledališča zatiranih v okviru programa *Moč Batwa žensk: z novim znanjem do boljšega položaja ljudstva Batwa na jugozahodu Ugande*.







Aljoša Ternovšek, Darja Reichman, Miha Rodman









Javni zavod Prešernovo gledališče Kranj

Glavni trg 6, 4000 Kranj

www.pgk.si

pgk@pgk.si

Tajništvo 04 / 280 49 00

Faks 04 / 280 49 10

Blagajna 04 / 20 10 200; blagajna@pgk.si

Blagajna je odprta od ponedeljka do petka od 10.00 do 12.00, ob sobotah od 9.00 do 10.30 ter uro pred začetkom predstav.

Direktorica Mirjam Drnovšček, 04 / 280 49 12; mirjam.drnovscek@pgk.si

Vodja umetniškega oddelka in dramaturginja Marinka Postrak, 04 / 280 49 16; marinka.postrak@pgk.si

Marketing in odnosi z javnostjo Renata Škrjanc, 04 / 280 49 18; info@pgk.si

Koordinator programa in organizator kulturnih prireditev Robert Kavčič, 04 / 280 49 13; robert.kavcic@pgk.si

Poslovna sekretarka Gaja Kryštufek Gostiša, 04 / 280 49 11; pgk@pgk.si

Blagajničarka Damijana Bidar, 04 / 20 10 200; blagajna@pgk.si

Lučni mojster in vodja tehnike Drago Cerkovnik

Garderoberka Bojana Fornazarič

Frizer in oblikovalec maske Matej Pajntar

Inspicienta Ciril Roblek in Jošt Cvikl

Lučni mojster Bojan Hudernik

Tonski mojster Robert Obed

Odrska tehnika Simon Markelj in Robert Rajgelj

Oskrbnik Boštjan Marčun

Čistilka Bojana Bajželj

Igralski ansambel Vesna Jevnikar, Peter Musevski, Vesna Pernarčič, Darja Reichman, Miha Rodman, Vesna Slapar, Aljoša Ternovšek, Borut Veselko, Matjaž Višnar

Strokovni svet PGK Alenka Bole Vrabec (predsednica), Alen Jelen, Darja Reichman, Marko Sosič, Borut Veselko

Svet PGK Stanislav Boštjančič (predsednik), Joško Koporec, Alenka Primožič, Darja Reichman, Drago Štefe

Gledališki list javnega zavoda Prešernovo gledališče Kranj

Sezona 2014/2015, uprizoritev 4

Zanj Mirjam Drnovšček

Odgovorna urednica Marinka Postrak

To število uredili Marinka Postrak in Simona Hamer

Lektorica Maja Cerar

Fotografinja Tania Mendillo

Oblikovalec Dani Modrej

Tisk Tiskarna Oman

Naklada 2000 izvodov



MESTNA OBČINA KRANJ



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Za pomoč se zahvaljujemo podjetjem



Prešernovo gledališče Kranj je član mednarodne gledališke mreže NETA –
New European Theatre Action (Nova evropska teatarska akcija).



INSTITUT
FRANÇAIS
SLOVÉNIE

