



Matjaž Zupančič

VORKŠOP NA MOLJERA



Matjaž Zupančič

VORKŠOP NA MOLJERA

Komedija • Krstna uprizoritev

Žlahtno komedijsko pero 2014

Režiser **Boris Kobal**
Dramaturginja **Tina Kosi**
Scenografinja **Urša Vidic**
Kostumografinja **Sara Smrajc Žnidarčič**
Svetovalec za gib **Branko Završan**
Oblikovalec luči **Uroš Gorjanc**
Glasbena opremljevalca **Boris Kobal** in **Branko Završan**
Lektor **Jože Volk**

IGRALCI

Simon Luzer **Vojko Belšak**
Elma **Pia Zemljč**
Fridolin **Renato Jenček**
Pita Lombardi **Lučka Počkaj**
Štrikgruber **Branko Završan**
Jerovšek **Andrej Murenc**

V predstavi je uporabljena glasba **Steva Reicha Music for 18 Musicians** in *Spirit of Meditation* v izvedbi staroselca.

Vodja predstave **Zvezdana Kroflič Štrakl** • Šepetalka **Breda Dekleva** • Lučni mojster **Uroš Gorjanc** • Tonski mojster **Drago Radakovič** • Rekviziterka **Manja Vadla** • Dežurni tehnik **Aleksander Abraham** • Šivilji **Marija Žibret**, **Ivica Vodovnik** • Frizerki **Marjana Sumrak**, **Andreja Veselak Pavlič** • Garderoberki **Melita Trojar**, **Mojca Panič** • Odrski mojster **Gregor Prah** • Tehnični vodja **Miran Pilko** • Upravnica mag. **Tina Kosi**

Vojko Belšak, Pia Zemljč

PREMIERA **28. NOVEMBRA 2014**

Tina Kosi

VORKŠOP NA MOLJERA

Matjaž Zupančič je eden najbolj prepoznavnih sodobnih slovenskih dramatikov, njegove drame so bile igrane v različnih slovenskih gledališčih in tudi v tujini – v Srbiji, na Hrvaškem, v Švici, Luksemburgu, na Poljskem, v Makedoniji, na Slovaškem, v Bosni in Hercegovini, Bolgariji in Rusiji ... Koncertne uprizoritve njegovih dram so bile v Avstriji, Veliki Britaniji in Rusiji. Je dobitnik številnih nagrad; med njimi velja omeniti Zupančičevo nagrado za gledališki opus, za dramatiko je prejel pet Grumovih nagrad za najboljšo slovensko izvirno dramo za igre *Vladimir* (1998), *Goli pianist* (2000), *Hodnik* (2003), *Razred* (2006) in *Shocking Shopping* (2011). Za komedijo *Vorkšop na Moljera* je prejel nagrado žlahtno komedijsko pero na festivalu Dnevi komedije 2014.

Problematizacija sodobnega sveta in njegovih problemov, zanimive zgodbe s presenetljivimi preobrti, udaren dialog, ostro izrisani značaji ter posebne usode posameznikov so tipične lastnosti Zupančičeve dramatike. Zaradi svežih idej in raznolikih tem, ki se jih v svojih delih loteva, je zanimiv ne le za domače okolje, temveč tudi za širši prostor.

Blaž Lukan je v spremni besedi h knjižni izdaji drame *Razred* o Zupančičevi dramatiki zapisal: *Pri tem niso več toliko pomembne žanrske karakteristike pisanja kot dramaturške forme, temveč tematska zasidranost zupančičevskega dramskega sveta v izvorni varianti razumevanja ustroja sodobnosti. Ta se izraža skozi Zupančičev diskurz kot vseskozi problematična, hkrati pa dramsko nadvse produktivna snov. Problematizacija sodobnosti navsezadnje rezultira tudi v seriji novih, sodobnih dramskih motivov, likov, zapletov in konsekvenc* (Blaž Lukan, "Srečni novi razred" ali *Drama samouprizarjanja*, v Matjaž Zupančič, *Razred*, str. 75).

Že v nekaterih prejšnjih Zupančičevih igrah so se pojavljali določeni komični motivi in situacije, na primer v igri *Goli pianist* ali *Mala nočna muzika*, ki jo je avtor žanrsko označil za črno komedijo, in *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, ki jo je označil kot absurdno komedijo. Če so bile v njegovih prejšnjih igrah komične prvine skrite v groteski in absurdnosti sveta, se je v svoji novi komediji Zupančič izkazal kot odlični sodobni komediograf. Situacija same komedije, duhovitost dialogov in ostro tipološko zarisane

dramske osebe so osnova, iz katere izhaja avtor in vse zgoraj naštetu cepi na tematiko gledališča – področja, ki ga nedvomno izjemno dobro pozna kot gledališki režiser, redni profesor na AGRFT in dramatik.

Že sam naslov *Vorkšop na Moljera* napove povezavo z najbolj znanim klasičnim komediografom Molièrom. Njegova značilnost je bila, da je bil izvrsten opazovalec narave ljudi in njihovih slabosti – pobožno svetohlinstvo, samovšečnost, nečimrnost, skopost, hipohondrija, ljubosumje, pokvarjenost ..., ki se jim je posmehoval. V svojih delih se je boril za moralnost, ni pa bil moralističen. Zavedal se je, da v družbi obstajajo ljudje različnega kova in različnih (ne)vrednot, skušal jih je prikazati v vsej njihovi plastičnosti.

Komedija *Vorkšop na Moljera* se duhovito poigrava z znano gledališko predlogo – Molièrovim *Tartuffom* in jo umešča v sodobni čas; avtor z ostrim peresom okrcra blef in puhlost nekaterih sodobnih gledaliških prijemov. Skozi gledališki medij se avtor ponorčuje iz bleščečega videza brez prave vsebine, ki je dandanes pogost pojav na vseh področjih človeškega bivanja.

Sam lik Tartuffa se je tekom stoletij razvil v mit, v občo prisposodbo svetohlinca. Hlinjenje pa je bilo tudi dejansko podoba družabnega in duhovnega sveta 17. stoletja. Molière sam je na lastni koži velikokrat občutil težave v okolju, polnem hinavcev, ki so omadeževali njegovo delo in mu s svojim obrekovanjem grenili življenje. Tudi danes ni nič drugače – hinavščina, prenarejanje, svetohlinstvo so temelj sodobne družbe, politike, diktata medijev, pogosto pa tudi medosebnih odnosov. Ni naključje, da je Matjaž Zupančič za izhodišče svoje komedije izbral prav problem tartuffovstva, čeprav bi si morda lahko izposodil tudi kakšno drugo znamenito igro iz bogate zakladnice svetovne dramatike. *Tartuffe* se namreč ukvarja s hinavščino in moralo, Zupančičeva drama pa se v povezavi s sodobnim blefom ukvarja tudi v vprašanju avtorskih pravic. Preko prikazovanja svetohlinstva in hinavščine je želel Molière obračunati s pojavom le-tega v duhovniških krogih svojega časa, medtem ko se Zupančič ukvarja z vprašanjem sprenevedanja v umetniških krogih. Teorija zgodovine drame komediji *Tartuffe* priznava izjemno čisto dramaturgijo in Zupančič hoče ravno na takšnem primeru pokazati, kaj vse se lahko zgodi z dramami, ko potečejo avtorske pravice in ko lahko vsak ustvarjalec, ki samega sebe imenuje umetnik, z velikimi avtorji in njihovimi dramami dela, karkoli mu pade na pamet pod krinko aktualnosti in novodobnih konceptov, za katere je pogosto značilno, da si ne znajo/zmorejo ustvariti svojega avtentičnega materiala in da velike avtorje in njihove dramske predloge uporabijo zgolj za svojo samopromocijo pod pretvezo, da je treba klasiko danes brati drugače.

Molière je v obdobju petih let napisal tri različice *Tartuffa*, igra je bila dvakrat prepovedana, zato je v zvezi s tem naslovil na svojega kralja Ludvika XIV. prvo prošnjo, v kateri je zapisal:



Renato Jenček, Andrej Murenc



Branko Završan, Pia Zemljič

Veličanstvo, ker je naloga komedije z zabavo poboljševati ljudi, sem bil prepričan, da na položaju, na kakršnem sem, ne morem storiti nič boljšega, kakor s smešnimi podobami bičati napake svojega stoletja; in ker je hinavščina prav gotovo ena najbolj razširjenih, najbolj neprijetnih in najbolj nevarnih napak, sem mislil, Veličanstvo, da bom vsem poštenjakom v Vaši državi napravil največjo uslugo, če napišem komedijo, ki bo podajala hinavce in, kakor je treba, razkrivala vse naštudirano spakovanje teh do zopnosti vrlih ljudi, vse skrite poniglavščine teh ponarejevalcev pobožnosti, ki hočejo s hlinjeno gorečnostjo in izkrivljeno ljubeznijo do bližnjega vleči za nos poštenjake. Veličanstvo, napisal sem komedijo z vso vestnostjo, kolikor je zmorem, in z vso obzirnostjo, ki jo narekuje kočljiva snov; in da bi kar najbolj ohranil spoštovanje in ugled, ki ju uživajo v resnici pobožni, sem se na vso moč potrudil in ločil hinavca od njih ... In vendar je bila moja previdnost zaman. Veličanstvo, izrabili so Vašo rahločutnost v verskih zadevah in Vas ujeli na edinem ranljivem mestu, namreč pri spoštovanju svetih stvari. Tartuffi so bili tako predrzni, da so pod roko dosegli milost Vašega Visočanstva; izvirniki so onemogočili svojo kopijo, pa naj je bila še tako nedolžna in še tako napravljeni po meri.

Molière je v knjižni izdaji *Tartuffa* napisal, da so njegova dela večkrat prikazovala določene skupine ljudi, na primer plemiče, rogonosce, zdravnike ..., ki so se znali nasmejati sami sebi, medtem ko svetohlinci tega niso bili sposobni. Napadali so avtorja, da je bogokleten, zaradi tega je po nepotrebnem imel težave z verujočimi ljudmi, ki jih je spoštoval. Molière je dokazoval svoj prav in argumente ter se je skliceval na zgodovino in posebej na antično komedijo. Svoj uvod pa je zaključil z besedami: *Teden dni po prepovedi so pred dvorom igrali predstavo Skaramuš puščavnik. Na koncu je kralj dejal plemiču: "Zakaj imajo ljudje toliko čez Molièra, čez to igro pa nič?" Ta je odgovoril: "Komedija Skaramuš se ukvarja z nebesi in vero, kar nikogar ne zanima, Molière pa predstavlja njih same, ravno tega pa ne prenašajo."* (Molièrov uvod v knjižno izdajo *Tartuffa*, v Molière, *Tartuffe*, Državna založba Slovenije, Ljubljana, 2002, str. 124).

Ob drugi verziji igre je Molière o komičnem zapisal: *Komično je zunanja in vidna oblika, ki jo izobilje narave nadeva vsemu, kar je nerazumno, zato da bi nerazumno ugledali in se mu izognili. Da bi ugotovili, kaj je komično, moramo ugotoviti, kaj je razumno (komično namreč označuje odsotnost razumnega), in spoznati, iz česa sestoji razumno ... Srce je neskladje komičnega ... iz česar sledi, da vse laži, prevare, goljufije, hlinjenje, ves zunanji blišč, drugačen od resničnosti, vsa dejanska nasprotja med dogajanjem, ki so istega izvora, vse to je v bistvu komično* (Molière, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Pariz, 1976, str. 256).

Zupančičeva komedija *Vorkšop na Moljera* je komična ravno zaradi svoje iskrenosti, direktno in brez zadržkov spregovori o svetu, kateremu tudi sam avtor pripada – o gledališču, o vajah, predstavah, konceptih, uklanjanju idejam drugih ... Živo in konkretno postavlja pred nas dramske like, ki blefirajo in se na drugi strani pokoravajo, saj je dejstvo, da se v umetnosti da

daleč priti ravno z blefom. Videz je v našem poslu velikokrat pred resnično vsebino, številni kritiki in teoretiki mu dajejo potuho in podporo. In kdo med nami si drzne na glas reči: *Cesar je gol?* Nihče! Saj se nihče ne želi izpostavljati, si zapirati vrat in izgubljati priložnosti, zato smo mi gledališčniki zelo podobni trem igralcem Zupančičeve komedije.

V *Vorkšopu na Moljera* se srečamo s tremi kulturniki, ki nimajo varne zaposlitve v okviru javnega zavoda. Simon Luzer, njegova partnerica Elma in prijatelj Fridolin skušajo uprizoriti komedijsko klasiko Molièrovega *Tartuffa*. Za ta projekt so pridobili finančna sredstva, skušajo ga uprizoriti pod vodstvom Centra za brezdramsko kreativno pisanje. Invencija ustvarjalcev predstave je v tem, da v nasprotju z duhom časa ne želijo klasičnega dramskega teksta podvreči dopisovanju, marveč ga želijo uprizoriti takšnega, kot ga je napisal avtor.

Kontrapunkt dramskim umetnikom predstavlja ekipa Centra za brezdramsko kreativno pisanje, ki jo sestavljajo producent Jerovšek in njegova sodelavca Štrikgruber ter dr. Pita Lombardi. Teoretično intelektualna ekipa, ki je hkrati tudi financer projekta, je zgrožena nad bednim konceptom ustvarjalcev, saj je treba vse klasične drame na novo napisati, postaviti v smeri brezdramskega, iracionalnega, brezčasnega ...

Simon Luzer je umetnik, svobodnjak, ni v rednem delovnem razmerju, temveč ustvarja of in of of projekte, ki očitno niso komercialno uspešni, saj sam pove, da so imeli skoraj eno ponovitev. V tej predstavi deluje kot igralec in režiser v eni osebi. Očitno je v težkem finančnem položaju, saj se je pripravljen podrediti, sprejeti vse, kar financer projekta zahteva od njega, zato mu njegova partnerica na odru in tudi v zasebnem življenju Elma očita oportunitizem in konformizem. Elma je najbolj pozitivna oseba v tej igri, vzpodbuja svojega partnerja in soigralca na odru, verjame v njegov umetniški kredito, želi, da bi se znal bolj postaviti sam zase, za projekt in za vso ekipo, vendar je njen tolerančni prag nižji od Simonovega. Ko se ji zdi, da znotraj projekta ne more več sodelovati, zapusti projekt in Simona. Tretji član igralske ekipe Fridolin očitno potrebuje delo. Čeprav je navajen na bolj klasične postavitve teksta, se skuša prilagoditi novim konceptom.

Štrikgruber in dr. Pita Lombardi sta supervizorja Centra za brezdramsko kreativno pisanje, ki ima vse niti v svojih rokah. Njun vpliv sega od festivalskih mrež do nagrad, od kritik do teoretičnih diskurzov. Dr. Pita Lombardi je intelektualka, ostra, izobražena, načitana. Spozna se na dramske tekste in na teorijo. Ponosna je na svoje znanje, nivo izobrazbe in intelekt. Je izjemno kritična, piše referate, vodi okrogle mize in simpozije. Deluje na znanstveni sferi. Njeno intelektualno govoričenje je večini ljudi popolnoma nerazumljivo, a kdo bi si ji drznil ugovarjati, saj bi lahko hitro izpadel popolni idiot ... Štrikgruber je večji blefer, vodi delavnice, sedi v številnih komisijah, zato ima dosti povezave povsod, je medijsko popularen. Zanaša se na moč emocije v gledališču. Jerovšek je producent, denar

je dobil iz subvencij postdržavnih reformnih kulturnih skladov. Odloča o denarju, a o umetnosti ne ve in ne razume ničesar. Je skrajno primitiven lik, ki vse gleda skozi denar.

Zupančičeva komedija se začne z znamenitim 5. prizorom IV. dejanja *Tartuffa*, ko Tartuffe zapeljuje Elmiro, medtem ko se njen mož Orgon skriva pod mizo. Komičnost tega prizora je razlika med videzom in resnico. V tej igri v igri, kjer je v imenu morale dovoljeno uporabiti vsa sredstva in kjer je mož skrit pod mizo, da bi opazoval zapeljevanje lastne žene, je tudi dialog poln dvoumnosti, namigovanj, duhovitih opazk ...

Zupančičeva komedija se iz trenutka v trenutek bolj zapleta, ko supervizorji niso zadovoljni s klasično postavitvijo *Tartuffa* in se odločijo, da bodo sami posegli vmes in zadevo zrežirali, kot je treba. Tu se ponovno pokaže vsa plehkost in ironija slovenske družbe. Ljudje se v teoriji spoznajo na vse in imajo o vsem svoje mnenje, ki je edino pravilno in zveličavno, v praksi pa niso sposobni delovati. Skozi njihove "globokoumne" koncepte, ki so včasih popolni blef, včasih hermetično teoretiziranje pod krinko intelektualnosti, včasih pa čista banalnost, se začno radikalni posegi v Molièrovega *Tartuffa* in pred nami vrhunski dosežek svetovne komediografije začne razpadati v kaos sodobnega sveta.

Dramske osebe Zupančičeve drame izhajajo iz sodobnega slovenskega umetniškega okolja, pri čemer je avtor večkrat poudaril, da ni skušal posnemati nobene od znanih oseb slovenskega gledališča, kritike ali teorije. Gotovo so dramske osebe njegove komedije tipizirane osebe slovenskega in tudi širšega gledališkega prostora, v katerem mrgoli raznih "strokovnjakov" in "umetnikov". Komedija odpira vprašanja, ki so za marsikaterega slovenskega umetnika svobodnjaka danes izjemno aktualna: kaj pomeni izguba projekta, kako v času krize ohraniti lastno digniteto in svoj umetniški potencial, kako se izogniti dvoličnosti in hinavščini znotraj gledališča, predvsem pa, kako se ubraniti bleferstva, lažnega videza in pozerstva ter povzdigniti pravo umetnost v vsej njeni celovitosti.

LITERATURA

Jože JAVORŠEK: *Esaj o Molièru*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1974.

MOLIÈRE: *Tartuffe*. A Norton Critical Edition, Constance Congdon (prev., ur.), Virginia Scott (ur.), New York, London, 2009.

MOLIÈRE: *Tartuffe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2002.

MOLIÈRE: *Tartuffe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.

MOLIÈRE: *Tartuffe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.

Matjaž ZUPANČIČ: *Vorkšop na Moljera*. Celje: SLG Celje, tipkopis, 2013.

Matjaž ZUPANČIČ: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2008.

Matjaž ZUPANČIČ: *Vladimir*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2007.



Denis Poniž

ZAKAJ KOMEDIJA, ZAKAJ KOMEDIJA TUKAJ IN ZDAJ?



Pia Zemljič

Nič posebej novega ne bomo povedali, če zapišemo, da se komedije pojavljajo v prelomnih in kriznih časih. Oče komedije, Aristofan, se je s svojimi nesmrtnimi komedijami pojavil v času, ko je šla atenska demokracija po zlu in so se pričeli kazati zlovešči znaki prihajajočih katastrof. Ljudska farsa se je razcvetela, ko je srednjeveška sholastika pričela kazati svoje usodne razpoke. Shakespeare in sodobniki so komedijo uveljavili proti prvim znakom, da je tudi renesansa v krizi. In tako naprej do naših dni. Še bi lahko naštevali prelomne čase in trenutke, ko je zacvetela komedija. To stanje je natančno in z veliko mero intelektualnega humorja opisal znani švicarski dramatik Friedrich Durrenmatt v eseju (neprevedenem v slovenščino) *Anmerkung zur Komödie* (1952), ko je komediji napovedal razcvet v drugi polovici dvajsetega stoletja.

Če gledamo zgodovinsko, velja ta preprosta formula, vendar se v različnih kriznih obdobjih pojavljajo različne komedije, v nenavadno širokem razponu od povsem preproste, ljudske burke, ki jo je Peter Brook nesmrtno opisal v svojem *Praznem prostoru*, namreč: *Rešitev prinese spet ljudsko gledališče. V teku stoletij je imelo veliko obrazov, skupno jim je samo eno: nekakšna surovost. Sol, znoj, hrup, smrad. Gledališče, ki ni v gledališču, gledališče na cizah, na vozeh, na kozah* (prevod Rapa Šulje, Ljubljana 1971) do visoke, literarne klasicistične komedije, v kateri je humor le ena od (spoznavnih) komponent. In dodali bi lahko: gledališče nizkega, počestnega jezika, slenga, žargona, se ves čas, odkar obstaja komedija, meša in bojuje z visokim, na poezijo cepljenim jezikom "resnih" zvrsti. Kar nastaja v tem stiku in mešanju, je ena od osnovnih spodbud za komičnost komedije. Gledališče grobih šal, aktualnih domislic, duhovitih namigov na politiko in seksualnost, nič visokega, nič vzvišenegega, nič, kar bi dišalo po eterični poeziji, ampak življenje samo, neponarejeno, neolepšano, kruto in surovo, kot bi dodal Peter Brook, se kar naprej srečuje z resnimi eksistencialnimi problemi, ki

spremljajo to civilizacijo od njenega nastanka dalje, zato komedija ni vedno komična in vesela, lahko je tudi resnobna ali celo tragična. Shakespeare je v komedijo (*Ljubezni trud zaman*) pripeljal celo mrliča.

To je bistvo komediografije, ki se od svojega nastanka v ruševinah atenske demokracije naprej bojuje z "višjimi" oblikami drame in gledališča, navidez kar naprej izgublja bitke, a v resnici vedno znova bleščeče, triumfalno zmaguje, družbi in posameznikom kaže pravi obraz, zaznamuje duha časa z natančnostjo matematika in pronicljivostjo filozofa.

A kaj se zgodi, če se iz visokih voda teoretičnega dociranja, ki bi ga lahko še in še nadaljevali, vrnemo v dolino Šentflorjansko, med vrle Šentflorjance, in se vprašamo: kaj se dogaja s sodobno slovensko komedijo? Je del te široke, na kratko opisane mreže, ali lahko ugledamo kakšne posebnosti, ki jo vseeno ločujejo od komedij pri drugih narodih? Ima slovenska komedija kakšne značilnosti, ki izstopajo in jih pri drugih narodih ni mogoče opaziti?

Vprašanja, ki jih postavljamo slovenski komediji, posebej zaznamujejo njeno pojavljanje in recepcijo v času po slovenski osamosvojitvi. Splošno znano je, da dogodki, ki so spremljali slovensko osamosvojitve in oblikovanje suverene nacionalne države v slovenski dramatik, (zaenkrat) niso pustili globljih sledi. Mogoče še največ v komedijah (Möderndorfer, Zupančič, Skubic, Semenič).

Vzroke za takšno stanje je treba iskati v spremenjenem položaju in vlogi slovenske literature, ki je v časih pred oblikovanjem suverene nacionalne države, kot je to najbolj prenicljivo ugotovil Dušan Pirjevec (*Vprašanje naroda*), morala prevzemati nase naloge, ki so jih v drugih narodih opravljale narodotvorne državne institucije. Ko je po osamosvojitvi literatura ostala na čistini, se v novem položaju, tudi to je bilo večkrat popisano, ni najbolje znašla.

Vendar je treba takoj dodati, da je eden od odgovorov na novi položaj pojav dramskih besedil, ki niso slogovno enotna, temveč združujejo prvine resne in komične dramatike. Med take dramatike vsekakor sodi eno vodilnih imen sodobne dramske produkcije – Matjaž Zupančič (1959). Njegove dramatike, nase je opozoril že s prvimi besedili z začetka devetdesetih (*Izganjalci hudiča*, *Slastni mrlič*, *Nemir*), ni lahko opredeliti in opisati samo z nekaj kategorijami. Še bolj zapleteno je označevanje kasnejših besedil (*Goli pianist ali Mala nočna muzika*, *Hodnik*, *Igra s pari*, *Vladimir*, *Ubijalci muh*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*), v katerih se prepletajo raznovrstni elementi, od parodij na slovenske mite, subtilnih in hkrati krutih refleksij resničnosti šovov, prikazov družinskih razmerij do skoraj aforističnih opazk o usodi dramatike in gledališča v sodobnem svetu. Vse to govori v prid domnevi, da se pred nami pojavlja dramatika, ki izjemno precizno, lucidno, a tudi z občutom za duh časa odpira ključne probleme, ki so v isti sapi lokalni, slovenski, povezani z zadregami tranzicije, našo vpetostjo med tako opevane zahodnoevropske vrednote in



Lučka Počkaj



Pia Zemljič, Vojko Belšak

dejstvom, da smo geografsko del prostora, ki povezuje srednjo in vzhodno Evropo, Baltik in Jadran. Ob tem pa se Zupančičeva dramatika ukvarja tudi s slovenskimi "folklornimi" značilnostmi, z našo zaverovanostjo v vrednote, ki so v sodobnem svetu časih lahko anahronistične. Na drugi strani pa sta prvini njegove dramatike estetika in erudicija, ki jo lahko v dramatiko vnaša samo avtor, ki je hkrati doma tudi na odskih deskah. Tako dramatiko lahko ustvarja samo avtor, ki besedila oblikuje s poznavanjem gledališkega medija, ne da bi pri tem pozabil, kaj so značilnosti resničnega življenja, v katerem se vedno mešata profano in vzvišeno, svet materialnih znakov in simbolov, skozi katere se izrekajo tako posamezniki kot tudi družbene skupine. V dramskih besedilih, ki so v veliki meri uporabljala komične elemente, tako verbalne kot mizanscenske, ali bila kar črne komedije ali komedije, napisane z jedkostjo kakšnega Ivana Cankarja, Zupančič vedno suvereno razgrne osrednji problem in se z njim poigrava do presenetljivega finala.

Novo besedilo, *Vorkšop na Moljera* (pisano fonetično, kar je pomenljivi komični znak po sebi!) s podnaslovom "Pod vodstvom centra za brezdramsko kreativno pisanje" in zvrstno oznako "komedija", pa na kratko skiciranim značilnostim Zupančičevega dramskega pisanja lahko dodamo pomenljivo novo dimenzijo: komedija se ukvarja s komediografijo sámo in s tistimi, ki so (ne)poklicani stopili v njen posvečeni prostor. Kajti za Zupančiča je komedija, to diha iz vsake replike nove komedije, pravzaprav posvečeni, od boga dani dramski žanr. Je tisto najžlahtnejše, kar je zmožno ustvariti, gledališče iz krvi in mesa. In nekakšen vrhunec tovrstne žlahtne komediografije predstavlja Jean-Baptiste Poquelin, bolj znan pod svojim umetniškim imenom Molière. In ob Molièrovem najbolj znanem delu, *Tartuffu ali hinavcu* (*Tartuffe ou l'Emposteur*), ob tej komediji, ki razkriva več človeških slabosti kot katera koli druga, oblikuje Zupančič zgodbo šestih gledališčnikov, treh teoretikov in treh praktikov-igralcev. Njihova naloga je, da predelajo Molièra, naredijo "vorkšop", saj so prejeli znatna družbena sredstva, ki jih morajo porabiti. A so, vsi po vrsti, v resnici brez idej, nenadarjeni so, samovšečni, na trenutke bedasti in zopet hudo samozadovoljni "kulturniki", ki ne živijo od svojih idej in njihove artistske realizacije, pač pa tavajo v svetu umišljenih idej, vrednot in domislic. Iz Molièra morajo po vsej sili narediti nekaj "novega", saj živimo v svetu, kjer je samo novo (skupni pomenski označevalec za šokantno, bizarno, nenaravno, prisiljeno) nekaj vredno, samo novo je (še) vrednota in hkrati marketinški prijem, na katerem počiva miselnost t. i. "družbe užitka" (fun society). In bolj ko se naši umetnjakariji, če smem uporabiti ta Jesihov neologizem, trudijo, da bi bili izvirni, šokantni, da bi ubogega Molièra spremenili v nekakšno dramsko pop ikono, hkrati pa sami sebi postavili artistske spomenike, bolj se zapletajo v zanke svojih bizarnih in neumnih domislic.

Proces odtujevanja od izvirnika, mučni napor, da bi izvirik spremenili v nekaj, kar bo več od izvirnika in bolj duhovito od sheme, ki si jo je zamislil gospod Molière, se dogaja na poseben način, ki spet govori o tem, da je Matjaž Zupančič celovita in izjemno elokventna

dramska in gledališka osebnost. Njegove osebe, "govoreča imena" – (vsaj nekateri od njih), šest jih je, kot v znameniti Pirandellovi igri, Simon Luzer, Elma, Fridolin, Pita Lombardi, Štrikgruber in Jerovšek – poosebljajo vse tisto, o čemer nismo pripravljene govoriti: prisiljeno, ponarejeno, z vseh vetrov privlečeno polintelektualno verbalno navlako, med katero prevladujeta dva pojma: "brezdramsko" (ki asociira na Slovenskem tako priljubljeno "postdramsko") in "kreativno pisanje", besedno zvezo, ki je alogična, saj je pisanje vedno kreativno ali pa ga sploh ni. Zupančičev pogled ni pogled nekoga, ki dogajanje spremlja iz varne in nenazadnje tudi udobne razdalje, njegov pogled je pogled iz samega središča. Kakor vsi dramatik pred njim, ki so bili tudi igralci ali režiserji, pozna vse skrivnosti gledališkega dogajanja, do zadnjih podrobnosti lahko opiše silnice, ki določajo to dogajanje, ni posvečen samo v gledališki žargon, v mehanizme, ki poganjajo gledališko življenje, temveč lahko svoje domisljice, ki jih polaga v usta svojih dramskih oseb, instrumentalizira do te mere, da se pred nami odvija prava parada gledaliških vsakovrstnih gledaliških domislic. Ker Zupančičevih junakov ne vodi želja po resnični umetnosti, se pravi po sublimiranju življenjskih praks, ki prav v gledališču zaživijo na najbolj neposreden način, so ujeti v svoje naključne, iz želje po dobičku in slavi porojene domisljice. Te domisljice vzajemno dopolnjujejo in prav zato te domisljice postajajo vedno bolj nenavadne, a hkrati tudi vedno bolj prazne in brez vsakega duha, režiser kot vodja projekta pa počasi tudi odpušča igralce, da bi s tem prihranil denar za to parado neokusnosti in neduhovitosti. Od Molièra in njegovega *Tartuffa* na koncu pred našimi očmi ne ostane skoraj nič, Štrikgruber to slikovito komentira z besedami: *Dajmo to takoj razčistiti. Gospod ta tip že dolgo ni več, pravzaprav nikoli ni bil, še lasuljo je imel izposojeno, kot avtor pa nima v brezdramskem teatru kaj iskat. Zdaj smo avtorji vsi ...*

Seveda pa ne smemo pozabiti, da živimo v svetu, kjer je treba vse znanstveno pojasniti in ovrednotiti. To vlogo ima v Zupančičevi komediji "strokovnjakinja" za "brezdramsko", Pita Lombardi, ki smisel brezdramskega gledališča, te modne muhe enodnevnice, pojasni z zelo zapletenimi besedami: *Zadnjih petintrideset simpozijev in okroglih miz, ki sem jih vodila na temo brezdramskega pisanja, je odprlo anahrono točko v polju performativnega dispozitiva. Iz tega nujno sledi zahteva po ireduktibilnem obratu kot povezavi dveh različnih strategij znotraj enega diverzifikacijskega modela. A je to jasno?*

Seveda je vse jasno, tudi nepoučenemu gledalcu, lahko komentiramo s kančkom ironije. A ironija se neha, pravzaprav se spremeni v grenko burko, ko se zavemo, da velik del gledaliških teoretikov ali ljudi, ki so se proglasili za gledališke teoretike, v resnici tolče tako latovščino, ki je razumljiva samo njim. In še več, ti gurujci novih gledaliških praks verjamejo v to, s čimer krošnjarijo po simpozijih in okroglih mizah. Igralca, Elma in Fridolin, za katera je jasno, da ju ti vzvišeni teoretiki ne cenijo prav dosti, seveda ne razumeta Lombardine latovščine. Pa jima poskuša razložiti še bolj v

podrobnosti: *Na ta način bo ta zastarela komična dramska replika dobila performativni okvir strukturno in radikalno nekompatibilnih družbenih praks.*

Zdi se, da ni pretirana misel, ki vidi največjo kvaliteto, a hkrati tudi poglobljen in intelektualno razgiban humor, prav v dejstvu, da se zna Matjaž Zupančič pošaliti tudi na svoj račun, na račun avtorja besedila, ki postaja v tej "brezdramski" atmosferi vedno bolj nepomemben in še bolj nepotreben, da ne napišemo, moteč element. Vse visokoleteče besede o umetnosti, gledališču, ustvarjanju in izraze, ki skušajo prikriti mentalno revščino, je dramatik postavil v mrežo sijajnih humornih domislic, ustvaril je atmosfero pravega, pristnega, a vseeno nič pogrošnega humorja. Čista zabava, a zabava, ki bo gledalcem dala tudi misliti, ki jim bo, kot to počne komedija, neusmiljeno pridržala ogledalo.

In kako se konča ta vesela štorija o popravljanju Molièra, tega nemodernege tečnega starca, ki je pisal nekakšne še bolj čudne komedije? Na koncu so igralci tisti, ki za razliko od veleumnih teoretikov spoznajo, da je ta Vokršop na Moljera ena sama intelektualna revščina, in odidejo. To je dramatikovo priznanje igralcem, ki jih nemalokrat režiserji obravnavajo samo kot svoj material. Teoretiki seveda ne morejo priznati, da so prodajali meglo, ampak bodo znova, z drugimi igralci, ali pa kar sami, naredili nov projekt. Še prej pa Štrikgruber predlaga: *Dajmo še malo tukaj brezdramsko posedet. Mogoče bo padla zavesa ...*

In zavesa na njihovo srečo res pade. Komedija o "brezdramskem predelovanju komedij" pa bo živela naprej. Bravo, Matjaž!

Katarina Košir

MOLIÈRE, MODEL Z LASULJO, IN ZUPANČIČ, TIP BREZ LASULJE¹

Jean-Baptiste Poquelin Molière in Matjaž Zupančič na prvi pogled morda res nimata veliko skupnega – razlikujeta se tako v dramski pisavi kot tudi po frizuri. Prav lasulja v Molièrovem času prerašča posnemanje narave in postaja ključen stilski element takratne mode: *Lasulja torej ni namenjena temu, da kaj posnema; njena naloga je prej, da osami, oplemeniti in povzdigne* (Huizinga, str. 99). In nasproti tej togi izumetničenosti stojijo daljši naravni lasje, ki izražajo *težnjo k sprostitvi, k lahkotnosti, k namerni nonšalantnosti, k neškodljivi naravnosti* (prav tam, str. 100). Kakorkoli že, tako Molière kot Zupančič sta zelo plodovita, uprizarjana in nagrajena dramatika – svojega časa in prostora, seveda. Poleg tega pa zgodba nove Zupančičeve komedije *Vorkšop na Moljera* temelji na vaji za uprizoritev Molièrove komedije *Tartuffe*. In prav oder oziroma vse, kar povezujemo z njim in v širšem smislu pojmujeemo kot gledališče, je prostor, ki mu še kako pripadata oba omenjena gledališka človeka (l' homme de théâtre).

Platforma Zupančičevega *Vorkšopa na Moljera* je znamenita mišnica – peti prizor četrtega dejanja Molièrovega *Tartuffa*, med katerim se naslovni protagonist ujame v Elmirino past in kmalu zatem tudi pokaže svoj pravi obraz za krinko svetohlinstva. Zupančičeva izbira in umestitev *Tartuffa* v nov (kon)tekst nikakor ne moreta biti prepuščeni naključju. Resda gre za enega najbolj prepoznavnih odlomkov v zgodovini

¹ Pa od kdaj je ta stari model z lasuljo vedel, kaj je danes dobro? (Zupančič, str. 11).



Branko Završšan, Lučka Počkaj

komedije in mojstrski prizor, ki kar kipi od vseh besednih ter situacijskih sočnosti, s tem pa tudi ponuja nebroj uprizoritvenih variant, toda ključen se zdi predvsem zaradi pomena glavnega protagonista – Tartuffa. V njem naj bi Molière upodobil tipičnega člana takratne "Družbe presvetega zakramenta (Compagnie du Saint Sacrement)" oziroma "Zarote svetohlinec", ki se je vtihotapil v vsakodnevno življenje posameznika in ga na tak pritajen način skušal nadzorovati na vsakem koraku. Prav popolno nadzorovanje Orgona in njegove družine omogoči Tartuffu uresničenje njegove brezobzirne želje po bogastvu in oblasti. Na Tartuffovo nadzorovanje že v ekspoziciji igre opozori Dorina: *povsod nadzira nas ta svetohlinec* (Molière, str. 10), razsežnost njegove zlorabe oblasti pojasni Valer: *prav on sam ima pooblastilo, da vas uklene in odvede s silo*, pred njegovim nebrzdanim pohlepom pa svari Kleant: *sedaj ima pravico in oblast, da vsega vašega se polasti* (prav tam, str. 84).

Nadzor, oblast in bogastvo so pravzaprav ključne teme naše družbe, ki jih Zupančič v svojem opusu nenehno problematizira.² *Vorkšop na Moljera* niti ne skuša skrivati nadzora, ravno obratno: transparentno vlogo nadzornika pripiše kar dvema osebama, Piti Lombardi in Arturju Štrikgruberju. Ta dva sicer v ekspozicijo igre vstopata kot nekakšna gledalca v poltemi, a že kmalu se iz funkcije supervizorja prelevita kar v akterja – najprej kot aktivna (so)ustvarjalca predstave, na koncu že kot potencialna igralca. Toda Lombardijeva in Štrikgruber se nikakor ne moreta zediniti glede načina, glede pomena razuma in emocije. Njune replike so nekakšna sodobna odslikava Tartuffa, saj prav tako kot znameniti hinavec spretno sučeta besede in manipulirata z izrazi, s tem pa (namesto vere) zlorabljata igro.

Štrikgruber, ki se predstavlja kot nekakšen velecenjeni improvizacijsko-emocionalni guru, enostavno zmeče vso

² Te teme pa še zdaleč niso bile tuje Molièru, ki je tudi *med prvimi dojel, kako veliko vlogo imajo denarni odnosi v sodobnem življenju* (Steiner, str. 170).

dramsko-gledališko zgodovino in teorijo v kuhinjski mešalnik, ga zažene za nekaj sekund, nato pa samozavestno postreže z bloody mary brezdramskim sokom: *To je kot biti ne biti! [...] Tako potegneš aluzijo na antiko, na primarno, na zemljo, vse se ti odpre. Vsa pošastna iracionalnost ... Stik z bogom in s peklom in z družbo in z vsem ... Ajns cvaj draj dobite obrat v norost, grozljivost, ki je brezčasna zato, ker je brezdramska! Nobene bedaste psihologije, sama globinska psihoza, novi svetovi ...* (Zupančič, str. 22). Molièrova mišnica v Štrikgruberjevi brezdramski preobleki zgleda popolnoma drugače: *Pride Elma kot Elmira. S pantomimo, ki spominja na ljudožerski ples, spravi Fridolina kot Orgona pod mizo. Vstopi Simon kot Tartuffe. Pred seboj potiska reflektor. Potem se nekaj časa zvija kot kača, kroži okrog mize in sika ...* (prav tam, str. 25).

Pita Lombardi predstavlja samoreferirano superdramaturginjo, ki dokaj asketsko živi znotraj najvišje možne teoretske brezdramske sfere in deluje po racionalnem principu: *Zmanjšaj emocijo in razmišljaj logično* (prav tam, str. 32). Njene intervencije v Molièrov dialog se izražajo v novih jezikovnih in pomenskih rešitvah, ki imajo z originalnim tekstom kaj malo skupnega: *Nagli ste, da ste resnično adekvatni. Kar zdaj končali bi simpozij? Jaz z nežnimi se trudim referati, in to še ni dovolj za performativnost vašo? [...] Ah, kak tiran je vaš divji manifest! In v kakšno ideologijo meče mi duha! Pred vašimi diskurzi ni umika?* (prav tam, str. 36).

Namesto Sončnega kralja (Ludvika XIV.) ima v Zupančičevi komediji absolutno oblast v rokah producent Jerovšek, ki je popolnoma nerazgledan in brez kančka znanja: *Komedija? Situacija? Pa o čem ti govoriš? [...] Kdo je že to napisal?* (Zupančič, str. 10). Podobno kot supervizorja, pravzaprav z njuno pomočjo, se skriva za krinko brezdramskega: *Nič ne razumem, to je ziher dobro ...* (prav tam, str. 31). Toda za razliko od njiju se ima Jerovšek za izrazito praktično usmerjenega gledališčnika: *Jaz sem samo praktik, ampak vem, da je treba ta stara jajca najprej vzpostaviti, da jih pol lahko sesuješ! To je jasno vsakemu frocu, ki zna štet do pet!* (prav tam, str. 39). Seveda pa Jerovšek nadvse skrbno bdi nad kapitalom v produkciji: *Odločam o denarju! In imam vsa pooblastila. Ostalo me ne briga!* (prav tam, str. 11). Na koncu pa mu ne preostane drugega, kot da zadevo vzame v svoje roke: *Sčrtal sem vse, tekst, sceno, igralce, itak je rebalans, to vse samo stane, kdo bo sploh financiral vsa ta jajca ...* (prav tam, str. 42). In od Molièrove mojstrovine tako ostane samo še nekakšen obscen povzetek ...

[...] baba zmešana mi jo kr pokaže, pa to je blo tu mač, kr ta malo mi pokaže, ne bom ti zdej govoru, kva je men dogajal, pizda, stari, a me štekaš, grem do mize in jo dam dol, stari, pizda, kako sem jo dal dol, ej, stari, ko sem šel pa ven, se mi je pa zazdel [...] men se je u nulo zazdel, da je še en model skrit pod mizo, ej, a štekaš, stari, pizda, stari, sem se obrnil, stari, jao, pizda, pa sem ga potegnul ven pa sem še njega dal dol.

Zdej bom pa še tebe, pizda – to govorim enmu, ki me gleda – zdej bom pa še tebe, če ne zgineš takoj ven! Kdo ti je dovolu, da sploh buliš vame, pizdun mali, a sploh maš karto? (prav tam, str. 43).

Na nasprotni strani, torej na samem odru, je skupina bolj ali manj vsestranskih mladih ustvarjalcev s področja neinstitucionalnega gledališča ali celo z njegovega skrajnega roba, daleč od mainstreama oziroma točneje v neki skoraj povsem neopaženi off sceni, ki pripravljajo of, of of in of of of projekte. Simon, Elma in Fridolin so edini udeleženci posebne delavnice na temo Molièrovega *Tartuffa*, katere cilj je prav njegova uprizoritev. Toda ne kakršnakoli uprizoritev, temveč najbolj radikalna, teoretično in praktično podkovana uprizoritev, ki mora biti poleg vsega primerna še za festivale, saj dandanes štejejo zgolj nagrade. Prav tako ne gre za kakršnokoli gledališko ali dramsko delavnico, temveč brez-dramsko delavnico. Če dramo določa gledališki medij, kar se izraža v dramski obliki, ki je strukturirana v glavni tekst in didaskalije, kaj naj bi torej določalo brez-dramo oziroma ne-dramo?

Prav preozka definicija drame, katere formalni kriteriji so dokončno odpovedali pred postmodernimi gledališkimi besedili, potrebuje razširitev v pojem gledališkega teksta, ki ga predlaga Gerda Poschmann. Sodobni gledališki teksti so namreč dramski samo po obliki, saj brez težav privzamejo dramsko strukturo. Vsa gledališka besedila, napisana v dramski strukturi, niso sama po sebi drama: *gledališki tekst v dramski obliki lahko dekonstruiramo in kritiziramo dramo kot dramsko fikcijo* (Poschmann, str. 111). Dramska oblika ni niti zagotovilo za teatralnost, lahko je celo dekonstruirana in kombinirana z nedramsko teatralnostjo. *Zgolj obstoj strukturnih značilnosti drame (figuracija, naracija) še ne povzroči, da bi bilo mogoče gledališki tekst kot dramo že razumeti in analizirati* (prav tam, str. 111). Postmoderna gledališka besedila celo preizkušajo nove, nedramske oblike pisanja za gledališče. Tako se lahko izgublja tudi razlika med vsebino in njeno obliko, kar ustavlja iskanje pomena besedila, povzročajo pa opazovanje delovanja besedila v aktualnem družbenem kontekstu. *Gledališki tekst tako razumemo kot osnutek v prostoru in času umeščenega, komunikativnega besedilnega dogajanja, katerega mehanizmi – in ne: katerega diskurzivni pomen – morajo opraviti analizo, v kolikor je to na podlagi besedila mogoče* (prav tam, str. 113–4).

Poschmannova imenuje takšna postdramska besedila, ki prekinjajo ustaljene dramaturške norme: ne več dramska gledališka besedila. Bistvena značilnost gledališkega besedila je *napetost med gledališčem in tekstom* (Poschmann, str. 102) in njegova razpolaga s teatralnostjo, ki je temeljna lastnost gledališča in prav tako temeljna lastnost drame, da spretno uporabi oder v svojo korist (Kralj, str. 43). S spremembo pojma teatralnosti se spreminjajo tudi gledališki teksti: konvencionalna teatralnost je pravzaprav aktualizirano predstavljanje dramskega besedila, medtem ko analitična

teatralnost poleg reprezentacije odpira prostor imaginaciji in raznim drugim povezavam, skozi doživljanje uprizoritvene situacije pa ponuja možnost neskončnih branj. Gledališka umetnost se *teatralnosti ne samo poslužuje, temveč jo reflektira in s tem tudi sebe samo* (Poschmann, str. 107).

Simonova prvotna ideja za uprizoritev *Tartuffa* namiguje na konvencionalno teatralnost: *Pustil bi tekst takšen, kot je* (Zupančič, str. 8). Predlog je seveda s strani brezdramske "komisije" odločno zavržen, zato se Simon ponudi, da napiše popolnoma nov tekst, kar pa po mnenju brezdramskih "strokovnjakov" sploh ni več mogoče: *Novo ne obstaja. Obstaja samo reciklaža performativnih receptorjev. [...] Ena reč je danes vsem jasna: vse, kar je bilo treba, je že napisano. Vse zgodbe povedane, vse slike narisane ...* (prav tam, str. 13). Simonu torej ne preostane drugega, kot da se podredi in se tako tudi sooči z brezdramskim. Njegov podrejeni položaj napoveduje že samo ime Simon Luzer – Simon pomeni poslušen, Luzer (ang. loser) pa zgubo, poraženca. Toda tudi sam Molière se je uklonil kraljevi volji, ugajal njegovim željam in laskal njegovi izumetničenosti. In razlog za Simonov konformizem je razlog, ki ga je imel tudi Molière, torej spraviti igro na oder in tako preživeti: *A razumeš, da gre za projekt? Moram preživeti, pa če nag jodlam na cugu!* (Zupančič, str. 19).

Kljub vsemu se Simon na koncu ne odloči za brezdramsko prihodnost, temveč se vrne v objem svoje ljubezni, torej k Elmi, ki je pravzaprav sodobna različica Molièrove Elmire – zvesta žena oziroma partnerka, ki potrpežljivo prenaša vse možne kaprice, če pa Orgon³ (oziroma Simon) slučajno zabrede pregloboko, mu skuša razodeti resnico in ga tako tudi obvarovati. Simonova zaključna misel je vzeta iz Alcestovih replik v prvem dejanju Molièrovega *Ljudomrznika*: *Ne, ne priznam sramotne te metode, ki služi vam, pristašem nove mode. [...] Bojim za dobe se okus sedanje, očetov naših bil je grob, a pravi. Manj cenim vse, kar zdaj je všeč ljudem, ko staro pesem, ki vam jo povem ...* (prav tam, str. 45). Tako Lombardijeva, Štrikgruber in Jerovšek obsedijo brez projekta in čakajo na nekakšnega brezdramskega Godoja. Toda konkretnega čakanja jih lahko reši samo deus ex machina – zastor. Zadnja replika se namreč glasi: *Dajmo še malo tukaj brezdramsko posedet. Mogoče bo padla zavesa ...* (prav tam, str. 47).

Zupančičeva komedija *Vorkšop na Moljera* na humoren način preizprašuje (gledališko) umetnost: problematizira tako konservativnost kot radikalnost za vsako ceno, emocionalne ali racionalne skrajnosti, razkol teorije in prakse, pomen avtentičnosti ... *Vorkšop na Moljera* bi lahko primerjali še z eno Molièrovo igro, in sicer *Improvizacija v*

3 Fridolin, ki sicer igra Orgona in je zato večino igre pod mizo, dokler ga ne sčrtajo in vržejo ven iz projekta, konča s (tragikomičnim) padcem v kanalizacijo.

Versaillesu, saj gre prav tako za gledališko vajo, kjer pa igralci igrajo sami sebe. V tej igri je Molière obračunal s škodoželjnimi zavistneži po napadih na *Šolo za žene* oziroma na *Kritiko Šole za žene*, obenem pa je predstavil svoj pogled na gledališče. Leta 1663 se je v uprizoritvi Molièrove *Improvizacije v Versaillesu* prepoznalo precej oseb iz gledališča Hôtel de Bourgogne, leta 2014 pa so se v uprizoritvi Zupančičevega *Vorkšopa na Moljera* prepoznali ...⁴

Katarina Košir je študentka prvega letnika podiplomskega študija dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT v Ljubljani.

LITERATURA

- Mihail BULGAKOV: *Življenje gospoda Molièra*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Denis DIDEROT: *Rameaujev nečak – Paradoks o igralcu*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.
- Johan HUIZINGA: "O izvoru kulture v igri." *Teorije igre pri Johanu Huizingi, Rogerju Cailloisu in Eugenu Finku*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Jože JAVORŠEK: *Esej o Molièru*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1974.
- Lado KRALJ: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.
- MOLIÈRE: *Tartuffe; Don Juan; Ljudomrznik*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- Gerda POSCHMANN: "Gledališki tekst in drama: K uporabi pojmov." *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008. 97–116.
- Georg STEINER: *Smrt tragedije*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2002.
- Matjaž ZUPANČIČ: *Shocking shopping*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.
- Matjaž ZUPANČIČ: *Vorkšop na Moljera*. Celje: SLG Celje, elektronska verzija, 2013.

4 Družabna šala je tanek mah, ki se na odru razkroji, gledališka šala je ostro orožje, ki bi v družbi povzročilo rane (Diderot, str. 114).

Projekt Mlada misel je nastal v sodelovanju z AGRFT, oddelkom za dramaturgijo in scenske umetnosti. V sezoni 2014/15 smo povabili k sodelovanju mlade dramaturge, ki zaključujejo študij in šele začenjajo svojo profesionalno pot, da se s svojim pisanjem predstavijo širši javnosti, in jim na ta način ponudili, da naredijo prve korake na svoji profesionalni poti.

PRVIČ V SLG CELJE



Foto Uroš Hočevar

SARA SMRAJC ŽNIDARČIČ,

kostumografinja

When I stand before God at the end of my life, I would hope that I would not have a single bit of talent left, and could say, 'I used everything you gave me'.

Erma Bombeck

Sara Smrajc Žnidarčič (1988) je diplomirana modna oblikovalka, kostumografinja in stilistka. Po končanem mednarodnem IB programu na Gimnaziji Bežigrad je študij nadaljevala v Milanu, kjer je diplomirala na Akademiji za likovne umetnosti NABA. V času študija je ustvarjala kostumografije za kratke filme študentov medijskega oblikovanja, začela je sodelovati s slovensko akrobatsko skupino Dunkin Devils, za katere še danes oblikuje in izdeluje kostume. Leta 2011 je bila avtorica prve samostojne kostumografije za gledališko predstavo *Vzemi me v roke* v režiji Evalda Flisarja (SKG in LGL).

Po diplomi 2012 se je vrnila v Ljubljano. V sezoni 2012/13 je kot asistentka kostumografov Ane Savič Gecen, Lea Kulaša in Barbare Stupica sodelovala pri projektih *Komedija z ženskami*, *Ukročena trmoglavka*, *Črna žival žalost*, *Ženske na robu živčnega zloma* (MGL) in *Striček Vanja* (SSG), za predstave *Še vedno vihar* (SNG Drama Ljubljana), *Največji frajer zahodnega sveta* (SLG Celje) in *Švejk* (MGL) pa je patinirala kostume.

Kot kostumografinja je sodelovala z Milošem Loličem pri projektu *Adam in Eva* (MGL, 2013), Jako Andrejem Vojevcem pri otroški predstavi *Vilinček z Lune* (Šentjakobsko gledališče, 2013) in mladim režiserjem Tinom Grabnarjem pri zaključni produkciji 3. letnika AGRFT (Cankarjev dom, 2014). V letu 2014 se je prvič preizkusila tudi v vlogi dramaturga in z mladimi plesalkami z Akademije za ples Veroniko Valdes, Tajdo Podobnik, Nežo Jamnikar in Tino Benko soustvarila plesno predstavo *4 v vrsto* (PTL).

Čeprav zaljubljena v gledališče, Sara rada raziskuje pomen in vlogo oblačila na vseh področjih uprizoritvene umetnosti, od sodobnega plesa do performansa, pa tudi v svetu mode in stylingov. Z modno fotografinjo Majo Slavec je sodelovala pri ustvarjanju vizualne podobe znane slovenske glasbene skupine Laibach ob izidu njihovega novega projekta *Spectre*.

Trenutno se Sara pripravlja na nove projekte: diplomska naloga 4. letnika AGRFT, letna produkcija oddelka za sodobni ples na Konservatoriju za glasbo in balet in mladinska predstava *Ko smo se izgubili* v režiji Anje Suša.



Foto Uroš Hočevar

UROŠ GORJANC,

oblikovalec luči

Umetnost je uresničiti projekt kvalitetno od začetka do konca, pravi Uroš, ki se zadnje desetletje ukvarja predvsem s produkcijo glasbe, videa, osvetljave, s scenografijo in z astrofotografijo.

Kot projektant statik je sodeloval pri različnih novogradnjah in obnovah visokih gradenj.

V SLG Celje je začel delati v sezoni 2011/12. Kot lučni mojster je sodeloval pri oblikovanju luči z režiserji pri različnih uprizoritvah – Mateja Kolečnik *Skrivnosti*, Nebojša Brađić *Gospodar Puntila in njegov hlapec Matti*, Jure Novak *Krči*, Anđelka Nikolić *Pika Nogavička* in Jernej Kobal *Policaži*.

Sodeloval je tudi pri oblikovanju videa za predstave *Skrivnosti* v režiji Mateje Kolečnik, *Krči* v režiji Jureta Novaka in *Sneguljčica* v režiji Andreja Jusa, kar je zanj dodaten oblikovalski in tehnični izziv.

Poleg vseh obveznosti, kolikor mu dopušča čas, rad nastopa. Je DJ, producent in sodeluje z glasbenimi združenji, predvsem v Mariboru v času Festivala Lent.

Kadar si zaželi miru in narave, odide na opazovanje nočnega zvezdnatega neba s teleskopom in kamero, s katerima je zmagal na ameriškem združenju astronomov CloudyNights v izzivu za najboljšo fotografijo *Trojček galaksij v ozvezdju Lev*.

Luka Martin Škof in Blaž Rejec
**VEŠ, POET,
SVOJ DOLG?**

BIOGRAFIJA MODERNE

Tragikomedija • Krstna uprizoritev

Režiser **Luka Martin Škof**

Oton Župančič, Ivan Cankar, Josip Murn, Dragotin Kette. Ustvarjali so na prelomu prejšnjega stoletja. Vsi so bili umetniki, z izrazito avtentičnim opusom in kot kolektiv tvorijo slovensko moderno. Dovolimo si oznako moderna razlagati kot novo, sveže. Kot veter, vizijo, prihodnost. Kot upanje.

Dediščina moderne je prevelika, da bi se lahko do nje opredelili v enem stavku. Pa vendarle poizkusimo zadeti bistvo. Ustvarili so alternativo svojemu času – umetniško iniciativo postavijo nasproti inertni slovenski družbi.

Umetnost kot rešitev dandanes predstavlja radikalno idejo. Saj poslušamo dan na dan, da nas bo rešilo gospodarstvo, politika, Cerkev. V umetnosti nihče, ne danes ne takrat, razen deklariranih umetnikov, ne vidi rešitve. In kdo so ti zapriseženi umetniki danes? Kdo so bili v času fin de siècle, ko je bila slovenska nacija še manj naklonjena progresivni umetnosti? To so bili ljudje, ki so se šolali na Dunaju, stran od domačih, stran od prijateljev. A študija niso dokončali. Domov so se vrnili s pomembnejšim znanjem. Odkrili so aktualne umetniške poizkuse. Začutili so kozmopolitanski Dunaj! Bili so generacija, ki ji je bila samoumevna svetovljanskost in samozavest državljana države, ki je še ni bilo. Bili so vizionarji! In doma so o vsem tem učili druge osamljence in čeprav niso bili resnično slišani, so vztrajali, kot da stojijo pred očmi vesoljnega občestva.

Uprizoritev *Veš, poet, svoj dolg?* lahko uvrstimo med obrede poslavljanja, oziroma več njih. Izhaja iz tragikomične predloge, ki izpostavlja individualnega poeta in njegov specifičen, vizionarski pogled na življenje, smrt, ljubezen, naravo in umetnost. Združuje jih v štirih, njim stilno lastnih poglavjih (pogrebih) in odpira možnost, da spregovorijo drug o drugem, da se skregajo in vendarle zedinijo. Če ne na zemlji pa v "nebesih". Predstava nas popelje od današnjega dne v preteklost. Uprizoritev *Veš, poet, svoj dolg?* ni pobež v preteklost, temveč vožnja v prihodnost v čas moderne, v čas novega, svežega, v čas vizije.

**Drama o življenju umetnika nekoč in danes zastavlja
vprašanje umetnosti kot rešitve za izhod iz duhovne
in morda tudi gospodarske krize**

**SPONZORJI IN PARTNERJI
SLG CELJE
V SEZONI 2014/15**

SPONZORJI SLG CELJE

VEČER

nov dan. nov večer.

glavni medijski pokrovitelj



PARTNERJI SLG CELJE



**Z VAŠO POMOČJO SMO ŠE USPEŠNEJŠI.
HVALA!**

Matjaž Zupančič

WORKSHOPPING MOLIÈRE

(VORKŠOP NA MOLJERA)

Comedy • World Premiere

Gracious Comedy Quill Award of 2014

Director **Boris Kobal**

Dramaturg **Tina Kosi**

Set Designer **Urša Vidic**

Costume Designer **Sara Smrajc Žnidarčič**

Actor Movement Consultant **Branko Završan**

Lighting Designer **Uroš Gorjanc**

Music selected by **Boris Kobal** and **Branko Završan**

Language Consultant **Jože Volk**

CAST

Simon Luzer **Vojko Belšak**

Elma Pia **Zemljič**

Fridolin **Renato Jenček**

Pita Lombardi **Lučka Počkaj**

Štrikgruber **Branko Završan**

Jerovšek **Andrej Murenc**

Contemporary Slovenian playwright Matjaž Zupančič is one of the most resourceful and successful authors in Slovenia.

The basic premise of the comedy *Workshopping Molière* is a reference to a theatre-specific subject the dramatist Matjaž Zupančič is definitely well-acquainted with. Simon Luzer, his partner Elma and friend Fridolin attempt to put on stage Molière's *Tartuffe* under the auspices of the Centre for Creative Writing Devoid of the Dramatic. Their invention revolves around the idea of performing *Tartuffe* exactly as it is written. This is an utterly untrendy approach for this day and age in which classical plays are merely starting points for the manipulation of directors' nebulous ideas. Jerovšek, the producer, and his colleagues, Štrikgruber and Dr. Pita Lombardi, are appalled by such a pitiful concept as nowadays classical plays would need to be rewritten and staged in a non-dramatic manner aiming at the irrational and the timeless. Simon is a freelancer involved in off or off-off projects. He desperately needs the money he has received for staging *Tartuffe*. That is why he is forced to submit to the people he gets money from. However, during the creative process of the production and following the instructions of the Centre for Creative Writing Devoid of the Dramatic, Simon comes to terms with the decision that he would remain faithful to his own commitment.

The comedy *Workshopping Molière* was awarded the Gracious Comedy Quill Award in 2014, and the jury's rationale stated that the *comedy Workshopping Molière wittily plays on the famous classical play by placing it in a contemporary world in which the playwright Matjaž Zupančič critically ticks off the bluff and folly of some of the contemporary theatre procedures which are merely based on self-glorification.*

Thanks to the humorous and honest dialogue, mixing of the classical genre and contemporary procedures as well as cleverly outlined dramatis personae, the comedy Workshopping Molière remains attractive also to wider audiences, not only theatre professionals, since it ridicules a vacant appearance devoid of content through the media of theatre which is nowadays a common feature in all areas of human existence.

**A comedy on the 'behind-the-curtain'
of a theatre production-in-the-making, a witty critique
of bluff in the area of art and life in general**

OPENING **28 NOVEMBER 2014**