

MLADYNSKO



DRAME
PRINCES

WTV.DIVIZKO

Sezona 2015/2016

2

Uprizoritev 6

- 2 Kazalo
- 3 Zasedba
- 4 Princese Elfriede Jelinek v didaskalijah
- 6 Kdo je kdo v Dramah princes
- 8 Sylvia Plath: Očka
- xx Oh, ta ženska je Sneguljčica
(intervju z Michałom Borczuchom in
Tomaszem Śpiewakom)
- xx Igralke in igralec o ...
- xx Dve vprašanji za Dragano Alfirević
- xx Mirjam Milharčič Hladnik:
Pravljice o zgodovini in identiteti
- xx Sem Trümmerfrau jezika
(Kratka biografija Elfriede Jelinek in
odlomki iz intervjuja z Gitto Honegger)
- xx Prvič v Mladinskem
Michał Borczuch
Tomasz Śpiewak
Dorota Nawrot
Dragana Alfirević
Bartosz Dziadosz
Jacqueline Sobiszewski



2

Elfriede Jelinek: Drame princes

Σ



(Prinzessinnendramen: *Der Tod und das Mädchen I–V*)

Prevod: Urška P. Černe, Anja Uršič, Sandra Baumgartner-Naylor, Lučka Jenčič, Amalija Maček

Režija: Michał Borczuch

Igrajo:

Sneguljčica	Anja Novak – Sneguljčica Boris Kos – Lovec
Trnuljčica	Daša Doberšek – Trnuljčica Boris Kos – Princ
Rozamunda	Maruša Oblak – Rozamunda Boris Kos – Fulvio Anja Novak – Medicinska sestra
Jackie	Damjana Černe – Jackie
Stena	Damjana Černe – Ingeborg Daša Doberšek – Sylvia Janja Majzelj – Ingeborg Anja Novak – ? Maruša Oblak – Sylvia

Priredba besedila in dramaturgija: Tomasz Śpiewak
Kostumografija in scenografija: Dorota Nawrot
Koreografija: Dragana Alfirević
Glasba: Bartosz Dziadosz
Oblikovanje luči: Jacqueline Sobiszewski
Lektorica: Mateja Dermelj
Oblikovanje maske: Nathalie Horvat
Avtorica videa: Maruša Oblak
Tolmačka na vajah in šepetalka: Špela Kopitar
Asistenca pri lektorstvu (študijsko): Katarina Krapež
Priredba prevoda *Rozamunde*: Maruša Oblak
Inspicent: Janez Pavlovčič

Za prijazno sodelovanje se zahvaljujemo Mirjam Milharčič Hladnik. Hvala tudi Cofestivalu.

Predstavo sta podprla Inštitut Adama Mickiewicza in Veleposlaništvo Republike Poljske v Ljubljani.

Premiera: 1. december 2015, spodnja dvorana Slovenskega mladinskega gledališča

Celotno besedilo Elfriede Jelinek je v prevodu Urške P. Černe, Anje Uršič, Sandre Baumgartner-Naylor, Lučke Jenčič in Amalije Maček pod naslovom *Smrt in deklica I–V* izšlo leta 2004 pri Mohorjevi družbi v Celovcu.

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar
Tonski mojster: Silvo Zupančič
Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic
Snemanje glasbe?
Video tehnik: Dušan Ojdanič
Video tehnik pri predstavi: Martin Podržavnik
Garderoberki: Andreja Kovač, Slavica Janošević
Izdelava kostumov:
Maskerka in frizerka: Nathalie Horvat
Rekviziterja: Dare Kragelj, Gašper Tesner
Odrski mojster: Boris Prevec
Odrski delavci: Samir Alibegić, Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek
Ključavničar: Sandi Mikluš
Mizar: Boštjan Kljakič Kim
Izdelava scenografije: delavnice SMG
Ekonom: Ivan Šikora
Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić

Drame princes

**Dve ogromni,
strašiloma podobni
lutki, spleteni iz volne,
polnjeni s cunjami,
ena kot Sneguljčica,
druga kot Lovec s
puško in klobukom, se
mirno pogovarjata,
glasovi prihajajo rahlo
popačeni iz offa.**

*Smrt in deklica I (Sneguljčica);
prevedla Urška P. Černe*

**Ta dva
se bosta
pobila,
ampak
zares!**

*Smrt in deklica III (Rozamunda);
prevedla Sandra Baumgartner-Naylor*

**Igralka naj (drug na drugega
obešene mrličje) mukoma vleče za
seboj in zato pri tem pri govorjenju
vedno bolj zadihano lovi sapo,
dokler ni prisiljena monologa
prekiniti, ker ne more več. Glede
na kondicijo in dnevno stanje bo
to enkrat prej, drugič kasneje. In
potem je monolog pač pri koncu in
končan: toda zagotovo boste kaj
naredili povsem drugače.**

*Smrt in deklica IV (Jackie);
prevedla Lučka Jenčič*





Trnuljčici poda bel zajčji kostum z močno poudarjeno vulvo in ji namigne, naj ga obleče, kar ona tudi stori. Ko je tudi ona v kostumu, se takoj oba kot divja zapodita drug v drugega. Živa meja se zruši nad njima in ju pokoplje pod seboj. Iz nje se dvignejo različne živali, v glavnem kokoši, ki se obnašajo zelo živalsko, zelo natančno posnemajo živali v njihovem obnašanju! Dve kokoši elegantno razvijeta transparent, na katerem piše:

**»OBIŠČITE
AVSTRIJO!
ZDAJ PRAV
ZANALAŠČ!«**

*Smrt in deklica II (Trnuljčica);
prevedla Anja Uršič*

Kar zadeva razdelitev dialogov, je ta predpisana, vendar se lahko vloge tudi podvojijo ali potrojijo, zato odstavki nakazujejo le premore v govoru, ni pa njihova naloga, da bi ustvarjali razliko med Sylvio in Ingeborg, ki predstavljata še toliko drugih oseb. Vendar morate, gospod šef ali gospa šefinja, tokrat vsaj v grobem upoštevati scenske napotke za dogajanje na odru, kakor sem jih zapisala, kajti tokrat so del besedila. Mi je prav žal.

**Sylvia in Inge koljeta
samca (ovna).
Odtrgata mu moda in
se pomažeta s krvjo.**

*Smrt in deklica V (Stena), I. dejanje;
prevedla Amalija Maček*



**Ženski ožemata
ovno truplo
nad čebrom, v
katerega kaplja
kri. Prikupno
gospodinjsko
opravilo.**

*Smrt in deklica V (Stena), 2. dejanje;
prevedla Amalija Maček*

Oh, ta ženska je Sneguljčica



Michał Borczuch in Tomasz Śpiewak sta intrigantna mlada poljska gledališka ustvarjalca v vlogah režiserja in dramaturga predstave. V Mladinskem vzpostavljata dialog s kontroverzno Nobelovo nagrajenko in njenimi nenavadnimi *Dramami princes*, postbrechtovsko in steinovsko igro pokrajino, v kateri gledališče govori prek različnih gledaliških jezikov, od instalacije do dramskega gledališča. Ko je Heiner Müller, veliki mag nemške dramatike in gledališča 20. stoletja, zapisal: »To, kar me zanima v besedilih Elfriede Jelinek, je prav njihov odpor do gledališča v stanju, v kakršnem je trenutno,« je spregovoril o samem bistvu pisave Jelinkove. Oder pokrajina tako skozi dialog z Jelinkovo beleži paralelna medsebojna delovanja med narativi avtorice te (ne več) dramske pisave in pisave odra, ki jo režiser in dramaturg z ekipo ustvarjata v živem dialogu s petimi igralkami in igralcem, novodobnimi »princesami« in »princem«.

Naš pogovor sledi etapam njihovega dela in jih osvetljuje na poti od blokov monologov, ki po avtoričinem pričevanju nastajajo kot »besedila reaktorji, ki se kuhajo sami, jaz pa jih le opazujem«, do njihovih prevodov in prevojev v odrsko, ki artaudovsko spregovori s svojimi lastnimi znaki.

Tomaž Toporišič: Začnimo od začetka. Kaj je bilo vajino izhodišče za predstavo? Jelinkova kot reformatorica dramske pisave, nobelovka, za katero je značilna ena najbolj radikalnih ne več dramskih pisav za gledališče, prepoznavno po govornih ploskvah in steinovskih igrah pokrajinah? Jelinkova kot ena osrednjih figur t. i. feminističnega ali postfeminističnega pristopa k umetnosti, kulturi in sodobni družbi? Ali Jelinkova kot kulturni fenomen, ne toliko kot dramatičarka, kontroverzna avtorica, ki na svojstven način razume in interpretira sodobno družbo? Ali kaj drugega? Skratka, zanima me, kako sta vstopila v ustvarjalni dialog z Elfriede Jelinek in njenimi *Dramami princes*.

Michał Borczuch: Ko sva se še na Poljskem pripravljala na uprizoritev, sva naletela na kompleksna vprašanja. Najprej na pisavo Elfriede Jelinek, ki se jo velikokrat ali praviloma interpretira skozi optiko feministične literature. Ta perspektiva se nama je zdela neproduktivna. Spraševala sva se, kaj je v današnjem svetu feminizem, kaj bi morala vedeti o tej temi, preden se začneva ukvarjati z *Dramami princes*. Potem se je odprla problematika besedila o ženskah, ki ga je napisala ženska. Pomembno se nama je zdelo odgovoriti na vprašanje, kako se lahko kot moška pošteno približava temu besedilu, ki govori o problematiki žensk v sodobnem svetu. Najprej se je to zdel velik problem, potem sva se odločila, da vprašanje pustiva ob strani. Odločila sva se, da besedila ne bova mislila kot feministično pisavo.

Zato sva si postavila vprašanje, kdo je pisateljica Elfriede Jelinek. Pri njenem pisanju me je vedno fasciniralo, kako se oblikuje, kako se iz nečesa, kar se zdi ob prvem branju kaos, izluščijo pomeni, kako se razkrivajo zelo raznolike poetične strategije. Zato sva se osredotočila na *Drame princes*, ki govorijo o šestih ženskah. Začela sva z nečim čisto preprostim, s tem, kako je Jelinkova kot pisateljica, ženska, o kateri vemo veliko, izbrala osebe za svoje igre in začela pisati o njih. Zanimalo naju je, ali so te igre neke vrste feministični plakati o položaju ženske v sodobnem svetu: Sneguljčica in Trnuljčica kot junakinji iz pravljic in risank Walta Disneyja, Jackie kot novodobna ikona. Potem se nama je vedno bolj zdelo, da v probleme Sneguljčice, drugih princes in celo Jackie, Ingeborg Bachmann in Sylvie Plath lahko z Jelinkovo vstopimo skozi problematiko čisto navadnih, vsakdanjih žensk. Veliko časa sva si vzela, da sva si predstavljala pisateljico Elfriede Jelinek doma ob oknu, pred računalnikom, v dnevni sobi, kako prebira različne revije, gleda poročila, gleda skozi okno, si ogleduje ljudi in si nenadoma reče: Oh, ta ženska je Sneguljčica.

Tomaž Toporišič: Se pravi, da je izhodišče postala Elfriede Jelinek kot avtorica?

Michał Borczuch: Ja, to je bil pri najinem delu z besedilom zelo pomemben korak, saj sva ugotovila, da ne gre za avtorico, ki hoče napisati nekaj zelo artikuliranega, natančnega, ampak ujame impulze iz resničnosti, ki začnejo rasti v celoto. Reče si, na primer, oh, to dekle na avtobusni postaji ponoči je Sneguljčica. Iz tega prvega impulza začnejo vzraščati druge stvari: liki, problematike, estetika. Tako nisva več razmišljala o feminizmu, o ženski pisavi, o pravicah žensk. Zamislila sva si avtorico, ki v posebnih okoliščinah razmišlja o človeških bitjih. To se nama je zdel pomemben korak pri razmisleku o tekstu in delu z njim. Saj poznate besedilo in veste, da lahko iz njega naredimo manifest, feministično izjavo, zbirko plakatov, ki bodo hitro razumljivi, ki bodo kazali na zlahka razberljive probleme. Knjigo si lahko razlagamo kot zgodbo o šestih ženskah v šestih življenjskih obdobjih, ženskah z različnimi težavami. Ampak bolj produktivno se nama je zdelo brati tekst kot zgodbo o eni sami ženski.

Ko sva prišla do tega izhodišča, se je odprla svoboda za delo z igralkami v Ljubljani. Na začetku so naju zanimale one same, kdo so, kaj so, kaj hočejo. Potem sva postopno razdelila vloge, osebe, ki se v procesu še vedno izgrajujejo; pri tem sva izhajala iz posebnosti konkretnih igralk v predstavi: Damjane Černe, Janje Majzelj, Daše Doberšek, Maruše Oblak in Anje Novak.

Tomasz Śpiewak: Vedela sva, da bova šla v Mladinsko, da bova tukaj srečala pet igralk in začela sodelovati z njimi in z igralcem Borisom Kosom in da bodo ta naša delovna srečevanja odprla nove dimenzije dialoga z Jelinkovo. Zato sva namerno pustila odprt prostor za nove interpretacije, ki se porajajo skozi srečevanje umetnic in umetnikov z besedilom. Tega se ne da predvideti, treba je ugotoviti, na kakšen način bodo korespondirali s tekstom, se odzivali nanj, kaj bo ta sprožil v njih, kaj bo v njih odprl in kako se bo odprl z njimi.

Michał Borczuch: In če se vrnemo k vašemu začetnemu vprašanju o avtorici Elfriede Jelinek. Ugotovila sva nekaj, kar mogoče ni veliko odkritje, a je za nas pomembno, namreč to, da v igro in proces vključimo poigravanje z avtorico. Ko sva prebiralala besedilo, sva ugotovila, da se v njem (kar je za dramska besedila izjema) dobesedno pojavita avtorica in njen glas. In v Rozamundi lahko tako, kot prej za Sneguljčico, rečemo: zdaj govori Jelinkova. Se pravi, da se avtorica pojavi v samem središču celotnega besedila. In to, da samo sebe vstavi v tekst, se nama je zdelo pomembno, to, da govori o ženskah in kot ženska. Celotne *Drame princes* je treba gotovo brati kot kompleksno opazovanje ženske, njenega pozicioniranja. In glas Jelinkove včasih eksplicitno izjavlja, da sovraži ženske. In res ji lahko verjamem, toda te besede uporablja tako za druge kot zase. Se pravi, da ne gre samo za pogovor o moških, ženskah, feministkah in tako naprej, ampak za nekaj veliko pomembnejšega: za pogovor o stanju človeštva in človeka. In če samo sebe postavi v ta zelo destruktivni položaj, hkrati premore igrivost, poseben humor, s katerim je besedilo posejano. Tako sva prišla do izhodišča, da moramo dramo brati kot tekst o človeškem bitju, ne o moškem, ženski in njunih medsebojnih odnosih, ampak kot nekaj, kar je veliko bolj eksistencialno.

Tomaž Toporišič: Ali mislita, da Jelinkova princese, od pravljicnih do novodobnih, mitskih, izbere v smislu Rolanda Barthesa in novodobnih mitov, zato, da bi lahko bolje spregovorila o resničnosti danes, o svoji lastni resničnosti?

Michał Borczuch: Ja, na neki način. Ampak sam vidim dve ločeni entiteti. Najprej zgodbe o princesah kot posebnih ikonah, ženskah, za katere zlahka ugotovimo, kaj so in kaj predstavljajo.





Tudi skozi medije. In pa to, na kar se zadnje čase osredotočamo. Odnos med karakterji, epizodami na eni in igralkami na drugi strani. Te neposredne geste bomo, mislim, na določenih mestih predstave tudi uporabili. Po drugi strani pa gre za *Drame princes* kot celoto, ki govori o eksisten-
ci. Za princeze in smrt kot del naše eksistence, ampak ne samo v smislu erosa in tanatosa, ampak kot nekaj, kar je zelo povezano s tem, kako Jelinkova gleda na resničnost, na človeka in samo sebe kot del človeštva. Povezovalce celotne igre in njenih elementov je po mojem mnenju smrt, včasih kot fizična smrt na odru, včasih pa smrt kot stanje mrtvosti, depresije.

Tomaž Toporišič: To se mi zdi zelo zanimivo. Ko uprizarjajo *Deklico in smrt*, ustvarjalci večinoma poudarijo ali izvzamejo eno ali dve ali tri zgodbe in junakinje, vaju pa zanima celota in izhajata iz nje.

Michał Borczuch: Mislim, da je iz besedila kot celote lepo razvidna posebna notranja logika, kar drži tudi, če si predstavljamo, da so se ti ženski obrazi pred Jelinkovo pojavljali in jih je interpretirala v različnih fazah svojega življenja. Tako da je celota prava konstrukcija in ne zbir raznolikih zgodb. Gre za pravo strategijo. Ko preberemo prvo didaskalijo, ugotovimo, da gre za nekaj zelo preprostega: *Dve ogromni, strašiloma podobni lutki, spleteni iz volne, polnjeni s cunjami, ena kot Sneguljčica, druga kot Lovec s puško in klobukom, se mirno pogovarjata, glasovi prihajajo rahlo popačeni iz offa.* Konstrukcija se začne s *Sneguljčico*, za katero je Tomasz prej dejal, da je v bistvu nekakšna performativna instalacija, in konča s *Steno*, ki ima dramsko strukturo dvodejanke. In predzadnja zgodba je o Jackie, ki je na videz sama na odru, ampak v didaskalijah lahko preberemo: *Igralka naj (drug na drugega obešene mrliče) mukoma vleče za seboj ...* In *Stena* govori o odnosu med dvema ženskama, pisateljicama. Ob branju pa, ne glede na to, v kateri zgodbi smo, čutimo povezanost, prepletenost junakinj. Jackie v svojem delu na primer omeni Sylvia Plath, Sylvia Plath v *Steni* pa ogledalo iz *Sneguljčice ...* In tako naprej. Kot da bi bili skupaj z zgodbami znotraj enega samega oblaka.

Druga stvar, ki je enako pomembna, izhaja iz procesa dela, z naših prvih srečevanj, branj besedila, pogovorov o tem, kako igralka tekst občutijo, kaj se jim zdi v njem feminističnega, kako vidijo na primer odnos med Trnuljčico in Princem. Tako se je zgodilo nekaj, kar mi je zelo všeč, namreč da v besedilu ni moški lik tisti, ki prinese konflikt, ampak postane objekt, ki ga ženske potrebujejo za svoja dejanja. Do tega smo prišli z našim načinom dela, tako da se nismo več osredotočali na boj med spoloma. Tega boja nenadoma nismo več čutili oziroma je ob delu z igralkami in igralcem, ko smo skupaj iskali prave pomene besedila, izhlapel. Zato smo besedilo začeli krajšati razmeroma pozno, po večkratnih branjih vseh petih delov v celoti, po pogovorih o tem, kaj igralci ob njem občutijo, kako vidijo neuspeh. Kot sem omenil že prej, spraševanje o neuspehu ni bilo nekaj naključnega, ampak predstavlja pogled na svet, ki prihaja iz tega temeljnega občutja Jelinkove. In iz nujnosti, da iz tega položaja pove nekaj o svetu. Mislim, da bodo prav v naslednjih tednih občutja, ugotovitve s prvih vaj, zrasli in začeli vplivati na izdelovanje posameznih elementov predstave.

Tomasz Śpiewak: Tako postanejo gradivo za predstavo ne samo zgodbe Jelinkove, ampak tudi igralk samih. Njihovo izražanje tega, kar občutijo, razmišljajo o tematikah *Princes* in o smrti, njihovi odzivi nanje.

Michał Borczuch: Toda to nikakor ne pomeni, da besedilo Jelinkove na kakršenkoli način dopisujemo. Prej to, da besedilo začne delovati kot posebne vrste povečevalno steklo, s katerim gledamo na igralko. Trenutno smo v fazi študija, ko moramo ugotoviti, kako to ugledališčiti, kako občinstvu povedati zgodbo, hkrati pa, kam in na kakšen način v predstavo postaviti ženske kot igralko. Toda bistveno za sam proces in predstavo ostaja, da gledamo igralko - ženske skozi knjigo in da hkrati knjigo gledamo skozi igralko. Igralko bodo tako v samem središču predstave, toda ne kot dive, ampak kot točke opazovanja zgodbe Elfriede Jelinek.

Tomaž Toporišič: Pa se vama zdi, da je način dela, ki ga prakticirata, tesno povezan s strukturo besedila Jelinkove ali bi ga lahko uporabila tudi pri drugih besedilnih korpusih?

Tomasz Śpiewak: Mislim, da je to besedilo nekaj posebnega, saj določene stvari postanejo jasne šele, ko pomislimo na nekatere geste Jelinkove. Piše te dolge monolitne monologe, hkrati pa, na primer ob Jackie, zapiše, češ to je velik monolog, ki sem ga napisala za igralko (tokrat ne za instalacijo), za gledališče. In potem predlaga, da igralki nikakor ni treba povedati celotnega besedila, da se lahko ustavi, kadar si želi. In to vidim kot gesto, ki ustvarjalce predstave postavi v položaj, v katerem prostor predstave ugledajo kot pro-

stor boja med tekstom in gledališkim jezikom odra. Ta tip geste lahko res najdemo tudi pri drugih dramatikih, toda vseeno je pri Jelinkovi izjemno močna misel na to, kako bodo njena besedila postavljena na oder. V bistvu nas avtorica sama opogumlja, naj naredimo neko gesto. V bistvu je njen način dialoga z režiserji in drugimi ustvarjalci predstave provokativna gesta, ki je za delo pri predstavi produktivna.

Michał Borczuch: Res je. In v besedilu naletimo na trenutke, ko začutimo, da je v didaskalijah napisala nekaj, kar je proti gledališču. Za trenutek pomislimo, ja, sovraži gledališče. Toda nama se je zdelo, da je treba najprej odgovoriti na vprašanje, zakaj to počne, zakaj pri že tako kompleksnem besedilu vse skupaj še dodatno zaplete. In odgovor smo spet našli pri delu z igralkami in igralcem. Ko smo prvič brali besedilo, so ga igralci komajda razumeli. Kot da bi se najprej borili z njim, toda to je odpiralo trenutke, ko smo začeli razumevati, kaj je za temi gestami Jelinkove.

Vzemimo primer Rozamunde. V tekstu imamo situacijo, ki je precej jasna. Ženska v potapljačem se avtomobilu. In ker smo v gledališču, se moramo odločiti, ali bomo na oder postavili avtomobil ali igralko, ki bo na odru dejansko v vodi. Toda ti možnosti smo opustili, saj smo ugotovili, da je bistvo prav dejanski trenutek, ko avto pade v vodo in igralka, ki je v njem, govori besedilo. Vemo, da je to zelo filmičen prizor in da ga je zelo težko uprizoriti, slediti tem didaskalijam na odru. Res pa je, da se tudi meni zdi to popolna uprizoritev ali postavitev tega prizora. No, razmišljali smo naprej, o prizoru, ko se pojavi Fulvio in skuša pomagati Rozamundi v potapljačem se avtomobilu. Ves dialog je pisan kot valovanje, spet imamo popolnoma filmično situacijo. Toda v procesu dela smo se odločili, ali bomo to obrnili, spet v nekaj, kar je filmsko: v bolnišnično sobo, v kateri pa ne leži Rozamunda, ampak Fulvio, ki v kritičnem stanju po nesreči prosi Rozamundo za ljubezen. Ona pa se znajde v položaju ženske, ki se mora odločiti, ali bo ostala s tem moškim ali se bo umaknila sama vase, v svoje pisanje, v svoje misli, v samoto. Po eni strani gre za položaj, ki je v nasprotju z avtoričinimi didaskalijami, a odpira polje razmisleka, ki je podobno, neki korelat tega, kar piše Jelinkova. Je znotraj vzdušja, občutenja Rozamunde.

Igralke in igralec o ...

Damjana

Tomasz: Damjana. Igra Jackie. Vprašal sem jo, kako se kot izkušena igralka počuti v zvezi z odrskimi napotki Jelinkove, ki ji dopuščajo, da se na pamet nauči ta res dolgi monolog in ga potem prekine na mestu, ko se ji zazdi, da ji njeno stanje tistega dne ne dopušča, da bi ga še naprej govorila. Kako se počuti glede te svobode, ki jo ima kot performerka?

Damjana: Pošten odgovor na vprašanje, kaj mi slimo o navodilu Jelinkove za igranje Jackie, bi zahteval več časa za premislek, ampak takole na hitro, hmmm, se mi seveda najprej zastavi vprašanje svobode: Ali je svoboda brez omejitev res svoboda?

Bi lahko v neki predstavi govorila le toliko časa, kolikor bi bila tistega dne razpoložena, kolikor bi tisti dan zmogla, kolikor bi se mi »ljubilo«, toliko, kot bi mi, glede na kondicijo in dnevno počutje, dovoljeval dihanje, dokler ne bi bila prisiljena monologa prekiniti, ker ne bi zmogla več?

Vsekakor bi bil to zanimiv eksperiment, tovrstne eksperimente so v zgodovini gledališča že počeli, s tem ne bi ravno odkrivali tople vode.

In potem sledi dvom, izpraševanje, ali naj to govorim do izgorelosti, do skrajnih zmogljivosti, dokler ne bom dihala le še na škrge ... in potem utihnem.

Kaj bi s tem dosegla, kaj je namen takega početja, ali obstajajo drugačna sredstva, morda zanimivejša?

Jaz se podim po teh deskah že več kot trideset let, že velikokrat sem gorela in skoraj izgorela ...

In ko se že dotikava let, Tomek, ti lahko na tvoje vprašanje, ali se glede izkušenj, kondicije in kilometrine kaj spreminja, odgovorim: ja, zame je zmeraj pomembnejše, kaj počnemo, zakaj to počnemo in ali v svojem početju vidim smisel.

In na tem mestu se vse začne: smisel. Tukaj se rodi motivacija, tukaj se poveča kreativnost, dihanje se poglobi in kondicija lahko doseže nepredstavljljive razsežnosti.

Daša

Tomasz: Daša. Je Trnuljčica, ki ne bi oživila, če ne bi bilo prinčevega poljuba. Prosil sem jo, da bi kot Daša napisala nekaj besed o poljubu. Bodisi o svojem spominu na poljub, o prvem poljubu svojega moža, bodisi bi poljub fizično opisala itd. Rekla je, da je ideja super, in da bo to z veseljem naredila.

Daša: Zdaj mi pa naj še kdo reče, da nisem sposobna. Pazi tole:

Pred poljubom, med cvrenjem drobovine, ki bo zmešana z drobtinami, utopljenimi v belem vinu, skupaj s kolegi iz E.Leclerc, belim tartufom, koščki pršuta in – tukaj zdaj pogledam v recept, ker na pamet pa res ne znam vsega – aha, v receptu piše, da sta zraven še peteršilj in čebula, oba bosta torej skrbno sesekljana in potem, skupaj z jajcem, umešana v filo. No, in pred poljubom, med cvrenjem drobovine, ki bo zmešana, objeta in prežeta z zgoraj naštetimi sestavinami, že čez nekaj minut se bo to zgodilo, pravzaprav zelo kmalu, takoj ko napišem tole, kar zdaj že berete, iščoč smisel v tem, kar berete, in ker smisla ni, se mučite. In prav je tako, saj se mučim tudi jaz, vedno, ko preberem karkoli od Elfriede Jelinek, zdaj pa je še huje, ker se moram njene (ne)smiselne miselne vijuge na pamet naučit, potem pa še verodostojno in prepričljivo odigrat, skratka, nimate se kaj pritoževati, ker (vsaj trenutno) res niste na slabšem. No, in med vsem tem sem sposobna napisati še nekaj misli o poljubu (kot mi je bilo naročeno, tega si res nisem sama izmislila) in ponavljati tekst. Ha! Sem naredila vtis, kaj? Bom kar malce počakala, preden nadaljujem, da ta vtis, ki ga puščam, malo traja, ker je lepo, da traja, sploh, če je dober. Vtis. In poljub tudi. No, tako, zdaj pa spet nadaljujem in nadaljujem s poljubom, pred poljubom, ki ga ni. Ni ga, ker šele nastaja, se približuje, oddaljuje, približuje, oddaljuje, in ko je blizu, cmok, ga že ni več. Nikoli ni zares tvoj ali zate, ker je vedno že nekje drugje, pri nekem drugem. In zato je poljub zmeraj okruten. Ne, obratno. Ne, pa vendar! Torej. Ponavljam tekst. Raca pa čaka. Revica. Ne ve še, kaj jo čaka. Napolnjena z lastnimi scvrtimi notranjimi organi in s kolegi iz E.Leclerca bo, namazana z majaronom in soljo, končala v pečici pri 200 stopinjah Celzija, kjer se bo pekla dve uri. Kolikor kil, toliko ur, dve kili, torej dve uri. Moja raca bo polnjena s scvrto drobovino najokrutnejšega poljuba. Mljask.

Janja

Tomasz: Janja. Je Bachmannova, zato sem ji zastavil vprašanje o nevidnem zidu. Kaj predstavlja? Kako si ga lahko kot igralka in ženska predstavlja? Kako ga lahko res občuti, začuti, da zares obstaja?

Janja: Ne bom pisala o ženskah. Za steno smo namreč vsi. Patriarhalni sistem je oba spola obsodil na življenje za steno, ki je postala že tako samoumevna, da je nevidna. Kako naj torej s prstom pokažemo na nekaj, česar ne vidimo več? Zato bom pisala o tem, kar trenutno še lahko vidimo, se pa počasi razblinja in samo še vprašanje časa je, kdaj bo postalo prozorno.

Prišli so begunci. Postavili smo steno. Zaprli smo sami sebe. Tako preprosto gre to. Vedno je šlo tako in nič ni drugače. Zdaj lahko vsaj opazujemo, kako se to zgodi. Za zidovi zapora bomo ohranili tisto nekaj, kar imamo, kar se ne sme spremeniti, kar bo ostalo nagačeno, pa čeprav mrtvo, ker bolje je mrtvo kot sprejeti življenje v vseh njegovih oblikah. Nagačeno »vsaj zgleda«. Živo pa je nepredvidljivo.

Kot Ingeborg Bachmann sem zaprta tudi po svoji smrti. Določajo me moja norost, način moje smrti in dejstvo, da sem ženska. Tako je zame rezervirano posebno mesto na piedestalu ženskih umetnic, skupaj s Silvio Plath, ki je, hočem ali nočem, moja cimra. Ona je namreč tudi ženska in prav tako umetnica, zato je logično, da sva skupaj. Kje so vse druge, ne vem, verjetno niso dovolj spektakularno umrle in so odletele s piedestala. Jaz sem padla vsaj samo s svoje stene, ki jo kar naprej skušam preplezati. Sem pa tja hočeva poiskati še druge, da bi imeli družbo, pa v enciklopediji pisateljev dvajsetega stoletja niso zapisane, zato je zelo mogoče, da sploh niso obstajale. Tudi če so, je vseeno, ko pa je videti tako, kot da jih nikoli ni bilo.

Zadnje čase me zabava misel na stotine beguncev, ki prihajajo. Glede na to, da stene ne morem preplezati, nekako upam, da jo bo uspelo podreti množicam na drugi strani. Potem bi se lahko končno zrcalila v nečem, kar je resnično.

Maruša

Tomasz: Maruša. Rozamunda. Ker smo se te igre lotili kot neke vrste avtobiografsko-fantazijskega besedila Elfriede Jelinek, sem jo prosil, naj v njem poišče stavek ali del, delček, s katerim se ona, Maruša, res lahko poistoveti kot ženska in igralka, ter napiše nekaj o tem.

Maruša: »Sovrašstvo se mi ravno razrašča v srcu, že spet je nazaj, pa sem mu strogo prepovedala! O, ne, ne tepe drugih, mene tepe!«

Všeč mi je. Ker ni pridna. In ne poskuša bit všečna in prijazna do sveta. Sram me je, da poskušam bit všečna in pridno poskušam bit prijazna, da tolikokrat molčim. Da požrem, ko bi morala ugriznit. Nehajmo se sprenevedat, ta svet je moški svet. Moški ga vodijo, moški režirajo, tistih nekaj žensk, ki so tu našle kakšen bolj odgovoren položaj, se ne obnaša nič bolje, saj se ne more. Tako je. Sram me je, da dovolim, da se nič ne spremeni. Da se brezobzirnost enači s svobodo in sila velja za uspešno strategijo.

Moški nas izberejo. Moški nas ne izberejo. Moški nas izberejo, pa potem zamenjajo, moški nas povabijo, pa potem na to pozabijo. Požrejo besedo. Moški v nas projicirajo svoje mame, deklice, ki so jih razdevičili, narišejo nam svoje najbolj skrite fantazije in me jih utelesimo – vzamemo bič ali poročno obleko, vtikamo prste, kamor si zaželi, ali se plazimo po kolenih, v kesanju. Ujete smo v teh modelčkih kot božični medenjaki. Popolnoma zamenljiva roba. Vsak dan se mi dogajajo krivice in nimam orožja, za katero bi zgrabila. S športnim duhom sprejemam poraze, razumno in prisebno – profesionalno. Potem se stuširam, preoblečem, se z nasmeškom poslovim in za zaprtimi vrati zrušim; tako pač je, to gre k »naravi« delo. Kajne? Dan za dnem, vedno bolj prozorna in sprijaznjena. »Moj glas, moj glas, moj glas, nič ne reče.«

Aja, govorila sem o gledališču.

Anja

Tomasz: Anja. Igra Sneguljčico. Med študijem predstave je pisala pesmi, ja, svoje lastne pesmi!, ki so se ukvarjale s to perspektivo. In prosil sem jo, če bi to lahko uporabila kot svoj igralski prispevek.

Anja
Padla za strastjo

Hranim se samo
še s pesmimi o
najini ljubezni,
ki pridno čaka
v pravljici.
Vedno bolj sem suha.
Tanka kot
notno črtovje.

Jaz sem brezno
brez idej in padam
sama vase.

Joškice so mi
poniknile med
rebra, ki si jih
bom ob padcu
polomila –

če pihneš s
svojo kivijasto
sapo, me mogoče
ujame veter.

Ker jaz sem
lahna kot peresce
in krhka kot testo
za pito.
Najtežje v meni
je srce, ki krivo je,
da padam, in ko
padem, si brezno
še poglobljam.

Tanka kot
notno črtovje.
Nanizaj name
četrtnke, polovinke
in osminke.
Naredi me v pesem.
Naredi me v lastno hrano.
Da se požrem do smrti.

Tvoja princeska.
(leta nekje po 2008)

Zakaj in kako se deklice srečujemo s smrtjo?
(intervju s samo seboj)

Eno jabolko na dan prežene vse zdravnike stran.

Le eno jabolko na dan pa hmm ...

Seveda to ni isto jabolko kot v *Sne-guljčici*. V pravljici bratov Grimm je jabolko simbol za vse, kar bi morala biti odrasla ženska: mati, ljubimka, žena, vdova, starka ... Dekletu znamke »lasje črni kot ebenovina, usta rdeča kot kri in polt bela kot sneg« se tako jabolko pač zatakne v goltancu, njeno črevesje ga zavrača in ob misli na polne boke in na lastno nesrečno mater se ji kozla. Tako kot kozla dekletu znamke »H&M, Zara in Calvin Klein«, ki z veseljem papca naša nekalorična jabolka, od zelenega *granny smith* do jonagolda in klenega slovenskega bobovca. Toda previdno, bejbi, le eno na dan. Drugače sledijo jabolkasta lička.

Google pravi: *The skeletal society sisterhood*. Za razpoznavnost nosite rdečo vr-vico okrog zapestja. Vsak dan spijte najmanj 8 velikih kozarcev vode. Vsak dan vsaj 15 do 20 minut telovadite. Ne jejte preveč.

Palčki, palčki, povejte, kje ste? Pravi-jo, da bi me oni lahko naučili žretja in pitja, medtem ko bi me naskakovali. Jaz sem pozabila, kako to gre. Žretje in pitje namreč. In naskakovanje tudi. Jaz sem pozabila, kakšen je okus mamine potice.

Mama, mama, mama!

Tata, tata, tata!

Jaz sem lačna, ampak ne bi riža, ne bi flancata niti solate!

Zrcalce, zrcalce, povej, kdo je ta debela prasica, ki gleda me zdej. Zrcalce, zrcalce, povej, zakaj molčiš in nič ne rečeš. Razbila ti bom gobec. Razbila te bom na sto koščkov. Že sto let hodim gor pa dol po tej hosti in ne najdem Resnice o svojih kosteh. Srečujem druge kosti in njihove grobove, a nič mi ne povedo, dokler sama ne odvržem še zadnje mišice in zadnjega funta mesa ter še sama ne postanem kost brez kože od glave do pet in končno srečna, ker sem našla Resnico, umrem. Resnica je Smrt.

Za alternativno Resnico je antiromantična

E. Jelinek napačna izbira.
(november 2015)

Boris

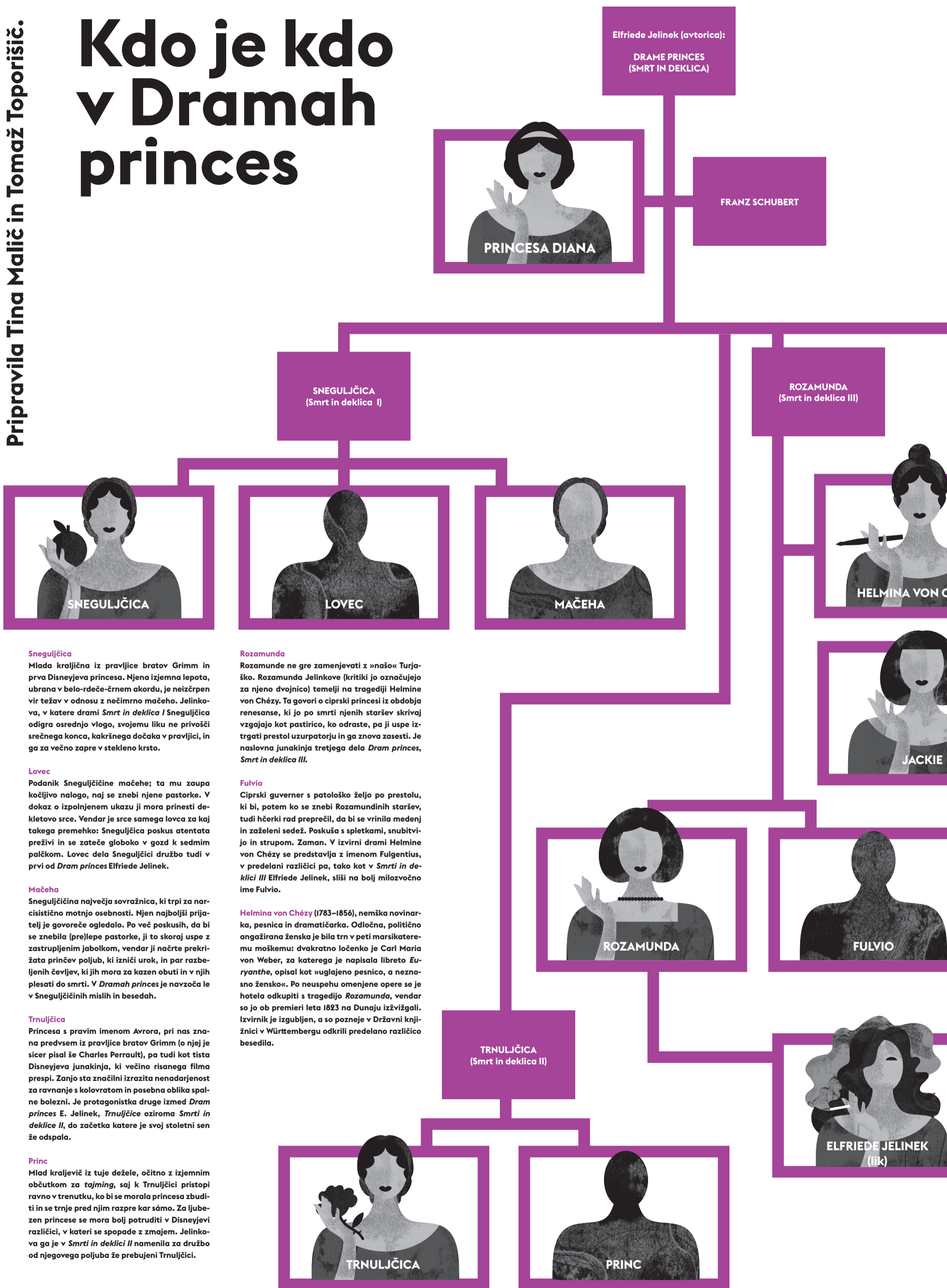
Tomasz: *Boris. Lovca, Princ, Fulvio. Prosil sem ga, naj razvije nekaj misli o svojem položaju edinega moškega v predstavi: kaj zanj to dejstvo pomeni in kako se počuti kot igralec na odru.*

Boris: V »klasični« literaturi je prevladujoče razmerje med moškimi in ženskimi liki tako, da slednji (ne glede na to, koliko jih je ali kako »obsežna« je njihova vloga v literarnem delu) večinoma zgolj služijo prvim kot sredstvo za karakterni razvoj (bodisi pozitiven bodisi negativen), sami po sebi pa kot liki nimajo nikakršne vrednosti. Jelinek v *Dramah princes* vzame ta model in naredi njegov negativ.

Moški tako postanejo del okolice, nekakšno dogajalno ozadje, ki ga ženske dramske osebe izkoristijo, da v njih sproži razmišljanja in dialoge, preko katerih se razprejo globine njihovih karakterjev. S takšnim vpogledom se ženske izmaknejo stereotipni ali površ(i)n(sk)i karakterizaciji, kajti končni rezultat je preplet njihovih močnih in tudi slabih plati.

Vendar zgolj besedilo ni dovolj, da bi se karakterizacija, enakopravna »klasično moškim«, prenesla tudi na oder. Medij gledališča je vendarle drugačen od literature, sledi drugačnim zakonitostim, in ravno te narekujejo, na kakšen način se lahko določene ideje znotraj umetniškega dela sploh izrazijo. Poleg tega je besedilo Elfriede Jelinek izrazito literarno, s čimer se razmik med obema vejama umetnosti samo še poveča. Odrsko zatorej ni dovolj, da ostane fokus zgolj na karakterizaciji ženskih oseb, ampak je treba še toliko bolj upoštevati vlogo moških kot ozadja. Da se ohrani ideja, da so ti uporabljeni samo kot sredstvo, da se lahko razvijajo in kot nosilke dogajanja uveljavljajo ženske osebe, je treba pozornost odmakniti od moških in jih tudi na odru postaviti v tak položaj, ki ga v svojem bistvu zavzemajo znotraj literarnega dela – v ozadje.

Kdo je kdo v Dramah princes



Elfriede Jelinek (avtorica):
DRAME PRINCES
(SMRT IN DEKLICA)



FRANZ SCHUBERT

SNEGULJČICA
(Smrt in deklica I)



ROZAMUNDA
(Smrt in deklica III)



TRNULJČICA
(Smrt in deklica II)



Sneguljčica

Mlada kraljična iz pravljice bratov Grimm in prva Disneyjeva princesa. Njena izjemna lepota, ubrana v belo-rdeče-črnem akordu, je neizčrpen vir težav v odnosu z nečimrno mačeho. Jelinkova, v katere drami *Smrt in deklica I* Sneguljčica odigra osrednjo vlogo, svojemu liku ne privošči srečnega konca, kakršnega dočaka v pravljici, in ga za večno zapre v stekleno krsto.

Lovec

Podanik Sneguljčičine mačeha; ta mu zaupa kočljivo nalogo, naj se znebi njene pastorka. V dokaz o izpolnjenem ukazu ji mora prinesiti dekletovo srce. Vendar je srce samega lovca za kaj takega premeško: Sneguljčica poskus atentata preživi in se zateče globoko v gozd k sedmim palčkom. Lovec dela Sneguljčici družbo tudi v prvi od *Dram princes* Elfriede Jelinek.

Mačeha

Sneguljčičina največja sovražnica, ki trpi za narcistično motno osebnosti. Njen najboljši prijatelj je govoreče ogledalo. Po več poskusih, da bi se znebila (pre)lepe pastorka, ji to skoraj uspe z zastrupljenim jabolkom, vendar ji načrte prekrižata princ in poljub, ki izniči urok, in par razbejlenih čevljev, ki jih mora za kazen obuti in v njih plesati do smrti. V *Dramah princes* je navzoča le v Sneguljčičinih mislih in besedah.

Trnuljčica

Princesa s pravim imenom Avrora, pri nas znana predvsem iz pravljice bratov Grimm (o njej je sicer pisal še Charles Perrault), pa tudi kot tista Disneyjeva junakinja, ki večino risanega filma prespi. Zanj sta značilni izrazita nenadarnost za ravnanje s kolovratom in posebna oblika spalne bolezni. Je protagonistka druge izmed *Dram princes* E. Jelinek, *Trnuljčice* oziroma *Smrti in deklice II*, do začetka katere je svoj stoletni sen že odspala.

Princ

Mlad kraljevič iz tuje dežele, očitno z izjemnim občutkom za *tajming*, saj k Trnuljčici pristopi ravno v trenutku, ko bi se morala princesa zbuditi in se trnje pred njim razpre kar samo. Za ljubezen princese se mora bolj potruditi v Disneyjevi različici, v kateri se spopade z zmajem. Jelinkova ga je v *Smrti in deklici II* namenila za družbo od njegovega poljuba že prebujeni Trnuljčici.

Rozamunda

Rozamunde ne gre zamenjevati z »našo« Turjaško. Rozamunda Jelinkove (kritiki jo označujejo za njeno dvojnico) temelji na tragediji Helmine von Chézy. Ta govori o ciprski princesi iz obdobja renesanse, ki jo po smrti njenih staršev skrivaj vzgajajo kot pastirico, ko odraste, pa ji uspe iztrgati prestol uzurpatorju in ga znova zasesti. Je naslovna junakinja tretjega dela *Dram princes*, *Smrt in deklica III*.

Fulvio

Ciprski guverner s patološko željo po prestolu, ki bi, potem ko se znebi Rozamundinih staršev, tudi hčerki rad preprečil, da bi se vrnila medenj in zaželeni sedež. Poskuša s spletkami, snubitvijo in strupom. Zaman. V izvirni drami Helmine von Chézy se predstavlja z imenom Fulgentius, v predelani različici pa, tako kot v *Smrti in deklici III* Elfriede Jelinek, sliši na bolj milozvočno ime Fulvio.

Helmina von Chézy (1783–1856), nemška novinarka, pesnica in dramatičarka. Odločna, politično angažirana ženska je bila trn v peti marsikaterega moškemu: dvakratno ločenko je Carl Maria von Weber, za katerega je napisala libreto *Euryanthe*, opisal kot »uglajeno pesnico, a neznosno žensko«. Po neuspehu omenjene opere se je hotela odkupiti s tragedijo *Rozamunda*, vendar so jo ob premieri leta 1823 na Dunaju izžvižgali. Izvirnik je izgubljen, a so pozneje v Državni knjižnici v Württembergu odkrili predelano različico besedila.

Elfriede Jelinek (1946), avstrijska pesnica, pisateljica in dramatičarka, (kontroverzna) dobitnica Nobelove nagrade leta 2004, avtorica *Dram princes* ali *Smrti in deklice I-V*. V tretji, osrednji, se pod krinko princeze Rozamunde – v interpretaciji Jelinkove pa sodobne intelektualke –, pojavi tudi sama, saj besedilo velja za avtobiografsko: »V tem dramoletu skušam nekako zajeti svoje življenje pisateljice,« pravi avtorica.

Franz Schubert (1797–1828), skladatelj, rojen na Dunaju. Danes velja za enega najbolj nadarjenih med romantiki, čeprav se je večino življenja komajda prebijal, njegovo prošnjo za mesto učitelja na glasbeni šoli pa je zavrnila celo provincialna Ljubljana. Med drugim je zložil prek šeststo samospelov in skoraj osem simfonij, pa tudi odsko glasbo za tragedijo *Rozamunda* Helmine von Chézy (ki jo je pri kritiki odnesla precej bolje kot drama sama) in leta 1824 godalni kvartet z naslovom *Smrt in deklica* (že prej tudi samospel na isto temo), ki mu je Jelinkova sunila naslov in ki ji je služil kot navdih pri pisanju *Dram princes*.

Ingeborg Bachmann (1926–1973), avstrijska pesnica in pisateljica, ena najpomembnejših nemško govorečih literatk 20. stoletja, znana tudi pod psevdonimom Ruth Keller. Po razhodu s partnerjem Maxom Frischem, švicarskim pisateljem (kar je bil zanjo hud udarec), je postala odvisna od tablet in alkohola, in to je najverjetneje botrovalo njeni smrti: v svojem stanovanju v Rimu je zaspala s prižgano cigareto in zanetila požar, za posledicami katerega je slab mesec pozneje umrla. Je eden dveh likov (ob Sylvii Plath) v zadnjem delu *Dram princes*, dvodejanki *Stena*.

Marlen Haushofer (1920–1970), avstrijska prozaičarka, najbolj znana po svojem romanu *Stena* (napisanem 1963, izdanem 1968). Jelinkova jo navaja kot eno od avtoric, ki so nanjo najbolj vplivale, in se ji pokloni v zadnji *Drami princes* oziroma *Smrti in deklici V – Steni*, ki se nanaša prav na steno Haushoferjeve. Na neki način je v besedilu skozi odsotnost prisotna tudi sama Marlen, saj jo lika Sylvie in Ingeborg večkrat pokličeta.

Sylvia Plath
Očka

Nič več, nič več
mi nisi dovolj, črni čevlji,
v katerem čemim kakor noga
že trideset let, ubožna in bela,
komaj si upam dihati ali kihnuti.

Očka, morala sem te ubiti.
Umrli si, še preden sem imela čas zate –
težak kot marmor, s torbo, polno Boga,
pošastni kip s sivim nožnim prstom,
velikim kakor pečat Friska

in glavo v muhastem Atlantiku,
kjer se živozelena preliva v modro
v vodovju pred čudovitim Nausetom.
Pogosto sem molila, da bi ozdravel.
Ach, du.

V nemščini, v poljskem mestu,
ki ga je zravnal z zemljo valjar
vojn, vojn, vojn.
Ampak ime mesta je običajno.
Moj prijatelj Poljak

pravi, da jih je ducat ali dva.
Tako ti nisem nikoli mogla reči, kam je
stopila tvoja noga, kje je pognala korenine,
nikdar nisem mogla govoriti s tabo,
jezik se mi je zataknil v čeljustih.

Zataknil se je v past iz bodeče žice.
Ich, ich, ich, ich,
komaj so mi besede prihajale iz ust.
Za vsakega Nemca sem mislila, da si ti.
In ta opolzki jezik

mašina, mašina,
ki me peha proč kakor Žida.
Žida v Dachau, Auschwitz, Belsen.
Začela sem govoriti kot Žid.
Prav lahko bi tudi bila Žid.

Sneg v Tirolih, bistro dunajsko pivo
nista kaj prida čista ne prava.
S svojo cigansko prednico in svojo zlo srečo
in zavojčkom tarok kart in zavojčkom tarok kart
bi bila lahko vsaj malo Židinja.
Od nekdaj sem se te bala,
s tvojo Luftwaffe, s tvojim besedičenjem.
In tvojimi skrbno postriženimi brčicami
in tvojim arijskim očesom, svetlomodrim,
pancermen, pancermen, o, Ti –

ne Bog, ampak svastika,
tako črna, da skozi nobeno nebo ne more prodreti.
Vsaka ženska obožuje fašista,
škorenj v obraz, okrutno
okrutno srce suroveža, kot si ti.

Pri šolski tabli stojš, očka,
v podobi, ki jo imam o tebi,
z razcepljeno brado namesto noge,
a zato nisi niti za las manj zlodej, ne
tisti črni mož, ki je

pregriznil moje čedno rdeče srce na dvoje.
Deset let mi je bilo, ko so te pokopali.
Pri dvajsetih sem poskušala umreti
in se vrniti nazaj, nazaj k tebi.
Mislila sem, da bodo tudi kosti dovolj.

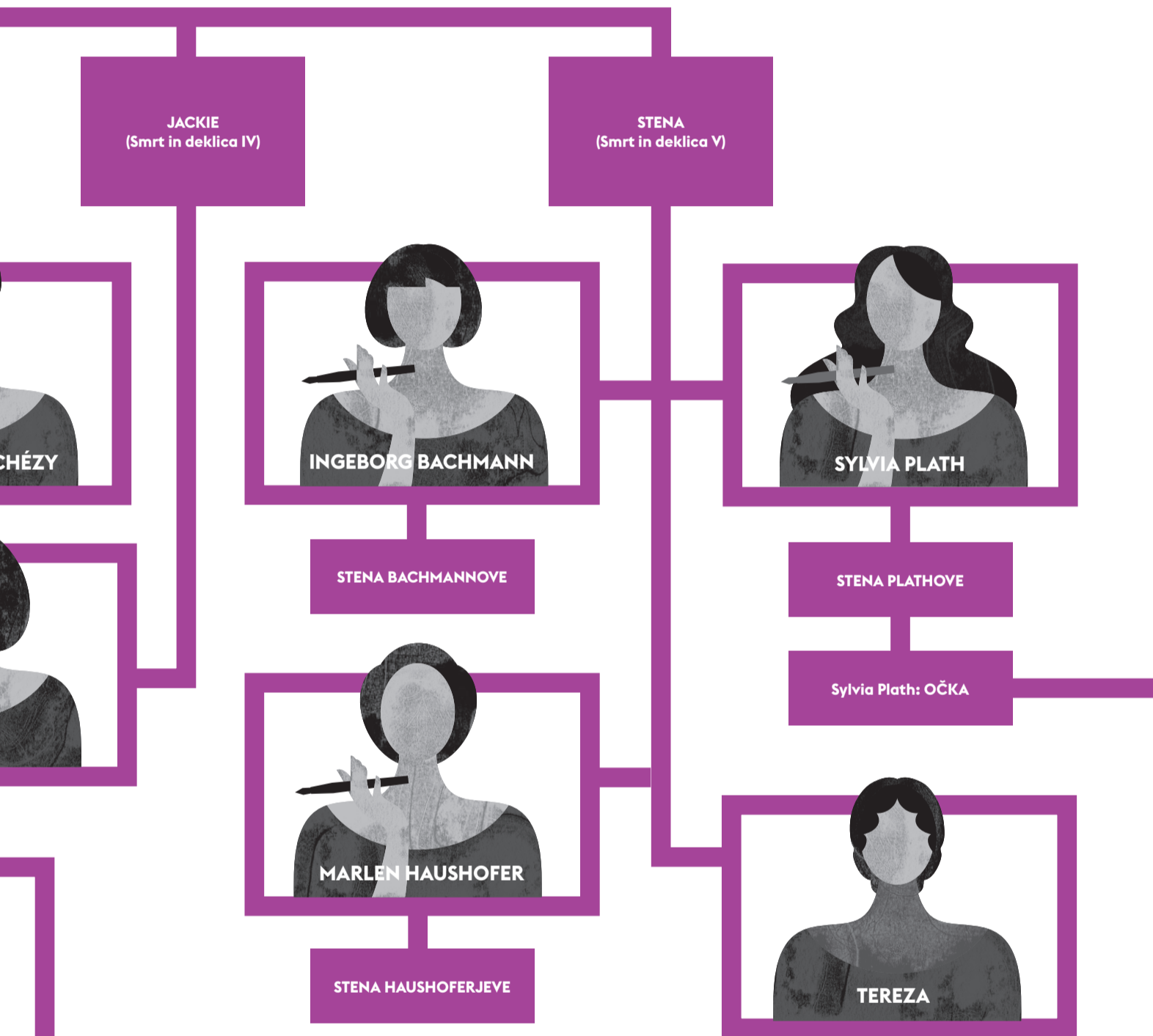
Pa so me potegnili iz vrče
in me znova zlepili skupaj.
In tedaj mi je postalo jasno, kaj moram storiti.
Naredila sem tvoj model.
Možaka v črnem z Meinkampf videzom

in nagnjenjem, da muči in tlačí.
In sem rekla, da bom, da bom.
Tako sem, očka, nazadnje le svobodna.
Črni telefon je izklopljen ob koreninah,
glasovi se preprosto ne morejo pregristi skozenj.

Enega sem ubila, ubila sem dva –
vampirja, ki se je izdajal zate
in mi leto dni pil kri,
celih sedem let, če bi že rad vedel.
Očka, zdaj lahko spet ležeš počivat.

Kol ti tiči v tolstem črnem srcu
in vaščani te nikoli niso marali.
Zdaj plešejo in skačejo po tebi.
Ves čas so vedeli, da si to ti.
Očka, očka, ti pasji sin, svobodna sem.

Prevedel Miha Avanzo
(Sylvia Plath, zbirka *Lirika*, Mladinska knjiga,
1992, str. 52–54)



Jackie ali Jacqueline Kennedy Onassis (1929–1994), ameriška novinarka in urednica, bolj znana kot žena umorjenega ameriškega predsednika Kennedyja in pozneje grškega ladjedelniškega magnata Aristotela Onassisa, ki ga je speljala operni divi Marii Callas. Velja za modno ikono in eno najbolje oblečenih žensk vseh časov. Elfriede Jelinek ji je posvetila četrto od svojih *Dram princes*, *Smrt in deklica IV*. Jackie je edina, ki v svojem delu nastopi sama, družbo ji delajo le trupla njenih otrok in mož.

Sylvia Plath (1932–1963), ameriška pesnica, novelistka in romanopiska. Večino odraslega življenja se je bojevala s hudo depresijo, ki jo je nazadnje pognala v samomor: tridesetletno Plathovo so našli zastrupljeno z ogljikovim monoksidom, z glavo globoko v plinski pečici. Omenja jo Jackie v *Smrti in deklici IV*, v zadnjem delu cikla, *Steni*, pa jo Jelinkova ob Ingeborg Bachmann postavi v vlogo protagoniste in se naveže na njeno pesem *Očka*.

Lady Diana, Valižanska princesa (1961–1997), najbolj znana in oboževana članica britanske kraljeve družine. Princesa z velikim P, ki je po spektakularni ločitvi od princa Charlesa melodramatično končala svoje življenje v objemu ljubimca Dodija Fayed, sina egipčanskega milijonarja, v še bolj melodramatični smrtonosni vožnji ob pariški Seni. Jelinkova jo uporabi in izrabi v postskriptumu *Dram princes*.

Tereza je lik, ki ga Jelinkova uvede v *Steni*, potem in zadnjem delu *Dram princes*. Pravzaprav se na odru sploh ne pojavi, temveč dela družbo odsotni Marlen Haushofer; ne ena ne druga se ne odzoveta Sylvii in Ingeborg, ki bi ju radi priklicali. Tereza je ime dobila po antičnem slepem vidcu Tejreziasu, Apolonovem svečeniku v Tebah, ki je sedem let svojega življenja sicer preživel kot ženska. Tudi v ženski inkarnaciji je imel preroški dar.

Stena Ingeborg Bachmann: Stena odigra pomembno vlogo v najbolj znanem romanu Ingeborg Bachmann *Malina* (1971). V njem avtorica piše o dunajski pisateljici in njenem razmerju z dvema moškima. V oporo pri njenih čustvenih preizkušnjah ji je sestanovalka, racionalna Malina. Pisateljica, ki vse teže živi v svetu pod prevlado moških, nazadnje izgine v razpoko v steni, Malina pa za njo zabriše vsako sled.

Stena Sylvie Plath: V delno avtobiografskem romanu, svojem edinem, se Plathova ukvarja z vprašanjem identitete ženske v opresivni patriarhalni družbi. Opisuje pogrezanje protagoniste, mlade novinarki in pisateljice Esther, v duševno bolezen. Esther svoje občutke med boleznijo opisuje z metaforo steklenega zvona, pod katerim je ujeta in ki ji ne pusti dihati. Roman, ki ga je Plathova podpisala s psevdonimom Victoria Lucas, je izšel leta 1963, le nekaj mesecev, preden je naredila samomor.

Stena Marlen Haushofer: Haushoferjeva v svojem najbolj znanem romanu *Stena* (1963) postreže z distopično različico sveta. V njej se brezimna ženska med počitnicami v avstrijskih Alpah nenadoma znajde za stekleno steno, ki jo ločuje od preostalega sveta – kar je očitno sreča v nesreči, saj kaže, da je vse onkraj stene izumrlo, verjetno v nuklearni kataklizmi. Ženska v družbi psa, krave in mačke prestrašena in osamljena piše pripoved o svoji osami, ne vedoč, ali jo bo kdaj kdo bral.



Dve vprašanji za Dragano Alfirević



01

Tomaž Toporišič:

Dragana, proces dela pri predstavi *Drame princes* je specifičen, ne samo zaradi (ne več) dramske predloge Elfriede Jelinek, ampak tudi zaradi dramaturško-režijskega koncepta in postopkov, ki jih razvijata režiser Michał Borczuch in dramaturg Tomasz Śpiewak z ekipo, katere del ste. Kaj se vam zdi v tem procesu novega, drugačnega, kaj vas je najbolj pritegnilo?

Dragana Alfirević:

Proces dela je res zelo specifičen; zdi se mi, da zato, ker je v odnosu med besedilom in procesom dela ter končnim rezultatom vse nenehno odprto – na ravni pomenov, na ravni odnosov, na ravni odnosa med igralko in vlogo in na ravni odnosov med nami. Odprtost kot strategija dela se mi zdi pri takšnem besedilu, kot je *Smrt in deklica*, najbolj poštena, saj ustvarja večplasten, večdimenzionalen prostor, ki kompleksnih idej ne posploši, ampak jih do konca razišče in prebavi.

Izkušnja pri tem procesu je sicer bližja delu na t. i. »neodvisni sceni«, od koder izhajam, ker sloni na avtorskem delu, pobudi in vložku vsakogar od nas; meje so zabrisane in ideje se rojevajo med nami. Tako ekipa lahko ustvari nekaj, kar je sicer veliko večje kot skupek individualnih prispevkov. Ustvari se nekaj, kar je v svojem bistvu sodobno, saj vsakogar, ki kot gledalec vstopi bodisi v proces ali v dvorano, obravnava kot enakopravnega. Ob vsem tem pa ostaja veliko zvestobe besedilu Jelinekove, in trma, da bo naš »spopad« s tako kompleksno in zahtevno poostastjo uspešen.

02

Tomaž Toporišič:

Kako znotraj tega specifičnega procesa vidite delo koreografinje? V kakšnem smislu se vam zdi, da se pri tem redefinirata vloga in proces dela koreografinje?

Dragana Alfirević:

Delo koreografinje v dramskem gledališču je že samo po sebi pogosto nejasno, fluidno, motno in ni vedno očitno, kaj tukaj sploh počnemo. Osebnost me ne zanima koreografija kot organizacija lepih gibov v lepi luči, ampak kot proces organizacije različnih »gibov« in »gibanj« – gibanja misli, organizacije konceptov in prehodov/prevodov iz enega načina razmišljanja v drugega, iz enega načina izražanja v drugega. Koreografijo razumem kot poseben način bivanja na tem svetu, kot poseben položaj, ne le kot predlog za način gibanja. Način, kako v tem procesu prihajamo do končnega izdelka, je v vsaki situaciji drugačen. In zgolj budnost in sposobnost odzivanja na vsako posamezno zagato je to, kar na koncu morda lahko definiramo kot »koreografijo«. Verjamem, da je zaradi tako zelo odprtega procesa lahko strašljivo, da se vse ves čas redefinira, ampak meni osebno je to zelo blizu. Zelo hvaležna sem, da sem del takšnega procesa – procesa, v katerem imam občutek, da ima to, kar vem in kar sem, moč in smisel.

Anything else?

Yes.

Zakaj?

Prosim, da tega dela ne lektorirate.

Zakaj?

Ženska stoji in gleda, v kuhinji in gleda, skozi okno. Kadi. Ne kadi.

Pogled je decentraliziran. Od prvega poljuba ta predstava reče »jaz nimam centra ne periferije, tukaj je vsaka cvetlica pomembna«.

Centralizacija vzpostavlja avtoriteto.

Janja bo vzela 2 kg kakija. Daša okoli 2 kg. Anja 4 kg. Maruša 5 kg. Torej, če

obstaja center, obstaja tudi avtoriteta, ki znanje konstituira in deli. Ki presoja.

Ki vedno nečesa ne dovoli.

Znotraj medija, ki bazira na manipulaciji pogleda, znotraj umetnosti, ki je

manipulacija sama, je režiser, ki reče

»Jaz ne vem vsega«, edino možen. Edini

možen odgovor na to besedilo je ta,

da se natančno in strastno ukvarjaš s spodkopavanjem lastne pozicije.

Hkratnost in obstoj velikih občutij.

Vse hkrati vse naenkrat. Proces kot

plavanje v oceanu. Ne v poceni bazenu v predmestju najmanjšega mesta. V oceanu.

»Kdor ima svobodo gibanja, mora nemudoma podati predstavo o stvareh!«

Najlepša jesen do zdaj je prav ta, v

kateri je umrla moja mama. Mama

je umrla zato, da bi lahko bila še bolj

prisotna. Da bi lahko posegla v meso

življenja in nekaj povedala. Da bi lahko bila zares živa.

Če bi imela vsaj še toliko časa, bi

napisala še nekaj. Tako pa nič.

Nothing is enough. Nothing is enough.

Nothing is enough.

Drame princes

Pravljljice o zgodovini in identiteti

Vprašanja, ki se danes zastavljajo v kontekstu neenakopravnosti med spoloma, so povezana z zgodovinsko reprezentacijo žensk kot aktivistk, ustvarjalk, političark, umetnic, pisateljic in pesnic, raziskovalk, popotnic, izumiteljic, profesorice in učiteljic, glasbenic, delavk ter vseh tistih, ki bi lahko s svojimi konkretnimi imeni in življenjskimi zgodbami sooblikovale javni prostor in spominsko kulturo, če bi se jih kdo spomnil, jim postavil obeležja in spomenike, jih zapisal v sezname in na ulične table: zakaj niso prisotne pri imenovanju ulic in trgov, kulturnih domov in dvoran; zakaj jih ne najdemo na stalnih razstavah o zgodovini Slovencev ali v učbenikih o slovenski književnosti in zgodovini; zakaj jih ni na seznamih pomembnih oseb, na razpredelnicah in časovnicah zgodovinskega spomina. Agostino Strozzi je leta 1500 zapisal: »Kako zelo bi ženske v zgodovinah žarele in bleščale, če bi jim bilo, prav tako kakor moškim, dovoljeno, da pišejo o preteklih časih.«

V naših krajih so bile v petsto letih na področju enakopravnosti med spoloma izborjene in pridobljene številne pravice, ki so kot domine podirale tradicionalne, globoko v družbo in mentaliteto zapredene neenakosti in diskriminacije žensk. Najprej je s splošno šolsko obveznostjo 1865 deklicam pripadla pravica do osnovnega šolanja, ženskam pa pravica do poklicne izobrazbe, saj je novonastali sistem osnovnih šol potreboval preveč novih učiteljev, da bi lahko ženskam še naprej preprečevali vstop v poklicno izobraževanje. S tem poklicem so se ženskam odprla vrata do višje izobrazbe, do intelektualnih pozicij moči, do glasu v družbi in možnosti za intervencije v politično dogajanje. Učiteljice so bile manj plačane od moških kolegov, in če so se poročile, so morale službo pustiti. A bilo jih je veliko, specializirale so se za različna področja poučevanja, organizirale so lastna strokovna in sindikalna društva. Pravici do izobrazbe je bilo treba odpreti še univerzitetna vrata, ampak tudi ta so se pod pritiski in argumenti počasi odškrnila. Toliko že, da je v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja obstajalo in delovalo – poleg štiriinpetdesetih drugih ženskih društev – tudi Društvo akademsko izobraženih žena. Društva so delovala na političnem, socialnem, kulturnem, strokovnem, domoljubnem, podpornem, dobrodelnem in verskem področju. Številna med njimi so si prizadevala, da bi se pravice žensk do izobrazbe in dela razširile še na pravice do enakega plačila za enako delo, do razveze in pravice do otrok, do svobodnega načrtovanja otrok in splava, do dedovanja in političnih pravic ter do bolj enakopravnega položaja v družbi nasploh.

Temu se je reklo emancipacija in emancipacija je predstavljala družbeni, cerkveni, moralni in politični problem. Kot je zapisal avtor uvodnika v *Učiteljskem tovarišu* že leta 1898, tri leta preden je bilo ustanovljeno prvo žensko društvo, Splošno slovensko žensko društvo v Ljubljani: »Emancipirana ženska nima nima, nima ljubeznivosti in ženska, ki ni ljubeznjiva, je zgrešila svoj poklic. Njo razodevajo še zunanji znaki: čmeren obraz, nevolja nad vsem, nagubano čelo in – domišljija.« Ko je Društvo delavskih deklet in žena skupaj z Društvom akademsko izobraženih žena in Ženskim pokretom leta 1933 organiziralo shode za pravico do splava, so jih z ene izmed ljubljanskih priznic zmerjali s »svinjami«. Zmerjanje je bilo seveda obojestransko in ga ni bilo mogoče odpraviti, prav tako kot ni bilo mogoče odpraviti prizadevanj žensk – in na tem mestu je čas, da v zgodbi zagledamo tudi somišljenike in soborce – in moških po bolj pravični in enakopravni družbi. Feminizem je bil razumljen kot socialno gibanje, njegovi cilji pa kot družbeni in kulturni napredek. V zraku so bile revolucionarne ideje o drugačnih družbenih in spolnih razmerjih in v zraku je bil strah pred njimi, dokler se niso zatresla tla in se ni začela druga svetovna vojna.

V naših krajih je bilo po letu 1945 na področju enakopravnosti med spoloma pridobljenih in izborjenih veliko pravic. Med nalogami socializma je bila enakost na prednostnem mestu in uresničevala se je z zakonskimi in izvedbenimi ukrepi na področju izobraževanja, dela, družinskega zakona, socialnih, zdravstvenih, nazadnje pokojninskih pravic. Uveden je bil sistem, v katerem so dekleta lahko enakopravno študirala na vseh stopnjah izobraževanja – z uvedbo sistema mladih raziskovalcev pred tridesetimi leti tudi na podiplomskem študiju, kjer je zastopnost spolov danes enaka; zaposlena so bila lahko na vseh delovnih področjih – po zadnjih podatkih je Slovenija v Evropi na prvem mestu po najmanjšem razkoraku med plačami žensk in moških; razvejan in cenovno dostopen sistem vrtcev in jasli ter starševski dopust za matere in očete še danes omogočata enakopravnejšo razporeditev družinskih obveznosti, ne da bi ženska po nenapisanem – a toliko bolj zapovedujočem – pravilu morala po porodu ostati doma; nedotakljivost ženske je zakon zaščitil celo v zakonski zvezi, kar je bil, kot poudarja članica Slovenske akademije znanosti in umetnosti, doktorica

Alenka Šelih, pionirski dosežek; in razveza zakona je po slovenski zakonodaji človekova pravica. Tudi v samostojni državi se pravice niso omejile. Na začetku je seveda bila bitka, in preden je bila sprejeta prva ustava samostojne Slovenije, je bilo treba člen, ki je zagotavljal svobodno odločanje o rojstvih otrok, z demonstracijami in organiziranimi pritiski zavarovati pred tem, da bi ga iz ustave izbrisali. Dosežena stopnja enakopravnosti ostaja v zakonskem in formalnopravnem smislu na zavidljivi ravni.

Pa vendar je danes od osemindesetih članov Slovenske akademije znanosti in umetnosti pet žensk; v nedavno izdanem *Literarnem atlasu Ljubljane* je med štiriindevdesetimi literati predstavljenih pet pisateljic; v zgibanki za slovenski jezik za 9. razred osnovne šole, ki prikazuje tisoč let slovenskega slovstva, je omenjena ena pisateljica; v javnem nslavljanju je povsem sprejemljivo, da se ženske slovnične oblike ne uporabljajo in da so posameznice predstavljene kot sekretarji, doktorji, svetovalci, v slovenskem parlamentu pa dobi vsaka gostja priponko – obiskovalec; prevladujoči prostor spominske kulture je moški in o tem pričajo imena ulic, spomeniki in spominska obeležja, med katerimi je ženskih imen presenetljivo malo. To niso usodne diskriminacije. To so majhne, vsakdanje, skoraj neopazne, samoumevne, spontane in prostodušne malenkosti, ki kažejo na neobčutljivost in – če kdo na to opozori – celo na prezir do enakopravnosti kot načela spoštljivosti in dostojnosti v javnem prostoru. Še bolj zanimivo vprašanje od tega, kje žensk ni, pa je vprašanje, kje vse danes ženske v Sloveniji so. Prevladujejo v izobraževalnem sistemu in v medijih, prisotne so kot avtorice učbenikov, atlasov, priročnikov, so članice komisij in raziskovalnih skupin, urednice, direktorice, ravnateljice, dekanje, raziskovalke, arhitektke, pravnice in zdravnice, so lastnice uspešnih podjetij, političarke in poslanke, umetnice, režiserke, slikarke. Vse imajo moč in oblast, znanje in sposobnosti, glas in vpliv, pravice in dolžnosti, da zavarujejo enakopravnost med spoloma in napišejo zgodovino, v kateri bodo blestela ženska in moška imena, spremenjena spominska kultura pa bo spremenila pogled tudi na sedanost.

V letu uprizoritve *Dram princes* lahko za naš prostor ugotovimo, da se je Agostino Strozzi motil. Njegova misel, »[k]ako zelo bi ženske v zgodovinah žarele in bleščale, če bi jim bilo, prav tako kakor moškim, dovoljeno, da pišejo o preteklih časih«, za naš svet ne velja. Lepo in udobno bi bilo, če bi tudi za to okrivili moške, ampak bilo bi zgrešeno in krivično. Navsezadnje je pisec že leta 1898 ugotovil, da ima emancipirana ženska domišljijo – morda bi bil čas, da bi jo uporabila za to, da bi svojo emancipacijo in enakopravnost dojela kot dosežek, privilegij, bogastvo in potencial, ki ga je vredno uporabiti za to, kar je feminizem kot socialno gibanje vedno želel doseči – enakopravnost za vse, tudi v zgodovinskih in kulturnih reprezentacijah. Markiz de Condorcet, še en pomemben feminist, je leta 1790 zapisal: »Noben posameznik človeškega rodu nima resničnih pravic, če nimajo vsi ljudje istih pravic, in kdor se obrne proti pravici drugega, ne glede na njegovo religijo, barvo kože ali spol, je s tem zapravlil lastne pravice.« Vulgarnost seksizma in vulgarnost feminizma, ki proizvajata majhne prostodušne diskriminacije in vsakodnevne spontane zaničljivosti, je to, kar nam lahko petsto let dobljenih bitk za večjo enakopravnost v zgodovini in v sedanosti, za spoštljivost in dostojnost javnega prostora, zares ogrozi.



Kratka biografija Elfriede Jelinek in odlomki iz intervjuja z Gitto Honegger

09

Sem Trümmerfrau¹ jezika



¹ *Trümmerfrau* (dobesedni prevod: ruševinarka) je nemško poimenovanje za ženske, ki so po drugi svetovni vojni pomagale čistiti in obnavljati bombardirana nemška in avstrijska mesta. (Op. prev.)

Kratka biografija Elfriede Jelinek in odlomki iz intervjuja z Gitto Honegger

Elfriede Jelinek se je rodila 20. oktobra 1946 v Mürzzuschlagu na avstrijskem Štajerskem.

Vendar je »njeno« mesto Dunaj, od koder je bila njena mati in kjer se je šolala: ima se za »tipičen dunajski produkt« in Dunajčanko po kulturni identiteti.

Oče, ki je bil češko-judovskega rodu, je kot kemik med vojno sodeloval v strateško pomembni industrijski proizvodnji in se tako izognil preganjanju, vendar je že v petdesetih letih duševno zbolel in bil tako bolj kot izključen iz hčerine vzgoje in življenja, kar je Elfriede občutila kot velik manko. Odraščala je ob materi, oblastni ženski iz nekdanje bogate, vplivne katoliške družine. Podobno kot lik matere iz romana *Učiteljica klavirja* (*Die Klavierspielerin*, 1980), za katerega avtorica priznava, da je v mnogočem njen najbolj avtobiografski, je tudi njena mati za hčerko že zgodaj izbrala glasbeno kariero in jo z drakonskimi prijemi usmerjala v vadbo klavirja, orgel, violine, viole in kljunaste flavte. Čeprav je Elfriede na dunajski univerzi sprva študirala gledališke vede in umetnostno zgodovino, je pozneje vpisala še kompozicijo in orgle na tamkajšnjem konservatoriju in leta 1971 diplomirala.

Študij pa ni potekal nemoteno; zaradi agorafobije in socialne anksioznosti, ki sta jo pripeljali do živčnega zloma in tega, da se je za celo leto zaprla v hišo, ga je morala prekiniti in ga je lahko nadaljevala šele, ko je najhujše strahove premagala. Čeprav je kot literarna ustvarjalka debitirala že leta 1967 z zbirko pesmi *Lisas Schatten* (*Lisence*), se je prav v času svoje enoletne samoosamitve (1968) resneje lotila pisanja, h kateremu se je zatekla tudi kot k terapevtskemu sredstvu. Prav literatura ji je pomagala, da se je odmaknila od matere in njenih zahtev, saj je že pri

dvajsetih, po objavi prvih pesmi, dobila status svobodne pisateljice.

Zaradi stikov s študentskim gibanjem je njena pisava kmalu dobila močan politični predznak; med letoma 1974 in 1991 je bila članica komunistične partije, še danes pa sodeluje s filozofsko marksistično revijo *Das Argument*. V zgodnjih sedemdesetih je nekaj let preživela v Berlinu in Rimu, leta 1974 pa se je poročila s skladateljem Gottfriedom Hünsgbergom, ki živi v Münchnu, in od tedaj tudi sama čas preživlja med Dunajem in Münchnom.

V nemško govorečih literarnih krogih in med občinstvom je zaslovela z romani *Ljubimki* (*Die Liebhaberinnen*, 1975), *Die Augesperrten* (*Uporniki*, 1980) in *Učiteljica klavirja*, ki ga je Michael Haneke leta 2001 prenesel na film; to ji je prineslo še širšo prepoznavnost, pravi *boom* branosti in prevodov pa so njena dela doživela zlasti po tem, ko so ji leta 2004 podelili Nobelovo nagrado. Je dobitnica tudi vrste drugih uglednih priznanj, na primer nagrade Heinricha Bölla (1986) in Georga Büchnerja (1998), mülheimske nagrade za dramatik (2002, 2004, 2009, 2011), nagrade Heinricha Heineja (2002) in Franza Kafke (2004) ter Lessingove nagrade (2004) ...

Kot avtorica je globoko zakoreninjena v avstrijskem literarnem miljeju in gradi na tradiciji jezikovno sofisticirane družbene kritike, v duhu katere so pisali in pišejo Johann Nepomuk Nestroy, Karl Kraus, Ödön von Horváth, Elias Canetti, Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard ...

Ostrine svoje misli, jasno razvidne v zapisih na njeni obširni in zgledno urejeni spletni strani (ureja jo njen mož, ki se, kakor pravi sama, tako rad igra z računalnikom kot ona z jezikom), ni nikoli skrivala, še najmanj v svojih delih, ki so jim med drugim očitali pornografskost, histeričnost, sprevrženost ... Prvi večji škandal, povezan z njimi, se je zgodil leta 1985 v zvezi z dramo *Burgtheater*, ki se ukvarja s pomanjkljivim soočanjem z nacistično preteklostjo v Avstriji. Z obravnavo te tematike si je »prislužila« medijsko gonjo in oznako »skruniteljica gnezda«, ki si jo ponosno deli s Thomasom Bernhardom in nekaterimi drugimi vidnimi literati. Po napadih nanjo osebno, ki so se pojavili celo na volilnih plakatih skrajno desne avstrijske politične stranke »svobodnjakov« (FPÖ), je leta 1995 napovedala umik iz avstrijske jav-

nosti in prepovedala uprizorjanje svojih del v Avstriji.

Dela Elfriede Jelinek, ki jih zaznamuje ta brezkompromisna kritika moške in razredne družbe in obravnava nasilja, spolnosti in moči, bi po mnenju nekaterih poznavalcev lahko razdelili na tri faze: v najzgodnejših kritizira kapitalizem in potrošniško družbo, v osemdesetih se njena kritika preusmeri proti patriarhatu, v romanih in dramah opisuje »smrtne pasti, v katere se ujamejo ženski liki«, vendar pa hkrati ne ustvari nobene pozitivne junakinje. Nekako konec osemdesetih svoje kritično pero uperi proti fašistični preteklosti in antisemitski sedanosti v Avstriji in Nemčiji. Vendar sama pravi, da je vse, kar napiše, paradigma delitve moči v družbi in da je njena naloga pravzaprav pokazati, kako so ekonomija, spolnost, diskriminacija in rasizem drug z drugim neločljivo povezani.

A če že jasnih tematskih meja ni mogoče začrtati, je nesporno vsaj to, da se je v zadnjih desetletjih težišče njenega ustvarjanja v besedilih, kot so *Kaj se je zgodilo, potem ko je Nora zapustila moža* (*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hat*, 1977), *Krankheit oder Moderne Frauen* (*Bolezni ali moderne ženske*, 1984), *Das Sportstück* (*Športni komad*, 1998), *Drame princes* (2000–2004), *Bambiland* (2003), *In den Alpen* (*V Alpah*, 2003), *Ulrike Maria Stuart* (2006), *Winterreise* (*Zimsko potovanje*, 2011), *Kein Licht* (*Brez luči*, 2011) in druga, s proznih premaknilo na dramska oziroma ne več dramska. V številnih svojih igrah za radio in gledališče je postopoma opustila tradicionalni dialog in ga nadomestila s polifoničnimi monologi, v katerih hkrati zazvenijo glasovi z različnih ravni psihe in iz različnih časovnih obdobij. Kopičenje »muzikaličnih« pridevnikov pri opisovanju njenega sloga nikakor ni naključje, saj igra glasba v njenem literarnem ustvarjanju vse od začetka izjemno vlogo. Glasbena načela kompozicije v strukturiranju gradiva, ritmiziranje, pospeševanje in upočasnjevanje tempa, besedne igre, poigravanje z notranjimi rimami so med drugim razlogi za to, da je odbor za Nobelovo nagrado – zaradi socialne fobije je ni prišla osebno prevzet v Stockholm – v obrazložitvi zapisal, da jo podeljuje za njen »glasbeni tok glasov in protiglasov v romanih in igrah, ki z izredno vnemo razkrivajo absurdnost družbenih klišejev in njihovo moč podjarmljanja«.

Gitta Honegger: Kako človeka obvestijo, da je dobil Nobelovo nagrado?

Elfriede Jelinek: Čisto noro je, res; sploh si ne morete predstavljati; nekdo pokliče – ne, bom začela še prej. Začelo se je na Teletextu z naslovom »Letošnja Nobelova nagrada ženski?« – kakor da bi jo letos dali kaki živali. Dejansko pa trenutno piše več žensk kot moških. Menda so razmišljali tudi o [avstrijski pesnici] Elfriede Mayröcker.

Po naključju imam prijatelja, ki pozna nekoga, ki dela v produkciji Teletexta, in ta je mojemu prijatelju povedal, da je Mayröckerjeva edina na seznamu. Pa si je mislil: »Mayröckerjeva edina? Ne, bom kar dodal še Jelinkovo.« In to je naredil čisto na svojo roko. Ni imel zares dovoljenja za to. Lahko bi ga odpustili. [Se *zahihita.*] Preprosto dodal je moje ime. Vedela sem že, da sem bila na nekakšnem seznamu, že pred leti – drugače mi to niti slučajno ne bi padlo na pamet, saj bi bil logični nagrajenec Handke, o tem sploh ni dvoma. Glede na to, da je Bernhard mrtev, bi moral nobela dobiti Handke – zaradi svojega literarnega statusa in ker je v celoti častivreden človek. Zato sem kar naprej molila za njegovo zdravje in govorila: »Ne, prosim, jaz ne bi prenesla; Handke bi jo moral dobiti.« In potem me je nenadoma obšel čuden občutek; že zjutraj sem bila vsa živčna, zato sem proti poldnevu poklicala [svojega moža] Gottfrieda [Hüngsberga] in ga vprašala: »Kaj se dogaja? Gotovo ni mogoče.« In rekel je: »Ne, ne, do zdaj bi že vedela.« »Hvala Bogu,« sem rekla. Odleglo mi je; bila sem tukaj, v svoji stari trenirki, ki jo nosim samo doma, in sem se vrnila h knjigam. Ob pol enih je telefon zazvonil, in vedela sem. Slutnja me je obšla že prej. Neverjetno je; nekdo pokliče ob pol enih; potem pokliče moj založnik in mi reče, če ne boš zdržala tega, moraš zdaj izstopiti, ampak bilo je že prepozno. Ob enih se je odprlo ustje pekla. Uspelo mi je samo še to, da sem poklicala prijatelja na pomoč. Vse popoldne in pol noči je dvigoval telefon in sprejemal cvetje – tukaj je bilo kot v cvetličarni – in malo po eni je bila pred vrati že televizijska ekipa. Prišla je iz Stockholma. Malo prej so iz Bruslja poročali o pogajanjih za vstop Turčije v Evropsko unijo; skočili so na letalo in pol ure pozneje ... Ne vem, kako je to mogoče. Ker ne potujem in ker ves čas ostajam doma, si ne morem zamisliti, kako so lahko tako hitro prišli sem. Ko pomislim, da bi kaj kupila, porabim dva dneva samo za to, da razmislim, ali bi sploh šla in kako naj pridem v center in v katero trgovino naj grem, ti ljudje pa so tukaj v pol ure; razpakirajo svoje stvari – v kuhinji so z improvizirali studio, na vrh moje pečice so namestili neki računalnik, ki je vso reč prenašal v živo. Noro je; odpre se ustje pekla. [...]

Gitta Honegger: *Drame princes.* Začeti moram na začetku. Kako je prišlo do njih? Se je projekt začel s kratkim esejem, ki ste ga napisali kot odziv na smrt princeze Diane?

Elfriede Jelinek: Ne zares. Preprosto sem hotela napisati drame princes, mogoče zato, ker so že obstajale

»fekalne igre« Wernerja Schwaba, njegove tako imenovane »kraljevske drame«. Pa sem pomislila, zdaj bi res rada napisala drame princes; moški ne bi nikoli naredil česa takega. Princeza je tako rekoč predstopnja ženskosti in nato ženske. Marija Stuart predstavlja kraljevsko stopnjo; princeze pa so predstopnja, nekaj, kar ni še dorečeno.

Gitta Honegger: Je bila v vašem pisanju kakšna kronologija?

Elfriede Jelinek: Prva je bila *Sneguljčica*, jasno. Potem je seveda prišla *Trnuljčica*, saj sta to najbolj znani pravljici. Rozamunda je bila edina, ki je bila naročena, naročila jo je Berlinska filharmonija. In potem sem seveda prebrala tudi libreto Helmine von Chézy, in mislila sem si, da je to preprosto treba razsuti; da se je treba s tem poigrati, spremeniti vloge, zamenjati moško vlogo. Nato je prišla *Jackie*, spet očitno, še ena ženska v te vrste vmesnem stanju. Ravno včeraj sem se z nekim glasbenikom pogovarjala o tem, kako je Onassisu uspelo uničiti Callasovo kot ustvarjalko, kot umetnico, tako da se je poročil z Jackie, ki je v končni fazi brezspolna ikona, čeprav sem prepričana, da je Arija pritegnila tudi s svojo spolnostjo. Torej, tu je Jackie: sama preračunljivost je je, zelo pametna, izobražena ženska, talentirana; takoj bi lahko postala stažistka pri *Vogueu* – Sylvia Plath je skoraj dala življenje, da je dobila staž pri *Mademoiselle*. Postati pesnik nekemu pomeni vse, za nekoga drugega pa je le prepreka. Ob tej popolni osredotočenosti na pravega moža je tako rekoč vse ujeto na vmesni stopnji. Se pravi, da je Jackie spadala k drugim dramam. Ko je umrla Diana, sem o njej že napisala kratko besedilo. Tako da sem za konec hotela pokazati, kaj se je izcimilo iz vsega tega: iz intelektualnega ali kreativnega poleta žensk, Ingeborg Bachmann, Sylvie Plath, Marlen Haushofer. To je torej pesimistični konec – da je ves ta polet konec koncev smešen.

Gitta Honegger: Tudi v vašem primeru?

Elfriede Jelinek: Tudi.

Gitta Honegger: Je bilo vedno tako?

Elfriede Jelinek: Da. To je vloga, ki jo je patriarhat odmeril ženskam. Ko ženska tvega in stopi čez njene okvire, postane smešna ali pa jo osmešijo. Kar sem doživela po tej nagradi – neverjetno, kakor je bilo –, je potrditev mojega mnenja.

Gitta Honegger: Ko sem slišala in prebirala odzive ljudi, se mi zdi, da so zamerili, da jim ne dovolite, da bi se jim smilili.

Elfriede Jelinek: Mhm.

Gitta Honegger: To čutim celo pri ženskah.

Elfriede Jelinek: No, ženske so vesele zaradi nagrade.

Gitta Honegger: Tu so tudi drugi. To je zavist ...

Elfriede Jelinek: Da, tudi to. Ampak moški so res hudobni. [...] Zdaj sem odločena, da se bom bolj ali manj umaknila.

Gitta Honegger:

Pa saj ne morete postati kot O'Neillova Lavinia/ Electra, pozapreti vseh naoknic in vrat in se zakleniti v hišo.

Elfriede Jelinek: Ne, v zasebnem življenju ne, vendar sem prepričana, da ne bom veliko objavljala. V tem pogledu so me res pokončali, to že moram reči. Ko sva prejle omenili Callasovo, sem pomislila, da to pravzaprav ni tako drugače od tega, kar se dogaja meni. Ne, kot v njenem primeru, iz osebnih razlogov, ampak zato, ker je bilo jasno povedano, da nisem upravičena do nagrade – pa čeprav nisem prosila zanjo in ni moja krivda, da so me počastili na ta način –, ampak to je prav ta prestop, o katerem sem govorila – nisem bila upravičena.

Gitta Honegger: Ampak kaj niste tega pogleda vsaj delno ponotranjili, ko ste rekli, da si Nobelovo nagrado zasluži Handke?

Elfriede Jelinek: Da, za to sem molila, ker sem vedela, da ne bom mogla vsega prenesti. Mislim, ne razumite me narobe – seveda sem zelo vesela. In seveda je tu denar. Ampak biti zdaj takole na sramotilnem stebru ...

Gitta Honegger: Zakaj Handke?

Elfriede Jelinek: Resnično velik pisec je, ima neko klasično razsežnost in te svoje klasičnosti se zelo zaveda. Njegov opus je preprosto velik.

Gitta Honegger: Handkeju ne bi nikoli oprostili njegovih političnih stališč.

Elfriede Jelinek: Pri nagradi politika ni dejavnik. No, morada podzavestno tudi je. Zato sem si mislila, Bog, upam, da zdajle ne bo rekel ničesar o Srbiji; lahko bi si pokvaril možnosti. [Se zasmeje.] Tako da ni res, da politika ne igra vloge in da je vse čisto literarno. Ampak kakorkoli že, Handke je veliki, klasični avtor v nemškem jeziku. In obožujejo ga.

Gitta Honegger: V ZDA je izobčen zaradi svojih stališč o Srbiji.

Elfriede Jelinek: No, to je pač škandalozno! Takoj bi se, in to zelo jezno, spustila v bitko zanj. Prelepo piše. Pravkar berem njegov dnevnik; veličasten pisatelj je. Ampak nekako je moj protipol, v smislu, da vztraja pri skrajni natančnosti, celo pri osebni percepciji, medtem ko jaz vse prenesem na družbeno raven, in razlogi za to so precej jasni: če pripadaš zatirani kasti, samodejno spregovoriš tudi v imenu vseh drugih žensk. Nasprotno pa je samo moški zmožen te subjektivnosti, tega natančnega, popolnoma nezgrešljivega pogle-

da. Ženska ni upravičena tako pisati in to tudi ni v njenem dosegu. To je način govora, ki ga ženska, saj je nimajo za subjekt, preprosto ne more imeti. Na to gledam zelo pesimistično. [Dolga tišina.] Morda se bo to nekoč spremenilo ali pa se mogoče že spreminja, vendar tega ne vidim.

Gitta Honegger: Ste princesa v smislu dram princes?

Elfriede Jelinek: Na čuden način sem, seveda, saj me je moja mama vedno postavljala na piedestal. Po drugi strani pa je šlo to z roko v roki s strašnim prezirom in poniževanjem, ker je imela moja mati to manično kompulzijo, da je poniževala mene in mojega očeta. Glede praktičnih stvari, kot nama je vedno dala vedeti, zlasti pred drugimi ljudmi. To je bilo najhuje: ti obredi poniževanja pred občinstvom. Nagibam se k mnenju, da moje gledališko delo izhaja od tam – kot del obreda poniževanja in inscenacije poniževanja. Tudi mojega očeta je kot velikega intelektualca in znanstvenika, kar je v resnici bil, postavljala na piedestal, in mene, najprej kot glasbeni talent in nato kot slavno pisateljico, ki piše knjige in igre – popolnoma shizofrena dihotomija, to poveličevanje in hkrati prezir. [...]

Gitta Honegger: Vaš roman *Otroci mrtvih* sem brala kot niz kinematografskih slik.

Elfriede Jelinek: Da, saj tudi je. Veliko dolguje filmom groze, gorja in gravža – na primer filmu *Carnival of Souls* (*Karneval duš*) Herka Harveyja. O tem sem napisala esej. To je film o mladi ženski, ki je mrtva, pa tega ne ve; mrtvi prihajajo ponjo, ona pa vedno uide, vendar se vedno bolj izgublja v njihovem svetu in nenadoma se ne more več videti v ogledalu. Nad tem sem bila popolnoma fascinirana. To je moja tema: biti mrtev in tega ne vedeti. Mogoče zato, ker živim kot kateri tistih živih mrtvecev. Ne grem nikamor, skoraj ne potujem in se hranim kot vampir – ne s krvjo, ampak s knjigami [Se zahihita.] – literovampirka. Mrtva sem. Dobesedno umorjena sem bila, in to me povezuje z Bachmannovo.² Bachmannovo je konec koncev tudi umorila njena mati. Sylvia Plath je imela podobno usodo.

Gitta Honegger: Plathova je bila nemškega rodu.

Elfriede Jelinek: Da. Njen oče je bil. O tem pišem v *Steni* [eni od *Dram princes*]. Svojega očeta si zamišlja kot nacista zaradi njegove nemškosti. Ampak to sploh ni bilo res. Otto Plath ni bil nacist; bil je pacifist. To je bila njena domišljija: njen oče Nemec kot posiljevalec. Ne vem, kako je bilo to pri Bachmannovi, ampak mislim, da si je za sanje v *Malini* tudi predstavljala, da jo je posilil oče. Ampak njen oče je bil, nasprotno, vedno odsoten in vedno se je borila za odsotnega očeta.

Intervju je izšel v reviji *Theater*, 36/št. 2 (Durham, NC: Duke University Press, 2006). Pripravila in prevedla Tina Malič.

Prvič v Mladinskem

Michał Borczuch

se je rodil leta 1979 v Krakovu. Najprej je na likovni akademiji študiral grafično umetnost, nato pa na Akademiji za dramske umetnosti Ludwika Solskega diplomiral iz režije. Debitiral je leta 2005 s predstavo *COMPONENTS* Małgorzate Owsiany v Starem teatru. Že med študijem je asistiral Krystianu Lupi, pozneje pa je v okviru programa *The Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative* eno leto delal s Patriceem Chéreaujem. Večkrat je bil nominiran za nagrado najpomembnejšega poljskega tednika *Polityka*. Komisija je zapisala, da ga je nominirala zaradi »senzibilnosti, ki mu omogoča, da ustvarja osupljive nove svetove, ki niso očitni, ki so presenetljivi in vedno nadvse osebni, pa tudi njegovega edinstvenega načina dela z igralci, ki omogoča enako edinstvene kreacije na meji med burkaštvom in bolečim razgaljanjem«. Prav zaradi tega se je v javnosti prijela besedna zveza »Borczechovi igralci«.

Michał Borczuch je med drugim ustvarjal s socialno ogroženimi otroki (*Raje ne hodi tja*, 2013), avtisti (*Paradiso*, 2014) in slepimi (Goethejev *Faust*, 2015); preskusil se je tudi kot operni režiser (2015 je v Narodni operi v Varšavi režiral dve sodobni komorni poljski operi, *Rekviem za ikono* in *Popotnik*). Od leta 2012 ustvarja tudi v Nemčiji: debitiral je v gledališču Schauspielhaus v Düsseldorfu, kjer je ustvaril *Neženski obraz vojne*, predstavo, v kateri se liki vojakinj v visokih petah borijo za svojo domovino. Projekt je zaznamovalo tudi Borczuchovo prvo sodelovanje z dramaturgom Tomaszem Śpiewakom, ki se je razvilo v dolgoročno ustvarjalno partnerstvo.

Borczech se izogiba velikim pripovednim temam in tako imenovanim »pomembnim problemom«. Drži se vsakdanjega življenja in zasebnosti. Raziskuje teme, kot so smrt, šibkost in samouničevalnost; ohranja ironično perspektivo, bolj kot v lepo verjame v grdo, pa vendar se v tem pogledu izogiba vsakršni dogmatičnosti.

Tomasz Śpiewak

se je rodil leta 1978. Študiral je poljsko literaturo in gledališče na Jagielloński univerzi v Krakovu, na Univerzi v Mainzu in Univerzi Columbia v New Yorku. Ko se je leta 2007 vrnil na Poljsko, je začel kot dramaturg in dramatik sodelovati s številnimi tamkajšnjimi vzpenjajočimi se gledališkimi in opernimi režiserji in z njimi soustvaril več kot trideset predstav. Najbolj odmevne med njimi – *Elektra* (režija Natalia Korczakowska), *Brigade Karhan*, *Korzeniec*, *Konj*, *ženska in kanarček* (režija Remigusz Brzyk) – so bile uvrščene na vse vodilne poljske gledališke festivale in so prejele številne nagrade.

Leta 2012 se je začelo njegovo sodelovanje z Michałom Borczuchom. Skupaj sta ustvarila *Neženski obraz vojne* Svetlane Aleksejevič (Düsseldorfer Schauspielhaus), *Zahodni privez* Bernard-Marie Koltèsa (Teatr Polski, Wrocław), *Paradiso* po besedilu Śpiewaka (Teatr Łażnia Nowa, Krakov), *Apokalipso*, prav tako po Śpiewakovem besedilu (Nowy Teatr, Varšava), in Goethejevega *Fausta* (Teatr Polski, Bigdošč).

Leta 2015 je Śpiewak debitiral tudi kot režiser: v Teatru Zagłębia v Sosnowiecu je na oder postavil lastno igro *Kraljestvena dvorana* o Jehovovih pričah in krvni transfuziji. Leta 2010 je prejel častno medaljo vstaje v varšavskem getu za predstavo *Berek Joselewicz* v režiji Remigusza Brzyka.

Dorota Nawrot

se je rodila leta 1985 v Krakovu. Diplomirala je na krakovski Jagielloński univerzi in se ukvarja s kostumografijo in scenografijo. Do zdaj je sodelovala z režiserji, kot sta Wiktor Rubin in Tomasz Węgorzewski, in pri več projektih asistiral priznani vizualni umetnici, scenografki in kostumografki Anni Marii Karczmarski.

Njeno sodelovanje z Michałom Borczuchom se je začelo s predstavo *Snežna kraljica* (Teatr Dramatyczny, Wałbrzych) in se v dolgoročno prevesilo s predstavami *Apokalipsa* (Nowy Teatr, Varšava), *Paradiso* (Teatr Łażnia Nowa, Krakov), *Raje ne hodi tja* (Wielkopolska: Rewolucje), *Popotnik* in *Rekviem za ikono* (Narodna opera v Varšavi).

Deluje tudi na filmu, med drugim je sodelovala z Anielo Gabyriel, Bartoszom Warwasom in Mariko Saga, in kot stilistka za televizijske programe (na primer *X Factor*), oglase in fotografska snemanja.

Dragana Alfirević,

performerka in koreografinja, se je rodila leta 1976 v Beogradu. Tam je študirala umetnostno zgodovino, na Dramski akademiji v Novem Sadu pa je končala specialistični študij v okviru programa Neomejeno telo (Body Unlimited). Leta 1998 je soustanovila mednarodno gledališko skupino Kraft teatar.

Ukvarja se z gledališko produkcijo in izobraževanjem, dela pa tudi s posebnimi in marginaliziranimi skupinami; ustvarja predstave, piše, kurira festivale in producira umetniške dogodke na področju med prakso, teorijo in aktivizmom. Zanima jo koreografija v širšem pomenu, vzpostavljanje mostov med teorijo umetnosti/družbe in prakso in verjame v umetniške potencialne onkraj odra.

Je soustanoviteljica Nomad Dance Academy (NDA), mednarodne platforme za sodobni ples. V Beogradu je soustanovila organizacijo STANICA – servis za savremeni ples (POSTAJA – servis za sodobni ples) in festival sodobnega plesa Kondenz. Od leta 2007 živi in dela v Ljubljani, kjer je soustanovila NDA Slovenija in CoFestival, in sodeluje z različnimi organizacijami in umetniki ...

Bartosz Dziadosz,

eksperimentalni glasbenik, znan tudi kot Pleq, se je rodil leta 1983. Trenutno živi in dela v Katovicah. Končal je študij filozofije na Šlezjski univerzi v Katovicah. Leta 2005 je začel svoj projekt Pleq, po katerem je dobil vzdevek. V njem prepleta elemente *drona*, *down tempa*, *glitcha* in moderne klasike. Ustvarja s fuzijo neodvisno sintetiziranih zvokov, pogosto vključuje violino, klavir, včasih tudi ženske glasove. Plošče izdaja po vsem svetu; je kurator pri neodvisni moskovski založbi Dronarivm in številnih dobrotelnih kompilacij, napisal pa je med drugimi tudi glasbo za poljske oblikovalce na Poljskem tednu mode.

V gledališču sodeluje z režiserji, kot so Wiktor Rubin (*Primer Gorgon*, Stary Teatr, Krakov), Tomasz Śpiewak (*Kraljestvena dvorana*, Teatr Zagłębia, Sosnowiec) in seveda Michał Borczuch, za katerega je do zdaj napisal glasbo za *Apokalipso* (Nowy Teatr, Varšava) in *Fausta* (Teatr Polski, Bigdošč).

Jacqueline Sobiszewski

je oblikovalka svetlobe in fotografinja. Rodila se je leta 1977 na Nizozemskem in študirala na poljski nacionalni filmski šoli v Lodžu.

S prepletanjem različnih tehnik in v sodelovanju z različnimi režiserji, glasbeniki, pa tudi v svojih neodvisnih projektih skuša na različnih poljih izoblikovati nov vizualni jezik.

Do zdaj je oblikovala luč že za več kot petdeset gledaliških in opernih produkcij in koncertnih dogodkov v institucijah, kot so TR Warszawa, Narodno gledališče v Varšavi, Narodno gledališče v Krakovu, Burgtheater na Dunaju, Lyonska opera, Schaubühne v Berlinu, Münchenska državna opera, Toneelgroep v Amsterdamu.

Leta 2008 je bila nagrajena na Mednarodnem festivalu malih odrov na Reki, in sicer za oblikovanje svetlobe v predstavi *[medea]* v režiji Grzegorza Jarzyna, njeno delo pa je bilo deležno laskavih ocen in posebne omembe tudi naslednje leto na Mednarodnem gledališkem festivalu Božanska komedija v Krakovu.







Slovensko mladinsko gledališče
 Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
 T: + 386 (0)1 3004 900
 F: + 386 (0)1 3004 901
 E: info@mladinsko-gl.si
 www.mladinsko.com

Svet SMG:
 Slavko Slak – predsednik, Breda Brezovar Goljar, Uroš Kaurin,
 Semira Osmanagić, Ana Železnik

Strokovni svet SMG:
 mag. Maruša Oblak – predsednica, Tatjana Ažman,
 Tomaž Gubenšek, dr. Bojana Kunst, Blaž Šef

Direktor: Tibor Mihelič Syed
 Umetniški vodja: Goran Injac
 Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer
 Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič
 Vodja trženja: Helena Grahek
 Lektorica: Mateja Dermelj
 Strokovna sodelavka: Tina Malič
 Tehnični vodja: Dušan Kohek
 Vodja projektov: Dušan Pernat
 Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
 Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
 Računovodkinja: Mateja Turk
 Knjigovodkinja: Tina Matajč
 Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za kulturo RS.
 Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
 MINISTRSTVO ZA KULTURO



Mestna občina
 Ljubljana



Pokrovitelj jubilejne 60. sezone



triglav

Predstavo sta podprla tudi

CULTUREAPI



Veleposlaništvo
 Republike Poljske
 v Ljubljani

Prodaja vstopnic

- v Prodajni galeriji
 Trg francoske revolucije 5, 1000 Ljubljana
 od ponedeljka do petka med 12.00 in 17.30
 ob sobotah med 10.00 in 13.00
 01 425 33 12
 Možnost plačila s plačilnimi karticami BA Maestro, American Express, Eurocard, Karanta in Visa
- pri gledališki blagajni
 Vilharjeva II, 1000 Ljubljana
 01 3004 902
 uro pred začetkom predstave
- na spletu
 www.mladinsko.com
 nakup vstopnic s popusti prek spleta ni mogoč

Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča – sezona 2015/2016

Številka 5

November 2015

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Tibor Mihelič Syed

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Mateja Dermelj, Helena Grahek, Goran Injac, Tina Malič, Tibor Mihelič Syed, Tomaž Toporišič

To številko uredila: Tomasz Śpiwak, Tomaž Toporišič

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Mina Fina, Damjan Ilič, Ivian K. Mujezinović – Grupa Ee

Tisk: Fotoprospekt, d. o. o.

Naklada: 300 izvodov

MLADYNSKO



MLADYNSKO