

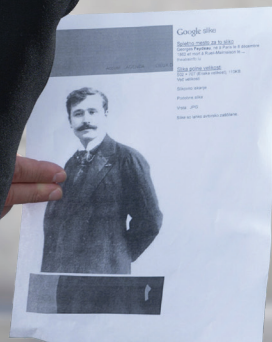
Georges Feydeau

KLISTIRAJMO SRČKA!

Režija: Oliver Frljić



Slovensko
mladinsko
gledališče





Georges Feydeau

Slovensko mladinsko gledališče
Sezona 2012/2013
Uprizoritev 3

Kazalo

<i>Zasedba</i>	4
<i>Feydeau v letnicah</i>	6
<i>Michel Corvin: Izbruh realnega</i>	10
<i>Tomaž Toporišič: Emancipirani gledalec Feydeau</i>	14
<i>Preizpraševanje odnosa med fikcijo in resničnostjo skozi psihopatologijo vsakdana (Pet vprašanj za Oliverja Frljića)</i>	22

Georges Feydeau:
Klistirajmo Srčka!

(On purge bébé!)

Prevod: **Jana Pavlič**

Režija in avtorstvo koncepta: **Oliver Frljič**

Igrajo:

Neda R. Bric

Damjana Černe

Daša Doberšek

Ivan Godnič

Željko Hrs

Boris Kos

Ivan Peternelj

Dario Varga

Dramaturgija: **Tomaž Toporišič**

Idejna zasnova scenografije: **Oliver Frljič, Tomaž Štruel**

Konstruktorska rešitev scenografije: **Tomaž Štruel**

Kostumografija: **Sandra Dekanič**

Izbor glasbe: **Oliver Frljič**

Oblikovanje zvoka: **Marijan Sajovic**

Oblikovanje luči: **David Cvelbar**

Jezikovno svetovanje: **Mateja Dermelj**

Oblikovanje maske: **Barbara Pavlin**

Asistentka: **Tina Malič**

Vodja predstave: **Urša Červ**

Besedilo, ki ni Feydeaujevo, nastaja sproti kot improvizacija po vnaprej zastavljenih izhodiščih.

Premiera: 20. novembra 2012



Bernard Picart: *Parfumeur*, 17. st.

Lučna mojstra: Matjaž Brišar, David Cvelbar

Tonski mojster: Silvo Zupančič

Asistent tonskega mojstra: Marijan Sajovic

Uporabili smo naslednje skladbe: *Lamento* Antoina Duhamela,

• *Andréa* in *Marianne* Sylvaina Chauveauja ter *Penny Arcade* Charlesa Strousa

Video tehnik: Dušan Ojdanič

Garderoberki: Slavica Janošević, Andreja Kovač

Izdelava kostumov: Krojaštvo Rozman

Maskerka in frizerka: Barbara Pavlin

Pomoč pri predelavi lasulj: Hermina Pavšin

Rekviziterja: Dare Kragelj, Gašper Tesner

Odrski mojster: Boris Prevec

Odrski delavci: Samo Gerečnik, Valerij Jeraj, Mitja Strašek, Vlado Tot

Ključavničar: Sandi Mikluž

Mizar: Boštjan Kljakič Kim

Izdelava scenografije: delavnice SMG

Ekonom: Ivan Šikora

Čistilki: Ljubica Letić, Nevzeta Šabić

Feydeau v letnicah

- 1862** Georges-León-Jules-Marie Feydeau se rodi 8. decembra v Parizu. Njegov oče Ernest Feydeau je intelektuallec in pisatelj, znan zlasti po družbenokritičnem romanu o prevari in ljubosumju *Fanny*, mati Léocadie (Lodzja) Zelewska pa razvpita lepotica poljskega rodu. Vsi vedo za njeno afero z vojvodo de Mornjem, ki se nadaljuje tudi po poroki z Ernestom Feydeaujem, tako da malega Georgesa že od rojstva spremljajo govorice, da je pravzaprav sin vojvode de Mornja ali celo njegovega polbrata Napoleona III.; pozneje jih v svojem dramskem opusu večkrat duhovito izkoristi. Dom Feydeaujevih pogosto obiskujejo najuglednejši pisci tistega časa, med njimi Flaubert, Sainte-Beuve, Gautier, Dumas oče in sin, Baudelaire, brata Goncourt ...
- 1870** Starši Georgesa pri sedmih prvič peljejo v gledališče, ki malčka takoj navduši. Doma začne nemudoma »pisati svojo prvo igro«, in se tako uspešno izogne delu za šolo, zato se k temu izgovoru še velikokrat zateče. Njegova gledališka strast v naslednjih letih le še raste; poleg pisateljevanja ga močno mika tudi igrilstvo.
- 1880** Georges doživi prvi uspeh: pri založbi P. Ollendorff mu objavijo komični monolog *Mala upornica (La Petite révoltée)*, ki njegovo ime brž ponese po pariških salonih.
- 1882** V Cercle des Arts Intimes uprizorijo enodejanko *Skozi okno (Par la fenêtre)*; to je prva odrska postavitve kakega njegovega dela.
- 1883** Enodejanka *Ljubezen in klavir (Amour et piano)* je uprizorjena v profesionalnem gledališču Théâtre de l'Athénée. Kritikom je všeč, vendar se to pri prodaji vstopnic ne pozna.



Feydeau pri sedmih, kakor ga je naslikal bodoči tast Carolus-Duran, 1870

- 1884** Služi vojsko, piše, verjetno se že loti *Damskega krojača* (*Tailleur pour dames*).
- ▶ **1886** Z uprizoritvijo *Damskega krojača* doživi prvi veliki uspeh, vendar mu ga z naslednjimi sedmimi deli ne uspe ponoviti.
- 1889** Poroči se z Marianne Carolus-Duran, hčerko enega najbolj slavljenih slikarjev tistega obdobja, portretista Carolus-Durana. Kljub temu da je zakon sklenjen iz ljubezni in bi prvo desetletje lahko veljalo za srečno, pa močno zadolženemu Georgesu ženino premoženje pride še kako prav.
- 1890** Preneha pisati in dve leti posveti preučevanju slovitih komediografov: Labicha, pri katerem ga zanimajo zlasti njegovi liki, Meilhaca, ki mu je vzor pri pisanju dialoga, in Hennequina, ki ga preučuje s tehnično-obrtne strani.

- 1892** Dokončno triumfira: iz študijske osame se vrne s sedmimi celovečernimi dramami, od katerih so kar tri, *Gospod lovec (Monsieur chasse)*, *Champignol ali vojak po sili (Champignol malgré lui)* in *Ribadierov sistem (Le Système Ribadier*; v sodelovanju z Mauriceom Hennequinom), uprizorjene še istega leta, in sicer v gledališčih Palais Royal in Nouveautés. Po tem uspehu njegova poklicna pot ne pozna več zastojev.
- 1894** S *Trakom (Le Ruban)*, ki ga uprizorijo v gledališču Odéon (to je po ugledu takoj za Comédie Française), se poskuša oddaljiti od svojih značilnih »matematičnih« fars in se približati komediji značaje Eugèna Labicha, vendar ostane to delo v njegovem opusu precej osamljeno.
- 1899** Z uprizoritvijo *Dame iz Maxima (La Dame de chez Maxim)* v gledališču Nouveautés doživi svoj največji uspeh. Naslovno vlogo v predstavi odigra Armande Cassive, ki postane interpretka večine glavnih ženskih likov v njegovih delih.
- 1907** V Varietejskem gledališču doživi premiero *Bolha v ušesu (La Puce à l'oreille)*, ki do danes ostaja eno Feydeaujevih najpogostejše uprizarjenih del.
- 1908** V gledališču Nouveautés uprizorijo farso *Poskrbi za Amelijo (Occupe-toi d'Amélie)*, v Comédie Royale pa na oder postavijo *Pokojno gospejino mamo (Feu la mère de Madame)*, ki se navezuje na težave v Feydeaujevem lastnem zakonu in v kateri pride prvič jasno do izraza njegova mizoginija.
- 1909** Po divjem prepiru z ženo odide od doma in se naseli v hotelu Terminus, kjer v s knjigami in najrazličnejšo šaro natrpanem apartmaju preživi nadaljnjih deset let. Začetno zakonsko slogo je namreč skrhal Georgesov življenjski slog, ki je soprogi povzročal sive lase: večere in

noči je preživel po kavarnah in restavracijah, najpogosteje v Maximu, kjer je med drugim zbiral gradivo za svoja dela in od koder je opit prihajal domov šele v zgodnjih jutranjih urah; vdajal se je igram na srečo, zakonca pa sta se razhajala tudi pri vzgoji otrok.

V pisanju se tedaj od velikih vodvilov obrne proti farsičnim enodejankam, ki se sučejo okoli trenj med zakoncema in v katerih poudarjeno vlogo igrajo gospodovalne, svojeglave žene. Štiri od njih združi pod skupnim naslovom *Od poroke do ločitve* (*Du mariage au divorce*). Med njimi je tudi *Klistirajmo Srčka!* (*On purge bébé!*).

1910 *Klistirajmo Srčka!* 12. aprila doživi prazizvedbo v gledališču Nouveautés.

1914 Napiše zadnjo celovečerno igro *Svojega moža ne varam* (*Je ne trompe pas mon mari*), ki jo uprizorijo v gledališču Athénée.

1916 Uradno se loči od žene; po tem dokonča le še pet enodejank, tako da se število njegovih del ustavi pri devetintridesetih.

1919 Zaradi izbruha poznega sifilisa, ki prizadene njegov um, ga družina odpelje na zdravljenje k znamenitemu nevrologu dr. Sicardu; v njegovem sanatoriju ostane do smrti. Trpi za hudo demenco in je le občasno priseben; na svojstven način pridrejo na površje govorice o njegovem pravem očetu in večino časa je prepričan, da je Napoleon III.

1921 5. junija umre. Pokopljejo ga na pokopališču Montmartre.

Michel Corvin

Izbruh realnega

Občinstvo bulvarnega teatra se kar ni moglo dovolj nasmejati Feydeaujevim delom: *Dami iz Maxima*, ki je leta 1906 praznovala šeststo to uprizoritev in je bila ponovno uprizorjena leta 1910 v Bouffes-Parisiens; *Vojvodinji iz Folies-Bergères* iz leta 1902; *Bolhi v ušesu* iz 1907; *Poskrbi za Amelijo* iz 1908 in *Pokojni gospejini mami* iz istega leta. [...]

V enodejanki *Pokojna gospejina mama* Feydeau zgolj bežno vstopi v območje bolj družbeno usmerjenega gledališča, saj ostaja zvest erotiki, ki je bila značilna za njegova prejšnja dela. [...]

Počakati je treba dve leti, da Feydeau s farso *Klistirajmo Srčka!* še bolj izostri svoja opažanja, ki sicer niso ravno naturalistična, so pa vendarle ekstremno verjetna. Kažejo se v novih dramskih likih: bodisi v ženskah, čistunskih pošastih, ki dosledno upoštevajo svoje naloge žena in mater, ali moških, ki nimajo številnih ljubezenskih dogodivščin, saj so prikovani na svoje delo in zakonsko bivališče, priklenjeni na svoje »gospodinjstvo«. Vse se dogaja v zaprtem prostoru in krutost odnosov bodisi z ženske ali moške strani se zdi naravna posledica pogrevanega sovraštva.

Feydeau k temu pripomore z namenoma degradirano podobo ženske [...]; z nje odstrani vse, kar bi jo lahko naredilo privlačno, in jo predstavi v najbolj naravni luči – torej v najbolj humorni, saj je ves čas opremljena s svojim značilnim znakom – »umazano vodo«. Še več, z nogavicami, ki ji vseskozi polzijo z nog in se kot harmonika nabirajo na petah ob copatih (nenehno si jih poskuša popraviti in tako priteguje gledalčevo pozornost), in z neuglednimi navijalkami v laseh nam razkriva intimno plat, ki jo po navadi zadržimo zase. Če bi par v igri *Klistirajmo Srčka!* pripadal delavskemu razredu, če bi bil ujet v njegov bedni vsakdan, bi bilo besedilo naturalistično (v zolajevskem pomenu besede), vendar ni tako. Julie in Bastien sta premožna buržuja (gospod je industrialec, proizvajalec porcelanastih predmetov, predvsem



Franz von Bayros: Slike iz buržoazije Madame CC – Pet črtov: Okus, 1912

nočnih posod).¹ Vendar se ne znata vesti svojemu stanu primerno (jezik hitro postane pogovoren, skoraj vulgaren, celo iz Totojevih ust). Tudi v stanovanju ne znata vzdrževati običajnega reda: mešata zasebni (toaletni prostor – vsiljivec – z vedrom) in družbeni prostor (delovni kabinet, ki je prostor povezave z javnim ži-

vljenjem, po možnosti odprt tudi za ljudi od zunaj).² Naenkrat so tabuji podrti, meje izbrisane, najtrdneje utemeljena pravila uničena. Vzrok za nesoglasje in mešanje kategorij, celo bolj kot vrednot, je zasejan v samo dejstvo, da se Julie pojavi v delovnem kabinetu (resda na moževo prošnjo). Zunanost in notranost začneta sovpadati, prav tako kakor predmeta, ki ju simbolizirata – vedro in nočna posoda –, sorodna po obliki in uporabi, a v svojem bistvu različna: prvi je pripomoček za domačo rabo, drugi pa skoraj vojaška oprema, saj je namenjen francoskim vojakom!³

V kakšen spreobrnjen svet se torej spuščamo? Dejansko vrtinec nastaja z mešanjem dveh sprožilnih elementov; prvi je neukrotljiva Julie, drugi pa neodgovorni in (očitno) brezsrčni Toto. Je pootročen, saj ga starši obravnavajo kot dojenčka, čeprav je ravno v letih, ko začenja razumevati (pri

¹ Nočna posoda ima v literaturi mesto samo v burleskni delih. Scarron v svojem *Komičnem romanu* na primer prikazuje Ragotina, ki »tlači kositer s sijajno nogo«: v resnici se mu je stopalo zataknilo v nočno posodo in tako hodi naokoli opremljen s to protezo.

² Razlika med zasebnim (svobodno Juliejino telo) in javnim (uradniško Bastienovo telo) je poudarjena s slovesno obleko, ki jo mož nosi vse od jutra (2. prizor).

³ »Sicer pa to ni nočna posoda! Temveč artikel za vojaško opremo.« (3. prizor).



sedmih).⁴ Poleg tega je glavni dejavnik katastrofe: ravna, kot da bi hotel osmešiti in nato popolnoma premagati moške, ki ga obdajajo in motijo. Vse to se dogaja z enim samim namenom: ostati sam z mamo v položaju, ki je, kot Ojdipov, regresiven in kar najbolj freudovski – torej odstraniti moškega uzurpatorja, se pravi očeta. Če gremo še dlje, bi lahko rekli, da je Totojevo zaprtje znak zavračanja vstopa v družbeni in psihični red odraslih: tisto, kar otrok materi navadno dá brez ugovorov, Toto zadržuje zase kakor zaklad, ki bi ga lahko zamenjal za njeno odobravanje in ljubezen. Najbolj smešno (ali s psihološkega vidika najbolj zaskrbljujoče) je dejstvo, da je Toto goljuf: navajen je reči *ne*, in tako se zdi, da je pripravljen reči *ja* in (ob pomoči odvajala) sprostiti zapiralko, le da bi si na ta način, *ne da bi mu bilo za to treba plačati*, pridobil materino ljubezen. Pomembno je tudi, da očetov odhod – odstranitev – natanko sovпада z zbližanjem oziroma zlitjem fantka z materjo. Zadnja replika to jasno pokaže, na najbolj zmeden

⁴ Kolikor vem, je Toto prvi otroški lik v francoski dramatik, ki mu je namenjena tako pomembna vloga.

in najbolj očiten način hkrati: »Ah, na srečo imaš mater! Daj, rad jo imej, ljubček moj, rad jo imej!«

Brez dvoma v tem trenutku Feydeau bolj kot natančne prizore realnega življenja prikaže anarhistično nespoštljivost do družbenih in antropoloških pravil. To je naredil že v *Dami iz Maxima*, kjer je mešal življenje prave buržoazije in provincialne aristokracije s polsvetom prostitutk; vendar mešanje teh dveh svetov, ker ju je karikiral, ni škodovalo podobi aristokratske kaste. Feydeau se z uničenjem aristokracije ni niti malo obremenjeval. Ta dva svetova je namreč opisoval v oblakih domišljije, če ne celo burleske in absurda, ne pa realistično. Nasprotno je v igri *Klistirajmo Srčka!* ravno ta nekonsistentna dvoiličnost buržoazije, ki je obogatela s trgovino (pripadal ji je tudi Feydeau, kar je treba poudariti, da bi se izognili popolnemu poistovetenju človeka z njegovim delom), veselo razkrita. Odkrije nam površinskost in krhkost laka ugleda in hierarhije vrednot, in sicer tako v odnosu moškega do ženske in nasprotno kakor v odnosu posameznika do drugih: lak razpoka že ob najmanjšem trku.

Ko erotično temo nadomesti s skatološko in ko namiguje na »pranje umazanega spodnjega perila« (kakor so temu rekli klasiki), Feydeau vso svojo igro obarva z barvo, ki bi bila neprijetna in skoraj odbijajoča, če ne bi (obrambni) krohot, ki spremlja vsako aluzijo na kakec, na srečo pomagal pogoltniti pilule. Ta zmes si zasluži ime groteska, saj je vse drugače moteča in subverzivna kakor burleska. Feydeau se tega v resnici dobro zaveda. In z izbiro besed, predmetov in teme čofota v iztrebkih, ki dejansko, neposredno ali metonimično, grozijo, da bodo preplavili gledalca, kakor je pretilo, da bo poplavelo kabinet.

IZ: FEYDEAU, GEORGES, 2012: *ON PURGE BÉBÉ!*. M. CORVIN (UR.). PARIZ: GALLIMARD, STR. 9–17.

PREVEDLA VIDA CVAR.

Tomaž Toporišič

Emancipirani gledalec Feydeau

Po izzivalnem *fiction-fiction* projektu *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* se je »gledališki terorist« Oliver Frljič v Mladinskem kot teatru z najočitnejšo eksperimentalno tradicijo v Sloveniji odločil, da bo skupaj z igralci raziskal fenomen komedijskih strojev Georgesa Feydeauja (1862–1921), najuspešnejšega francoskega komediografa po Molièru.

Na videz nenavadno, a samo na videz. Predvsem Feydeaujeve pozne igre, zbrane pod skupnim naslovom *Od poroke do ločitve*, so namreč postale predmet občudovanja novega stoletja, od nadrealistov do dramatikov absurda, ki so pri teh že skorajda kubističnih komedijskih ikonografijah in obratih iskali navdih.

Frljiča pri Feydeauju zanima splet gledališke norosti, ki hkrati zabava in zareže v meso intime zakonskega in družbenega življenja. Zanima ga »hudobna farsa«, v kateri za razliko od večine del mojstra komedije nismo priča vrtoglavemu odpiranju in zapiranju vrat, ampak nam zastane dih ob njegovem groteskno smešnem seciranju prepleta poblagovljene družbe in razgaljene intimnosti zakonskega življenja. Zanima ga komika ponavljanj, komika odmevov, komika kontrastov, komika anafor in melodramskih povečav, le redko uporabljena skatološka komika ali komika klistiranja, ki je metafora za nasilje jezika. Zanima ga Feydeau v neznanih legah, vodvil, ki se prek absurde in groteskne farse sreča z dokumentarističnim gledališčem, v katerem se prepletata matrična in nematrična igra.

Zanima ga Feydeau, za katerega je Jean-Louis Barrault prav ob svoji režiji enodejanke *On purge bébé!*, kot je izvirni naslov besedila (v vlogi Julie je blestela Madelaine Renaud), zapisal: »Globoka Feydeaujeva humanost nikoli ne izgubi stika z resničnostjo, tudi v trenutkih, ko se Feydeau prepusti najbolj nori domišljiji [...] in opazovanje intimnega vsakdanjika pripelje do skrajnih meja, ne. [...] In prav v tem je njegov monstrozni fenomen. Zazdi se nam, da je ob pamet, toda v resnici je genialen.« (Barrault 51–52)

Frljiča v dialogu s Feydeaujem zanimajo prav te monstrozne lege, ko se

zdi, da je svet v svoji banalnosti dokončno iztiril, šel prek vsake razumne meje. Zanima ga nematrično uprizarjanje »psihopatologije vsakdanje banalnosti«, ki se vzporedno uteleša v komediji in dokumentarnem gledališču, igri in neigri, zasebnem in javnem. Danes pač živimo v času politik odra, ki pričajo tako o skominah performativnega kot tudi o tem, da bo v sodobnem gledališču in performansu vsakokrat proizvedena neka druga uprizoritev, da je tako vsaka uprizoritev enkratna in neponovljiva, a ta neponovljivost paradoksalno vzrašča prav iz dialoga s tradicijo, pa četudi je prav ta tista, ki je (tako kot zgodovinska avantgarda in neoavantgarda) zgodovino in tradicijo pravzaprav zanikala.

Če so umetniki neoavantgardnega performansa zares verjeli, da s svojimi akcijami utelešajo avtentično provokacijo nasproti tradicionalnim vrednotam v družbi, s čimer so nadaljevali romantično idejo o estetski revoluciji, smo



Anonimni neriški umetnik, štindeseeta leta 20. stoletja

bili v zadnjih desetletjih priča vse očitnejšim dvomom o čemerkoli avtentičnem in o radikalnem izstopu iz reprezentacije. Vedno bolj jasno je postajalo, da je – kot pravi Rancière – prizadevanje gledališča, »da svoje gledalce nauči, kako naj nehalo biti gledalci in postanejo dejavni nosilci neke kolektivne prakse« (Rancière 11), v mediatizirani družbi postalo nekaj iluzornega.

Tako je na primer Philip Auslander v svoji izvrstni knjigi *V živo* ugotovil, da so ontološke značilnosti mediatiziranih oblik, kakršni sta video in film, enake kot tiste predstav v živo. Zato lahko danes po benjaminovsko ugotovimo, da je performans izgubil vso svojo avro in avtentičnost.

Hkrati pa nas lahko (kot pravi Oliver Frljič) »zanima prav to, zakaj večina gledaliških predstav ne problematizira te podedovane ideje o gledalcu, ki si z vstopom v gledališče, z nakupom vstopnice ali s kakšnim drugim postopkom zagotovi, da njegova telesna integriteta ne bo ogrožena. Artaud je z govorjenjem o analogiji med gledališko recepcijo ter kačami, ki skozi telo vpijajo glasbene ritme, pripovedoval prav o tej telesni kvaliteti, ki je pregnana iz zahodnega gledališča.« (Frljič 8)

Anonimni neriški umetnik, štirideseta leta 20. stoletja



Zdi se, da je dialog z avantgardnimi poudarki ploden prav zaradi ukinjanja dihotomije med semiotičnim telesom (Körper) in fenomenalnim telesom (Leib) igralca, zaradi telesne soprisotnosti igralcev in občinstva, performativne interakcije med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom.

Danes smo – naj to hočemo ali ne – vsi dediči performativnega obrata. Zato poudarek od gledališča kot umetniškega artefakta premeščamo h gledališču kakor izvajanju, performativnosti. Kot soustvarjalci predstav nočemo več delovati kakor avtorji v tradicionalnem pomenu. Zato ne moremo več govoriti o institucijah avtorja in umetniškega dela. Koncept gledališča kot besedne umetnosti oziroma *tekstualni model* je zamenjal *performativni model*, znotraj katerega sta tako tekst kot referencialna funkcija izgubila prevlado.

Če terminologijo Erike Fischer-Lichte prevedemo v poststrukturalistični žargon Rolanda Barthesa, v njegovo kritiko sistema jezika, lahko postavimo tezo, da v današnjih uprizoritvenih praksah vedno znova prihaja do spodnašanja tal jeziku, ki uteleša logiko prevladujočega diskurza, ki dominira s svojo klasifikativnostjo in normativnostjo. Uprizoritvene prakse si želijo preseči dominantni diskurz jezika kot sistema. Iz njega hočejo izstopiti ali (če parafraziramo poznega de Saussura) *govoriti mimo avtorja* oziroma (po Jakobsonu) *kazati nezavedno*. Približujejo se položaju barthesovskega pisarja, ki ne reprezentira, ne obnavlja, ampak je njegov akt produkcija, proizvodnja, performativnost.

Vse to, da bi dosegli artaudovsko utopijo: »Če hoče gledališče spet postati nepogrešljivo, nam mora posredovati vse, kar imajo v sebi ljubezen, zločin, vojna in norost. Vsakdanja ljubezen, osebna častitljivost in običajne težave, vse to dobi vrednost le kot reakcija na strahoviti lirizem, zaobsežen v mitih, v katere so privolile velike skupnosti.« (Artaud 108)

Kako ukiniti binarno opozicijo, ki jo ob Brechtu in Artaudu postavi Rancière? Mogoče s poskusom osvobajanja gledalca njegove pasivnosti, tako da mu ponudimo spektakel, ki je nekaj nenavadnega, enigma. S čimer bi mu omogočili, da zapusti položaj pasivnega gledalca, ki se ga na sedežu v dvorani ne dotakne prav nič in nihče. Iz te na videz elegantne pozicije nedotakljivosti in

moči ga je treba potegniti v vrtnec magične moči gledališke akcije, v kateri bo privilegij racionalnega gledalca zamenjal za razpolaganje z lastnimi vitalnimi energijami.

Toda mar ni tako, da vedno znova naletimo na bistveno Rancièrovo alternativo perspektivo: na paradoks, v katerem sama želja emancipirati gledalca, ga prisiliti ali zapeljati v to, da bo preskočil sotesko, ki ločuje aktivnost od pasivnosti, proizvede zavest, da prav želja po tem, da bi ukinili distanco, proizvede še močnejšo distanco.

Če nam uspe preseči ta paradoks in ukiniti opozicijo med gledanjem in igranjem, utelešamo začasne zmage artaudovske revolucije, v kateri stopata v dialog in se stapljata fenomenalno in semiotično telo izvajalcev, predstave, gledalcev. Gledalec in gledalka lahko postaneta aktivna tudi tako, da gledališče in performans, tako feydeaujevsko farso kot dokumentaristično gledališče, »po svoje predelujeta, da se, na primer, izmikata vitalni energiji, ki naj bi jo ta prenašala, in ju spreminjata v čisto podobo, to čisto podobo pa povezujeta s prebrano ali sanjano, doživeto ali izmišljeno zgodbo. Gledalec in gledalka sta torej hkrati distancirana gledalca in aktivna interpreta predstave, ki se jima ponuja.« (Rancière 13)

Klistirajmo Srčka! tako v dialogu s feydeaujevskimi gledališkimi stroji, hkrati pa tudi s stroji nematričnega performansa in avtopoetične *feedback* zanke, vzpostavlja začasno skupnost med izvajalci in občinstvom, ki pa ni participativna v smislu ukinjanja gledalčeve pasivnosti in vklapljanja njegovega fenomenalnega telesa v dejanje predstave, ampak gre za veliko mehkejšo obliko začasne skupnosti, ki nastane med igralci in gledalci. Ne gre za preseganje ali kršenje velikih tabujev, ampak za skupno osvobajanje od bistvenega elementa evropske kulturne tradicije, zasnovane na literaturi in literarnem.

Predstava skuša doseči učinek, ki bi ga Jacques Rancière interpretiral kot združevanje in vzorčenje dveh paradigmatičnih odnosov, kot ju utelešata Brechtovo epsko gledališče in Artaudovo gledališče krutosti.

Ta povezava je najlepše razvidna ob primerjavi z neoavantgardnimi predstavami iz šestdesetih in sedemdesetih let dvajsetega stoletja. Gledališče neoavantgarde je gotovo stremelo k temu, kar Rancière označi s sintagmama gledališče kot estetsko oziroma gledališče kot čutno vzpostavljanje kolektivnosti,



Jean-Charles Delafosse: grafični list za Pripovedi in zgodbe v verzih – Zdravilo, 1767

oziroma k temu, kar označi kakor »skupnost kot način zasedanja istega časa in prostora, kot delujoče telo, ki stoji nasproti zgolj aparatu zakonov« (Rancière 10). Zdi se, da tudi neoavantgarda gledališče ali to, kar sama pojmuje kot novo, artaudovsko gledališče, še vedno razume kot nekaj, kar je »estetska revolucija, ki ne spreminja več mehanizmov države in zakonov, ampak čutne oblike človekove izkušnje« (prav tam).

In prav po tem, da noče več spreminjati mehanizmov države in zakonov, kar je počel Brecht in kar je za njim v Sloveniji počel tudi Oder 57 kot eksperimentalno in hkrati politično gledališče petdesetih in šestdesetih let dvajsetega stoletja, se politika performansa in gledališča neoavantgarde razlikuje od klasičnega brechtovskega političnega gledališča v različnih reinkarnacijah.

Če se je v času performativnega obrata stremelo k temu, da bi se oddaljili tako od aristotelovskega kot od brechtovskega gledališča in se karseda približali artaudovskemu gledališču krutosti, se danes raje poslužujemo povezave Brechta in Artauda v dejanje percepcije, kar od gledalca zahteva, da vzpostavi kritično distanco in hkrati vstopa v avtopoetično zanko (ter iz nje izstopa) med akterji na odru in občinstvom, zanko, v kateri naj bi se (tako vsaj zgodovina) izgubila vsakršna distanca in naj bi gledalci popolnoma zapustili oziroma opustili svoj položaj oddaljenega motrenja in razmišljajočega gledanja. Gledanje je tako hkrati distancirano in aktivno. Kot tisto dejanje percepcije, ki potrjuje dejstvo, da smo danes v obdobju iskanja gledaliških oblik, ki bodo tako kot postdramsko gledališče nasploh dosegle »reaktivacijo udeležbe gledalcev« (Lehmann 234), nove povezave zasebnega in javnega, intimnega in odprtega, gledališča in performansa, fikcije in realnosti. Povedano nekoliko drugače: igralca skušamo v razmerju z gledalcem na novo uglasiti s pomočjo igralčevega fenomenalnega telesa oziroma realnega telesa performerja, ki ni več primarno označevalec.

Da je neznani objekt tega Frličevega uglaševanja prav Feydeau, ni naključje. Torej dvakrat F: Feydeau in Frlič, Feydeaujev nadrealizem, razumljen skozi Apollinaira in njegove *Tejrezijeve dojke*, nadrealizem, kot vzraščá iz najbolj banalne resničnosti, ki se lahko v vsakem trenutku spremeni v neustavljiv eksces in norost. V vodvil, ki se transformira v nočno moro.

LITERATURA

AURAUD, ANTONIN, 1994: *GLEDALIŠČE IN NJEGOV DVOJNIK*. A. BERGER (PREV.). LJUBLJANA: KNJIŽNICA MESTNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANSKEGA.

AUSLANDER, PHILIP, 1997: *FROM ACTING TO PERFORMANCE: ESSAYS IN MODERNISM AND POSTMODERNISM*. LONDON, NEW YORK: ROUTLEDGE.

BARRAULT, JEAN-LOUIS, 1950: *UNE TROUPE ET SES AUTEURS*, COMPAGNIE RENAUD-BARRAULT/J. VAUTRIN.

BARTHES, ROLAND, 2002: *ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE*. PARIZ: EDITIONS DU SEUIL.

FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2004: *ÄSTHETIK DES PERFORMATIVEN*. FRANKFURT: SUHRKAMP.

FRLIČ, OLIVER, 2010: UMETNIŠKI INTERESI, ČE JIH JE ŠE KAJ OSTALO, SE PREPLETAJO S POLITIČNIM KONTEKSTOM, V KATEREM DELAM: INTERVJU (P. BREZAVŠČEK IN K. ČIČIGOJ). *MASKA* 133–134, JESEN 2010: 4–16.

LEHMANN, HANS-THIES, 2003: *POSTDRAMSKO GLEDALIŠČE*. LJUBLJANA: MASKA, ZBIRKA TRANSFORMACIJE.

RANCIÈRE, JACQUES, 2010: *EMANCIPIRANI GLEDALEC*. S. KONCUT (PREV.). LJUBLJANA: MASKA, ZBIRKA TRANSFORMACIJE.

TOPORIŠIČ, TOMAŽ, 2006: RANLJIVO TELO TEKSTA IN ODRA: PERFORMATIVNI OBRAT IN NJEGOVE SLEDI V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU PO LETU 2000. V: *SODOBNE SCENSKE UMETNOSTI*. B. KUNST IN P. POGOREVC (UR.). LJUBLJANA: MASKA, ZBIRKA TRANSFORMACIJE, 20: 142–155.

Preizpraševanje odnosa med fikcijo in resničnostjo skozi psihopatologijo vsakdana

Pet vprašanj Oliverju Frljiću zastavil Tomaž Toporišič



Oliver Frljić; foto Nada Žgank

1. Georges Feydeau je kot eden nespornih »kraljev« vodvila na prvi pogled nenavadna izbira za avtorja t. i. novega političnega teatra, kot si ti. Po drugi strani pa gre za eno njegovih »fars iz družinskega življenja«, pozno delo (iz leta 1910), ki je bilo zelo blizu nadrealizmu, kot ga je v *Tejrezijevih dojkah* ubesedil Guillaume Apollinaire. Zakaj torej odločitev za enodejanko *Klistirajmo Srčka!*? In zakaj v Mladinskem?

S postavitvijo tega besedila v Mladinskem poskušam narediti nekaj stvari. Najprej bi rad spremenil razširjeno in površno recepcijo svojega dela. V tem projektu problematiziram pričakovane načine reprezentacije, tako da postavljamo igro avtorja, za katerega je bilo gledališče predvsem sredstvo zabave. Toda v preizpraševanju načina reprezentacije, natančneje v tistem delu predstave, ki se dogaja za kulisami, se odpira prostor za subjektivizacijo igralca. Igralci, ki čakajo na iztočnico za nastop, sedijo v zakulisju, pred drugim občinstvom, in poskušajo ta čas dejavno strukturirati. Za to čakanje ni nikakršne predloge, in uspešna ali neuspešna realizacija tega dela predstave je pravzaprav odvisna zgolj od igralcev, od njihovega (ne)razumevanja konteksta, v katerem so, od možnosti, da delajo v okvirih radikalno nematrične izvedbe. Druga stvar, ki sem jo hotel doseči s postavitvijo Feydeauja v Mladinskem, pa je neke vrste implicitna polemika s tradicijo tega gledališča, ki ga neredko označujejo za najbolj avantgardno gledališče nekdanje Jugoslavije. Zanimivo bo videti, kaj bo »kralj vodvila« proizvedel v tem kontekstu.

2. Že v uprizoritvi *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, mogoče pa še bolj v predstavi *Sovražim resnico (Mrzim istinu)* v zagrebškem Teatru ITD, se skozi (avto)biografijo in dokumentaristično gledališče ukvarjaš z mejo med igro in neigro, fikcijo in resničnostjo, matrično in nematrično igro. Se ti zdi relativiziranje gledališke fikcije izjemno produktiven gledališki postopek?

Preizpraševanje odnosa med fikcijo in resničnostjo je postopek, ki vedno znova redefinira meje medija, v katerem delam. Še vedno ni povsem jasno, včasih celo mojim sodelavcem ne, da vse na odru dobi status fikcije. Gledališču ni treba biti še en instrument za vzpostavljanje meje med resnico in fikcijo. Dramsko gledališče pa je na žalost postalo prav to. Od prvega trenutka, če ne že od prej, je jasno, da smo stopili v prostor, v katerem imajo izjave in dejanja na odru bistveno drugačen status kakor v vsakdanjem življenju. Tako je gledališče izvedlo neke vrste performativno samokastracijo.

3. Se ti zdi Feydeau s svojim seciranjem družinskega življenja in intimne dober dialoški partner za vpogled na drugo stran odra, v zaodrje, zakulisje gledališča? Se ti zdi njegovo že skoraj naturalistično seciranje stvarnosti možnost za preizpraševanje gledališke fikcije in vsakdanje realnosti?

Ko sem se ukvarjal s tem besedilom, me je začelo zanimati, kaj se dogaja na drugi strani medija, v katerem delam, in to zanimanje za »drugo stran« je iz metaforičnega zelo hitro zdrsnilo v dobesedno. Ko sem gledal zasedbo, sem videl, da so nekateri igralci vseskozi na odru, drugi pa se na njem pojavijo šele v zadnjih minutah in so preostali čas obsojeni na čakanje. Vprašal sem se, kaj bi bilo, če bi, medtem ko traja *Srček*, za kulisami, za drugo občinstvo naredil predstavo z igralci, ki imajo, pogojno rečeno, »manjše vloge«. Ob tej drugi predstavi, ki v številnih segmentih postaja dramaturško komplementarna prvi, se je potem začelo postavljati vprašanje odnosa med matrično in nematrično igro, vprašanje igralske etike, razumevanja mehanizmov za proizvodnjo fikcije ... Z nadaljnjim delom je ta predstava tudi tematsko začela korespondirati s Feydeaujem, saj se je začela ukvarjati z disfunkcionalno družino, z otroki ... Realni profesionalni in osebni odnosi, ki jih igralci secirajo, so v njej razgrajeni znotraj fikcijskega okvira Feydeaujeve igre.

4. Tvoje gledališče je vedno spodkopavanje samih temeljev reprezentacije.

Kaj ostane na odru, ko spodmaknemo tla zgodbi, dramskim osebam, dramskemu dejanju?

Obstaja močna želja, da bi resničnost situacije, v kateri smo, zamenjali s fikcijo ali jo spremenili v fikcijo. Prava drama že zdavnaj ni več v nekem fiktivnem spopadu, ampak v poskusih, da bi raven fiktivnega v izvedbi zmanjšali. Tudi če ne zastopajo teksta in dramskega avtorja, tudi če so ostali brez dramskih likov, dogajanja in zgodbe, skušajo igralci bivanje na odru vseeno pretvoriti v fiktivno situacijo. Moj edini napotek igralcem je bil ta, naj ostanejo v realnih odnosih, ki obstajajo med njimi, pa naj je situacija, v kateri so (predstava), še tako umetna.

5. Ob ukvarjanju s psihopatologijo vsakdana te v gledališču zanima tudi forma. Kako združuješ ti dve temeljni preokupaciji? Konkretno v predstavi, ki jo delaš? V drugih predstavah?

V tem projektu je Feydeaujev tekst postal poligon za preizpraševanje formalnih meja gledališkega medija, hkrati pa poskuša prestopiti določene percepcijske pragove. Hitrost govora zares preverja gledalčeve meje percepcije in napada tisto staro, pa še kako navzočo idejo o gledališču, v katerem bi izgovorjena in jasno artikulirana beseda morala biti primarna prenašalka pomena.

PREVEDLA MATEJA DERMEJ.



Slovensko mladinsko gledališče

Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana

Tel.: + 386 (0)1 3004 900

Faks: + 386 (0)1 3004 901

E-naslov: info@mladinsko-gl.si

www.mladinsko.com



Svet SMG:

Ana Železnik – predsednica, mag. Maruša Geymayer-Oblak,
mag. Nina Kalčič, Slavko Slak, Lucija Ušaj

Strokovni svet SMG:

dr. Svetlana Slapšak – predsednica, mag. Neda R. Bric,
Tomaž Gubenšek, Željko Hrs, mag. Tea Rogelj

Direktorica in umetniški vodja: Uršula Cetinski
01 3004 905 | ursula.cetinski@mladinsko-gl.si

Pomočnik direktorice za poslovanje: Tibor Mihelič Syed
01 3004 906 | tibor.mihelic@mladinsko-gl.si

Režiserja: Matjaž Pograjc, Vito Taufer

Dramaturg: dr. Tomaž Toporišič
01 3004 916 | tomaz.toporistic@mladinsko-gl.si

Vodja marketinga: Tadeja Pungerčar
01 3004 908 | tadeja.pungercar@mladinsko-gl.si

Lektorica: Mateja Dermelj
01 3004 918 | mateja.dermelj@mladinsko-gl.si

Tehnični vodja: Dušan Kohek
01 3004 909 | dusan.kohek@mladinsko-gl.si

Vodja projektov: Dušan Pernat
01 3004 907 | dusan.pernat@mladinsko-gl.si

Vodja koordinacije programa: Vitomir Obal
01 3004 919 | vitomir.obal@mladinsko-gl.si

Strokovna sodelavka: Tina Malič
01 3004 917 | tina.malic@mladinsko-gl.si

Tajnica gledališča: Lidija Čeferin
01 3004 900 | info@mladinsko-gl.si

Računovodkinja: Mateja Turk
01 3004 903 | mateja.turk@mladinsko-gl.si

Knjigovodkinja: Tina Matajc
01 3004 904 | tina.matajc@mladinsko-gl.si

Prodaja vstopnic: Gabrijela Bernot
01 425 33 12 | smg.blagajna@siol.net

Predstava je nastala s podporo Ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport RS.

Ustanoviteljica Slovenskega mladinskega gledališča je Mestna občina Ljubljana.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST, KULTURO IN ŠPORT



Mestna občina
Ljubljana

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 in Karanta

pri gledališki blagajni

Vilharjeva 11, 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 2012/2013

Številka 3

November 2012

Izide ob vsaki premieri

Izdalo Slovensko mladinsko gledališče

Za izdajatelja Uršula Cetinski

© Vse pravice pridržane

Uredništvo: Uršula Cetinski, Mateja Dermelj, Tina Malič, Tomaž Toporišič

To številko uredila: Tomaž Toporišič, Oliver Frljič

Lektorica: Mateja Dermelj

Redaktorica: Tina Malič

Oblikovanje: Luka Cimolini

Fotografija na naslovnici : Nada Žgank

Tisk: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada: 600 izvodov

BEST AND SAFEST *Natural* APERIENT WATER

Hunyadi János

*Recommended by Physicians All Over
the World.*

UNSURPASSED AS A REMEDY
FOR

CONSTIPATION,

*Dyspepsia, Biliousness, and for Headache
arising from overloading the stomach.*

TO BE HAD OF
ALL DRUGGISTS, GROCERS, LIQUOR
DEALERS AND IN HOTELS.

USE THE FULL NAME

Hunyadi János

and observe the
BLUE LABEL with RED CENTRE PART.

Refuse Substitutes,
Worthless and Often Harmful.

ANDREAS SAXLEHNER,
BUDAPEST, HUNGARY.

*By Special Appointment to H. M. The Emperor of Austria
and King of Hungary.*

NEW YORK OFFICE: 130 FULTON STREET.