



MGL

mestno gledališče ljubljansko 2014/2015

2014/2015 Dominik Smole ZLATA ČEVELJČKA

Dominik Smole
**ZLATA
ČEVELJČKA**



MGL

Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija
Hišna centrala +386 (0)1 4258 222
Tajništvo +386 (0)1 4257 148, faks +386 (0)1 2517 044
Blagajna +386 (0)1 2510 852, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred
predstavo, e-naslov blagajna@mgl.si
E-naslov info@mgl.si
Spletno mesto www.mgl.si

Barbara Hieng Samobor direktorica in umetniški vodja
Petra Hrastar direktoričina pomočnica – poslovni vodja
Jože Logar direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka
Eva Mahković dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka
Petra Pogorevc dramaturginja in urednica Knjižnice MGL
Ira Ratej dramaturginja in vodja izobraževalnega programa
Maja Cerar, Martin Vrtačnik lektorja

Simona Belle vodja službe za odnose z javnostjo in trženja
tel. +386 (0)1 425 5000, faks +386 (0)1 2514 167
Branka Lepšina koordinatorka in planerka programa
tel., faks +386 (0)1 2514 167
Nataša Pevec koordinatorka trženja
tel. +386 (0)1 4258 222, faks +386 (0)1 2514 167
Petra Setničar koordinatorka obiska
tel. +386 (0)1 4258 222, +386 (0)1 2510 852, faks +386 (0)1 2514 167
Zdenka Močilnik blagajničarka in informatorka
tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana
Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega
Mojca Slovinc (predsednica), Gašper Tič (namestnik predsednice),
mag. Mojca Jan Zoran, Saša Hren Koritnik, Aleš Kardelj

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega
Alen Jelen, Eva Mahković, Tone Peršak, doc. dr. Katarina Podbevšek, Matej Puc, Nina Valič

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega
Letnik LXV, sezona 2014/2015, številka 1
Izdaja Mestno gledališče ljubljansko
© 2014 Mestno gledališče ljubljansko

Za izdajatelja Barbara Hieng Samobor
Urednice Alenka Klabus Vesel, Eva Mahković, Petra Pogorevc, Ira Ratej
To številko je uredila Petra Pogorevc
Lektor Maja Cerar
Avtor fotografij Sebastian Cavazza
Oblikovalka Mojca Višner

Tisk Matformat, d. o. o.
Naklada 600 izvodov
Ljubljana, Slovenija, september 2014

Po 13. točki prvega odstavka 42. člena ZDDV-1 davek ni obračunan.



VSEBINA

- 5** Matej Bogataj **NEGATIVNI TOTAL**
- 27** Esad Babačić **OBEŠEN V PERILO DRUGEGA**
- 36** Mirt Komel **ZLATA ČEVELJČKA PO MERI
POSTMODERNEGA ČLOVEKA**
- 41** Aljoša Harlamov **ČE BI ZGODBO LAHKO ZGRABILI V PEST,**
- 58** **BI OMAHNILA**
- 69** Fotografije z vaj
- 72** Skozi mlade oči
- 74** Nagradi
- 76** In memoriam

Dominik Smole

ZLATA ČEVELJČKA

Premiera 11. septembra 2014

Režiserka **ANJA SUŠA**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenografka **ZORANA PETROV**

Kostumografka **BARBARA STUPICA**

Avtor glasbe **LAREN POLIČ ZDRAVIČ**

Svetovalec za gib **DAMJAN KECOJEVIČ**

Lektorica **MAJA CERAR**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

Vodja predstave **Borut Jenko**

Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleča**

Vodja tehnične ekipe **Branko Tica**

Tonski tehnik **Sašo Dragaš** in **Tomo Božič**

Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**

Frizerka **Ksenija Imerovič**

Garderoberki **Angelina Karimović** in **Tatjana Cirman**

Rekviziter **Sašo Ržek**

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

Igrajo

Dr. Predsednik senata **BORIS OSTAN**

Dr. Prisednik senata **MILAN ŠTEFE**

Dr. Poročevalec **PRIMOŽ PIRNAT**

Obtoženi **JERNEJ GAŠPERIN**

Odvetnica **ANJA DRNOVŠEK**

Tožilec **JAKA LAH**

Administratorica **KARIN KOMLJANEC**

Sodni sluga **GREGOR PRAH** AGRET



Matej Bogataj **NEGATIVNI TOTAL**

Smoletovo delo *Zlata čevljička* je zagatno dramsko besedilo, je poenostavljena ugotovitev skoraj vseh, ki so se ga interpretacijsko in kako drugače, v skladu s katero od disciplin literarne vede, lotili. To zasledimo recimo v Dominiku Smoletu posvečenem zborniku *Interpretacij*, 5. zvezek, ali če prebiramo rezimeje in odmeve na branja, kritike ob uprizoritvah ali utemeljitve ob nagradah v Smoletovi monografiji Gorana Schmidta. Ne da so negostoljubne do interpretacije, s takšno ali drugačno redukcijo in z »avtorskim« izborom citatov iz dramoleta jih je mogoče prekrizariti in zgostiti na različne načine, vendar se pri vsakem pojavi del, ki ga ni mogoče vključiti v tako zastavljeno celoto, pojavi se presežek, ki kazi vsakršno urejenost in enoznačnost celote, pojavita se manko in neskladje. Verjetno dramolet spregovarja ravno s to svojo brezdanjostjo, s fragmentarnostjo in nezaključenostjo temeljnih odnosov in konfliktov, ki se, še preden se do konca razvijejo, pravzaprav stišajo, in to ravno zaradi in v imenu postopka, sodnega postopka.

Udeleženci so, tipično, tipizirani glede na vloge, ki jih imajo na tribunalu, še najbolj izstopajoč, ob Obtožencu, ki je v resnici Pritožbenik, katerega značilnost je, da je mrtev in za potrebe procesa obujen, je Sodni sluga, temna senca in tisti, ki omogoča prehod od smrti v življenje ali njegov približek. To je možakar brez dlake na jeziku, neposreden in nevaren in z dvema bidejema, ki nas s svojo neposrednostjo in brez zadržkov izpovedanim vzpenjalnim socialnim nagonom straši, čeprav je nekaterim od ostalih pričujočih strašljivo blizu, nagovarjajo ga skoraj osebno. On s svojo sapo po metodi usta na usta obuja, vendar tudi odvzema začasno vrnjeno življenje mrličem; verjamemo, ker je absurdno, to je pač posledica sveta tega dramoleta, ki je zmaknjen, v njem mrgoli absurdnosti in skrivnostnosti, hkrati pa je to kljub blišču nekako reven in skrivnosten svet; recimo že z lučjo v prostoru, kjer se zbirajo različni v proces zapleteni predstavniki, je nekaj narobe, tako štorasta je za

pržiganje in uravnavanje, kot da se vse skupaj dogaja ob začetkih elektrifikacije, ne pa v osemdesetih, ki se nujnosti omejitve rasti vsega, gospodarstva, prebivalstva, čuta za posameznikove pravice in svoboščine, še niso zavedala.

Sicer pa so osebnostne zadeve v službi, in večina prisotnih je v službi, moteče, so eksces, so spoved, ki je ne gre mešati v hladnost in brezosebnost postopka. Ne gre, da bi se v tako posvečenih prostorih, kot so sodnijski, prepirali kar počez in brez nadzora, trdna hierarhija in razdelitev vlog to onemogoča, tako da imamo od sodelujočih le bolj ali manj osebne izjave, ki zaštrlijo ven in so mestoma razkrivajoče in moteče za sam postopek, ravno zato, ker so razkrivajoče in osebne; o lovu in slasti lovca nad plenom, o bidejih kot znaku civilizacijskega in potrošniškega napredka, o zlatih čevljkah in vrvi za perilo, o težavni igralski karieri, nad katero je celo rodni brat ostajal zmeraj bolj brez besed. Takšne stvari se pogovarjajo, malo seveda tudi o predmetu, da ne rečemo zadevi, zaradi katere so se zbrali ob za nekatere med njimi malce neprimerno zgodnji uri: o Obtoženčevi pritožbi, bolj ali manj (pri)tožbi nad svetom nasploh, kot da bi hotel post festum pojasniti, česar v poslovnem pismu ni uspel, in malo se pritožuje tudi nad zapisnikom, v katerem je vestno popisano vse: kako so ga našli, kdo in kje, pa o stanju kadavra, temperaturi, pegah in umrtvelosti, to je en tak jako egzakten zapisnik, ki ga nekateri vpleteni znajo na izust.

Zdi se, da je dramolet zagaten ravno zato, ker je razpadel temeljni družbeni dogovor. Vsi družbeni dogovori, razen dogovora o postopkih na sodišču in o razdelitvi vlog. Kot na sodišču, kjer se resnica rojeva med tremi glavnimi akterji, tožilstvom, obrambo in sodnikom, je očitno tudi resnica *Zlatih čevljkov* rašomonska, mnogoobrazna, odvisno od gledišča, vsak ima svojo resnico in tudi za to ve, da ni ne končna in ne popolna.

Če pogledamo najbolj reprezentativni in paradigmatični Smoletovi dramski deli, *Antigono* in *Krst pri Savici*, vidimo, da gre tam za nadgrajevanje in interpretacijo mita. Na eni strani mita o pričevanju resnice o nepokopnem bratu in bratomorni vojni, ki divja onstran obzidja, kjer je ena od Smoletovih novosti in interpretacijskih premikov tudi ta, da se naslovna junakinja, Antigona, ne pojavi, o njej le govorijo in pričujejo. Na drugi strani je tisti spravljeni konec Prešernovega nacionalnega epa o konvertitstvu in prekrščenju Smole zaostri in prikazal pravo naravo spreobrnjenja; če je Črtomir, prej »kriv moritve velike«, spregledal in aktivno sprejel krščanstvo kot zgodovinsko nujnost, se pokristjanil in si obetal nadaljevanje, kakor koli, ljubavne afere z Bogomilo kvečjemu na nemisljivem večnem nebu, torej nekje nad zvezdami, je zdaj, v novi službi in pod novimi gospodarji, nastopil kot brezobzirni in podivjani izvrševalec te iste zgodovinske nujnosti. Izvrševalec, ob katerem se celo vsega hudega vaje Frankom obrača želodec in se jim zdi, da pretirava s svojo morilsko vnamo, tudi Bogomilo pokonča skoraj mimogrede in brez pravega razloga.

Črtomir je eden tistih prenapetežev, ki ne glede, na kateri strani se znajdejo, z nenadzorovano akcijo zaseje strah in trepet, za sabo pa puščajo trupla, tudi trupla bližnjih in nedolžnih, in kdor se meča oprime, bo z mečem tudi pokončan, in Črtomir je bil ves čas opasan, tudi kadar je bil klerik. Mogoče je skrajni čas, da ob ponavljanju *post festum* teze, ki jo zgodovinsko locira Schmidt v Argentino med povojno emigracijo, da je *Antigona* dramsko zaznamovala drugo polovico dvajsetega stoletja, pridodamo, da je zadnje četrto stoletje dokaz o konvertitski naravi prenapetežev, ki so se iz enega fanatizma preobrnil v strastne zanikovalce lastne politične preteklosti, pretiravajo z demoniziranjem preteklosti, v kateri so bili ravno oni ponosna avantgarda, zavihnili in prekucnili so se kot rokavica, kot kondom, in zdaj skrajno in sčuvajoče zahtevajo lustracijo, pri tem pa upajo, da njihova igra ne bo spregledana in ji ne bo širše pritrjeno, saj bi bili predmet lustracije ravno oni s svojimi preteklimi postopki, govori, delovanjem in članstvom.

Če je za poetično dramo obdobja nastanka *Čevljkov* značilno, da jemlje mit kot skelet, na katerega napevja lastno vzneseno težko in opojno pesniško govorico, potem je Smoletov postopek v obeh remitologizacijskih dramah in aktualizacijah mita podoben. V *Zlatih čevljkah* pa se je mitologija izgubila, od nje je ostalo samo omenjanje, precej pogosto in skoraj naključno omenjanje, kot da bi šlo samo še za frazo. Za spomin na nekaj, recimo na zlato dobo, ki se je vtisnil v jezik in obstal kot sled, vendar se je mit kot svetotvorno početje in kot ogrodje konstituiranja občestva, skupnosti izgubil. Ravno formalizirano omenjanje sintagme »Mit! Mit! Mitologija!«, ki deluje kot izpraznjen zaklinjevalski obrazec brez moči, kaže na spomin in prebolevanje.

In kjer ni mita, je samo temna svetloba, sta samo mraz okoli srca in prezgodnja ura za službo, so samo še prezakurjeni sodnijski prostori, je samo še izpovedovanje na neprimernih mestih in privatiziranje tistega, kar bi moralo biti hladen proces, postopek, so namesto konflikta, v kakršnega grejo in se zapletejo polnokrvne osebe, samo še motnje v postopku, prekinitve in zastranitve. So namesto hladnega juridičnega pavšala izpadi, ki kot da nezavedno spregovarjajo o privatiziranih vpletenih in o času; in če pogledamo poetični drami nasprotno smer, ludistično dramo, vidimo, da je gradila ravno na takšnih razpršenih, parcialnih govorih in govoricah, celo več, poskušala je najti tipične bistrumne nesmisle, kakor so se naložili v jeziku, poskušala je humorno razkriti govorce, kakor se kažejo izza svojih mask, in jih jezikovno raz-krinkati. Smole je v nekaterih monologih, recimo v Prisednikovem ali v govoru Predsednika senata, blizu takšnemu razkrinkavanju, možčenje in hvalisanje s preteklimi uspehi, recimo s famozno oceno iz časov študija, imata nedvomno humoren učinek, kaže pa, da za vlogami, ki jih akterji hladno igrajo na sodnji, v njih biva pohlepno in z drobnimi željami napolnjeno srce. Vendar se ludistični dramatik Smole le občasno približa, še bolj morda skupnemu viru, Ionescu in njegovi absurdistični žlobudravosti, ki zamenja prejšnje dramske replike.

Obtoženec od ostalih prav nič ne izstopa; njegova pritožba gre predvsem na zapisnik, v katerem naj bi se marsikaj netočno zapisalo: recimo o lastništvu famozne, triinpetdeset centimetrov dolge vrvice za perilo, ki da jo je izmaknil sosed, v resnici pa naj bi bila njegova. Kot da bi mu šlo za pravico, čeprav potem zvemo, da se je menda zlagal. Kot da bi mu šlo bolj za drobnarije kot za pravico do samomora, v opravičilo katerega skoraj mimogrede, saj to ni predmet obravnave, navaja različne razloge, od očitne nesposobnosti, da bi se »ugnezdil«, do očitno negativnih in nezadostnih, očitajočih odnosov z ženskami. In ostalimi; ljudje so hladni, nerazumevajoči, naravi gledališča skladno so ga kolegi očitno zafrkavali, brat pa ni našel besed, da bi hvalil njegove igralske kreacije, torej je bil prizadet v temeljnem igralskem narcisizmu. Slišimo nekakšne očitke o ovajanju in prijavljanju soljudi, Obtoženec očitno verjame, še kako verjame v ustanove države in se jih, kadar so krnjene njegove pravice, tudi izdatno poslužuje. Ob tem se sprašuje, kaj je zadaj, ker nekaj očitno mora biti; tisto zadaj Smoletovega besedila se izmika, samomorilec ne išče pravice do samomora, očitno hoče še enkrat pretresti razloge.

Ki jih morda še bolj kot pri njem vidimo pri Administratorki, ob izredni natančnosti, s katero citira zapisnik s kraja, kjer in kakor so našli truplo, je očitno nezadovoljna s stanjem sveta, zato njen samomor na koncu. Z zlatimi čevljkami na nogah, kot bi s tem izrekli, da je v potrošniški družbi, ki je takrat, na začetku osemdesetih, šele dobivala jasnejše orise in se je bolj napovedovalo tisto, kar (vozičkov in prtljažnikov) polno danes živimo, glava ves čas v mraku, v blatu, obsojena na mračne misli, obsojena na brezuspešno iskanje smisla, ki se je prikril in ga ni ne zadaj, ne spredaj, ne ob straneh in ne spodaj.

Smole hoče verjetno povedati, da tam, kjer ni destruktivne in skoraj zločinske akcije, katere nosilec je spreobrnjeni Črtomir, da tam ni (več) nič. Temna luč, ki razsvetljuje to območje (so)mraka, ta mraz, ki se zažira vsepovsod, kadar niso kanclije prekurjene, ti negativni znaki mračnega modernizma, izpraznjeno nebo, pod njim pa spomin na »Mit! Mit! Mitologijo!« kot povezovalno »zgodbo«, ki vzpostavlja skupnost in osmišlja bivanje posameznika znotraj nje, vse to je preč in nič-no. Namesto da bi polno živeli pred smrtjo, je vse skupaj bolj tako tako, životarjenje in izgubljanje časa in živcev z birokracijo, postopki in procesi. In v tej brezumni birokratizaciji, pri kateri so stroji in njihov butasti avtomatizem pogosto nadomestili človeški faktor, v tem smo dediči tendenc osemdesetih. »... čisto preprosto vam povem: človek začne tako sveže in jasno ... kako, da se vse tako in neizogibno in pri vsakem, prav pri vsakem ... spusti dol?«, se sprašuje Administratorka, kot da bi že slutila tisto ireverzibilno in enropijsko sesipanje in bledenje sveta, tisti gravitacijski *dol dol*, ki je priskrbel naslov zrele zbirke poezije Daneta Zajca, pesnika, ki je od *Požgane trave* naprej upesnjeval krutost sveta in neulovljivost smisla. Življenje se stara z nami, začnemo bolj ali manj radostno, ko preizkušamo njegove in lastne meje, slej ko prej pa se v strup sprevrača vse, kar srce si sladkega obeta.

Besedilo *Zlata čevljevka* je, čeprav se dogaja na sodišču, ki ni običajno sodišče, čeprav je očitno vse bolj rutinirano pri zavračanju/obravnavanju pritožb, po mračni atmosferi tako zelo podobno Smoletovemu romanu *Beli dnevi in črni dan*, kjer v zakajeni oštarijski atmosferi boemi bolj kot ne v prazno in brezsmiselno pasivni preživljajo to vmesno obdobje; tam je seveda več popoldanske opuščenosti in popivanja, *Čevljevka* pa sta isto zbirokratizirano naličje istega v dopoldanski izdaji. Vidimo sloje, ki se vzpenjajo, recimo lumpenproletarskega Sodnega slugo, vidimo neko plemenitost in veščino, ki izginja, in skoraj vsi se strinjajo, da so ljudje mrzli in zahrbtni; tisti najbolj občutljivi, ki takšnega stanja sveta ne zdržijo, si seveda želijo izhoda. Če ne drugače, pa s plastično polmetrsko vrvico za perilo. In v tej luči lahko razumemo tudi uvodni citat v dramolet izpod peresa izvedenca sodne medicine in pravnika dr. Janeza Milčinskega, da »moramo, kadar dane možnosti ne pokrijejo zahtev in potreb, prepustiti naključju, da odloča o življenju in smrti«, pa menda vse bolj izpopolnjeni antidepressivi gor ali dol.



Esad Babačić **OBEŠEN V PERILO DRUGEGA**

Morda je že petnajst let od tega. Ali pa več. Nisem prepričan. Vem le, da je bilo na eni od nešteti jadranskih plaž, nekje na jugu Italije. Ležal sem na razbeljenih kamenčkih in si ogledoval balkone, ki so se dvigali proti vrhu navpične večstanovanjske hiše, prizidane k ogromni skali, ki se je šopirila nad našimi glavami. Bilo je pozno popoldan in sonce je počasi padalo za njen hrbet. Perilo revežev, ki so še vztrajali v tej skalnati hiši nasproti sonca, se je sproščeno sušilo na enem od balkonov in takrat so se mi zapisali sledeči verzi:

Preveč zrela okna
tonejo v pozni julij.
Nekdo se obeša
v perilo drugega.

Čeprav me je perilo porinilo v skušnjavo, da bi se še sam obesil vanj, so bile moje misli takrat vse prej kot samomorilske. Če gledam z današnje perspektive, je šlo zgolj za igro in nič več. Nič temačnega ni bilo v tisti pesmi in tudi danes se zdi tako. Prej bi rekel, da je bilo v njej nekaj odrešeniškega, celo veseljaškega. Tako kot v še nekaterih pesmih, ki so bile pogosto narobe razumljene. Tako kot so bili narobe razumljeni mnogi, ki so se resnično obesili. In to ne v perilo, ampak z vrvjo, na kateri je bilo obešeno to perilo. Tako kot junak drame *Zlata čevlččka*, ki mora pred sodnika, čeprav je že končal svoje poslanstvo na tem svetu.

Kaj narediti s samomorilcem? Oziroma kako ga rehabilitirati in nato za vedno pozabiti? To je vprašanje, ki se nam postavi nemudoma, ko slišimo, da je nekdo prekinil agonijo in se pognal na drugo stran, nas pa

pustil na tej strani sveta, same, s svojimi večnimi zablodami. Samomorilec nam zapusti statistiko, nelagodje in slabo vest, vse ostalo vzame s seboj. Tudi tišino, ki nas včasih spomni, da smo mu bolj blizu, kot si želimo priznati.

Z leti si resda dovolimo in priznamo vedno več, pa vseeno ne pomaga. Praznina se širi, kot poplava, navznoter in navzven. Ne moremo se zbrati, ne moremo se umiriti, zato blodimo, kot kakšni blazneži. Čeprav vemo, da je družba deviantna, zavožena, krivična in licemerna, ji vseeno pomagamo, da eksistira, se razvija in nas vara s svojimi lažnimi preroki. Ker navsezadnje gre zgolj za golo preživetje! Mar ne?! Vedno bolj. In?! Je to argument? Seveda ne! To je zgolj izgovor, tako kot vse ostalo. Alibi za licemerje, dvoličnost in trajnost; za bolezen, ki je prepuščena razumu, za bolezen brez imena, obraza, bolezen, za katero ni zdravila, zgolj tablete, ki jih je vse več, nas pa vse manj. In jih jemljemo, ker smo normalni in ker obstaja zdravilo, tako kot obstaja samomor brez samomorilcev, ki so le gola statistika. Nikakor pa ne ljudje, z imeni in obrazi, ki smo jih videli in z njimi delili celični spomin. Verjetno so zato veseli, ker jih ni več tu, ker so si dovolili največji luksuz; vstopnico za onostranstvo – popolno svobodo. Vstopnico, ki je predraga za strahopetce.

Tega se zavedajo vsi, ki so ostali tu, na tej strani – vsi, ki morajo odšteti: ure, dneve, mesece, leta, desetletja. Čeprav se jim zdi, da seštevajo, v resnici odštevajo, ker so že davno tega izgubili otrokov otok večnosti. Samomorilec nas ne moti, ker je ničla, pa vendarle se potrudimo in ga še enkrat ubijemo, za svoje dobro, z odpustki, ki pomagajo vsem, na tej strani neba. Kako? Tako, da ga obesimo v perilo drugega, veselega drugega, žalostnega drugega, zlobnega drugega, našega drugega, če je treba. Ker samomorilec je hladen, ignorantski, egoističen in ohol, ker se nas je rešil in spoznal, kako smešne in majhne so naše minljive vloge. Zaradi vsega tega ga ne maramo; pa če se še tako trudimo sočustvovati z ubogim revežem. Nanj se spomnimo takrat, kadar se soočimo z lastno nesrečo, ko nam ne gre in se zdimo sami sebi slabiči. Le takrat ga potrebujemo. Ker zlo je pametno in prilagodljivo. Potem nastopi molk; molk nesrečnika, nič kaj všečen in prav nič potrošniški. In si želimo ven, čim dlje stran, v življenje drugega, življenje, ki ne potrebuje resnice. Bežimo, spet brez rešitve. Hodimo mimo samomorilca, ki leži na tleh in kriči, da ga ni, da ne obstaja. Mi pa se deremo nanj, ker ga hočemo nazaj. Hočemo, da obstaja, ker vse obstaja; noč, dan, sonce, oči pekla, naveza zvezd in prostor za njo, vmesni prostor, ki nas izpolni, tudi takrat, ko smo brez razuma.

»Kreten, bi rekli in se naslajali,« je kričal B. B., takrat pevec kulture ljubljanske skupine Berlinski zid, v komadu *Možgani na asfaltu*, napisanem nekje v Šiški, v zgodnjih osemdesetih, ko so dekleta že nosila zlate čeveljčke in je bil Dominik Smole vsaj tako jezen kot pisec te, na prvi pogled morbidne pesmi. Kričal je, ne pel, govoril, ne leporečil, odganjal je hudiča, ki je rasel iz asfalta enoumja in se počasi preoblačil v pisana oblačila prihajajočega

imperialističnega cirkusa. Tisti, ki so hodili mimo, so bili sivi, utrujeni in preplašeni ljudje, ki so gledali v pisano prihodnost, z željo po uspehu, enkrat za vselej. Niso želeli takšnih prizorov, ker so imeli dovolj svojih težav. Bili so samo ljudje, ki hodijo mimo. Tudi Smole je zagotovo poznal in včasih tudi preziral takšne ljudi, ki samo buljijo in se zgražajo; tihe, konvencionalne, spravljive, ziheraške in večne meščanske relikte, katerih hrepenenje je usmerjeno izključno v lastno blaginjo. Pank je imel to dobro lastnost, da ni imel usmiljenja do takšnih ljudi in ni dovolil, da bi ga načela mantra korektnosti, s pomočjo katere so kasneje opravili s pacienti, pesniki in uporniki. Besedo pacienti uporabljam v kontekstu nekega drugega časa, v katerem to še ni bila žaljivka.

»Možgani bi prav fino brizgali po zmrznjenem asfaltu, ljudje bi hodili mimo in se naslajali ... «

Naslajanje je model ali še bolje – princip, preživetje na škodo vseh, ki so drugačni, vseh, ki niso imeli sreče ali pa niso hoteli po poti normalnih in dolgočasnih. Ker na koncu ni nihče kriv, pa čeprav smo dejansko vsi krivi. Vseeno je, če prepoznaš to pozo, ker je sprejeta, zakodirana, večna, kot samomor. In ravno zato ne smemo videti samomorilca, ga prepoznati, nagovoriti in se z njim soočiti. Ker nas pozna, bolje kot mi poznamo same sebe. Zato še vedno ostaja vprašanje: kdo so ti ljudje, ki hodijo mimo? Kdo so ti ljudje, ki se nasmihajo? Zdaj, ko skorajda ni več srednjega razreda, ki mu je pripadal Sodni sluga v drami *Zlata čeveljčka*, zdaj je še bolj jasno, da je to malomeščanski napuh nerealiziranih pripadnikov tega srednjega razreda, bogatunov, ki so znali krasti in jim je uspelo na kratke proge. To je pravzaprav edina tradicija, s katero se lahko pohvali naša neoliberalna družba. Tradicija prezira in pridobitništva.

Tako se mi zdi danes, da Smoletov prezir do takšnega sloja ljudi ni bil prav nič drugačen od tistega, ki je narekoval mnoge tekste, napisane v tistih zloglasnih osemdesetih. Čudno, da se nismo srečali, naš cinizem in njegova neposredna kritika družbe, v kateri že takrat ni bilo prostora za načelne ljudi. Gotovo bi se razumeli, vsaj na začetku. Dokler ne bi tudi mi postali umetniki, žejni pohval in uveljavitve, laskanja tistih, ki smo jih na začetku upravičeno in globoko sovražili. Takrat, ko je bil samomor še orožje, način boja, tako kot danes pisanje, boja, v katerem ni dovoljena zmaga. Ker tradicija je tema, ki nas vse pogoltne, če se prej ne vržemo – v sonce, v sredico novega rojstva, če se prej ne obesimo v perilo drugega.



Mirt Komel

ZLATA ČEVELJČKA PO MERI POSTMODERNEGA ČLOVEKA

Smoletova *Zlata čeveljčka*, težko opredeljiva in hitro izmuzljiva gledališka igra, na katero se je skozi čas pripilo več možnih označevalcev (igra, grozljiva komedija, tragikomedija *etc.*), je bila spočeta na začetku osemdesetih let prejšnjega stoletja in se za nas, dandanašnje z začetka dvajsetih let novega tisočletja, bere in kaže kot retrogardno in avantgardno delo obenem.

Retrogardno za svojim časom, ker povzema in reproducira – zdaj po duhu, zdaj po črki – dramsko-literarne trende, kakršni so se v evropskem prostoru oblikovali veliko pred njegovim nastankom; začenjši s kafovskim motivom nesmiselnosti prava pa vse tja do sartrovskih poskusov očiščenja od občutkov tesnobe in sočutja. Avantgardno pred svojim časom, ker že v osemdesetih omogoča refleksijo tega, kar celo za nas današnje šele prihaja: družba, umeščena v vse bolj izpraznjen prostor, ki je nenehno podvržena nadzoru zaspano krmežljavega očesa Velikega Drugega, čigar mesto lahko zasede kdorkoli (da, tudi ti); kakor da bi Smole iz osemdesetih bral Žižka iz devetdesetih, ki je zapisal: »Dobrodošli v puščavo Realnega!«

Kaj torej tole delo ni? Ni v skladu s svojim časom – in če smo že pri tem, niti z našim. Lahko bi zapisali, da tole Smoletovo delo ni v skladu s časom kot takim, da sploh ni v času, da preči časovnost prav s svojo topološko dinamiko izpraznjenja, ki nas vrača nazaj na artaudovsko izhodišče gledališča kot praznega prostora. Če kaj ni, potem ni drama časa, marveč igra prostora – in če naj pristavim še svoj označevalec k seriji oznak, ki so se dajale *Zlatima čeveljčkoma*, potem bi dejal, da gre za primer *dramske arhitekture v zvokih*.

Enako kakor je, govoreč v registru časovnosti, sodobna zgodovina ostala brez svojega metanaratorja, tako da vse dogajanje izgleda kot en dolg in dolgovezen dokumentarni film brez komentarja, tako se tudi za sodobni družbeni prostor zdi, da se je izpraznil vsakega metafizičnega pomena. Nietzsche je v enem izmed svojih

poznih resigniranih aforizmov zapisal, da odprava transcendentalnega onostranstva ni razgrnila in afirmirala tostranskosti, marveč ravno nasprotno: z odpravo onega drugega sveta smo odpravili tudi tega, z izgubo onostranstva smo izgubili tudi tostranstvo, korelat izgube transcendence je izguba imanence – rezultat pa je natanko zgoraj omenjena žižkovska pustinja Realnega, okoli katerega se strukturirajo sodobne postmoderne fantazme.

Če kaj, se zdi, da nam *Zlata čeveljčka* v tejle svoji najnovejši izvedbi uprizarjata prav tale prostor, v katerega se subjekti umeščajo in v njem premeščajo kot akcidence ene izmed temeljnih antinomij postmoderne: po eni strani se zdi, da subjekt še nikoli ni bil kot individuum tako svoboden kot danes (prosto lahko izbira na prostem trgu, izbira lahko, kdo je in kdo bo, lahkotno menjava identitete in prakse; od tod tudi, med drugim, sartrovski moment tesnobe, ki je tesnoba pred svobodo), po drugi strani pa se zdi, da taisti individuum nikoli poprej ni bil bolj subjekt (*sub-jectus*, tj. spodaj-vržen), saj je od rojstva do smrti in vse vmes nenehno podvržen mehanizmom dresure, podrejanja, nadzora (natanko v tem vrstnem redu: dresura dresira krotke individuum, ki so podredljivi, nadzor pa poskrbi, da subjekti ne samo potujejo po vnaprej položenih tirnicah, marveč vzamejo nase dograjevanje železniškega sistema; »železniškega« tako v smislu železnic kot tudi železa in zelenja).

Kako razumeti tole antinomijo? Zopet je gledališki prostor uprizarjanja praznine tisti, ki nam lahko v zgoščeni obliki ponudi odgovor, saj imamo v *Zlatih čeveljčkih* opravlka natanko s temle paradoksom (in natanko v tem oziru kaže parafrazirati in parodirati ono znano Levi-Straussovo kulinarično poanto: gledališče ni dobro samo za gledati in poslušati, marveč tudi za misliti). Najprej in predvsem imamo zelo očitno opravlka z alegorično razširjenim prostorom družbe nadzora (sodna dvorana, čakalnica, zapor, porodnišnica in akademija), ki ga naseljujejo subjekti, prav tako zgoščene reprezentacije različnih družbenih funkcij (sodniki in odvetniki so obenem moški in ženske, profesorji in študentje, ječarji in zaporniki); subjekt je vseskozi podvržen nadzoru, obenem pa ga sam reproducira, tako na samem sebi kot na drugih, tako da zlahka zadobi in zdrsne v paranoidno eksistencialno držo (»Povsod same kamere!«) – toda natanko tukaj se izkaže domet in meja popularnega koncepta foucaultovske družbe nadzora, manjkajoči moment v mozaiku pa ponuja ravno lacanovska psihoanaliza: subjekt ni samo pasivno trpeči material ali aktivno tesnoben akter mehanizmov nadzora, marveč tudi histerično uživa v tejle sodobni nadzorni orgiji, ki ga vseskozi megalomansko postavlja v središče ahistoričnega, ne-več-zgodovinskega dogajanja, kjer najde zadovoljitev za svoja patološko narcistična nagnjenja. Skratka in poenostavljeno rečeno: postmoderni subjekt se prav dobro, še predobro zaveda, da je preko sodobnih tehnologij podvržen nenehnemu nadzoru, ne zaveda pa se, zakaj v samem tem nadzorovanju uživa na enak način kakor uživa, kadar se igračka s sodobnimi tehnološkimi igračkami.

Če je že bilo govora o *Zlatih čeveljčkih* kot avantgardi in retrogardi obenem, če je bilo nekaj malega rečeno o alegoričnem značaju igre in če je že bil omenjen Claude Lévi-Strauss samo zato, da so bile stvari zapejlane v lacanovske vode, potem za zaključek samo še sledeče glede markantnega lajtmotiva »Mit! Mit! Mitologija!«, ki se oglašča ob najbolj fundamentalnih vprašanjih tele komično groteskne žaloigre (pravo, ženska, tehnologija, blago). Freud je zapisal, da v kompulzivnih dejanjih ponavljamo tisto, česar se ne moremo ali nočemo spomniti, mitološki ritual pa je ravno družbena oblika tovrstne selektivne pozabe, ko skozi sakralno prakso ponavljamo nekaj povsem sakralnega, kar mora ostati neizrečeno zakopano pod popularno plehkostjo površine. Omenjeni lajtmotiv z ustrezajočim kontekstom v sebi zgošča, enako kot naslov, neizrečeno predpostavko celotnega dogajanja, ki jo je mogoče (*via* Marx, Adorno, Benjamin) artikulirati na način, da danes ni več problem razumeti, kako duh naseljuje telesa, temveč kako so telesa tista, ki naseljujejo duha – korak k razumevanju pa nam ponujajo ravno zlati čeveljčki, za katere se na trenutke zdi, da so bolj živi od samih likov, ki z njimi cepetajo po odru.

Zlata čeveljčka sta sodobna mitologija naše lastne dobe in alegorija položaja postmoderne človeka v ahistoričnem ne-več-svetu, kjer se pomen pripisuje animiranim rečem, ljudje pa so animalično izpraznjeni vsakršnega smisla. Mitološka predzgodovina človeka-preden-je-postal-človek ni stvar davno minule preteklosti in tudi ne vselej preteča grožnja apokaliptične prihodnosti, marveč jo gre razumeti v skrajno sedanjem smislu, še najraje po analogiji z onim psihoanalitskim vicem: »Doktor, bojim se, da bom doživel živčni zlom!« – »Nikar ne skrbite, gospod, živčni zlom ste že doživeli!« Skratka, nič ne skrbite, konec sveta se je že zgodil, tukaj je, pred vami, razprostrto uprizorjen na gledališkem odru v tejle predstavi, za katero ne boste nikoli dovolj trdno prepričani, ali ste vi tisti, ki gledate njo, ali je, ravno nasprotno, ona tista, ki gleda vas.



Aljoša Harlamov

ČE BI ZGODBO LAHKO ZGRABILI V PEST, BI OMAHNILA

Ni si težko predstavljati koga, ki nekje na sredi ogleda te predstave frustrirano čivkne: »Pravkar na #Zlata-Čeveljčka @Gledalisce_MGL. WTF, @DominikSmole?!«. Človeška zavest je istočasno proizvod zgodbe in prenašaljena na to, da svet razumeva skozi zgodbo – ker je zgodba logična posledica uporabe jezika, ta pa ima svoje notranje zakone, kako tvorimo pomene, če želimo z njim doseči neki namen, ter konvencionalne zakone, kako tvorimo zgodbe, ki smo jih vzpostavili skozi tisočletja rabe. Zato je uporabljati pametni telefon v gledališču res nevljudno do ustvarjalcev in moteče do drugih gledalcev, toda frustracija nad predstavo *Zlata čeveljčka* ni nepričakovana in je ni mogoče enostavno pripisati ozkemu horizontu pričakovanja, neizobrazbi ali čemu tretjemu. Tudi prvi vtis režiserja krstne uprizoritve Mileta Koruna je bil podoben: »Tole je pa prekleto čudna igra.«

Eden od glavnih namenov dramoleta *Zlata čeveljčka* je namreč natančno ta, da v bralcu oziroma gledalcu vzbudi občutke nerazumevanja, nesmisla in izgubljenosti ter nelagodja, fantastičnosti in absurdnosti, ki so njihova posledica. To dosega z različnimi literarnimi in dramaturškimi tehnikami, postopki in načini. Dramske osebe očitno govorijo druga mimo druge; njihove replike, pravzaprav pa monologi, so včasih povezani asociativno, včasih med njimi in situacijo, v kateri se nahajajo, menda sploh ni nobene očitne povezave; še več, zdi se, da neredko ni posebne povezave niti med povedmi znotraj posameznega monologa, da se njihov govor obnaša enako kot misel ter nenadzorovano preskakuje s teme na temo, se drobi, zaletava; pogosto tudi rečejo kaj takega, kar je trenutku in situaciji precej neprimerno ali pa je povsem v nasprotju z nečim, kar je rekel kdo drug ali celo sami ... Zaradi vsega tega ni le težko slediti poteku drame in predvideti, kaj se bo zgodilo v naslednjem trenutku, do te mere, da se občasno izgublja njena notranja dramska napetost, ampak je povsem nemogoče

tudi izdelati jasno podobo o posameznih dramskih osebah – kdo so, kakšne so, kaj hočejo ... To ni konvencionalen način, kako povedati neko zgodbo, oziroma to ni ena od zgodb, v ustvarjanje in sprejemanje katerih nas vpenjajo vsakodnevno televizija, časopisi, družabna omrežja, pogovori na kavici ... Zato se pomen in smisel našemu potencialnemu čivkaču in, priznajmo, tudi nam izmikata še toliko bolj kot v umetninah, ki so izdelane »realistično«. Ker pomen in smisel uhajata naši zmožnosti pozgodbljanja, neprenehoma skačeta izven dosega našega jezika. *Če bi zgodbo lahko zgrabili v pest, bi omahnila.*

Toda ta šok, ta frustracija je točno tisto, kar dokazuje živost in aktualnost Smoletove drame še danes. Nikakor se namreč ni mogoče strinjati z nekaterimi angloameriški tezami, ki modernistični umetnosti jemljejo vsakršno družbeno, politično, kontrakulturno dimenzijo s tem, ko trdijo, da je modernizem izgubil vojno, ki naj bi jo bojeval s tradicijo. Modernizem je danes del naše tradicije, o tem ni nobenega dvoma, toda le če si tradicijo predstavljamo kot nekaj monolitnega in pravzaprav neživega, je to tudi nekaj slabega. Hkrati gre za precejšnje nerazumevanje tako izvora in razvoja modernistične estetike kot odnosa, ki ga je razvil do tradicije in ki zagotovo ni bil enopomensko odklonilen. Po drugi strani pa niso nič manj neprimerne tudi nekatere v osnovi ideološke interpretacije, ki se ustavijo zgolj pri nerazumevanju, pri odkritju komunikacijskega šuma znotraj teksta in v razmerju med tekstem in sprejemnikom ter vse to preprosto pripišejo neizdelanosti, nepremišljenosti in čustvenim oziroma osebnostnim lastnostim avtorja. Ali pa tekst preprosto okličejo za proizvod neke minule dobe in estetike, ki enaindvajsetemu stoletju ne more ponuditi ničesar več.

Šele ko enkrat upoštevamo ali dojamemo dejstvo, da nam dramolet izpričuje nezmožnost komunikacije med posamezniki, občutek, da nihče nikogar v resnici ne posluša in da je naš jezik akutno in nepopravljivo drugačen od jezika drugega, na način, da tudi z nami komunicira polomljeno, fragmentarno, kaotično, šele takrat namreč lahko prisluhnemo tudi vsebini ter tam odkrijemo celo množico različnih pomenov in interpretacij. »Smrt. Nesmisel. Strah. Sovraštvo. Mrzlo bitje.« Tako je Lado Kralj leta 1982 povzel glavne teme dramoleta in gotovo je vse to res – toda tu so še vsekakor tudi druge, bolj oprijemljive teme. Doslej najbolj pogosta, morda tudi hote spregledana je družbeno-kritična, politična tema, katere nosilec je Sodni sluga. V slednjem so mnogi interpreti prepoznavali edini lik, ki naj bi bil nosilec določene vitalnosti, pri čemer pa so zamolčali, kakšne vrste vitalnost je vendarle to, ter dejstvo, da je edini lik, ki ima poleg simbolične vrednosti tudi eksplisitno družbeno dimenzijo.

Sodni sluga je namreč nekakšen psihopomp, ki mrtve tako vrača v življenje kot v smrt. Je morda celo nekakšna personifikacija smrti (Administratorica se na več mestih spogleduje z njim, na koncu pa stori samomor – imenujejo ga tudi »črnuh«, kar ga morda povezuje z izročilom Lepe Vide); po drugi strani pa je, po besedah

Dr. Prisednika, tudi predstavnik lumpenproletariata, ki dela, kot pravi sam, »čez iz ljubezni in iz žrtvovanja«. Sodni sluga je torej ta, ki dejansko omogoča obstoj tega nenavadnega sodišča, ki opravi vse umazano delo ter deluje kot njegov izvrševalec in represivni organ, ob tem pa v zameno dobiva zgolj zaničevanje in prezir. Njegov monolog v sredi drame je tako očitna grožnja njegovim gospodarjem oziroma oblastnikom, kaj se lahko zgodi, če pridobi razredno zavest – grožnja, ki z enako močjo odmeva še danes: »Moja tenka mejica, to želim povedati do pičice natančno tukaj vsem, je povsem brez morale: spodnji srednji razred sem pač, ponižan, poželjiv, nervozen in nevaren. Okoliščine me prav rade in brez težav narede ali za porodniško babico ali za mesarja. Ne tečejo mi besede kakor vam, učenjakom, ampak: babica in mesar, to je precizna in definitivna formulacija moje stabilnosti.« Ne le, da ima moč nad bitjem in nehanjem posameznika, isto moč ima tudi v razmerju do oblasti. Toda ta se nima ničesar bati, dokler pusti na miru njegova »dva bideja«, skratka, dokler bo lahko vsaj navidez užival svojo *varnost, zasebnost, udobje*. Kje sem to že slišal?

FOTOGRAFIJE Z VAJ



Karin Komljanec



Boris Ostan, Primož Pirnat, Milan Štefe



Boris Ostan, Milan Štefe, Karin Komljanec, Anja Drnovšek, Jaka Lah, Primož Pirnat, Gregor Prah



Milan Štefe, Primož Pirnat



Jernej Gašperin, Boris Ostan



Primož Pirnat, Jernej Gašperin



Primož Pirnat, Gregor Prah



Anja Drnovšek, Boris Ostan



Boris Ostan, Karin Komljanec, Jaka Lah, Anja Drnovšek

Gregor Prah, Primož Pirnat, Jernej Gašperin, Jaka Lah, Anja Drnovšek, Boris Ostan, Karin Komljanec, Milan Štefe





Gregor Prah, Boris Ostan



Anja Drnovšek, Karin Komljanec, Boris Ostan, Jaka Lah, Gregor Prah, Primož Pirnat, Milan Štefe



Milan Štefe, Gregor Prah, Jernej Gašperin

SKOZI MLADE OČI

Pišejo študenti dramaturgije z AGRFT

Katja Černe DROBEC ČASA

Čas se ustavi. Vse je brez smisla. Predvsem življenje. Na prvi pogled se Smoletova drama ukvarja s samomorom, pravico do samomora in hamletovskim vprašanjem »biti ali ne biti«. V rescnici pa so vsa ta vprašanja način pristopa do življenja samega. Je vredno živeti? Kaj sploh pomeni živeti? Ima življenje smisel – tako na splošno kot individualno?

Drama nas sooči z razmišljanjem o življenju z ozirom na njegov konec, kar je popolnoma logično. Življenje je umiranje, je stalno približevanje koncu, kot je lepo izrazil Malraux v romanu *Kraljeska pot*: »Smrti ni. Sem samo jaz, ki umiram.« Skozi odnos do lastnega minevanja šele lahko vzpostavimo odnos do lastnega življenja, ker gre za isto stvar. Na razumski ravni je to verjetno vsem jasno. Vendar tukaj ne gre za razum. V drobci časa gre za doživljanje, dožemanje, občutenje lastnega življenja in odnos do umiranja se vzpostavi na čustveni, psihični ravni. Prav zato je drama, ki v tem pogledu deluje izrazito poetično, dosti bolj primerna kot filozofska razprava.

V svetu *Zlatih čevljev* prevladuje močno vzdušje, ki vase posrka tudi bralca. Po Durkheimu število sa-

momorov določa »moralna konstitucija družbe.« Glede na to, da so lahko navidezni vzroki za samomor tako različni in da se vsak posameznik na neko nesrečo popolnoma drugače odzove, išče Durkheim odgovor v družbi. »Potemtakem obstaja pri slehernem ljudstvu kolektivna moč, usmerjevalna energija, ki sili ljudi, da ubijajo sami sebe.« (Durkheim, 1992, 10) Na neki način to velja tudi za *Zlata čevlčka*. Ne v socialno političnem smislu, vendar v vzdušju, v katerem živijo liki – atmosfera je melanholična, otožna, težka, celo morbidna, vzpostavljajo pa jo igranje s svetlobo, izpovedi likov in absurd formalnosti vsakdanjega življenja. Ustvarja jo tudi odtujenost med liki, ki so zaprti vase in ujeti vsak v svoj način razmišljanja, brez resničnega zanimanja za druge osebe. Obenem prav vzdušje vpliva na njihovo razmišljanje in občutenje. Energija kolektiva je odvisna od posameznika, ta pa svojo energijo črpa iz skupnosti.

Potopljenost v določeno razpoloženje, kjer prevladuje odtujenost, nesmiselnost, tesnoba, je znana vsakomur, saj deluje kot drobci časa, kot trenutek, ki ga poznamo vsi. Izrazi ga Poročevalec: »Za drobci časa

sem se počutil brez smisla.« Natanko tako deluje Smoletova drama. Kot drobec časa, v katerem se vse ustavi in trenutek traja večno. »»Drobec časa«, ko smo izvrženi iz drobnarij, od katerih in zaradi katerih živimo. Ko pozabimo, na kateri točki stojimo, kdo smo, kaj gledamo, kam gledamo, kdo nas gleda, s čim smo obdani, od kod smo prišli, ko pozabimo, kam smo namenjeni, saj stojimo na nulti točki v nultem kraju.« (Zajc, v: *Dominik Smole*, 1996, 74) Smo sami s seboj, obdani s praznino, pozabimo na vsakdanje drobnarije. Edino, kar ostane, je goli obstoj našega bitja in njegov gotovi konec. Soočeni smo z lastno minljivostjo, z dejansko nesmiselnostjo življenja kot takega, s končnostjo vsega in vsakogar.

V takem »drobcu časa« se lahko najdemo kadar koli. Malraux v prej omenjenem romanu zapiše: »Skrivnost življenja se pokaže vsakomur, kot se pokaže skoraj vsaki ženski, ko se zazre v obraz otroka, in skoraj vsakemu moškemu, ko se zazre v obraz mrtveca.« Z življenjem smo torej najbolj soočeni, ko smo priča njegovemu začetku ali koncu. Tako Administratorka morda kot najbolj izpostavljen ženski lik začne svojo izpoved prav z razmišljanjem o rojstvu: »Kako se rodi človek in zakaj? / ... / Ali se človek rodi zaradi smrti? Vsekakor. Vendar je njegova bližnja poteza, da živi.« Verjetno se kot edina z izkušnjo nosečnosti in poroda sooča z življenjem prav skozi doživljanje njegovega začetka. Rojstvo takoj poveže s smrtjo in obenem v njej išče pomen življenja. Na drugi strani Predsednik senata kot lovec izraža svoje soočenje s smrtjo ubite živali in s tem tudi z lastno smrtjo: »Ko človek poklekne z nožem k nji, se skloni k lastnemu bitju, to je nepopisno.« Pri tem ni čudno, da za opis uporablja besede, kot so »nepopisno« in »nedopovedljivo«, saj gre za občutja, ki jih je težko ubesediti, vseeno pa, morda paradoksalno, že ta opis pove veliko o njih. Tako pravzaprav preko vseh likov drama skuša izraziti nekaj neizraz-

ljivega, kar ji prav skozi nezmožnost popolnoma ubesediti občutek nesmiselnosti tudi uspe.

Zanimivo je, da besedilo ponuja samo en odgovor na tovrstno doživljanje – beg. Slutnja neizogibne smrti like navdaja s strahom in tesnobo, tako da imajo na videz samo dve možnosti – počasno umiranje ali beg pred njim. Beg pa je lahko le v samo smrt, torej samomor. Na videz torej Obtoženi beži v to, pred čemer beži. A v resnici ne gre za strah pred smrtjo, temveč za strah pred življenjem. Kar je razumljivo, če življenje dojema kot neznosno, osamljeno in vedno bolj turobno tavanje brez pomena. Dejstvo pa je, da ni treba, da spoznanje nesmiselnosti življenja vodi v brezup in jok. Lahko prinese novo osvoboditev in hkrati novo odgovornost, kako jo človek sprejme, pa je odvisno od vsakega posameznika.

Obtoženi je na koncu pomiloščen in Sodni sluga mu vzame sapo nazaj. Z odnosom do (prostovoljne) smrti se seveda odpre vprašanje o življenju samem, kot zapiše Dane Zajc: »In kaj bi bilo, če bi ne bil pomiloščen? Bi potem smel (spet) živeti? Je življenje kazen?« Drama ne poda eksplicitnega odgovora, čeprav se morda zdi, da bi pritrdila. A vendar – če bi bil Obtoženi pomiloščen, ni stvar v tem, da bi *smel* spet živeti, temveč da bi *moral* živeti. Življenje pa ni kazen. Tudi ni dolžnost ali obveznost. Življenje je odločitev. In če se je Obtoženi odločil za beg pred življenjem, je bila to njegova pravica in nihče mu ne sme vzeti te odločitve. Je pa seveda sam odgovoren zanj.

Vsak lik po svoje doživlja lastno umiranje ter s tem življenje in prav z vsakim se v tem pogledu lahko poistovetim. Drama je večnost trenutka, ko je vse brez smisla, ko se v nas prelivajo občutki prav tako, kot se prelivajo v *Zlatih čevljkah*. Vprašanje pa je, kaj storiti s tem drobcem časa, kako delovati v soočenju

z nesmiselnostjo lastnega življenja. Eno možnost ponuja že drama sama – beg. V tem primeru se v nas ne spremeni nič in ostanemo isti, morda se poveča le strah pred neznano smrtjo. Lahko pa se »nekaj premakne v nas«, lahko sprejmemo lastno minljivost in živimo življenje z novo odgovornostjo, z novim spoznanjem, z novim zavedanjem. Gotovo pa je nekaj: odločitev je naša in noben komite, noben dr., noben tožilec, nobena odvetnica, nobena administratorka se ne more odločiti namesto nas. Ker je vsak od nas Dr. Predsednik, Dr. Prisednik, Administratorka, Sodni sluga ... in predvsem Obtoženi. Odgovornost za lastne odločitve nosi vsak sam.

Viri in literatura:

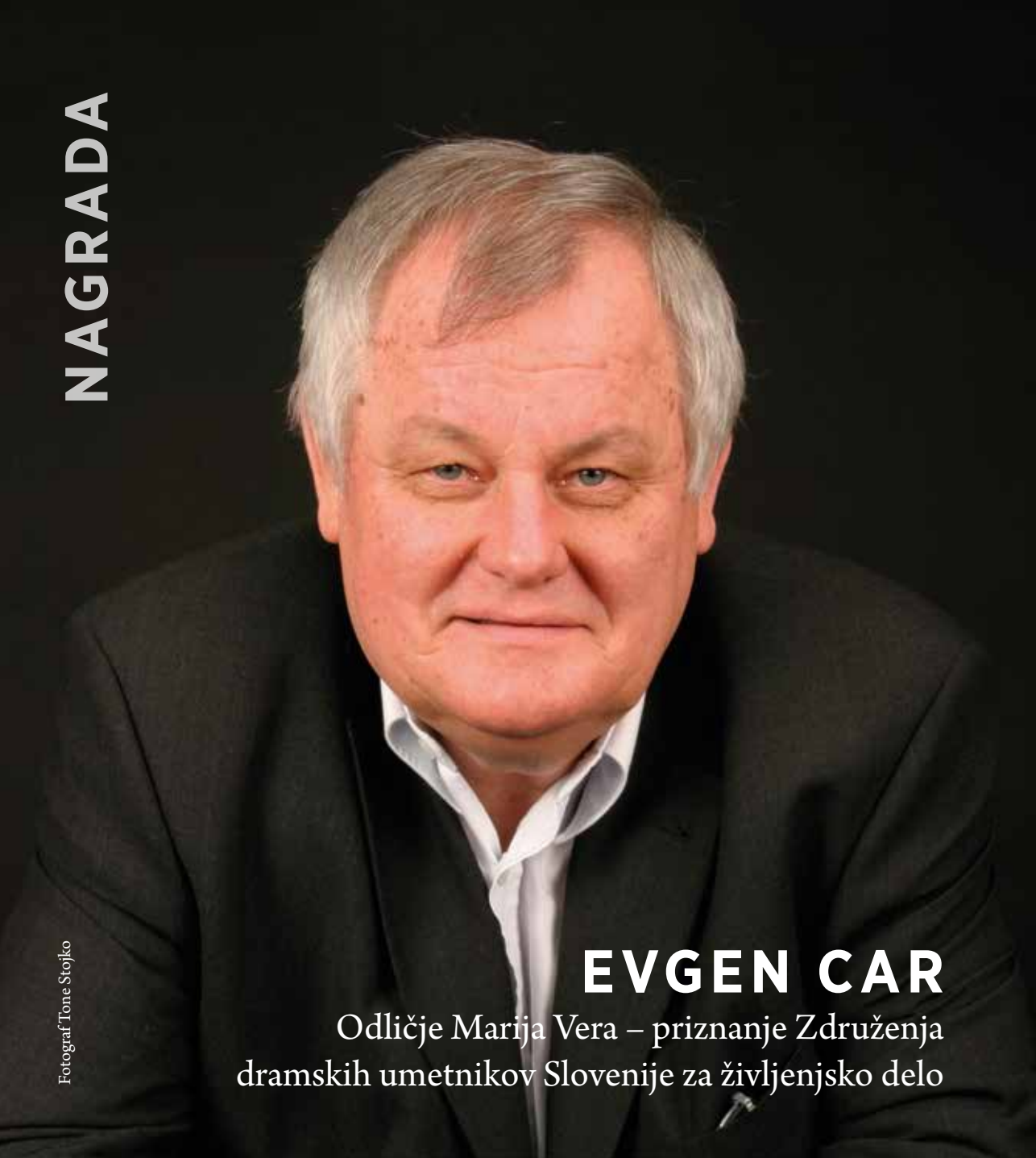
Dominik Smole. Uredil: Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996.

Zbirka Interpretacije; 5.

Durkheim, Émile. *Samomor; Prepoved incesta in njeni izviri*.

Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut filozofske fakultete, 1992.

Malraux, André. *Kraljevska pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.

A portrait of Evgen Car, an older man with grey hair, wearing a dark suit jacket over a light blue shirt. He is looking directly at the camera with a slight smile.

EVGEN CAR

Odličje Marija Vera – priznanje Združenja
dramskih umetnikov Slovenije za življenjsko delo

Evgen Car je v zavest slovenske gledališke javnosti zapisan predvsem kot igralec, ki zna neverjetno dobro oblikovati komične vloge. Če pomislimo na njegovo, zdaj že štiri desetletja in pol dolgo igralsko pot, se ga zares najprej in najbolj spomnimo po komičnih vlogah – a ko o njegovih vlogah premišljujemo naprej, premišljujemo tudi o širokem razponu, ki ga ponujajo igralcu, in o tem, kako dobro je znal Car ponujeno izkoristiti. Res je, kar pravijo: ni komičnega brez tragičnega, ni vsakdanjega brez absurda. Če je svet oder, se v vsaki vlogi zagotovo skriva vse, samo najti je treba. In Evgen Car je našel. Znova in znova. Od samega začetka, denimo, vse od takrat, ko se je z začetku marca 1968 prvič pojavil na odru Slovenskega mladinskega gledališča – da, četudi Carjevo ime navadno takoj povežemo z Dramo SNG Maribor in Mestnim gledališčem ljubljanskim, je seveda sodeloval tudi z drugimi slovenskimi gledališči – kot Prvi debeluh v Oleševih *Treh debeluhih*, pa vse do Ivana v filmu Matevža Luzarja *Srečen za umret*, so se vloge, ki jih je oblikoval – za katere je bil ustvarjen, se zdi – vedno gibale nekoliko po robu ... robu smešnega, robu tragičnega, robu absurdnega: bil je Gospod v Giraudouxovi *Za Lukrecijo*, Nikolaj v Anouilhovi *Adeli ali Marjetici*, Novinar v Arrabalovi *Guernici*, Zlodej v Cankarjevem *Pohujšanju* in Violinist v Mrožkovi *Klavnici*. Za vlogi Brezdomca v Čufarjevih *Ščurkih* in Don Juana v Grabbejevem *Don Juanu* in *Faustu* je leta 1980 dobil nagrado Prešernovega sklada in s tem uspešno okronal svoje delo v Drami SNG Maribor. Tudi v Mestnem gledališču ljubljanskem, kamor se je preselil iz Maribora in kjer je ostal celih osemindvajset let, vse do upokojitve, je Evgen Car negoval in razvijal svoj dar za komično. Zares, celo v tragedijah je bil pogosto zaseden v komičnih vlogah – če seveda za nesrečnega Guildensterna iz Shakespeareovega *Hamleta* lahko trdimo, da je komičen. A Guildenstern ni bilo Carjevo edino srečanje s *Hamletom*: dve desetletji pozneje se je spopadel še z eno, na prvi pogled komično (in mnogim gledališčnikom tako zelo ljubo) vlogo v njem – z Grobarjem. Bil je tudi Žužek v Linhartovem *Matičku*, Kleant v Molierovem *Tartuffu*, Škodlarič v Zupančičevem *Golem pianistu*. Za vlogo Zlatka Lasbacherja v Partljičevi komediji *Štajerc v Ljubljani* si je prislužil naziv zlahtnega komedijanta na celjskih Dnevih komedije. Prepričljiv pa je bil tudi v – imenujmo jih tako – resnih vlogah: ker je bilo gledališče, v katerem je prebil večino svoje igralske poti, usmerjeno k uprizarjanju dramatike 20. stoletja, je imel Evgen Car priložnost, da je oblikoval like iz sodobne svetovne in domače dramatike: bil je Thomas Putnam v Millerjevem *Lovu na čarovnice*, Charley v njegovi *Smrti trgovskega potnika* in Alfieri v *Pogledu z mostu*, bil je Katedralski duhoven v Eliotovem *Umoru v katedrali*, stari Ekdal v Ibsenovi *Divji rački* ... Oblikoval je vloge v klasičnih tekstih slovenskih avtorjev – Cankarja, Smoleta, Božiča, Petana, Flisarja, Partljiča.

In pisal je – monokomedijo *Poredušov Janoš*, s katero je prepotoval celo Slovenijo, zanj je dobil Dnevnikovo nagrado in doživel njeno predelavo v televizijski film, in dramo *Štorklje umirajo*, ki je bila leta 2008 nominirana za Grumovo nagrado, uprizorjena pa leta 2011 v Gledališču Koper. V zadnjih letih pa ga, posebej mlajše generacije, poznajo predvsem po vlogah v filmih: najprej je prišel Zdravko v Luzarjevem *Vučku*, nato še že omenjeni Ivan v *Srečen za umret*.

Komične vloge, resne vloge, velike vloge, majhne vloge, gledališke vloge, filmske vloge... nič ni važno. Ko premišljujemo o delu Evgena Carja, so vse samo vloge. Dobre vloge.



Fotograf Jože Suhadolnik

PRIMOŽ PIRNAT

nagrada Veljka Maričiča
na Mednarodnem festivalu malih odrov na Reki

Nagrado Veljka Maričiča si enakovredno delita:

Primož Pirnat za vlogo Jaga v uprizoritvi *Othello* v režiji Jerneja Lorencija in izvedbi Mestnega gledališča ljubljanskega

in

Krešimir Mikić za naslovno vlogo v uprizoritvi *Hamlet* v režiji Oliverja Frljića in izvedbi Zagrebskega gledališča mladih.

Obe igralski stvaritvi sta izvrstni interpretaciji klasičnih Shakespearovih likov po postopkih sodobne izvedbene prakse s poudarkom na prepričljivem in sugestivnem novem oblikovanju znanih likov.

ŽARKO PETAN

(1907–2014)

**KAKO SE POSLOVIŠ OD ČLOVEKA, KOT JE ŽARKO PETAN,
KI JE BIL, JE IN BO ZA ZMERAJ TUKAJ (V MOJEM SRCU).**

Eno od njegovih predstav smo igrali v Italiji, Avstriji,
Švici, Švedski, Kanadi in ZDA.

Tam sem izvedela, da sem bolj ameriška igralka.

Moja teta, ki je živela v ZDA, mi je rekla: »A ja, igralka si?

To bom verjela šele, ko te bom videla na ameriški televiziji.«

In zgodilo se je, da je naš nastop snemal kamerman in novinar DC Washington,
ki je čez nekaj časa prišel v Slovenijo posnet drugo dejanje Rainerja Wernerja Fassbinderja
Grenke solze Petre von Kant in naredil z mano tudi intervju.

Drugo njegovo predstavo smo igrali
po slovenskih gradovih in grajskih vrtovih.

Ko sem prejle zaslišala Žaretov značilni glas,

sem se spomnila, da je hodil z nami, igralci, na pevske vaje h gospe Strgarjevi.

Kakšno presenečenje!

Ko je zapel, je bil njegov glas čist, zvonek. Kakšen posluh!

Bil je režiser, ki mi je znal izpolniti najskrivnejše želje.

In bil je človek, ki mu je mar.

Zato sem si izbrala socialno pesem, kot smo ji rekli takrat, iz drame *Kazimir in Karolina* Ödöna von Horvátha, v katere uprizoritvi sem igrala.

To pesem sem takrat pela, uglasbil jo je Urban Koder, prevedel pa Ervin Fritz. Danes jo bom prebrala.

Morda kot ljudje

*Morda kot ljudje smo kdaj živeli
in ljudje postanemo še kdaj,
če kdaj srečno bomo ozdraveli.
Toda ali smo ljudje že zdaj?*

*Mi smo le v potnem listu ime,
v steklu zrcala nemi odsev,
ploha puhlic, vse bolj votel odmev,
ki v mrzlem odmevu umre.*

*Dolgo je človečnost že zaklana.
Naj o tem se ne slepi nihče.
Naša mesta so do kraja nehumana.
Naj se za ljudi imamo?
NE!*

Hvala, Žare.

Jožica Avbelj

Povedano na žalni slovesnosti v MGL-ju dne 9. 5. 2014.

UGASNIL JE ŽARKO. NJEGOVI ŽARKI NE BODO UGASNILI NIKOLI.

Žarko Petan je bil pisatelj, dramatik, scenarist, aforist, tudi pesnik, a na prvem mestu nedvomno režiser. Burna in plodovita je bila Petanova gledališka ustvarjalna pot, pa čeprav so igre in režije le del ogromnega opusa tega vsestranskega umetnika.

Čas, ki ga je Žarko Petan preživel v Mestnem gledališču ljubljanskem, lahko štejemo za njegovo najbolj produktivno obdobje, saj se je v našem gledališču kot režiser podpisal pod več kot trideset uprizoritev. Dvaindvajset let (od 1972 do 1994) je bil v Mestnem gledališču tudi zaposlen.

V svojih režijskih začetkih konec petdesetih in v začetku šestdesetih let se je navduševal nad avantgardnimi deli ter tako na Oder 57 drzno postavil *Učno uro* Eugèna Ionesca, avtorja, ki ga je takratna kritiška javnost sprejemala z veliko skepso. Že zgodaj se je izražala Petanova izrazita afiniteta do sodobnih zahodnoevropskih in ameriških tokov. Tako je na primer že leta 1962 v Eksperimentalnem gledališču uprizoril Albeejevo *Zgodbo o živalskem vrtu*. S Petanovim prihodom v Malo dramo leta 1965 pa so se eksperimentu odprla vrata v osrednje slovensko poklicno gledališče.

V Mestnem gledališču ljubljanskem je Petan nekajkrat režiral že pred zaposlitvijo. Prva je bila režija Dürrenmattovega *Meteorja* leta 1966 in že za to prvo uprizoritev so kritiki zapisali, da je »zrežirana z bravuroznostjo«. Sledil je Obaldiev *Veter v vejah sasafresa*. V tej uprizoritvi je Petan v alternaciji zasedel enaindvajsetletno študentko, še popolnoma neznano Mileno Zupančič, ki je takrat prvič stala na poklicnem odru, nekaj let za tem pa na istem odru že blestela kot Puža Froufrou v Petanovi postavitvi Feydeaujeve *Dame iz Maxima*. *Dame iz Maxima* nikakor ne gre prezreti, saj je bila ta igra v tistem času velika uspešnica zahodnih gledališč, za nas pa je bilo to prvo srečanje s Feydeaujem sploh. Nad uprizoritvijo sta bila navdušena tako kritika kot občinstvo in *Dami iz Maxima* je čez nekaj let sledila še *Bolha v ušesu*, prav tako v Petanovi režiji.

Poleg Petanovega pretanjenega čuta za lahkotno komedijo je treba omeniti tudi njegov izjemen občutek za branje besedila, veliko studioznost, s katero se je loteval režij, in izreden dar za izbiro in vodenje igralcev in

sodelavcev pri projektih. Zavedal se je svojih omejitev kot režiser, od tod tudi njegov aforizem: V gledališču je režiser Bog – žal pa so igralci ateisti. Znal je prisluhniti igralcem in jim omogočal, da so razvili tisto največ in zablesteli (naj opozorimo na Vladimirja Skrbinška in njegovi miniatarki v *Dami iz Maxima* in *Hudiču na Filozofski fakulteti*, na Poldeta Bibiča v *Bolhi v ušesu*, na Marijano Jaklič Klanšek v *Pripovedkah iz Dunajskega gozda*, Janeza Hočevarja v *Pasjem srcu*, Jožico Avbelj v *Frideriku* z *Veroniko* in *Ukročeni trmoglavki*, Srečka Špika v *Goldbergovih variacijah* in še bi lahko naštevali).

Tudi v MGL-ju se Petan ni odrekel ameriški dramatiki: ustaviti se je treba vsaj pri Williamsovih besedilih *Obdobje prilagajanja* in *Tramvaj Poželenje*. Mogoče se lahko že tu navežemo tudi na postavitev Millerjeve *Smrti trgovskega potnika*, na Petanovo »poslovilno predstavo« v MGL-ju leta 1994, z nepozabnim Borisom Cavazzo v glavni vlogi. Stroka je o njej pisala v samih presežnikih, reakcije občinstva pa so bile dobesedno evforične.

Med svetovnimi dramatikami, katerih dela so mu bila izziv, so še Ödön von Horváth, George Tabori, Peter Hacks, še posebej pomemben za Petana pa je Roger Vitrac in njegova igra *Viktor ali Otroci na oblasti*. To igro je v obdobju petnajstih let režiral kar šestkrat: v Sarajevu, Celovcu, Zürichu, Skopju, Krakovu in ljubljanskem Mestnem gledališču. Kritika v Ljubljani je zapisala, da uprizoritev »sodi med pomembne dosežke MGL-ja« in »da so njene temeljne značilnosti obogatile trenutno izrazno podobo v našem gledališču nasploh«. Med domačimi avtorji naj omenimo Ivana Cankarja, Matjaža Kmecla in Dušana Jovanovića, zunaj Mestnega gledališča pa še Petra Božiča in Primoža Kozaka.

Mestnega gledališča ljubljanskega pa Petan ni zaznamoval samo kot režiser, temveč tudi kot avtor številnih svojih iger in tudi priredb. Uprizorjenih jih je bilo kar dvanajst. Med njimi so komedije-uspešnice, na primer *Gospod Evstahij iz Šiške*, pa tudi dela, ki boleče dregajo v našo politično preteklost (*Dachauski procesi*). Po MGL-jevih satiričnih kabareti v šestdesetih letih, katerih soustvarjalec je bil tudi Petan (na primer z igro *Beseda ni konj*), je v osemdesetih letih v njegovem sodelovanju z Ervinom Fritzem in Urbanom Kodrom z uspehom zaživel domači mjuzikel *U slovenačkim gorama*.

Žarko Petan se je lahko pohvalil s številnimi režijami onstran slovenskih in jugoslovanskih meja. K temu je gotovo pripomogla njegova izredna komunikativnost in dobro poznavanje tujih jezikov. Bil je usmerjevalec relevantnih tokov v naš prostor, saj je iz tujine domačim gledališčem zmeraj prinašal zanimiva in aktualna besedila.

V besedilu *Od jutri do včeraj*, ki ga je na prelomu tisočletja uprizoril v svoji zares zadnji režiji v MGL-ju, je Žarko Petan zapisal pesem, ki bi nam jo najbrž povedal, če bi bil danes tukaj z nami.

Slovo

Sveta, ki sem ga poznal, ni več.

Ni deklet s širokokrajnimi klobuki,

pa tudi takih klobukov ni več.

Ni kavarn s plišastimi zavesami,

pa tudi takih zaves ni.

Ni postelj s čipkastimi prevlekami,

pa tudi takih prevlek ni.

Dekleta so dozorela v žene,

iz kavarn so naredili bistroje

in čipke na posteljah so ovenele.

Po ulicah begajo ljudje z neznanimi obrazi,

prijatelji so odšli na oni svet.

Morda so tam dekleta s širokokrajnimi klobuki,

kavarne s plišastimi zavesami, postelje s čipkastimi prevlekami.

Morda je tam svet, ki sem ga poznal nekoč.

Vso srečo, Žarko!

Alenka Klabus Vesel

Prebrano na žalni slovesnosti v MGL-ju dne 9. 5. 2014.

STOJIM NA ODRU, NA KATEREM JE ŽARKO PETAN STAL NEŠTETOKRAT.

Zato je na njem na tisoče odtisov ne le njegovih korakov, ampak tudi besed, gest, misli, idej, domislic – vsega, kar mora režiser deliti z igralci, ko nastaja predstava. A ne le oder, vsa stavba Mestnega gledališča ljubljanskega je polna Petanovega ustvarjalnega življenja; ne gre za duhove, saj vendar živimo v postracionalističnem času, ampak za moč odrske utvare, za ljubezen »za Nič«, kot bi dejal Dušan Pirjevec, za njegovo ljubezen do gledališča, do tega navideznega, virtualnega življenja, ki pa navkljub vsemu mnogokrat prekosi življenje samo v svoji nikdar utrujeni domišljiji in čarovniji.

Moje prvo srečanje z Žarkom Petanom se je zgodilo leta 1956, ko sem imel osem let. Nisva se osebno srečala, sem pa gledal svojo prvo gledališko predstavo, in sicer *Bratovščino sinjega galeba*, ki jo je Žarko Petan režiral v Prešernovem gledališču v Kranju. Scenograf Saša Kump je tedaj na malem odru PG postavil kar celo ladjo, saj *Bratovščina* se je vendar dogajala na ladji; in tedaj sem, če malo pretiravam, nam pesnikom pa je to – mar ne? – dovoljeno, začel verjeti, da je na odru mogoče prav vse; kar se je mnogo desetletij kasneje uresničevalo, udejanjalo z igrami Daneta Zajca, Gregorja Strniše, Dušana Jovanovića, Rudija Šelige in režijami Mileta Koruna.

Četudi sta najini rojstni letnici dvajset let vsaksebi in sva se rodila in dolgo časa živela vsak na svojem bregu slovenske reke, pa sta se najini poti srečali konec šestdesetih let, ko je Žarko Petan vodil Malo dramo, naša generacija pa je prvič stopila na deske, ki pomenijo svet; v času, ko so se v Mali drami dogajale najboljše gledališke čarovnije, če omenim le Strniševe *Žabe*, Arrabalovega *Arhitekta in asirskega cesarja*, predvsem pa Jovanovićevo dramo *Znamke, nakar še Emilija*, ki jo je režiral Žarko Petan, smo uprizorili svojo prvo *Pupilijo*, tega nezakonskega otroka Odra 57, iz česar sta se kasneje rodili kar dve eksperimentalni gledališči: Glej in Pekarna.

»Čvrst, vztrajen moralist prvobitnega kova /.../ liberalec in moderni meščan«, kot je zapisal Taras Kermauner ob analizi njegovega dramskega opusa, ki nikakor ni tako priznan in poznan kot npr. Partljičev ali Zajčev, če omenim dva antipoda slovenske sodobne dramatike. Še več: Kermauner je prepričan, da je Petan kot dramatik tako rekoč načrtno zamolčevan ali vsaj neupošteván. Verjetno je temeljni razlog za to težko razumljivo dejstvo, da je njegova dramatika moralno-politična kritika današnjega slovenstva: o tem pričajo zlasti farsa *Maščevanje je grenko*, groteska *Zmagoslav Sloven*, *diktator de lux*, *Obrekovalnica*, *Avdicija*, *Don Juan in Leporella*,

Gluhi cekini ... Ker dramatika kar najbolj zvesto odseva družbene razmere, se v njej tudi prepoznavamo, a le, če jo beremo oziroma če je uprizorjena.

Žarko Petan se v svojih dramah sprašuje, kaj je sploh liberalna družba; je to res družba poštenosti, pravice in resnice, kakor si jo je zamislilo prvotno meščanstvo? Ali je, kot je to v Sloveniji, le simulacijska liberalna družba, tekma in boj med posameznimi interesi in igra užitkov, se še sprašuje Kermauner.

Žarko Petan je napisal tudi kar nekaj sto strani nadvse dragocenih prispevkov za zgodovino slovenskega gledališča. Knjigi *Teater je vsepovsod* (1988) in *Spominjanje* (2002) sta avtentični pričevanji soustvarjalca modernega slovenskega teatra od srede petdesetih let prejšnjega stoletja dalje. In ker smo Slovenci – po Linhartovi zaslugi – narod, ki se je rodil iz duha gledališča, pomeni pisati o teatru hkrati pisati tudi duhovno in socialno zgodovino naroda na njegovi poti k naciji in samostojni državi.

Tako razumevanje gledališča in dramatike potrjujejo tudi Petanove drame, ki jih je začel pisati sicer relativno pozno glede na svoje generacijske tovariše (Primož Kozak, Peter Božič, Dominik Smole), v času, ko se je že rojevala ludistična in postmoderna dramatika, a mu je s svojo dramatiko kljub temu uspelo ustvariti »lasten, avtonomen, umen, izdelan svet« (Kermauner). V svoji kritiki družbe nepopustljiv tudi tedaj, ko bi kompromisarstvo, spogledovanje z oblastjo pomenilo korist, it to ne le materialno.

Ker je delež Žarka Petana pri graditvi sodobnega slovenskega teatra nespregledljiv, zlasti njegovo sodelovanje pri Odru 57, ki se je kasneje še intenziviralo v Mali drami, se upravičeno zastavlja tudi vprašanje o tem, kdo je bil tisti prvi, ki se je tako scela podal v prenovu v onih časih precej zaprašenega slovenskega teatra. Zgodovinska dejstva pričajo, da je bil to prav Žarko Petan, če pomislimo samo na njegovo režijo Ionescovih *Učne ure* in *Plešaste pevke* s konca petdesetih let ter nekaj let za tem še Božičevega *Vojaka Jošta* ni. In prav v času Odra 57 se je Žarko Petan, kot je nekje zapisal, »dokopal do temeljnih postavk svojega umetniškega nazora«.

Slovenski gledališki muzej je pred dvajsetimi leti pripravil veliko pregledno razstavo o njegovem delu in ob tem izdal tudi obširno monografijo. In nenazadnje: prava zasluga Žarka Petana je, da smo lahko v muzeju

pred leti slovenski javnosti predstavili uglednega scenografa Matthiasa Kralja, sina znamenitega predvojnega igralca Emila Kralja. Petan je tako obudil spomin na očeta in sina; Matthiasa je leta 1972 povabil k sodelovanju pri uprizoritvi *Dame iz Maxima* v Mestnem gledališču ljubljanskem, v kateri je prvič zažarela zvezda slovenskega teatarskega obnebj Milena Zupančič. Petan je bil prepričan, da je to ena najuspešnejših predstav v drugi polovici 20. stoletja. In ni se motil. Zmotili so se le tisti, ki je niso posneli za televizijo!

Preko sto dvajset režij v slovenskih, nekdanjih jugoslovanskih in tujih gledališčih (od Krakova do Züricha) je dragocena dediščina, ki jo je Žarko Petan zapustil tako slovenskemu kot evropskemu gledališču.

Četudi je gledališče minljiva umetnost in prav zaradi tega najbolj po meri človeka, je življenje vendarle huda in boleča preizkušnja, ki je ne more uprizoriti nobena gledališka predstava. Ko pade zavesa življenja, se ne prižge nobena luč; le v naših srcih plaho utripa kresnica spomina na tiste, ki so odšli in nas pustili same in izgubljene sredi praznega odra. Gledališča in življenje.

Ivo Svetina

Prebrano na žalni slovesnosti v MGL-ju dne 9. 5. 2014.

ŽARKO PETAN V MGL (AVTOR)

Žarko Petan, *Beseda ni konj*, 1966/1967, režija Jože Babič

Eugène Labiche – Žarko Petan – Ervin Fritz, *Gospod Evstahij iz Šiške*, 1970/1971, režija Miran Herzog

Žarko Petan, *Raj ni razprodan ali Reforma v paradižu*, 1971/1972, režija Miran Herzog

Mihail Afanasjevič Bulgakov – Žarko Petan, *Pasje srce*, 1978/1979, režija Žarko Petan

Žarko Petan, *Zaspana Trnuljčica in krmežljavi Matjažek*, 1980/1981, režija Tone Peršak

Žarko Petan, *Obrekovalnica*, 1982/1983, režija Aleš Jan

Žarko Petan – Ervin Fritz – Urban Koder, *U slovenačkim gorama*, 1986/1987, režija Žarko Petan

Žarko Petan, *Dachauski procesi*, 1988/1989, režija Žarko Petan

Alexandre Dumas sin – Žarko Petan, *Dama s kamelijami*, 1988/1989, režija Žarko Petan

Žarko Petan, *Avdicija*, 1990/1991, režija Katja Pegan

Žarko Petan, *Don Juan in Leporella*, 1992/1993, režija Žarko Petan

Žarko Petan, *Od jutri do včera*, 1999/2000, režija Žarko Petan

ŽARKO PETAN V MGL (REŽISER)

Friedrich Dürrenmatt, *Meteor*, 1966/1967

René de Obaldia, *Veter v vejah sasafrasa*, 1967/1968

Robert Anderson, *Veš, da te ne slišim, če teče voda (Jaz sem Herbert)*, 1969/1970

William Douglas Home, *Igra v štirih – kdo dobi*, 1970/1971

Georges Feydeau, *Dama iz Maxima*, 1971/1972

Tennessee Williams, *Obdobje prilagajanja*, 1972/1973

Georges Feydeau, *Bolha v ušesu*, 1973/1974

Ödön von Horváth, *Pripovedke iz Dunajskega gozda*, 1973/1974

Tennessee Williams, *Tramvaj Poželenje*, 1974/1975

Ivan Cankar, *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, 1975/1976

Roger Vitrac, *Viktor ali Otroci imajo besedo*, 1976/1977

Dušan Jovanović, *Generacije*, 1977/1978

Mihail Afanasjevič Bulgakov – Žarko Petan, *Pasje srce*, 1978/1979

Matjaž Kmecl, *Friderik z Veroniko ali Grof Celjski danes in nikdar več*, 1979/1980

Matjaž Kmecl, *Marjetica ali Smrt dolgo po umiranju*, 1980/1981

Peter Hacks, *Mir*, 1980/1981

Ivo Brešan, *Hudič na filozofski fakulteti*, 1982/1983

Ödön von Horváth, *Kazimir in Karolina*, 1983/1984

Eduardo De Filippo, *Umetnost komedije*, 1984/1985

Rainer Werner Fassbinder, *Grenke solze Petre von Kant*, 1985/1986

Ivo Brešan, *Hydrocentrala v Suhem Dolu*, 1985/1986

Žarko Petan – Ervin Fritz – Urban Koder, *U slovenačkim gorama*, 1986/1987

Pismo Vuka Stefanovića Karadžića Knezu Milošu Obrenoviću, 1987/1988

William Shakespeare, *Ukročena trmoglavka*, 1987/1988

Žarko Petan, *Dachauski procesi*, 1988/1989

Alexandre Dumas sin – Žarko Petan, *Dama s kamelijami*, 1988/1989

Klaus Mann – Arianne Mnouchkine, *Mefisto*, 1989/1990

Vladimir Kunin, *Intergirl*, 1990/1991

Žarko Petan, *Don Juan in Leporella*, 1992/1993

George Tabori, *Goldbergove variacije*, 1992/1993

Arthur Miller, *Smrt trgovskega potnika*, 1993/1994

Žarko Petan, *Od jutri do včeraj*, 1999/2000



René de Obaldia, *Veter v vejah Sasafresa*, 1967/68, režija Žarko Petan
(Milena Zupančič, Janez Eržen, Žarko Petan, Marija Lojk-Tršar, Zlatko Šugman, Alenka Svetel, Janez Škof;
fotografija z vaje, Arhiv MGL)



Eugène Labiche – Žarko Petan – Ervin Fritz, *Gospod Evstahij iz Šiške*, 1970/71, režija Žarko Petan
(Franci Presetnik, Janez Škof, Nika Juvan-Kalan, Franjo Kumer, Majda Grbac, Zlatko Šugman, Vera Per,
Milan Kalan; Arhiv MGL)



Ödön von Horváth, *Pripovedke iz Dunajskega gozda*, 1973/74, režija Žarko Petan
(Neža Simčič, Nika Juvan-Kalan, Ivan Jezernik, Polde Bibič, Marijana Jaklič-Klanšek, Dare Ulaga, Radko Polič; Arhiv MGL)



Žarko Petan – Ervin Fritz – Urban Koder, *U slovenačkim gorama*, 1986/87, režija Žarko Petan
(Stanislava Bonisegna, Tomaž Pipan, Judita Zidar, Violeta Tomič, Jože Mraz; Arhiv MGL)



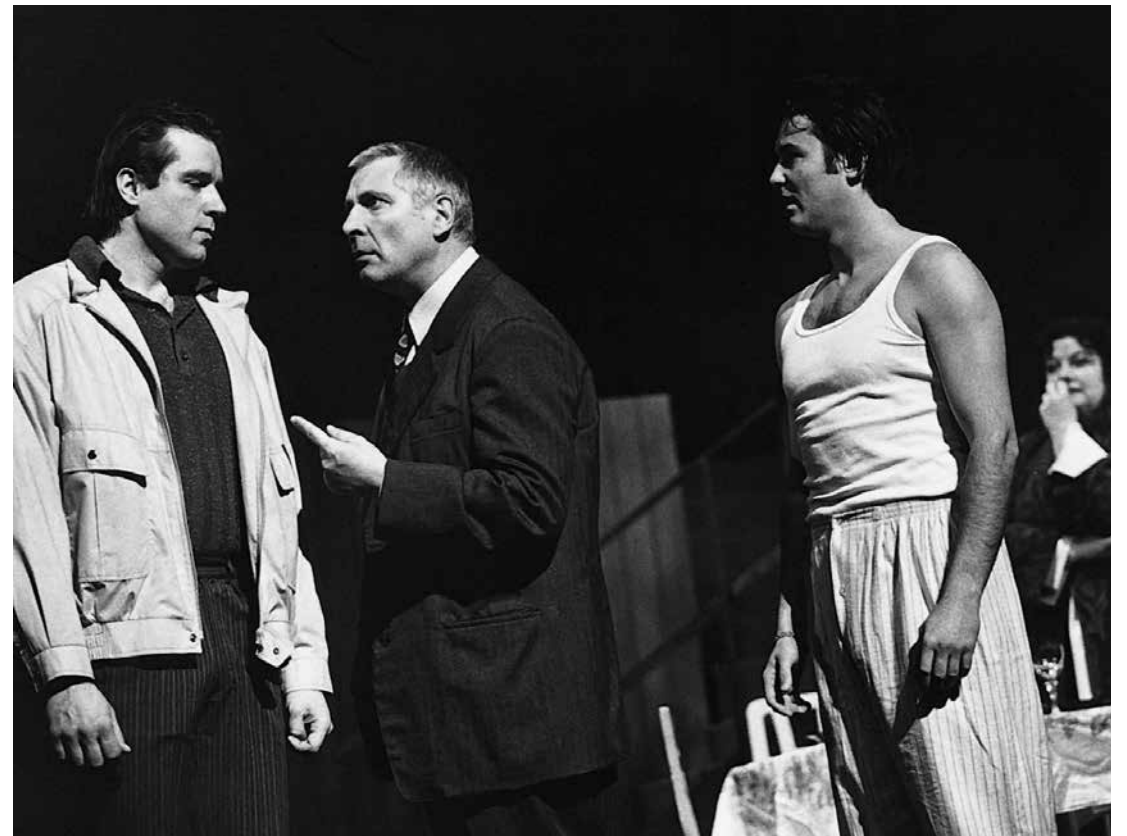
William Shakespeare, *Ukročena trmoglavka*, 1987/88, režija Žarko Petan
(Marija Lojk-Tršar, Ivo Godnič, Tomaž Pipan, Zlatko Šugman, Jožica Avbelj, Evgen Car, Mirjam Korbar, Slavko Cerjak; Arhiv MGL)



William Shakespeare, *Ukročena trmoglavka*, 1987/88, režija Žarko Petan
(Jožica Avbelj, Slavko Cerjak; Arhiv MGL)



George Tabori, *Goldbergove variacije*, 1992/93, režija Žarko Petan
(Jože Mraz, Ivo Ban, Srečo Špik, Aleš Valič)



Arthur Miller, *Smrt trgovskega potnika*, 1993/94, režija Žarko Petan
(Jožef Ropoša, Boris Cavazza, Jernej Kuntner, Ljerka Belak)

Dominik Smole

LITTLE GOLDEN SHOES

Opening 11. septembra 2014

Director **ANJA SUŠA**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designer **ZORANA PETROV**

Costume designer **BARBARA STUPICA**

Composer **LAREN POLIČ ZDRAVIČ**

Movement consultant **DAMJAN KECOJEVIČ**

Language consultant **MAJA CERAR**

Lighting designer **BOŠTJAN KOS**

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleča**

Technical coordinator **Branko Tica**

Sound master **Sašo Dragaš** and **Tomo Božič**

Lighting masters **Boštjan Kos** and **Bogdan Pirjevec**

Hairstylist **Ksenija Imerovič**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Tatjana Cirman**

Property master **Sašo Ržek**

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

Cast

Dr President of the Senate **BORIS OSTAN**

Dr Assistant Judge of the Senate **MILAN ŠTEFE**

Dr Reporter **PRIMOŽ PIRNAT**

The Accused **JERNEJ GAŠPERIN**

Lady Barrister **ANJA DRNOVŠEK**

Prosecutor **JAKA LAH**

Administrator **KARIN KOMLJANEC**

Bailiff **GREGOR PRAH** as guest

With extraordinary precision and wit, Smole's short play delves into the internal system of totalitarian mentality, confronting the most autonomous as well as the most nihilistic act of an individual – suicide. It is up to the viewer to lift the veil of irony, sarcasm, cynicism and bitter truths that revolve around the sketchy starting point. An (ex-) actor who has committed suicide finds himself before the court who is to judge whether he is allowed to die for real or whether he should return to life as someone who has not succeeded in death.

The court, which keeps no minutes although everything is being written down, whose chamber members interrupt the discourse of the hearing with excursions to their associative memories and experiences, is deciding about the life and death of somebody who has de facto reached the verdict himself. Nobody asks what drove this man to death because other things are de iure more important. Nobody deals with the act itself; a much more important question is where the suicide found the hanging string. Was it really stolen, as the injured party claims? These basically insignificant details dangerously turn the course of the process against somebody who does not want to return among the living. The outcome is uncertain and the court does not show any generosity toward the accused.

Dominik Smole, who touched upon the unhealable wound of the Slovenian nation already in *Antigone*, is considered one of the most important Slovenian playwrights of the 20th century. This master of dialogue used stage characters and situations to raise philosophical issues and ethical dilemmas of contemporary man. *Little Golden Shoes*, one of his late plays that was last staged many years ago, ingeniously plays with the Kafkaesque dimensions of court, interlacing them with the fundamental issues of human existence. Suicide, which is still considered a criminal offence in some countries, is, namely, the most fatal point of collision between the freedom of an individual and the power of the state.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

- pri blagajni MGL v Gledališki pasaži med Čopovo in Nazorjevo ulico v Ljubljani, ki je odprta vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
- v mesečnem sporedu predstav, ki ga abonenti, imetniki osebne in poslovne kartice MGL in tudi vsi drugi, ki to želijo, prejmejo po pošti, prav tako pa je brezplačno na voljo pri blagajni MGL
- na spletni strani www.mgl.si
- s sporočili SMS Mestnega gledališča ljubljanskega
- v dnevnem časopisju
- na radiu
- na Facebooku in Twitterju