

[illegible]

2017
/2018

REŽISER **MATIJA SOLCE**
MARGARETA REŽISERKA
MIRJANA MEDOJEVIĆ



MOJSTER IN MARGARETA PO MOTIVIH MIHAILA A. BULGAKOVA VRAŽJI TRIPTIH

Interaktivno potovanje, vizualne instalacije
in gledališče objekta

PREMIERA 1. JUNIJ 2018

PRIZORIŠČA ZAKULISJA, PODZEMNI PREHODI, HODNIKI,
SKLADIŠČA, DELAVNICE, URADI, GARDEROBE,
KOPALNICE, DVORANE IN STOPNIŠČA
LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANA

AVTORJA KONCEPTA	TOMÁŠ ŽIŽKA, MATIJA SOLCE
REŽISER IN AVTOR PRIREDBE	MATIJA SOLCE
OBLIKOVALEC INSTALACIJ,	
SCENOGRAF IN KOSTUMOGRAF	TOMÁŠ ŽIŽKA
DRAMATURGA	TJAŠA BERTONCELJ, BENJAMIN ZAJC
AVTOR VIDEA, LUTK IN ANIMACIJ	BRANE SOLCE
AVTOR GLASBE IN GLASBENIH	
PRIREDB/ARANŽMAJEV	MATIJA SOLCE
AVTOR GLASBENEGA UVODA	JANI KOVAČIČ
AVTORJI BESEDIL PESMI	ANA DUŠA, JANI KOVAČIČ, MATIJA SOLCE
AVTORJA ZVOČNIH ATMOSFER	URŠA GODINA, FILIP ŠEBŠAJEVIČ
VODJA ZBOROV	IZTOK KOCEN
IGRAJO	GAŠPER MALNAR, MIHA ARH, FILIP ŠEBŠAJEVIČ K. G., IZTOK LUŽAR, JERNEJ KUNTNER, MAJA KUNŠIČ, ZALA ANA ŠTIGLIC, JAN BUČAR, AJA KOBE, ROK KUNAYER, LOVRO FINŽGAR
DRUGI SODELUJOČI	PRIMORSKI AKADEMSKI ZBOR VINKO VODOPIVEC, PARTIZANSKI PEVSKI ZBOR, JANI KOVAČIČ, UROŠ KORENČAN, AJDA ROOSS, PETRA ŠKOFIC, ANA ROKVIČ PINTERIČ, HELENA SEBANC, ZORAN SRDIČ, NINA JORDANOVSKI, ZALA KALAN, POLONA ČERNE, MARICA PEVEC, DAŠA JORDANOVSKI, ANA KOZINA, TINES ŠPIK, TEREZA ONDRUŠKOVA, JULITA KROPEC, KAJA LIN, LARA MASTNAK
PRODUCENTKA	ANA ROKVIČ PINTERIČ
TEHNIČNI VODJA	JURE ŽNIDARŠIČ
VODJE PREDSTAVE IN OBLIKOVALCI ZVOKA	IZIDOR KOZELJ, EMIL KOPRIVC, ERIK KRKAČ, LUKA BERNETIČ, ALEŠ ERJAVEC
OSVETLJEVALCI	KRISTJAN VIDNER, SREČO BREZOVAR, MAŠA AVSEC
SCENSKI TEHNIKI	DAVID KRAŠEVEC, IZTOK VRHOVNIK, LUKA MOŠKRIČ, JERNEJ REMŠE
IZDELOVALCI LUTK, SCENE IN KOSTUMOV	ZORAN SRDIČ, IZTOK BOBIČ, POLONA ČERNE, ZALA KALAN, SANDRA BIRJUKOV, MARJETA VALJAVEC, NINA JORDANOVSKI, TEREZA ONDRUŠKOVA, OLGA MILIČ, JANA NUNČIČ, LARA MASTNAK, TERESA NEPPI, UROŠ MEHLE, JANEZ DRAKSLER, URŠA GODINA, NASTJA MEZEK, GIO OBLIKOVANJE
MASKERKI IN GARDEROBERKI	NINA JORDANOVSKI, DAŠA JORDANOVSKI

V PRIREDBI SE UPORABLJAJO DELI BESEDILA UPRIZORITVE
DOKTOR FAUST, KI STA GA SPISALA JELENA SITAR IN IGOR CVETKO

MOJSTER
IN MARGARETA

PO MOTIVIH MIHAILA
A. BULGAKOVA

MARGARETA

Gledališki evangelij

REŽISERKA	MIRJANA MEDOJEVIĆ
UPRIZORITVENO BESEDILO PO MOTIVIH ROMANA <i>MOJSTER IN MARGARETA</i>	
M. A. BULGAKOVA	USTVARJALNA EKIPA
AVTORJI GLASBE	INA PUNTAR, VID DRAŠLER, NIL FERRO SELIŠKAR
OBLIKOVALKA SVETLOBE, SCENOGRAFINJA, KOSTUMOGRAFINJA	MIRJANA MEDOJEVIĆ
ASISTENTKA REŽISERKE	VANJA KRETIČ
IGRAJO	TAMARA AVGUŠTIN K. G., NINA SKRBINŠEK, SONJA KONONENKO, ANA DUŠA K. G., MIRJANA MEDOJEVIĆ, INA PUNTAR, VID DRAŠLER, PSICA FRIDA
PRODUCENTKA	ANA ROKVIĆ PINTERIČ
TEHNIČNI VODJA	JURE ŽNIDARŠIČ
VODJA PREDSTAVE IN OBLIKOVALEC ZVOKA	VID KOZELJ
OSVETLJEVALEC	NIKO ŠTABUC
SCENSKI TEHNIK	DARKO NEDELJKOVIĆ
IZDELOVALCI SCENE IN KOSTUMOV	ZORAN SRDIĆ, IZTOK BOBIČ, POLONA ČERNE, ZALA KALAN, SANDRA BIRJUKOV, MARJETA VALJAVEC, OLGA MILIĆ
MASKERKI IN GARDEROBERKI	NINA JORDANOVSKI, DAŠA JORDANOVSKI

PREMIERA 1. JUNIJ 2018

PRIZORIŠČA NA SRČNI STRANI STAVBE

LUTKOVNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANA



UMETNOST
NE GORI
NIKA ŠVAB

Roman *Mojster in Margareta* je eden najprepoznavnejših ruskih romanov iz 20. stoletja in pomeni vrhunec opusa Mihaila Afanasjeviča Bulgakova. Pisati ga je začel leta 1928, nato ga je zažgal, leta 1931 ga je začel znova ustvarjati ter ga z daljšimi presledki pisal in dopolnjeval več kot deset let, vse do svoje smrti leta 1940. Uradno je roman izšel leta 1966, pred tem pa je bil več let dostopen kot *samizdat*, kar je bilo seveda ilegalno. Gre za besedilo v treh delih in s številnimi poglavji. Če bi bilo to dramsko besedilo, bi verjetno šlo za postajno dramatiko, sicer značilno za ekspresionizem. Bulgakov je pri pisanju veliko črpal iz (literarne) zgodovine – osrednji motiv predstavljata Jezus in Poncij Pilat, večkrat je citiran Puškin, očitna pa je tudi referenca na Fausta, v dinamiki Hudič – Umetnik – Margareta. Roman je bil v svetu večkrat uprizorjen v lutkovnih kot pa dramskih gledališčih. Vsekakor je takšno množico likov, razprostrtih skozi več (meta)zgodb, prizorišč in razpotegnjenih čez več let, težko v celoti postaviti na oder. Vsak od treh delov romana ima namreč svoj fokus, zgodbo, čas in protagoniste, zato celotno dogajanje najlažje zajamemo, če se posvetimo vsakemu delu ločeno. V Sloveniji je bila zadnja uprizoritev leta 2013 v SNG Maribor pod režijsko taktirko Janusza Kice. Ob 70-letnici Lutkovnega gledališča Ljubljana se besedilo vrača na odre, vajeti režije pa prevzemata Matija Solce in Mirjana Medojević.

Če upoštevamo kontekst nastanka romana *Mojster in Margareta*, obdobje Stalinove diktature, ter teme, ki jih odpira bralcu v premislek, lahko pridemo do spoznanja, da je (sicer ne samo pri tem romanu) zaželena metodologija branja »receptijska estetika«, ki angažira bralca v aktivnega soustvarjalca umetniškega dela. Enako seveda velja tudi za uprizoritev (ponovno, ne samo v tem primeru) romana. O pomembnosti sodelovanja občinstva in ustvarjalcev za predstavu so pisali že mnogi. Koncepti emancipiranega gledalca se razvijajo že več desetletij in se razprostirajo od Brechtovega epskega gledališča prek Artauda in gledališča krutosti do Augusta Boala. Pri vseh teh so gledalci sicer aktivni in ozaveščeni na drugačne načine, kljub vsemu pa jim je skupno zavedanje, kaj lahko emancipiran in predvsem angažiran gledalec doseže. Dialog z občinstvom se vzpostavlja na različne načine, lahko ga samo dobesedno nagovarja s prebito četrto steno ali pa skozi druge performativne oblike, kot na primer instalacije, pri katerih brez občinstva pravzaprav ni dogodka. S tem pa seveda občinstvo dobi tudi osebni angažma, ne pusti se voditi nikogaršnji misli, razen svoji, in postaja tudi kot del družbe vedno aktivnejše.

Po principu vključevanja občinstva v predstavu Ilija Kabakov predstavi koncept »popolne instalacije«, saj sta gledalčevo izkustvo in angažma ključnega pomena. Trdi tudi, da je prav zaradi tega tudi instalacija gledališki dogodek. Odnos med

Vsakomur je dano tisto, kar veruje.

umetniškim delom in gledalcem pravzaprav poudarja, da je pri instalacijah gledalec vse – upravljalec in opazovalec. Koncept instalacije sicer sega že v čas Wagnerja in nastanka »gesamtkunstswerka«, ko je k celostni zasnovi umetnosti dodajal tudi sodobnejše smeri. Enako je instalacija vedno znova nadgrajena s pojavom novih tehnologij in postopkov. Na sredini 60. let prejšnjega stoletja je bil za sodobno umetnost prelomen pojav videa, danes pa se pri instalacijah srečujemo s senzorji, hologrami, roboti. Instalacije niso nujno site-specific, niso vezane na prostor, čeprav se podobno kot začetni performansi tudi te skoraj večinoma pojavljajo kot del razstave. Skozi 80. in 90. leta 20. stoletja so instalacije postajale interaktivne, vedno bolj spodbujen je bil dialog med umetnikom in gledalcem. Ali vsi vidimo isto? Seveda znotraj žanra instalacij poznamo več različnih fokusov, recimo pri videoinstalaciji igrata ključno vlogo video in prostor, gledalec pa s spremembo gledišč po prostoru spreminja tudi gledišča na videoposnetek. Prilagaja se tudi vloga gledalca oz. obiskovalca instalacije, glede na raven želene participatornosti, obstaja več primerov, ko je gledalec z obiskom interaktivne videoinstalacije v bistvu igral kot v filmu. Ena od priljubljenejših oblik instalacij zadnje čase je »intervencija v prostor«. Gre za obliko umetnosti, ki vedno meji na politično dejanje že s samim premikom v javni prostor, logično pa sproža tudi angažma gledalcev/mimoidočih in jih sili v odziv, kakršenkoli že bo.

Roman *Mojster in Margareta* je v bistvu sprehod po Moskvi, opisi so izredno natančni, skoraj bi lahko govorili o turističnem vodniku po Moskvi med svetovnimi vojnami. Vsak obiskovalec oz. prebivalec Moskve si bo znal točno predstavljati vse premike po mestu. Veliko dogajanja je umeščenega tudi v javni prostor (Kremelj, Aleksandrovi vrtovi, Arbat), s čimer že sama zasnova in vsebina romana nakazujeta na raznolikost možnosti uprizoritvenih konceptov. Nič se torej ne zdi bolj smiselno kot uprizoritev romana z dejanskim sprehodom po postajah (torej instalacijah). Na eni od postaj spoznamo Bezdomnega, na drugi gorijo rokopisi, mogoče naletimo tudi na križanje ali pa režečo se mačko. Vsekakor besedilo ponuja veliko več gradiva za premislek, sporočilo in predvsem izkustvo, kot to dopušča dramsko gledališče.



Vsaka oblast je nasilje nad ljudmi.

MIHA
JAVORNIK:
»UMETNOST
LAHKO GORI
IN JE
V ZGODOVINI
TUDI GORELA«

INTERVJU STA
VODILA TJAŠA
BERTONCELJ IN
BENJAMIN ZAJC.

Miha Javornik je profesor na Oddelku za slavistiko na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Svojo magistrsko nalogo je posvetil romanu Mihaila A. Bulgakova Mojster in Margareta, doktorat pa mitologizaciji v ruskem pripovedništvu dvajsetega stoletja. Za gledališki list uprizoritve je odgovarjal na nekatera vprašanja, ki so se ekipi porajala med samim procesom razčlembe romana.

V kakšnem odnosu je bilo delo Bulgakova do takratnih družbenih razmer (stalinizma, represije in podobno) oziroma kako so takratne družbene razmere vplivale na njegovo ustvarjanje? V ustvarjanju Bulgakova moramo ločiti več faz. Prva je vezana na obdobje kaosa (revolucionarno vrenje), ko se Bulgakov odloča, ali se bo še naprej posvečal zdravniški službi in nadaljeval duhovno krščansko tradicijo svoje rodbine iz Kijeva, kar zelo jasno predstavi v prvem (avtobiografskem) romanu življenja z naslovom *Bela garda*, ali se bo posvetil pisateljevanju in prešel na boljševistično stran. Odloči se za slednje in sprejme poklic pisatelja, kar ga vodi v nenehno raziskovanje fenomena sovjetske oblasti – od tod satira ter (fantastična) groteska v feljtonih, prozi in dramatiki. Za drugo fazo je značilna kritična drža do stalinizma, kar porodi, da ga boljševistična oblast začne umeščati med t. i. sopotnike, ki jih je budno nadzorovala, a jim je bilo vseeno omogočeno pisati.

Kako lahko ta roman beremo danes oziroma kako ga lahko projiciramo na današnjo družbo? Roman je v današnjem času nedvomno odraz univerzalnega razumevanja odnosov v družbah, in to ne glede na družbeno ureditev. V svoji sporočilnosti je tako aktualen za različne epohe – vprašanje je le, ali se raziskovalec večplastnega oz. enciklopedičnega Bulgakovovega romana tega zaveda. Izkušnjam v gledaliških uprizoritvah (če se osredotočam le na slovenske) te kompleksnosti doslej ni uspelo predstaviti, kaj šele razrešiti osnovnih vozlišč.

Poleg družbene kritičnosti pa je v romanu močno prisoten tudi avtobiografski element. Kako se ta manifestira skozi samo zgodbo? Nedvomno gre za podobnost z likom mojstra, ki ga tako kot Bulgakova zaznamuje strah pred *Onim*. Mojster se znajde v umobolnici, podobne duševne bolezni pa so periodično zaznamovale Bulgakova in pustile sled v strukturi romana ter tudi v njegovem življenju – iz zgodovine je znano, da je Bulgakov na smrtni postelji še narekoval zadnjo verzijo romana. Ne nazadnje se podobnost kaže tudi v prostorskih koordinatah, saj se Woland s svojo svito vseli v stanovanje št. 56 na Vrtni ulici 302b v Moskvi, kjer je stanoval Bulgakov in kjer je danes njegov muzej.

Bi lahko rekli, da je bistvena stalnica Bulgakovovih del konflikt med individuuumom in zunanjim svetom? Kako se kaže v romanu? Ta romantični konflikt zaznamuje večino Bulgakovovega ustvarjanja. Svobodno razmišljujoč umetnik s svojim individualnim izrazom je vedno na poti oblastni normi. V *Mojstru in Margareti* se kaže tako v moskovski kot jeršalaimski pripovedi, kar je odločilnega pomena, saj se ta konflikt zgodovinsko ponavlja kot stalnica. Mojster je nevede v konfliktu s sovjetsko normo, Ivan Bezdomni se mora učiti norme, ampak zaradi srečanja z mojstrom in nečisto silo postane profesor zgodovine in je potemtakem osrednji lik te ravni Bulgakovovega *bildungs* romana. V jeršalaimski zgodbi je žrtev zunanjega sveta (oblasti v Rimu) prokurator Judeje Poncij Pilat in mora zato, ker se je uklonil pred njo (strahopetnost), čakati na odrešenje samega tvorca romana o Ponciju Pilatu.

Se strinjate s tezo, da je roman v funkciji utemeljevanja dejstva, da umetnost ne gori? Umetnost lahko gori in je v zgodovini tudi gorela (tudi mojster zažge svoj roman), pomembno je, da rokopisi ne gorijo – kaj so ti rokopisi, je vedno plod domišljene dramaturške interpretacije.

Kakšno vlogo imajo sanje v tem romanu? Gre za tipično romantično motivacijo, s katero vzpostavi dvosvetnost – v sanjah se skrivajo nezavedno, intuitivno spoznanje, resnica in umetniška rešitev pred dejanskostjo – zunanjim svetom. Vzporedni svet, ki postaja kot sanje bolj resničen kot resničnost sama.

V članku (*M. A. Bulgakov – umetnost in zgodovina, fiktivno ali realno*) zapišete, da odrešitev mojstra in Margarete lahko iščemo šele v svetu utopije. Kako to sovпада z njegovo obravnavo zla in dobrega? Samo v umetniškem svetu obstaja ravnovesje med zlim in dobrim, kakšen je dejanski svet, pokažeta predstava »Črna magija« in njeno razkrinkavanje.

Kako bi na kratko razložili vlogo Margarete? Margareta je večplasten lik: je utelešenje večne ženstvenosti, naivna Faustova Marjetka, je muza in je kraljica Margot na polnočnem plesu pri Wolandu (to asociira z imenom katoliške princese Margarete/Margot, poročene s Henrikom III. Navarskim, protestantom, kar je botrovalo šentjernejski noči, ki se je spremenila v pobesnelo klanje protestantov).

Imate morda razlago za preplete med liki, kot sta Stravinski in Woland? Med liki je ogromno prepletov, ki so ambivalentni – v njih je videti del drugega lika (recimo mojster – Pilat, Bezdomni – Levi Matej ipd.). Nemško ime za satana, Woland/Faland, po mojem nima konkretne veze s Stravinskim, razen v toliko,



kolikor je omenjeni ruski skladatelj leta 1917 napisal Vojakovo zgodbo, t. i. mimo-dramo, v kateri ima zelo pomembno vlogo suita *Hudičev ples* (1920, imenovana *Triumfalni marš hudiča*, s katero se delo konča). Treba je omeniti, da sta Stravinski in ruski skladatelj Rimski-Korsakov (v romanu Rimski) sodelovala in da je francoski skladatelj Berlioz (urednik Masolita v romanu) leta 1846 že napisal delo po motivih Goethejevega *Fausta* (katerega odlomek ni naključno postavljen v moto romana *Mojster in Margareta*) *La Damnation de Faust*.

Kakšen položaj ima gledališče Variete v romanu? Gledališče Variete (kjer naj bi – kot ime nakazuje – imeli predvsem lahkotne varietejske predstave) se v romanu spreminja v dvoje: 1. gre za dvosvetnost oz. ambivalentnost, kjer se v gledališču (fikciji) ustvarja šele prava resnica (podobno kot v mojstrovem romanu o Ponciju Pilatu, ki postaja zgodovina); 2. gre za podobo *theatrum mundi*, kjer naj bi se razreševala ontološka vprašanja človekove eksistence – pri Bulgakovu seveda na humoren/smešen način ...

V romanu je prisotna groteskna podoba moskovske pisateljske srenje v Domu Gribojedova: kaže na privilegiran segment družbe prek literarnega dogajanja in s tem povezano korupcijo in instrument nadzora. Ali se tudi tu kaže osebna nota Bulgakova? Dom Gribojedova je sedež slovstvenega združenja Masolit, kjer so se zbirali sovjetski konformistični pisatelji. Restavracija se je dejansko imenovala Dom Hercena. Gre po vsej verjetnosti za Bulgakovovo parodijo, saj je bilo v tem domu/restavraciji glavno opravilo gastronomsko uživanje v okusih izborne hrane, ki so jo stregli. V ruščini priimek Gribojedov asociira na kulinariko – na jesti gobe (grib pomeni goba).

Kaj Bulgakov zagovarja v svojih delih? Umetniško svobodo, ki pa je plod pretanjenega poznavanja zgodovinskih in umetniških dejstev.

Kaj bi počenjalo tvoje dobro, če ne bi bilo zla?

OBLIKE **GLEDALIŠČA,** **OD INTIMNEGA** **DO SKUPNEGA** **MATIJA SOLCE**

Intermedijska instalacija in obenem predstava *Vražji triptih* predstavlja komunikacijo med arhitekturo, prostorom in njegovim *geniem-loci* ter performativnimi ekspresijami – s koncertom, projekcijami, velikimi lutkami, gledališčem objekta ter interaktivnimi vizualnimi instalacijami. Izkoriščeni so tako rekoč vsi prostori Lutkovnega gledališča Ljubljana, ki je tako animirano večplastno; kot totalno, inverzno gledališče, kjer ni meje med gledalcem in nastopajočim, med odrom in avditorijem; kot stavba s svojimi značilnostmi, ki z vzpostavitevijo v drug kontekst pridobijo nove vsebine, ter kot animacija gledalca, ki se včasih prosto, drugič pod vplivom performansa premika po prostorih in jih animira s svojo aktivnostjo in refleksijo.

Že od nekdaj sta mi blizu tema hudiča in gogoljevska tipologija, prav tako tudi gledališče objekta, v katerem se realni predmeti oz. objekti prepletajo z realističnimi situacijami ter se stikajo z lutkovnimi, dramskimi in glasbenimi situacijami. Takšna zmes je značilna za vse moje delo, še posebej pa prihaja do izraza v triptihu. V predstavi črpamo iz prostorskih, kontekstualnih in zgodovinskih elementov gledališča, prav tako pa tudi iz posameznikovih značilnosti in zmožnosti. Celoten dogodek združuje zgodovino ter vse njihove akterje v nekakšno proslavo, praznovanje stavbe. Začetna »realistična« inavguracija ob obeleževanju 70 let se kmalu sesuje in razstavi na prafaktorje – tako kot v gledališču objekta oz. v intalacijah se posamezni deli prepletajo in nizajo na različne načine, v različnih variacijah. Na trenutke je oblika performativna, na trenutke povsem razosebljena. V ospredju sta torej instalacija in gledalec, ki ves čas spreminja perspektive gledanja ter svoj fokus: enkrat je zgolj pasivni opazovalec, drugič glavni igralec, tretjič je zgolj predstavnik neke skupine ... Prehaja skozi različne oblike gledališča, od intimnega do skupnega, skozi celotno dogajanje ostaja aktiven, je v nenehnem stanju doživljanja in razmišljanja.

GLASBENA **PERSPEKTIVA** **GLEDALIŠČA**

Na samem začetku nastopi pevski zbor. Že od nekdaj me je zanimalo združevanje ljudi, ki ne pojejo s poklicnimi pevci. Gre za povezovanje skozi ritem, kar nastopajočim, preden vstopijo v dramsko-psihološki kontekst, omogoča večjo dojemljivost za različne igralske impulze. Že v svoji doktorski disertaciji sem izpostavil neločljivo povezanost gledališča in glasbe – tudi v triptihu je mnogokrat težko razločiti, kdaj glasba deluje v gledališkem oz. lutkovnem smislu in obratno. Znotraj naših instalacij je glasba prisotna na različne načine – včasih je njena vloga atmosferska, drugič deluje kot samostojna instalacija, tretjič je zgolj tišina ... V zaključnem delu (v Tunelu) je glasba enakovreden animacijski element. Je kompozicija, ki zahteva izredno natančnost. Takšni prizori so zelo zahtevni.

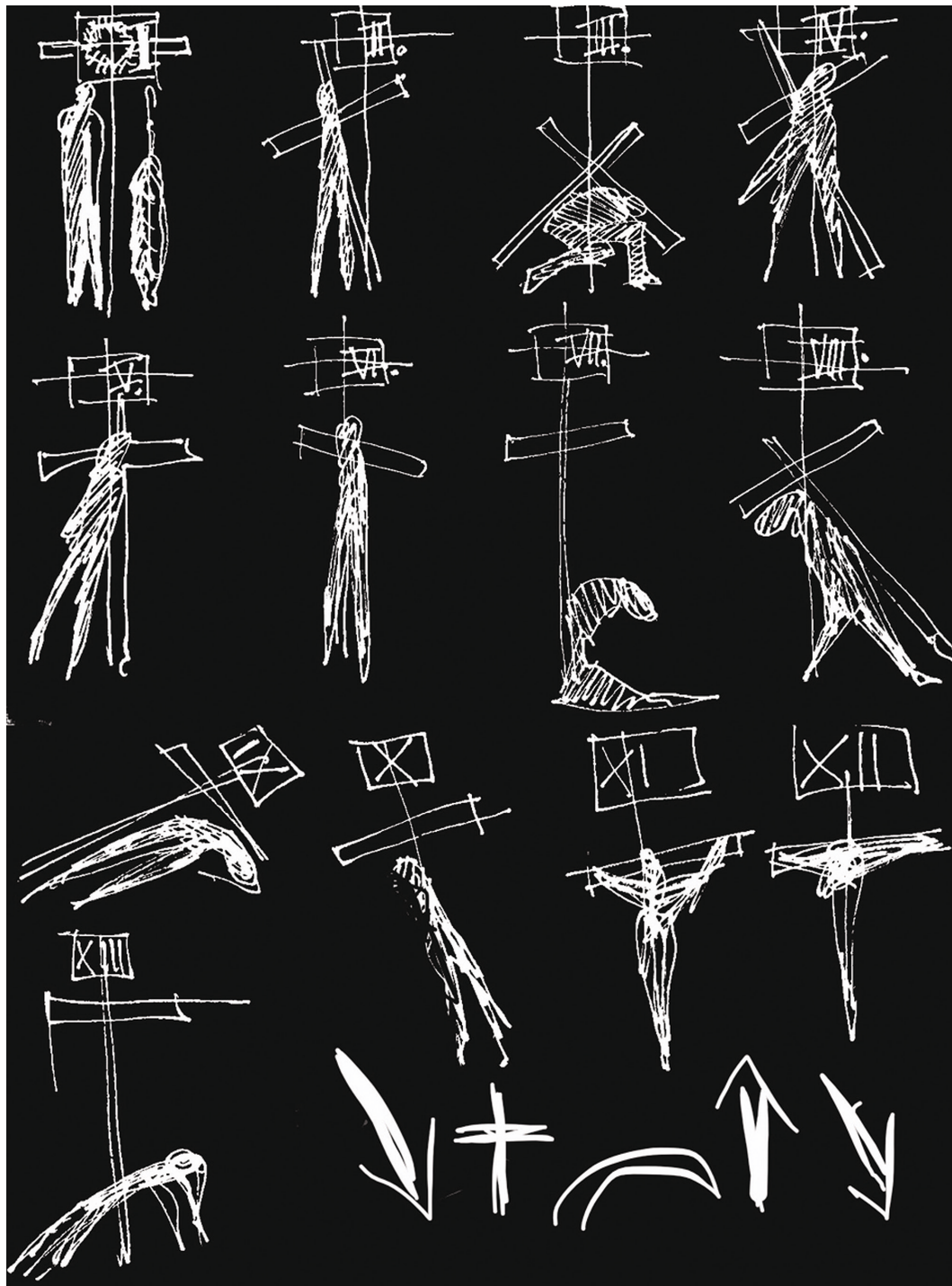
Šele ko so ritmično popolnoma urejeni, se razvijejo smisli, detajli. Gre za nekakšno fragmentacijo lutkovnega gledališča. Tudi gledalčev fokus je razdrobljen. Ker se sočasno dogaja več stvari hkrati, prehaja iz objekta na igralca ter znova na objekt. V trenutku, ko objekt »izgubi dušo«, gledalčev fokus preide na igralca. Gre za odprto formo, ki je težje razumljiva, težje gradljiva oz. povezljiva. Gledalčev fokus je tako razširjen na dožemanje celotnega prostora, na glasbene in gibne impulze, na sam predmet oz. lutko, ki se vzpostavi in takoj v naslednjem trenutku razstavi. Sam gledališče objekta vidim kot gledališče iluzornih točk, kot nekakšno menjavo fokusov, ki ni omejena zgolj na formo.

RE-INTERPRETACIJA **MOJSTRA** **IN MARGARETE**

V romanu *Mojster in Margareta* me je vedno bolj zanimal prvi del, saj sem tudi sam že od nekdaj bolj politično in družbeno angažiran. V gledališču me manj kot psihološke teme zanima angažiranost, zato se mi zdi ideja umetniške vodje Ajde Rooss, da roman uprizorimo z dvema različnima vizijama, odlična. Gledališča ne dojemam kot nekaj linearnega, temveč raje kot izkušnjo, ki ti zgodbo poda v fragmentih in si jo kot gledalec povsem poljubno interpretiraš. Zato so tudi v sami predstavi liki bolj abstraktni in nimajo jasne opredelitve, navezujoče se na roman. Pogostokrat se pojavljajo tudi v več vlogah hkrati, teme se med seboj prepletajo, povezava ni vedno racionalna ... Predstava nagovarja predvsem gledalčev intuitivni del, zato poznavanje romana v resnici ni najbolj nujno.



Tudi dokazov ni treba nobenih. Vse je preprosto.



Ni treba, dragi sosed, da bi se človek ukvarjal
z velikimi načrti, res ne!

NAPOVEDO- VANJE PRETEKLOSTI JERNEJ JUREN

Roman *Mojster in Margareta* se začne z napovedovanjem preteklosti in preteklost napovedujeva tudi midva z avtorjem instalacij Tomášem Žižko, le nekaj minut potem, ko se spoznava. *Jezus ni nikoli obstajal*, pravi Berlioz Ivanu Bezdomnemu, saj je v vzhodnjaških religijah kar mrgolelo brezmadežnih spočetij. Feničanski Adonis, frigijski Atis, perzijski Mitra. Jezus kot ponaredek. Prevara, razkrita dva tisoč let kasneje ob Patriarhijskih ribnikih. Podobno me Žižka poskuša prepričati, da je bil ljubljanski potres leta 1895 prevara. Da ni bil niti približno tako strašen, kot si Ljubljančani predstavljamo. Kot dokaz mi na svojem iPadu pokaže črno-belo fotografijo zgradb v starem mestnem jedru, ki so podprte s poševnimi tramovi. Varovalni sistem je res videti podobno učinkovit kot vedro pod luknjo v strehi. *To bi lahko pomenilo, da se hišam ni zgodilo nič hujšega*, pravi z nagajivim nasmeškom, kot da niti sam sebi ne bi najbolj verjel. Provocira. A zdi se mi, da za provokacijo nekaj migeta, zato poskusim razgrniti zavese. *Kaj pa imaš od tega?* vprašam. *Ali niso posledice na koncu iste? Po potresu se je Ljubljana začela razvijati, iz vasi je postala mesto, zgradili so na stotine novih zgradb in institucij, začela je živeti, postala je neskončno bolj podobna Pragi ali Dunaju*. Potres, uničevalen ali ne, je bil tisto, kar je vzbudilo ves ta razvoj. *Točno tako, točno tako*, zakriči Žižka, kot bi mu pravkar razložil, da sem bil navzoč ob Jezusovi usmrnitvi.

Žižkova fascinacija nad ljubljanskim potresom se je začela, ko je na velikonočno soboto obiskal Lutkovno gledališče Ljubljana, da bi začel pripravljati predstavo po motivih romana *Mojster in Margareta*. Velikonočna sobota je bila tudi dan velikega potresa. Trideset let ustvarjanja surrealističnih in dadaističnih lutkovnih predstav ga je naučilo, da se zgodovina vedno ponavlja v magičnih vzorcih. Zbal se je novega potresa. Začutil je, kako se tektonska plošča premika, s strehe padajo opeke, vzpenjača se katapultira z železnih vrvi in se skozi stranski vhod zakotali skozi gledališče, pustoši po gledališki stavbi, se nato odkotali ven skozi glavni vhod in se ustavi šele pri vodnjaku na Krekovem trgu. Ostalo je pri slutnji. Še ena velika sobota je minila brez apokalipse. Ga je to razočaralo? Ne. Le zakoreninilo je fascinacijo. Vsi umetniki kopravimo po tako intenzivni domišljiji, da bi lahko z njo ustvarjali realnost. *Literatura je eksplozija, ki za sabo na novo gradi, kar je uničeno*, pravi citat, ki ga pripisujejo vsaj desetim pisateljem. Toda čarovnija včasih deluje in včasih ne. Tokrat ni. A bližnja srečanja s smrtjo vedno dajo zagon novemu življenju. Ljubljana ga je dobila po svojem potresu oz. *potreščku*, Žižka pa po svojem namišljenem potresu. V svojih mislih je Lutkovno gledališče Ljubljana slekel strehe in zidov, vzpenjača je med kotaljenjem po stavbi uničila vse odre in žametne stole v dvorinah, predstava se bo morala odviti na stopniščih, v kletih, podstrehah, kotlovnica, zaodrih in garderobah.

Tudi sama stavba Lutkovnega gledališča Ljubljana je zrasla med popotresno gradbeno manijo kot tako imenovani Mestni dom, v katerem so delovali gasilci, mestna straža, leta 1920 pa se mu je za štiri leta pridružilo Slovensko marionetno gledališče. Tudi prisotnost ognja fascinira Tomáša in te fascinacije se začenjajo množiti. Stavba na Krekovem trgu 2 srhljivo spominja na Bulgakovovo rojstno hišo v Kijevu. Milan Klemenčič, prvi vodja marionetnega gledališča, je sočasno, ko je Bulgakov na smrtni postelji zaključeval roman *Mojster in Margareta*, pripravljaj predstavo *Faust* – zgodbo s srhljivo podobnimi motivi – ki danes velja za vrhunec njegovega ustvarjanja. Ko mi Tomáš to razlaga, najinemu pogovoru počí varnostna zavora. Kaj sploh je gledališče: zgradba z odrom ali skupnost ljudi, ki že dolgo ni pometla pajčevin v zaodrju? Kako naj institucija obeleži svojo sedemdesetletnico: z divjim praznovanjem ali zadušljivo proslavo? Z novim potresom ali s še več poševnimi tramovi? Kaj sploh je potres: smrt ali novo življenje? Najino napovedovanje preteklosti se začne razlivati v najrazličnejše smeri kot hudournik, ki je predril strugo.

Preteklost je enako negotova kot prihodnost. Če ne verjamete, se vaše ljubezensko razmerje še nikoli ni končalo prej kot v pol leta. Če se je, potem ste morda spoznali, da je vaš partner živel čisto drugo razmerje kot vi. Noč, ki se je niti ne spomnite, je bila zanj usodna. Kolikokrat ste ga držali za besedo, ki je on sploh ni dal? To gre v najmanjše podrobnosti skupnega življenja. Celo za tisti film, za katerega ste vi sveto prepričani, da ste ga pogledali skupaj – pred očmi vidite, kako ste ležali na kavču, se smejali neumnim šalam, kje ste stisnili pavzo, da bi partner lahko skočil na stranišče – on zdaj trdi, da ga sploh še ni videl in ste ga najbrž gledali z nekom drugim. Pri parih, ki ostanejo skupaj dlje časa, običajno teh problemov ni. Ti ustvarijo skupno mitologijo. *Na tem potovanju sva se imela najlepše. / Ko sva se takrat peljala s kosila pri tvoji mami, sva se na smrt skregala. / Ko si se ti zaljubil v drugo osebo, sem ti jaz odpustil in najina zveza je postala še trdnejša.* Ali ta skupna mitologija pomeni, da so se stvari res zgodile? Ne nujno. A vsi vpleteni se strinjajo, da so se. Pretirano ukvarjanje s preteklostjo običajno ni vredno truda. Le ko se ob vas materializirata Woland ali Tomáš Žižka, je dobro imeti popedenan odnos do preteklosti. Ta dva vas lahko vedno vržeta iz tira s kakšno drugo verzijo dogodkov.

In kako z Žižko napovedujeva preteklost? S kristalno kroglo? Z astrološkimi kartami? S samozavestno statistično intuicijo igralca športnih stav? Z vsem po malo. Vidiva Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, kako sedi pred kaminom in vanj meče liste ene zgodnjih verzij *Mojstra in Margarete*, v ušesih mu odzvanjajo hudi osebni napadi iz partijskih časopisov, popisani listi gorijo enako, kot bi prazni.

Nočeva mu delati krivice. Veva, da je iz mesa in krvi. Da mu v enaki meri kraljuje racionalna logika kot neobvladljiva norost, enako kot drugim ljudem. Nikoli ne bova vedela, kaj se je v resnici dogajalo v njegovi glavi. Naj zato uporabiva znanstveno-zgodovinski pristop, kot sva se ga učila na gimnaziji, najbolj prestrašeno od vseh metod napovedovanja preteklosti, redukcijo življenja na številke, letnice, službe, nagrade? Zdravnik, šest rokopisov *Mojstra in Margarete*, Stalinov klic leta 1930, ki mu je zagotovil mesto v državnem gledališču, *Mrtve duše*, smrt leta 1940, ponovno rojstvo leta 1966. Ne, niti pod razno. Umetnika sva, ne zaupava najmanjšim skupnim imenovalcem, takšnim in drugačnim uniformam in institucijam, v njih je premalo življenja, morda so dobre za ogrodje in stabilnost, a so zelo slabe za nebrzdano rast, eksperimentiranje, zapolnjevanje vseh tistih praznin, ki morajo biti nujno zapolnjene. Zdi se nama celo, da bi tudi sam Bulgakov to zgodovinsko-znanstveno metodo najbolj zameril. Ni nama mar, če je to le najina projekcija. Napovedovanje preteklosti so grozno nestabilna tla. Nenehno se udirajo, več je pasti kot trdnih oprijemališč, človek lahko kar pozabi na ravnotežje in eleganco. Vendar kako bi lahko Bulgakov napisal tako čudovito realistična poglavja o Ješui in Ponciju Pilatu, če ne bi bil tudi sam napovedovalec preteklosti? Njegov Mojster je pisal o nečem, česar nikoli ni videl, pa vendar je bil prepričan, da se je to točno tako zgodilo. In kaj zašepeta, ko sliši Wolandovo pripoved v interpretaciji Ivana Bezdornega: *Jaz sem to slutil! Jaz sem to vse slutil!* Vedeževalec Mojster, kot ga je ustvaril bralec kavnih usedlin Mihail A. Bulgakov. Ne, z Žižko ne bova napovedovala s pomočjo števil in letnic.

Raje bova preteklost napovedovala tako, kot se napoveduje prihodnost. Z vsemi sredstvi, ki so na voljo, a z absolutno zavestjo, da nobeno ne deluje. Ne statistika, ne intuicija, ne slepa vera. Življenje nenehno preseneča tako v smeri naprej kot v smeri nazaj. Manj ko uporabljamo poenostavitve, bližnjice in lahke rešitve, boljšo predstavo imamo, kako dejansko deluje. Toda ta ni nikoli popolna. Sploh obstaja večja norost, kot da o preteklosti razmišljamo kot o nečem neizbežnem? Če vemo, da bo na športni tekmi boljša ekipa zmagala zgolj s 70-odstotno verjetnostjo, zakaj si *post festum* vedno mislimo, da je zmagal najboljši? Pozabimo vsa naključja, srečne odboje žoge, morda celo pristranske sodnike. Vedno bolj prisotne dopingirane tekmovalce. In kaj je drugače pri ustvarjanju literarnih mitov? Ti tudi uporabljajo sila preproste alegorije. Na tisoče avtorjev je živelo v strahu pred stalinističnim nasiljem, le enega je Stalin osebno poklical in mu blagovil nameniti službo v državnem gledališču. Tisoče avtorjev je pisalo za predal, le eden je na smrtni postelji narekoval svoji ženi, omagal sredi drugega poglavja in se dvajset let kasneje, z izdajo v literarni reviji, spremenil v svetnika, svetilnik za zatirane Sovjete. Mučeništvo, žrtvovanje za resnico. Václav Havel se iz svojega



Vam je moje cvetje všeč?

150 m² velikega meščanskega stanovanja na Mali strani preseli čez Vltavo v zapor, v veliko meščansko celico, ki mu je ni treba deliti z nikomer, postelja je le malo manj udobna kot domača, vsak dan ga obiskujejo prijatelji, vseeno je mučenik, vseeno je žrtev. Literatura je prepletena s takšnimi miti in mistifikacijami. To je njena shizofrenost. Ni normalnih avtorjev. Ali si kovan v zvezde s pomočjo legend o trpljenju, mučenju, zavračanju, genialnosti, absolutnem občudovanju in ljubezni ali pa sploh ne obstajaš in boš izginil na nerodovitnem polju nezanimivih, dolgočasnih ali zgolj povprečnih življenjskih zgodb, ki ne zmorejo pritegniti pozornosti literarnih bajeslovcev. Dokler 2000 let kasneje nekdo ne bo podvomil. Genialni Berlioz: če se kdo rodi z brezmadežnim spočetjem, potem te osebe sploh ni. Vendar je po 2000 letih težko brati nebesna znamenja. Poskusite umakniti spodnjo opeko 2000 let stari piramidi. Nič se ne bo spremenilo. Vse to je prepozno in premalo. A kdaj lahko tudi prej kot v 2000 letih postavimo vprašanje: Če ni bilo brezmadežnega spočetja, kaj je sploh bilo?

Bilo je tudi brezmadežno spočetje. Ljudje so 2000 let živeli in umirali zanj. Bil je Stalinov klic leta 1930. Listi so goreli, roman je vstal iz pepela leta 1966. Abstrakcije vedno plujejo med nami, imajo velik vpliv na konkretno življenje in tudi to se prej ali slej spremeni v abstrakcijo. Vendar na svetu so stvari, ki so veliko zanimivejše od abstrakcij. So pajčevine, kotlovnice, podstrešja, stopnišča, garderobe, zaodrja, so vse tiste stvari, ki so nevidne, ko sedite na žametnih stoli in imate oči uprte v predstavo na odru. So tudi žametni stoli, odri, preddverja in gledališki bari, vendar ti so dolgočasni, isti so po vsem svetu, preveč so zakoličeni s predstavami o kulturnosti, grandioznosti, večnosti, prestižu in spodobnosti. Na tisoče oči jih je opustošilo vsakršnega pomena. Površina je že dolgo izsušena in nerodovita. Potrebuje potres. Nekaj, kar bi iz notranjosti privleklo nove sokove, nove poglede, novo igrivost, tudi novo neobremenjenost, nepomembnost in minljivost.

LITERARNO
MAMILO
BULGAKOVA
MIRJANA
MEDOJEVIĆ

Moramo se zavedati, da čarovniške mešanice predvidoma povzročijo zaželene učinke samo takrat, kadar vsebujejo ustrezne sestavine, zmanipulirane v natančnem razmerju.

Poleg tega se moramo zavedati, da je učinkovitost teh stvari odvisna tudi od večšine tistega, ki mamilo izdeluje – torej maga ali čarovnika, ki pa ponavadi pusti, da med trenutkom, ko je končal pripravo mešanice, in trenutkom, ko bo mešanico ponudil onim, ki so pripravljeni preizkusiti njeno učinkovitost, mine nekaj časa. Zdi se, da je prav ta čas, v katerem mešanica s potencialno čarovniškimi učinki čaka v temi (lahko tudi v predalu), eden od najpomembnejših pogojev, tisti, ki ustvari razliko med mešanicami, ki sprožajo magične posledice, in onimi, ki so tako rekoč malo bolj navadne ...

Čeprav se nikoli nisem in se tudi nimam namena ukvarjati s črno magijo (ker je konceptualne narave – konceptom pa se pač izogibam), se mi zdi, da je ob srečanju z Bulgakovom terminologija s fantazijskim prizvokom nekaj, čemur se je nemogoče izogniti. Saj nas Bulgakov sam vabi k tovrstnemu obravnavanju svoje literarne čarovnije – v enem svojih pisem zapiše o sebi, da je mističen pisatelj, kajne?!

Res je. Res pa je tudi to, da se je v gledališču bolje izogibati mistifikaciji, ker je že tako precej prisotna, in to ponavadi takrat, kadar je gledališka mešanica brez kakršnihkoli vsebin(skih) kvalitet, kadar niti potencialno ne ponuja ničesar, kar bi bilo blizu tistemu, čemur rečemo – resnično magična gledališka izkušnja. Navadno se vse gledališke izkušnje z Bulgakovom končajo precej nemistično. Morda zaradi tega, ker se je alkimistični proces, v katerem je nastalo zlato, že zgodil čarovniku Bulgakovu in se bo vsak naslednji poskus z njegovimi sestavinami končal v blatu? Ne vem.

Kakorkoli – občasno se je dobro spomniti tudi na to, da Bulgakov med procesom priprave svojega zdravilnega literarnega mamila ni »šparal«: ne s časom, ne z mojstrskimi veščinami, ne z dušo ... Njegov alkimistični proces je trajal dvanajst let. Ko pa je dokončal tisto, za kar je verjel, da bi za bralce lahko bilo zdravilno, je umrl. Potem pa je ona, ki jo je Bulgakov imenoval čarovnica Elena, še precej dolgo pazila, da je bila čarovniška mešanica njenega moža, literarnega mojstra, shranjena v temi, v predalu, na hladnem. Takrat je bilo v Moskvi namreč precej vroče in ni bilo nič nenavadnega, če je kakšen svež rokopis romana zagorel – kar tako, sam od sebe.

Najbrž bi zgodovinsko-osebnemu ozadju tega romana danes lahko rekli mistifikacija ustvarjalnega procesa. Sreča je, da so se časi spremenili in da smo postali bolj ozaveščeni, da nismo več tako nagnjeni k mistificiranju ustvarjalnega procesa, pa tudi k žrtvovanju zaradi umetnosti ne ... Vsi smo se naučili zelo dobro skrbeti za osebne meje, ponavadi se ne sprehajamo čeznje in smo na varnem ... Drugače povedano: naučili smo se, da ne izzivamo vraga ... Čeprav nismo vraževerni!

Potem pa mu ob novi gledališki uprizoritvi po motivih romana Mihaila Bulgakova lahko sporočimo samo eno: Naj pride, če hoče ... Vrag!



Govoriti resnico je lahko in prijetno.

23. MAREC 2018.
LJUBLJANA,
SLOVENIJA

Ženska, oblečena v jakno vijolične barve, se pelje proti Prešernovi cesti številka 10 v izposojenem črnem passatu variant nemške avtomobilske znamke Volkswagen, ki je nastala sedem let prej, preden je francoski skladatelj Louis Hector Berlioz napisal avtobiografsko inštrumentalno dramo Fantastična simfonija.

In ženska v črnem izposojenem passatu se, ne da bi se zavedala, kaj se bo dogajalo čez slabo uro in pol na naslovu Prešernova cesta številka 10, pelje naprej.

Čez slabo uro in pol bo namreč ženska, oblečena v jakno vijolične barve, za katero ne ve, da v gledališču prinaša nesrečo, na naslovu Prešernova cesta številka 10 doživela izkušnjo, nič manj pomembno od izkušnje, ki jo doživi Margareta Nikolajevna pri srečanju z Wolandom na naslovu Spasopeskovska ploščad številka 10.

Zavedajmo se tudi tega, da ženska v vijoličnem, ki se v tem trenutku pelje proti naslovu Prešernova cesta številka 10, sicer ni nagnjena k fantaziranju.

In ženska v obleki vijolične barve, za katero se v gledališču verjame, da prinaša nesrečo, ne da bi karkoli fantastičnega pričakovala od Mlade nemške filharmonije, se še vedno pelje v črnem passatu nemške avto znamke Volkswagen, ki bo takrat, čez slabo uro in pol, ko bo njeno telo v stanju, primerljivem s stanjem ženske, ki rojeva, stal na podzemnem parkirišču na naslovu Prešernova cesta številka 10.

Čez slabo uro in pol, sočasno, ko bo izposojeni črni passat nemške avtomobilske znamke Volkswagen stal na podzemnem parkirišču na naslovu Prešernova cesta številka 10, bo ženski, oblečeni v jakno vijolične barve, na sedežu 13 v trinajsti vrsti Gallusove dvorane, medtem ko posluša četrti stavek Berliozove Fantastične simfonije, napisane sedem let po ustanovitvi nemške avtomobilske znamke Volkswagen, prihajalo v valovih, primerljivih s porodnimi popadki.

In med tem, ko ji na sedežu prihaja v valovih, ženska, ki sicer ni nagnjena k fantaziranju, fantazira o mladem dirigentu Mlade nemške filharmonije Davidu Afkhamu in v tistem hipu ji švigne skozi glavo misel, kako je on zagotovo sklenil pogodbo s hudičem, medtem ko je dirigiral Berliozovo avtobiografsko inštrumentalno dramo Fantastična simfonija, ker sicer ne bi bilo mogoče, da je njeno telo v tem trenutku v stanju, primerljivem s stanjem ženske, ki rojeva.

Zaradi številnih popadkov, preživetih med poslušanjem Sna čarovnic, četrtega stavka Berliozove Fantastične simfonije v izvedbi Mlade nemške filharmonije, na sedežu 13 v trinajsti vrsti Gallusove dvorane telo ženske, oblečene v vijolično, pusti belkasto sled, podobno sledi, ki jo naslednji dan, preden sede v svoj črni passat nemške avto znamke Volkswagen, opazi njena mama.



Zasovražil sem ta roman, in strah me je. Bolan sem. Bojim se.

SEZONA 2017/2018

NAKLADA 1.500 IZVODOV

LJUBLJANA, JUNIJ 2018

WWW.LGL.SI

LGL.MOJEKARTE.SI

