

2021»2022

www.mgl.si
info@mgl.si
01 4258 222



AVGUST V OKROŽJU OSAGE

Tracy Letts

VSEBINA

- 7** Petra Pogorevc **VOTLE VEZI**
- 15** Matej Bogataj **KJER JE MOČ, NI LJUBEZNI**
- 21** Jason Blake **MEJE IN PRESTOPANJE MEJA V AVGUSTU V OKROŽJU OSAGE**
- 27** Svetlana Slapšak **PRIHODNOST DRUŽINE: TAKO SE SVET KONČA**
- 33** Manca Lipoglavšek **MAMICA NAJDRAŽJA**
- 41** Ula Talija Pollak **ŽIVO BLATO**
- 48** **DNEVNIKOVA NAGRADA**

Tracy Letts

AVGUST V OKROŽJU OSAGE

August: Osage County, 2007

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 4. novembra 2021

Prevajalka **TINA MAHKOTA**

Režiser **JANUSZ KICA**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenografka **KARIN FRITZ**

Kostumografka **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Lektorica **MAJA CERAR**

Avtorica glasbene opreme **DARJA HLAVKA GODINA**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Oblikovalec zvoka **SAŠO DRAGAŠ**

Asistent režiserja **JURE SRDINŠEK** (študijsko)

Asistentki dramaturginje **MANCA LIPOGLAVŠEK** in **ULA TALIJAN POLLAK** (študijsko)

V uprizoritvi smo uporabili pesem *Prostor za dva*, ki jo je za lik Malega Charlesa napisal **Jernej Gašperin**.

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič**

Šepetalka **Nataša Pevec**

Tehnični vodja **Janez Koleša**

Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Boris Britovšek**

Tonska in videotehnika **Sašo Dragaš** in **Gašper Zidanič**

Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar**

Frizerka in maskerka **Jelka Leben**

Garderoberki **Dijana Đogić** in **Sara Kozan**

Rekviziterka **Brina Šenekar**

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

Igrajo

Beverly Weston **BORIS KERČ**

Violet Weston, Bevova žena **JUDITA ZIDAR**

Barbara Fordham, Bevova in Violetina hči **JANA ZUPANČIČ**

Bill Fordham, njen mož **GREGOR GRUDEN**

Jean Fordham, njuna hči **KLARA KUK**

Ivy Weston, Bevova in Violetina hči **TINA POTOČNIK VRHOVNIK**

Karen Weston, Bevova in Violetina hči **TJAŠA ŽELEZNIK**

Mattie Fae Aiken, Violetina sestra **NATAŠA TIČ RALIJAN**

Charlie Aiken, Mattie Faejin mož **ALOJZ SVETE** k. g.

Mali Charles Aiken, njun sin **FILIP SAMOBOR/JERNEJ GAŠPERIN**

Johnna Monevata, hišna pomočnica **DIANA KOLENC** AGRFT

Steve Heidebrecht, Karenin zaročenec **GABER K. TRSEGLAV**

Šerif Deon Gilbeau **TOMO TOMŠIČ**



Judita Zidar





Boris Kerč

Petra Pogorevc

VOTLE VEZI

Barbara: *Ko sem skoraj zadnjič govorila z očetom, sva se pogovarjala ... ne vem, kaj že, o tem, v kakšnem stanju je svet, nekaj takega ... in je rekel: ›Veš, ta država je bila zmeraj bolj ali manj kupleraj, ampak je pa le obetala nekaj. Zdaj je pa samo še luknja usrana.‹ Zdaj pa razmišljam, da je mogoče govoril o nečem drugem, o nečem bolj konkretnem ali bolj osebnem ... o tej hiši mogoče? O svoji družini? O zakonu? O sebi? Ne vem.*

Knjiga pesmi Thomasa Stearnsa Eliota, ki jo Beverly Weston izroči mladi Šejenki Johnni Monevata, ko jo najame kot hišno pomočnico, se pomenljivo odpre na strani, na kateri je natisnjena pesem *Votli ljudje*. »*Tod se vrtime okrog kaktusa / kaktusa kaktusa kaktusa / tod se vrtime okrog kaktusa / ob peti uri zjutraj*«¹ se glasijo verzi, ki jih opiti in vendar nadvse lucidni Beverly, ki je pravkar naredil svoj prvi korak v samomor, recitira ob koncu prologa, tik preden se s steklenico viskija v rokah odmaje z odra, na katerem ga ne bomo več videli. Gre za uvodno kitico petega speva pesmi, ki jo je leta 1925 ustvaril tedaj sedemintridesetletni pesnik in v njej med drugim zapisal tudi verz »Življenje je zelo dolgo«, ki ga je Beverly izrekel na samem začetku ter z njim odprl igro oziroma njeno uprizoritev.

Ameriški dramatik Tracy Letts v *Avgustu v okrožju Osage* med Beverlyjem in T. S. Eliotom vzpostavi dve pomenljivi podobnosti: oba sta se kot zelo mlada nesrečno poročila in uspela kot pesnika. Toda medtem ko je fiktivni Beverly, ki se je oženil z Violet in zaslovel s pesniško zbirko *Zahodni škorčevci*, zasebno in profesionalno

¹ T. S. Eliot: *Pesmi*. Prevedel Veno Taufer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. Str. 51.

obtičal na mrtvi točki, je resnični Eliot zmozel dovolj moči, da se je izvil iz primeža nesrečnega zakona in nadaljeval kariero. »Vsak si lahko predstavlja, kaj bi najbrž naredila Hart Crane ali pa John Berryman, če bi imela na grbi tako ženo, kot je bila Eliotova prva, njegova prečudovita Viv – ucvrla bi jo do najbližjega mostu, samomorilca olimpijskega razreda, oba,« pred potrpežljivo Johnno na glas tuhta Beverly. »Eliot pa ne, kje pa: ko je po dolgih letih le dojel, da ima svoje cerkvene krivde več kot čez glavo, je spokal Viv v najbližjo norišnico, sam pa lepo naprej po svojem urniku.«

Strašljivo sobivanje Beverlyja in Violet nas dejansko spomni na tisto, kar vemo o Eliotovem prvem zakonu z Vivienne Haigh-Wood Eliot. Z angleško guvernanto, ki je bila duševno labilna ter zaznamovana s številnimi boleznimi in odvisnostmi, sta se poročila leta 1915 in vztrajala v zakonu kar osemnajst let, čeprav je bil Eliot v njem nesrečen in se ga je celo sramoval. »Da ljubim Vivienne, sem se prepričal zaradi tega, ker sem si želel podreti vse mostove za sabo in se izročiti Angliji. Ona si je (tudi pod vplivom Ezre Pounda) vbila v glavo, da bo rešila pesnika, če ga bo zadržala na Angleškem,« je v nekem pismu čez desetletja ugotavljal Eliot. »Njej ni zakon prinesel nobene sreče. Meni je prinesel stanje duha, iz katerega je vzniknila *Pusta dežela*.«²

Prvotna različica *Puste dežele* je nastala konec leta 1921 na trimesečnem dopustu, ki si ga je Eliot, strtl in izčrpan po živčnem zlomu zaradi stisk, povezanih z ženino boleznijo in mučnim zakonom, bil tako rekoč prisiljen vzeti. Deloma ga je preživel v angleškem letovišču Margate, deloma pa v Lozani, kjer je tudi nastala glavnina njegove najznamenitejše pesnitve. Ko se je iz Švice vračal v London, se je ustavil v Parizu na obisku pri prijatelju in pesniškem kolegu Ezri Poundu, da bi mu pokazal rokopis *Puste dežele*. Ker je Pound predlagal številne popravke in ga prepričal, da prvotno različico skrajša kar za tretjino, mu je Eliot nato izkazal hvaležnost s posvetilom na začetku pesnitve. *Pusta dežela* je v končni različici, opremljeni z avtorjevimi opombami, ki so ključne za njeno razumevanje, doživela objavo leta 1922 v reviji Criterion.

Kot je mogoče razbrati iz Eliotovih opomb, je na nastanek *Puste dežele* odločilno vplivala knjiga *From Ritual To Romance* angleške medievalistke Jessie L. Weston. Po naključju ali pa tudi ne si priimek torej deli z družino, ki jo je v igri *Avgust v okrožju Osage* čez desetletja upodobil Tracy Letts. V knjigi Westonove se je Eliot poučil o mitu o svetem gralu, kelihu z zadnje večerje, v katerem je Jezus ponudil učencem vino, Jožef iz Arimateje pa je vanj nato ujel nekaj kapelj krvi iz srčne rane križanega odrešenika. Po legendi, ki je nastala v srednjem veku, se pa opira tudi na mite iz poganske keltske religije, je kelih z dragoceno vsebino skrit v skrivnostnem gradu, ki mu vladajo nasledniki Jožefa iz Arimateje. Gralski kralj je jalov in pohabljen od bolezni in starosti, zato sta tudi njegova zemlja in ljudstvo zapisana pogubi.

² T. S. Eliot: *The Letters of T. S. Eliot, Volume 1, 1898–1922*. London: Faber and Faber, 1988. Str. xvii.



Diana Kolenc

V knjigi Westonove je Eliota še posebej vznemirila misel o tem, kako se v številnih mitih pojavlja motiv jalovega kralja, katerega ljudstvo in zemljo lahko odreši šele prihod tujca, ki bo zmožni odgovoriti na nekaj obrednih vprašanj. Ta mit je v *Pusti deželi* nato prepletel z miti o starodavnih obredih plodnosti, o katerih je po lastnih navedbah največ izvedel v delu *Zlata veja* (*The Golden Bough*) škotskega socialnega antropologa Jamesa Frazerja. V teh obredih so si ljudje nekoč z žrtvijo zagotovili spravo s silami narave, obnovo letnih časov in plodnost tako zemlje kot tudi njih samih. V krščanski različici tega mita predstavlja žrtev učlovečeni Kristus, pusta in jalova dežela, ki jo je potrebno odrešiti, pa je človekovo srce.

John Berryman je skočil z mostu, Hart Crane z ladje, Beverly Weston pa s pontonskega čolna, s katerim je po nekaj dnevih bivanja v lokalnem motelu odrinil na jezero v Pawhuski. Podoba utopljenega pesnika, ki so mu ribe požrle oči, spomni na podobo feničanskega mornarja na morskem dnu iz četrtega speva *Puste dežele* z naslovom *Smrt v vodi*. »Flebas Feničan, mrtev štirinajst dni, / je pozabil krik galebov, in temno rast vala / in dobiček in izgubo. / Podvodni morski tok / pobral je šepetaje mu kosti. Ko se dvigal je in padal, / prešel postaje je starosti in mladosti / vstopajoč v vrtnec. / Pogan ali Žid, / o ti, ki krmariš in gledaš proti vetru, / pomni Fleba, ki je bil nekoč ko ti lep in stasit.«³ *Smrt v vodi* od preostanka pesnitve izstopa po kratkosti, saj obsega le deset verzov, ter brezmejnem spokuju, v katerem trušč in naglico presežeta mir in tišina. Pomeni sklepni del očiščenja, ki se je začelo v ognju in dopolnilo v vodi, da bi ob koncu pesnitve vprašanja dobila odgovore, izsušeno deželo pa bi namočil dež.

Tudi o tem bere Johnna v knjigi, za katero sprva misli, da jo je dobila na posodo, v resnici pa je pomenila ultimativen dar. Mlada Šejenka, ki je na Beverlyjevo povabilo zaživela v domu Westonovih, da bi lahko skrbela za Violet in hišo po njegovi smrti, je v Lettsovi igri dvakrat tujka. Ne pripada članom družine, ki bi se jim streha podeželske hiše v Pawhuski brez njene pomoči slej ko prej sesedla na glavo, pa tudi ne belim potomcem kolonizatorjev, ki so njene šejenske prednike zrinili z njihove zemlje in jih zmotno poimenovali kot Indijance. »Nič bolj staroselski niso od mene,« rohni Violet, ko jo na to izrecno opomni najstarejša hči Barbara.

O Johnnini navezanosti na jezik in kulturo šejenskega ljudstva pomenljivo govori že podatek, da je namesto angleškega priimka Youngbird, s katerim se je podpisoval njen oče, vzela nazaj priimek Monevata, ki v jeziku njenega ljudstva prav tako pomeni »mlada ptica«. Še dodatno jo podčrta dejstvo, da ima vselej pri sebi obesek, ki ji ga je ob rojstvu izdelala babica. »Ko se Šejenom rodi otrok, popkovino posušijo in jo zašijejo v tak mošnjiček,« pouči Beverlyjevo vnukinjo Jean. »Želve za punčke, kuščarji za fantke. In to potem nosimo celo življenje. Če jo izgubimo, naše duše ne spadajo nikamor in bojo, ko bomo umrli, tavale po svetu in iskale, kam

³ T. S. Eliot: *Pesmi*. Prevedel Venko Taufer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. Str. 42.

spadamo.« Johnna je po smrti staršev ostala sama, vendar simbolno pripeta na svet svojih prednikov, zato ima trdna tla pod nogami tudi v svetu votlih vezi.

Igra Tracyja Lettsa je temna in pesimistična, v slikanju pošastnih plati človekove narave gre tako daleč, da si je za njene like skoraj nemogoče zamisliti kakršno koli odrešitev. Nekaj časa se zdi, da bo po Beverlyjevi smrti morda ostala doma Barbara, najstarejša izmed Westonovih hčera, ki po razpadu lastnega zakona razmišlja o tem, da bi pomagala mami, toda nazadnje se izjalovi tudi ta možnost. Ko Barbara ugotovi, da Violet zavestno ni preprečila Beverlyjeve smrti, čeprav ji je to omogočil, ji postane jasno, da ne more ostati z njo pod isto streho.

Vse bolj je razvidno, da odrešitve ne bosta prinesla ne Beverlyjeva žrtev ne prihod tujke Johnne. Tudi zato se igra ne zaključí z odlomkom iz sklepnega speva *Puste dežele*, v katerem pade odrešilni dež. Po uničujočem zadnjem prepiru, pred katerim v jedilnici Westonovih kot po ciničnem naključju postrežejo soma, po vsej verjetnosti kar iz jezera, v katerem je utonil Beverly, se v igri razležejo sklepni verzi iz *Votlih ljudi*. Johnna jih tiho poje na uho dokončno zapuščeni Violet, ki lahko po vsesplošnem razdejanju samo še nemočno drhti v njenem naročju: »*Takole pride konec sveta, / takole pride konec sveta, / takole pride konec sveta ...*« Zadnji verz, ki ga avtor drame izpušča, bi dodal še: »*... ne s treskom, temveč s cviljenjem.*«⁴

⁴ Prav tam. Str. 51.





Alojz Svete, Nataša Tič Ralijan, Judita Zidar, Jana Zupančič, Tina Potočnik Vrhovnik, Gregor Gruden



Nataša Tič Ralijan, Judita Zidar

Matej Bogataj

KJER JE MOČ, NI LJUBEZNI

Beverly: Vzdrževanje tradicionalne ameriške normalnosti sčasoma postane težavno.

Najlažje bi bilo začeti s kakšnim citatom, po možnosti prirejenim in zaostrenim, vsekakor pa iz nabora pogosto rabljenih, recimo s parafrazo, da so si vse funkcionalne družine podobne, nefunkcionalna pa je vsaka na svoj in sebi lasten način, in ta način je pri matriarhalnih Westonih tako specifičen in drastičen, da se nam bo usedel v srce. In v spomin.

Vendar je morda bolj pošteno, če je na začetku pisanja o tragikomediji *Avgust v okrožju Osage* vprašanje, saj se tem bohotno nastavlja: kdaj in kje se je zalomilo Beverlyju in Violet, da zdaj živita sama v hiši z zastrtimi okni, da se ne vidi in občuti, kdaj je dan in kdaj noč, s tem »nenavadnim urnikom«, kot komentira bolj priseben od njiju, zakaj je v hiši in okoli nje nepospravljeno in nametano, predvsem so povsod kupi knjig in zapiskov, saj je bil pred štiridesetimi leti Bev nadobuden pesnik, proslavil se je z zbirko *Zahodni škorčevci* in potem pesniško utihnil in predaval? V igri Tracyja Lettsa nikakor ne gre za kakšne zagovedne in podizobražene ljudi, ki bi zaprti v ograje lastnega doma ne vedeli nekaj o svetu tam zunaj in v njem nekaj tudi uspešno nastopali, ne gre le za dedno verigo alkoholizma in izčrpanosti zaradi dela na bombažnih poljih in plačevanje položnic za minulo nalivanje z izbruhi jeze in agresije nasploh, ki pride po dolgoletnem treniranju pitja; ne, v tej hiši se bere visoka poezija, T. S. Eliot in njegovi *Votli ljudje*, in Beverly pesniku v pogovoru z najeto hišno prav zavida, da je svojo ženo spravil v psihiatrično ustanovo, dokler je bil še čas. Ker njemu svoje ni uspelo, zdravljenja niso bila uspešna in zdaj sta Bev in Vi kar dobro načeta, on pije in tega ne skriva – in očitno pogosto odhaja od hiše, beži, že dlje časa, saj svakinja nadvse ponosno pripomni, da bi morali nabrcati prasca in skuriti njegove knjige in sploh vsako sled za njim, kadar gre, in da bi ona to nedvomno naredila lastnini svojega moža nekaj dni zatem, ko bi jo zapustil. Ona, Violet, ima zaradi kajenja raka v ustih in ga poplakuje s tabletami, spisek različnih je kar impozanten, zlorabo zdravil – očitno dolgoletno, saj imajo za zasedanje njenih tablet hčere celo geslo, akciji pravijo racija – ji omogoča njena nepopustljiva izsiljevalska

taktika, ko zdravnikom, ki so ji že itak v preteklosti preveč predpisali, grozi, da jih bo prijavila zaradi predpisanih prevelikih količin, če ji ne dajo še več – in je teh zdravnikov tudi več, da se ji krog odvisnosti lepo zaključí brez kakšnega zaviranja ali odtegnitvenih simptomov.

Ivy: Veže naju nekaj zelo posebnega. In to je zelo redko, malo ljudi ima kaj takega.

Lettsova igra ima dodatek, ki ga (verjetno) ne bomo videli na odru; uvodni citat iz romana Roberta Penna Warrena *Vsi kraljevi moške* je spraševanje o tem, ali je sobivanje ljudi v krogu družine ljubezen, in odgovor je nikalen, ne le v citatu, tudi v sami igri o propadanju neke družine in izginjanju sanj, da bo nekoč bolje in si bodo bližje in bolj ljubeči, njihova srečevanja, tokrat je izgovor Beveryjevo izginotje in potem pokop s sedmino in kregarije, ki grejo k takšnim družinskim srečanjem zraven, vse to z ljubeznijo nima nič. Vse je le prenos generacijskih vzorcev na potomce, to je zgolj bedno predajanje štafete, ki da nekaj genetskih pomanjkljivosti in cel kup nefunkcionalnih vedenjskih vzorcev in nagnjenosti k zlorabam. Vse, kar se je pri Westonih nabralo, ugledamo zgoščeno in intenzivirano v času nestrpnega pričakovanja novic, ko pridejo z različnih delov dežele k Violet sestra in tri hčere z družinami oziroma partnerji in vidimo, kako se njeno od prednikov prevzeto vedenje prenaša navzdol in skozi rod: njej so uničili vse sanje in ona ne zna drugače, kot da jih zdaj uničuje naprej, s svojim nenehnim materinskim korigiranjem vsega, kar ima sama za pomanjkljivosti. In zvrhano mero čustvenega izsiljevanja o žrtvovanju za druge, ki ni obrodilo obljubljenih sadov, s postavljanjem sebe v vlogo žrtve, predvsem pa z vzvišenim izničevanjem vsega individualnega pri ostalih, z zasmehovanjem tistega, kar jih najbolj določa in po čemer najbolj izstopajo.

Violet svoje replike – zvesto pa ji sledijo hčere, če sestra Mattie Fay pri tem hodi in deluje vzporedno – pošilja v svet kot Starec z gore, lastnik Alamuta, svoje asasine: vsaka replika, razen tistih, ki kažejo njeno psihično labilnost ali zadetost s tabletami, zadene naravnost v srce, ve, kje so njeni bližnji rahli in tja usmerja svoje puščice in pusti, da začne strup učinkovati, najde najbolj občutljive točke in v rane siplje verbalno sol. Ne preseneča podatek, da je Letts nastopal v Albeejevi igri *Kdo se boji Virginie Woolf*, še eni okrutni igri o moči in neusmiljeni verbalni vojni med tistimi, ki bi si morali biti blizu. Njena drža je neomajna in se pri tem sklicuje na težko otroštvo, na obljube, ki so razočarale njena mladostna pričakovanja, tipična in pomenljiva je recimo tista epizoda s škornji kot sublimnim objektom želje, ki se je v mladosti sprevrgla v nerazumljivo kruto smešenje in karikiranje njenih pričakovanj – v razočaranje nad razočaranji. Še najbolj je temu strašnemu materinskemu in matriarhalnemu izpostavljena hči Ivy, ki da se ne zna obleči in je zato samska, ker ne investira dovolj v svoj izgled in se navdušuje nad luzerji – od katerih so nekateri sicer res predavali na univerzi, ampak to ni bila dovolj ugledna univerza. Tudi pri najstarejši, pri Barbari, so družinsko pridobljeni vzorci očitni, kadar gre za vzgojo hčere Jean, še bolj je na udaru Mali Charles,



Tina Potočnik Vrhovnik, Gaber K. Trseglav, Tjaša Železnik, Judita Zidar, Filip Samobor, Alojz Svete

komplíciran in nezaposlen, kar je za njih pravzaprav isto, na televizijo prikljuéeni in s tem na pasivnost obsojeni neéak, ki ni éisto to, kar se zdi, ta ne naredi nié prav in potem pod pritiskom okolice, pod njihovim prezééim oéesom in ob pikrih komentarjih res dela vse nerodno in naredi narobe. Tudi ostali ga malo lomijo in to prikrivajo, Ivy s svojo skrivno in krvno zvezo z bratrancem, Barbara taji zakonsko krizo in odsotnost moéa zaradi varanja s éudentkami, Karen si prikriva vzneseno pohanje zaroéenca Steva, ki ima posle s plaéanci za intervencije v svetovnih éariééh, in spregleduje njegovo mladostno, da ne rééemo neodgovorno vedenje, ki se potem kaéke kot – sicer napol dogovorni, vendar je ena stran globoko mladoletna in nagnjena k ekscesom in uporniéstvu brez razloga – spolni napad na étirinajstletnico.

Vendar ima zgodba o tem, kako se družina sreéa zadnjié, vsaj v takéni postavi in s prividom krhkega ravnoteéja, ée nekaj skritih meandrov zapleta, takénih v prav grumovskem registru – kaj vse se dogaja za temi stenami, bi se lahko vpraéali ne le za Gogane, temvéé tudi za prebivalce hiéhe v okroéju Osage; zadaj je recimo zgodba o tem, kako sta si sestri razdelili Beverlyja, Mattie Fay ga je najprej porinila, podala na zmenek s sestro Violet, saj se ta po njenem prepriéanju z moéskimi ne bi znaéla sama, potem je imela z njim afero, za katero na skrivaj vsi vedo in je obremenjevala Beva pred smrtjo, iz katere se je rodil Mali Charles, ki tako ni bratranec, temvéé polbrat svoje izvoljenke Ivy. Takrat ée bolje razumemo njuno bliéino, povezanost po družinski patologiji in izpostavljenost istemu dajanju v nié, pa iz dveh razliénih, a sorodni(ékih)h virov, njune sanje o odhodu drugam, stran od vpliva družine in predvsem gospodovalne Violet, v vnaprej na neuspeh obsojen nov zaéetek: »vééhe naju nekaj zelo posebnega«, pravi Ivy, in je pri tem nevedna, kako prav ima, ker gre tudi za kri, za sestrsko in bratsko kri.

Violet: Jebenti, da ni nihéhe moénejéi od mene.

Na samem koncu se razkrije ée eno bolj pošastnih Violetinih dejanj, ki kaéke njen pohlep in éeljo po zmagi za vsako ceno: ko je éel Beverly zadnjié od doma, ji je pustil listek hotela s étevilko in verjetno zahtevami – ali vpraéanji, kako naprej, ée sploh, éakal je na klic milosti in sprave, ona pa je éla najprej izprazniti skupni sef, menda po dogovoru z njim, vendar dogovoru v primeru smrti, éele potem ga je poklicala, on pa medtem ée v jezerskih globinah med ameriéskimi somiéi nad oémi. Jasno da je Violet éleht in nefunkcionalna, njena zloraba tablet in alkohola, od katerih naj bi imela poškodovane moézgane, ée je ée prizadetost njene osebnostne presoje, empatije in éustvovanja nedvomna, vendar se nam v tem mraénem finalu razodene ée zadnji horizont, zadnja plast njene pošastnosti: ééeram pove o ustnem dogovoru, o z niéemer podprtem ustnem testamentu, da naj bi zgolj ona dobila zajeten kup prihranjenega denarja in zlatnine, pri nujnem dednem deleéu katere je pripravljena posredovati, da bi ééere pri posrednikih izgubile kar najmanj. Nié éudnega ni, da po silovitih spopadih, od katerih tisti z Barbaro okoli tablet pobegnejo iz verbalnega v fiziéno nasilje in ruvanje, ostane sama, vsi pobegnejo od

nje, razen ameriške staroselke Johnne, ki vdano ponavlja, da pač rabi službo in je pripravljena na vse – čeprav prihaja iz drugačnega, bolj varnega in domačnega družinskega okolja in je nekakšna tiha opazovalka, pričuje vsemu in tolaži vse in vse razume in to bo njuna nova realnost, to životarjenje ob koncu nekega sveta, v domu porušenih iluzij in s sovraštvom in posmehom nad vsem in vsemi, globoko zažrtim v stene doma. In odnose med družinskimi člani.

Dokler se v hišo ne bo vselila Violetina naslednica, nič manj brez zadržkov, z enakim naslavljanjem bližnjih – pri čemer je hči »prasica mala« in »spaka grda mala«, mož v odhajanju, (le zakaj, zakaj?) pa »egoist svinjski« – in s postopno vse bolj enako, od nalivanja z viskijem labilno hojo in enako obsojenostjo na samoto. Ker če za koga velja, potem velja za pripadnike klana Weston, da so njihovi odnosi podvajanje samote, ki jo lahko začasno prekine in vanjo zaseka le nekdo od zunaj – tako ni čudno, da je staroselka Johnna, do katere imajo nekateri celo pomisleke, da ne rečemo etnične predsodke, edini temelj in opora njihovem divjanju in vedenju, je nekdo, ki razume vse in vse odpušča. Kajti odpustiti jim je treba kar precej, čeprav vedo, kaj delajo. In Johnna razume njihovo igro moči, ker sama stavi na pasivno pozornost in praktično urejanje doma, in ve, da tam, kjer je moč, ni ljubezni in je obsojenost na samoto, izročenost času in staranju.



Jana Zupančič, Gregor Gruden

Jason Blake

MEJE IN PRESTOPANJE MEJA V AVGUSTU V OKROŽJU OSAGE

Gledanje *Avgusta v okrožju Osage* Tracyja Lettsa je podobno gledanju tega, kako se nekdo smešno zvrne po stopnicah. Verjetno se ne bi smeli smejati, verjetno se je groteskno smejati, ampak včasih je nemogoče, da se ne bi. Igra je tragikomedija, groteskna v mešanju svojih sestavin.

Tu je nekaj tem in motivov, ki jih Letts prikaže za našo zabavo: alkoholizem; prešuštvo; rak; odvisnost od drog (tako od »mehkih« drog kot od zdravil na recept); genocid (»Mislim, zato smo mi zjebali Indijance do konca?«); incest; pedofilija ali skoraj pedofilija (»skoraj« tako glede na starost kot na dejanje); samomor; nasilje na odru (klofute in udarci, eden od njih s ponvijo); opisano nasilje (Violet, družinsko matriarhinjo, je v otroštvu »eden od mnogih tesnih prijateljev« njene mame napadel s »tesarskim kladivom«; njena sestra Mattie Fae ima še vedno brazgotine od takrat, ko jo je rešila); in dovolj psihičnega nasilja med starši in otroki, da bi se še Cankar hotel opravičiti svoji mami. Obstaja tudi oporoka, za katero mi Slovenci pravijo, da je odličen način, da se razbije katerokoli družino.

Pomenljivo je, da je oporoka ali »dogovor« ena od redkih stvari, o katerih se družina ne prepira. Tri hčerke družine Weston se ne prepirajo glede oporoke, ker hočejo pustiti družino za sabo, vključno z brazgotinami, pridobljenimi z njeno vzgojo.

To niso zabavne teme. A kljub temu, neverjetno, je polno smešnih trenutkov v tej tragikomediji o družini, ki se zbere v družinskem domu v okrožju Osage v Oklahomi. Če obstaja slutnja zbiranja ob zahvalnem dnevu ali božiču ali družinskih srečanj, ki bi morala biti roznata, vse to zasenči razlog, zaradi katerega so se zares zbrali. Beverly Weston, družinski patriarh in alkoholični upokojeni pesnik/akademik ter mož prostaške Violet, ki boleha za rakom, je izginil.

Njegove tri hčerke srednjih let (Barbara, Ivy in Karen) pridejo od blizu in daleč, da bi našle pogrešanega očeta ali se vsaj spopadle z izgubo. Vsaka od njih domov prinese svojo čustveno »prtljago«. Barbara prispe iz Kolorada z možem Billom, profesorjem, in hčerko Jean; vsi se pretvarjajo, da so še vedno družina, čeprav živijo ločeno in

ima Bill afero z eno svojih študentk. Karen pride s Floride s svojim sluzavim, trikrat ločenim zaročencem Stevom, ki mladoletni Jean ponudi travo in poskuša spati z njo. Ivy ni potovala daleč, saj je ostala blizu družinskega doma, poleg tega pa se je zaljubila v nekoga, za kogar misli, da je njen bratranec – njena ljubezen do Malega Charlesa je zrcalna njeni prostorski bližini.

Fizični in metaforični prostor je ključen za Osage. Tri hčerke so se razkropile ali se nameravajo razkropiti po večjem delu Združenih držav, distancirajo se od Oklahome in doma svojega otroštva (Ivy se namerava preseliti v New York). Obstaja evropejska tendenca, da se o Združenih državah misli kot o konformni gmoti, a to je pogosto zgrešeno. Letts v *Avgustu v okrožju Osage* uporablja obe perspektivi, ko raziskuje osrčje Amerike in »amerišva«.

V prologu Beverly odpredava cel monolog Johnni, šejenski hišni oskrbnici, ki jo je najel, preden je zapustil družino in storil samomor. Govori o »vzdrževanju tradicionalne ameriške normalnosti [...], plačevanju računov, nabavi življenjskih potrebščin, vzdrževanju čistoče oblačil in preprog in sekretov.« V zadnjem prizoru mora Johnna poslušati še en westonovski monolog o Ameriki (»ta država, ta eksperiment, Amerika, ta napuh«). Kot vsak profesor ve, ampak pozablja, je monolog lažje govoriti, ko poslušalec nima zares možnosti, da bi zapustil sobo. Arogantno je pridigati o »amerištvu« ženski, katere prednikom je bila »ameriška« zemlja ukradena.

Kot nas v *Avgustu* nenehno opominjajo, je Amerika sama razdeljena: Kolorado »razvadi« ljudi s svojim zmernim podnebjem; življenje na Floridi spodbuja muhast, pretiran optimizem; New York ljudi žive požre. Najpomembneje se Barbara, najstarejša hči, šali, da Oklahoma ni Srednji Zahod, ampak »prerija«, pri čemer je vroča, ravna, prazna prerija – tako kot blues – stanje uma ali razpoloženje. To sproža vprašanje: Kje se začne prerija? Točno na katerem poldnevniku se začne Veliko nižavje?

Tudi časovne razmejitev so ključne. Violetina sestra Mattie Fae živi približno uro stran, a že dve leti ni bila na obisku pri sestri (»Bi ti rekel, da že dve leti nisva bila tukaj?«). To vprašanje v nas vzbuja razmislek, kako pogosto naj bi se od nekoga pričakovalo, da obišče na primer par alkoholika in odvisnice od drog, pa če sta člana družine ali ne. Na kateri točki je sprejemljivo, da člani ameriške družine zapustijo drug drugega? Kdaj je dovolj dovolj?

Včasih se Letts igra z mejami in prestopanjem meja, da iz občinstva izvabi mučen smeh. Vedno ostra Violet izjavi, da ženske s staranjem »ratajo grde«, in ko začne njena najmlajša hči Karen nergati, ji zabrusi: »Ti ravnokar postajaš dokaz za to.« To je še posebej grobo zbadanje za žensko, ki si obupno želi partnerja – tudi če je to prezira vredni Steve.

Ko se Karenin zaročenec Steve »malo zeza« s štirinajstletno Jean, ga hišna pomočnica Johnna pravočasno ujame in s ponvijo udari po glavi. Steve se šibko brani: »Meni je rekla petnajst!« Če si je kateri moški kdaj zaslužil udarec s ponvijo po glavi, je to Steve. (Da se razumemo, meja spolne polnoletnosti v Oklahomi je 18 let ...). Na tem spolzkem terenu starostne primernosti se ponovno znajdemo nekaj replik kasneje, ko Jean pove svojemu devetinštiridesetletnemu očetu: »Kar je samo par let manj, kot so všeč tebi.«



Gaber K. Trseglav, Tjaša Železnik

Še ena meja, ki jo raziskuje drama, je: Kdaj pesnik neha biti pesnik? Beverly je objavil nagrajeno pesniško zbirko »pred štiridesetimi leti«, »v daljnih [...] šestdesetih«. Je lahko nekdo bivši pesnik še pred svojo smrtjo? Če je odgovor da, potem je Beverlyju to uspelo, ko je zamenjal preteklo slavo za alkohol.

Pomembnejše vprašanje, ki ga *Avgust* zastavlja, pa je tole: Kdaj družinski dom preneha biti družinski dom? Tri hčerke ga le redko obiščejo, niso prav zelo čustveno navezane na hišo (vsaj ne v pozitivnem smislu) in hiša sama ni bila vzdrževana že od »leta 1972 ali tam nekje. Odtlej vanjo ni nihče več vlagal.« Bolj srhljivo, »vsa okna so zastrta s cenenimi plastičnimi žaluzijami, ki so s širokim lepilnim trakom zalepljene na okenske okvirje, da v hišo ne prodira niti malo dnevne svetlobe.« Hiša je mračna, iz nje vejeta stagnacija in propad.

Problem z dramo s trinajstimi liki je, da jih je treba držati v redu, poskrbeti, da so stvari jasne. Letts to izpelje briljantno, delno tudi zato, ker si je lažje zapomniti trojice hčera (samo pomislite na pravljice, *Kralja Leara*, *Downton Abbey*, *Tri sestre*) in njihove »boljše polovice«. Resnično lepilo, ki vse drži skupaj, pa so duhoviti pogovori, ki v mnogih družinah odsevajo ljubečo intimnost dobronamernega draženja. V *Avgustu* seveda ni tako.

Veliko likov v *Avgustu* ima kronično potrebo, da bi imeli zadnjo besedo, tudi če je ta očitno ali dejansko napačna. Ta potreba običajno izhaja iz želje, da bi bili slišani, a žene jo zloba. Beseda »zloba« ali »zlobna« preveča dramo, in samo vprašanje časa je, da Charlie, mož Mattie Fae, svoji ženi reče to, kar si morajo misliti vsi v občinstvu: »Ne zastopim te zlobe. Gledam tebe in tvojo sestro [Violet] in to, kako vidve delata z ljudmi, in *ne zastopim*.« To pomanjkanje razumevanja je neke vrste preobrat nauka, kakršnega najdemo v pravljicah – ne, *kako bi se morali obnašati, ampak zakaj se obnašamo tako, kot se?*

Družina Weston je s podeželja, s kmetov. Živeli so v »veliki podeželski hiši pri Pawhuski, Oklahoma, šestdeset milj severozahodno od Tulse«. Zna kdo to najti na zemljevidu? Ampak niso kmetavzarji. So razmeroma dobro izobraženi in družinski dom je poln knjig. V prologu Beverly Johnni v neke vrste razgovoru za službo citira T. S. Eliota. Govorijo lepo, občasno ponujajo drobce uvida in krasne besedne igre; Barbara in njen mož – profesor se pričkata o slovnici (in pravilni rabi besed »zapustiti« ali »opustiti«); celo zadrogirana Violet citira pesnico Emily Dickinson.

A večino svoje izobrazbe uporabljajo za brušenje nožev, s katerimi se zabadajo.

Kot v vsaki družini se vsak od Westonov, pa tudi Mattie Fae, boleče zaveda preteklih napak, hudodelstev in šibkosti, tudi če jih vedno ne omenjajo. Kot zapiše Christopher Bigsby, »poznajo ranljive točke drug drugega, so, kot so, oblikovala sta jih strog, sovražen kraj in nepopustljiva družina. Stvari so se zgodile in nobene potrebe ni, da bi jih obujali.«¹ A matriarhinja Violet je mojstrica v uporabi intime in poznavanja preteklih napak, da učinkovito rani ljudi okoli sebe.

¹ Christopher Bigsby: *Twenty-First Century American Playwrights*. Cambridge University Press, 2017. Str. 110.

Žalitve in zmerljivke v *Avgustu* se pogosto zdijo vnaprej načrtovana, hladno premišljena krutost – kot krogle, že vnaprej pripravljene v ležišču pištole. Nekoga generično zmerjati je enostavno – to je namenjeno bolj tistim, ki nas izsilijo na avtocesti. Predvsem Violet s svojimi žalitvami meri v srce. Kot zapiše popularni filozof in romanopisec Alain de Botton, »zato ker smo tako nevarno optimistični«, lahko tako grdo zmerjamo tiste, ki jih imamo radi. Pošali se: »To je eno od bolj čudnih daril ljubezni.«² Po teh čudnih in vprašljivih kriterijih se imajo družinski člani v *Avgustu* res zelo radi.

Tu je le malo trenutkov materinske nežnosti (Mattie Fae je dosledno groba do svojega sina, sedemintridesetletnega Malega Charlesa), a na začetku drame je eden. Violet žali svojo hčer Ivy, ker nima moškega, in ko se ji ta upre, ker njenega bivšega fanta imenuje »nula«, se odzove na način, ki bi ga lahko zmotno imeli za prijaznost: »Pustil te je, a te ni? Če mene vprašaš, je on že zato –« A ko se prizor nadaljuje, lahko vidimo, da se Violet samo bori za boljši položaj, morda z namenom, da bi se Ivy sprostila, da bi jo nato lahko učinkovitejše napadla.

Vsaka drama s tremi hčerkami nam v misli priključuje *Kralja Leara*, kjer je najmlajša, Kordelija, ljubeča ljubljena prismuknjene kralja. Štiridesetletna Karen je najmlajša izmed Westonovih deklet in ona v enaki meri živi v nevednosti ter utvarah. (Grozljivo hitro odpusti svojemu zaročencu, ker je poskušal spati z Jean ...). Kordelija slaboumno iskreno pove svojemu očetu: »Rada vas imam, / kot zapove dolžnost, ne bolj ne manj.«³ Karen reče svoji sovražni materi: »Ti nisi zlobna in grda. Naša mama si, zelo te imamo rade.«

To v nas sproža vprašanje, v čem je razlika med zlobna in grda. In kje družinske obveze, odvisnost in dolžnost vstopajo v to enačbo?

Prevedla **Manca Lipoglavšek**

² Alain de Botton: *Relationships*. London: The School of Life, 2016.

³ William Shakespeare: *Kralj Lear*. Prevedel Milan Jesih. Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVIII, številka 2, 2008. Str. 52.



Gregor Gruden, Tina Potočnik Vrhovnik

Svetlana Slapšak

PRIHODNOST DRUŽINE: TAKO SE SVET KONČA

Zelo težko si je zamisliti kaj bolj ostudnega, neprijetnega, grozljivega, kot je utrujeni višji razred, z njim se ne moreta primerjati niti popolna beda niti korumpirana oblast: gre za družino, ki je še najbolj povezana z duhovno elito, univerzami, poezijo, knjigami ... čeprav je to področje za vse člane že zdavnaj nehalo biti spodbudno.

Tracy Letts, ameriški igralec in dramatik, ki je za to dramo dobil Pulitzerjevo nagrado, se je rodil v Tulsu, mestu v Oklahomi, ki je center okrožja Osage. Njegova drama je napisana izrazito realistično, po modelu psihološkega soočenja, v njej pričakovano ne bomo našli dramaturškega vzleta v manj pričakovano. Spominja na Čehova oziroma na njegove dediče v tradiciji ameriške družinske drame: zaplet motivirajo družinski odnosi med srečanjem po izjemnem dogodku (smrt očeta), na prizorišču sta samo dve generaciji, glavne aktantke drame so mati in tri hčerke. Vsi liki so življenjski poraženci brez perspektive in brez upanja, ogorčeni, frustrirani in izpraznjeni. Kot da bi avtor adaptiral *Tri sestre* Čehova leta 2009 ... Akumulacija nesreč in grozot v njegovi drami je povsem izjemna – alkoholizem, droga v vseh oblikah in stopnjah, terminalna bolezen, duševne motnje, prevara, ločitev, seksualno predatorstvo, sebičnost, lažni motivi, kraja, maščevanje, prešuštvo, incest, samomor, posredni umor ... Pošastne tri sestre? Ne, največja pošast je mati Violet. V nekem intervjuju je Tracy Letts izjavil, da so dramo navdihnili dogodki v njegovi družini.

Za razliko od dram Čehova, kjer se postavljajo vprašanja družbenega razreda in individualne svobode, so Westonovi liberalna družina, v kateri je vsak domnevno imel možnosti za lastni razvoj. Oče Beverly je kot pesnik zablestel v šestdesetih in nikoli ni ponovil svojega uspeha, padel je v alkoholizem, mati Violet je morda imela lastne ambicije, a jih ne prepoznamo: njena bolezen, simbolni rak ust je v terminalni fazi, kajenje in droge so še resnejši problem. Violet se maščuje, ker umira. Na tej poti uničuje svoje hčerke in vse ostale člane družine, razkriva najbolj neprijetne resnice, zmerja vse in vsakogar, nazadnje pa razkrije, da je prezrla Beverlyjevo pismo, njegov klic na pomoč, in ga tako pustila, da se ubije – pa še zadržala je informacijo, da bi se dokopala do skupnega bogastva.

Vrh drame sta dva trenutka, v katerih Violet s svojimi verbalnimi izpadi zastira odkritje zeta Billa in nečaka Malega Charlesa, da je Beverly za sabo pustil rokopise, torej da je začel ponovno pisati poezijo ... V tem trenutku postane njena zločinska strategija jasna: z razpadom družine, ki ga sistematično izvaja, bo ta zadnji poskus njenega soproga zatrt in prepuščen pozabi. Violet ostaja sama z Johnno, šejensko mladenko. Ona si je zapomnila verze T. S. Eliota iz knjige, ki ji jo je Beverly podaril na dan, ko jo je zaposlil: »*Takole pride konec sveta, / takole pride konec sveta ...*«.

Letts je svojo dramo imenoval tragikomedija: precej napora je potrebno, da se v tekstu najdejo komični elementi, razen sprememb okolja in tragike med liki. Na začetku je hiša v temi, z zlepljenimi žaluzijami. Ko se družina sreča zaradi Beverlyjevega izginotja in pozneje njegovega pogreba, hiša postane, predvsem zaradi Johnninega hišnega znanja in dela, svetlejša, bolj zračna, z odlično hrano, tudi z urejenimi pokojnikovimi knjigami in papirji. Medtem pa odnosi med sorodniki postajajo vse slabši in družina boleče razpada. To bi lahko bila prva Lettsova stopnja dokazovanja o grozoti družine: red življenja ne izboljša. S tem Letts uničuje največji del skrite in odkrite potrošniške naracije, osnove vseh reklam: če hočete boljše življenje, kupite to in to, kar vam zagotavlja udobje in uspeh. Druga stopnja je še bolj korozivna ter se nanaša na geste in besede simpatije in ljubezni, ki jih izrekajo vsi družinski člani, predvsem najstarejša hči Barbara. Niti eden od teh izrazov ljubezni, katerih temelj naj bi bila družinska povezanost, nima nobenega smisla oziroma posledic za medsebojne odnose: družina ne zahteva in ne izžareva ljubezni. Družinski rituali torej ne konsolidirajo družine in nimajo pravega pomena, razen reprezentacije na zunaj. Tretja stopnja je neozaveščena hinavščina, ki služi samo nevtralizaciji drugega: Violetina sestra je imela razmerje z njenim soprogom, iz katere se je rodil Mali Charles. Sestra je torej lagala sestri, možu pa podtaknila otroka drugega, in prav ona uničuje srečo lastnega sina, s tem da razkrije njegovo poreklo v trenutku, ko je našel ljubezen v polsestri, Violetini hčerki.

Konvencionalni odnosi so pomembnejši od ljubezni, sreče lastnega otroka; konvencionalne odnose brani oseba, ki jih je kršila ... Violetin svak Charlie mladeniča, ki ni njegov sin, ljubi iskreno in predano – to je edina neskalsjena, prava ljubezen v družini in edini odnos, ki ni zasnovan na krvnem sorodstvu. Ljubezen torej lahko obstaja edino zunaj družine. Johnna, ki skrbi za vsakogar in ima precizne etične standarde (v okviru svoje želje za preživetjem), je edino ljubezensko bitje v drami in pravi vzporedni, simbolni lik, tipičen za drame Čehova.

Westonovi so v sedemdesetih doživeli svoje soočanje z modernimi časi, revolucijo – vsaj seksualno – z osvobajanjem na mnogih področjih, med katerimi so bila tudi lažna, živi pesek za generacijo hipijev. Prepričani, da so živeli nekonvencionalno, da so dosegli osnovne cilje, denimo enakost spolov, droge, užitek v različnosti v primerjavi z utečenim svetom potrošnikov: prva izpolnjena generacija med povojnimi generacijami, obremenjenimi s frustracijama in z ozkimi horizonti. Potemtakem Violet po nesrečnem otroštvu ni bila več žrtev patriarhata. Zakaj torej maščevanje Beverlyju? Njegovo prešuštvo je gotovo motiv, ki se ponuja. Morda pa gre tudi za nekaj globljega,



Gaber K. Trseglav, Tjaša Železnik, Nataša Tič Ralijan, Alojz Svete, Filip Samobor, Tina Potočnik

kar slutimo na osnovi njenega odnosa do njegovih preostalih rokopisov: Violet je imela več lastne svobode in obenem manj talenta od moža – pesnika.

Ali torej drama nosi še skrito poročilo o emancipaciji žensk oziroma o neuspehu gibanja, ki je kakšnih trideset let pozneje končno pripeljalo do deklaracije OZN o tem, da so ženske pravice človekove pravice? Ali, če smo cinični, da ženske niso živali ... To skrito sporočilo lahko beremo samo na en način: ženske so pridobile enakost v civilnih gibanjih in v temeljnih spremembah vsakdanjika, ki so se zgodile v šestdesetih in sedemdesetih. Trideset let pozneje so ženske ugotovile, da s pridobljenimi pravicami niso veliko naredile, da imajo podobne težave kot prej; sicer je konvencionalnosti veliko manj, seksualne svobode veliko več, kršenje pravil je možnost vsake ženske, a končni rezultat je pomanjkljiv in sreče, ki naj bi poletela pod krili svobode, ni nikjer. Ali je izpadla na poti in se razbila na ostrem kamenju – in kaj so ti kamni – potrošništvo, pohlep, kapitalizem, patriarhat? Ali je svoboda sploh imela smisel? Ali so se ženske uštele? Letts ne daje nobenih odgovorov, saj so že vprašanja sama precej tvegana. Tako ga ne moremo obtožiti, da še nekaj daje na »žensko naravo« ali, bog ne daj, biologijo.

Usode treh sester morda skrivajo neke možnosti odgovorov: Dve od sester sta se naslonili na nepopolna moška, ki nista vredna zaupanja. Oba ustrezata ženskim, v tem primeru Violetinim, stereotipom o moških. Tretja sestra si ne upa zaživeti zaradi lastne bolezni in potrebe, da skrbi za mamo. Ko končno najde nekoga, ki predvidenim, a ne previsokim zahtevam ustreza, se izkaže, da sta z izbrancem v incestu. Vse tri sestre torej izbirajo napačno, stereotipno in pričakovano. V primerjavi z njimi se tri sestre iz drame Čehova zdijo neodvisne, odgovorne, zavedajo se svojih napak in z njimi živijo. Najmlajša si dovoli luksuz, da ne sprejema iskrene ljubezni, ker se ji zdi, da sama ne more tako ljubiti ...

Težava za evropsko branje ni v vprašanju, kakšna so Lettsova stališča o ženskah in kakšen odnos avtorja in feminizma lahko dekodiramo iz njegovega teksta; problem je drugod, v Lettsovem prepričanem, neprevprašanem, doslednem realizmu, ki se evropskemu ljubitelju gledališča danes zdi okoren in neprepričljiv, uprizoritveno težko prebavljiv. Hollywoodski film je druga zgodba, njemu takšna drama žanrsko in kontekstualno ustreza. Vprašanje je namreč, kako sodobni režiserski občutljivosti prilagoditi takšen tekst. Uporabila sem termin »evropsko branje«, ki je morda pretiran, torej evropocentričen po definiciji, samozavesten in neupravičeno vzvišen. Na drugi strani je skoraj neverjetno, da bi se evropski režiser lotil takšnega teksta brez kakršne koli refleksije postdramskega gledališča.

Evropsko branje drame je zasnovano tudi na popolni različnosti konteksta: ameriška družinska drama se odvija v prostoru nepojmljivih razdalj in ob premikanju izključno z avtom. Družina se sreča samo v določenih situacijah, ob praznikih in pogrebih. Očitne razlike ameriške antropologije vsakdanjika so zasnovane na drugačni komunikaciji, na drugačnem ritmu srečevanja, odkrivanje družinskih skrivnosti je veliko bolj travmatično. In obenem je evropska

prilagojenost izjemno visoka, vajenost razumevanja ameriških stereotipov je izgrajena v prisotnosti ameriške pop kulture vse od prve svetovne vojne, radia in filma. Sorodnost gledaliških trendov na dveh obalah oceana takoj poda informacijo, da ne gre za gledališki eksperiment, avantgardo in off-off Broadway, ampak za dramo, ki si popolnoma zasluži Pulitzerjevo nagrado: *faction bolj kot fiction*.

Letts se tudi sam zaveda možnih zapletov v recepciji njegove drame. Morda prav zaradi tega v zapletu prevladuje akumulacija grozljivih obratov. Ni predaha, ni trenutkov tragične ironije, ko bi junakinje lahko predahnile, prepričane, da se je kateri od grozljivih obratov dobro iztekel. Nasprotno, vsak se takoj prelevi v nekaj še bolj groznega in brezupnega. Edina rešitev je pobeg z mesta nesreče. Dinamizem zapleta v določeni meri uničuje prisilno enotnost časa in prostora. Čeprav finale, v katerem Violet ostane v Johnnini oskrbi, učinkuje kot popoln propad, občinstvo ve, da se bo družina v isti sestavi dobila ob naslednji predvidljivi priložnosti, denimo Violetini smrti. Vsak bo še bolj nesrečen, edino da kraljice zlobe in zavisti ne bo več med njimi. V tem smislu je konec skoraj optimističen ...

Ker besedilo ostaja globoko ukoreninjeno v realistično poetiko in mimetično gledališče, je vprašanje sporočila obvezno. Tisto že omenjeno o nesmiselnosti družine nedvomno zadira v aktualnost in tam še zmeraj ostaja. Drugo je hipoteza, da konvencije ne samo ogrožajo, ampak do konca uničujejo revolucionarnost in spodkopavajo že pridobljene svoboščine. Konvencije so seveda del družinskega izobraževanja in praks. Korak ali padec nazaj kaže na izjemno žilavost prepričanj in tudi na prirojeno željo, da se iz tvegane, čeprav zaželenega področja umaknemo. V tej prvi četrtini stoletja smo bili priče izrazitemu krčenju že doseženih pravic in svobod ali svoboščin: smo v situaciji, ko se borimo za preproste zahteve, ki so enake od 18. stoletja, pojasnjujemo denimo, da rase ne obstajajo ter da je rasistični užitek v tekstu in podobah podoben užitku v pornografiji, pa da je Zemlja okrogla ...

Recepcijske možnosti slovenskega gledališča so za realistično poetiko odprte in, kot se zdi, neobremenjene s sodobnostjo gledališča. Družinske drame so žive in prisotne, institucionalno in v publiki visoko cenjene (Štivičič, Vojnović). Za razliko od Lettsove drame so njihova centralna tema generacijski transfer, njegove redundance, napake in fatalizem. Kontekst, tudi zgodovinski, je ključni del zapleta, ne oddaljeni odmev kot v Lettsovi drami. Politika nikoli ni izločena iz usode posameznika, prav nasprotno. Morda prav zaradi tega Lettsova drama prinaša »koncentrat« družinske neadekvatnosti, ki v tem času postaja resen družbeni in politični problem. Primerjava dveh tipov družinske drame poudarja zahtevo – ki je predvsem Lettsova – po poglobljanju v psihološko strukturo likov, po raziskovanju destruktivnih konvencij.



Tjaša Železnik, Jana Zupančič

Manca Lipoglavšek

MAMICA NAJDRAŽJA

Jebata te v glavo, očka in mama.

Mogoče nehoti, vendar te.¹

Violet Weston je neizpodbitna matriarhinja družine Weston. Družinskemu domu v Pawhuski v Oklahomi vlada z neizprosnim železnim primežem in strupenim jezikom, ki nudi še metaforično razsežnost njenemu dobesednemu raku v ustih.

Svoje tri hčerke, Barbaro, Ivy in Karen, obvladuje s kombinacijo manipulativnega zbujanja slabe vesti, brutalne resnicoljubnosti in psihičnega nasilja. Tudi drugi člani družine ne uidejo njenim napadom: sestra Mattie Fae, ki je Violet lahko skorajda enakovredna s svojo posebno vrsto krutosti, njen mož Charlie, ki ne razume, zakaj sta sestri taki do ljudi, ter njen tihi in nerodni sin Mali Charles; ter vnukinja, Barbarina hči Jean, ki jo babica uporablja predvsem kot sredstvo, da manipulira z Barbaro, ko ji očita, da jo premalokrat pripelje k njej, v resnici pa z najstnico komajda spregovori. Ne izogneta se ji niti partnerja njenih hčera, Barbarin mož Bill in Karenin zaročenec Steve. Tu je še indijanska hišna pomočnica Johnna, ki družinske spopade prenaša z neomajno potrpežljivostjo; ter, seveda, Violetin mož Beverly, oče družine, ostareli pesnik in »alkoholik svetovnega formata«, ki iz njenega disfunkcionalnega zakona lahko pobegne samo tako, da izroči »svoje življenje v varstvo višji sili« – in stori samomor.

Prav Beverlyjevo izginotje je tisto, ki služi kot povod, da se družina, sicer razpršena po ZDA, spet zbere; najprej da bi podprli Violet, ko je Beverly pogrešan, nato pa ob njegovem pogrebu. Ko so vsi na kupu, pa so okoliščine popolne za to, da na dan pridejo desetletja stare frustracije in neizgovorljive skrivnosti. Odnosi razpokajo še bolj, kot so bili že prej načeti. In Violet je na sredini vsega tega, kot pajkovka v sredini mreže; spodbuja, podžiga in izkorišča čustveno napetost družine v težkih časih, pripravljena, da jih vse žive požre.

¹ Philip Larkin, *Ta verz za danes*, prev. Veno Taufer.

*Ti dala hibe, ki jih imata sama,
prav zate še dodala kakšno več.²*

Vse tri hčerke so na neki način zaznamovane z disfunkcionalnostjo svojih staršev. Po eni strani jih je zatrla materino neizprosno uničevanje, po drugi strani pa skozi njihovo pripovedovanje tudi o Beverlyju kot očetu ne dobimo najlepše slike. V najboljšem primeru je označen kot molčeč in »misteriozen« in v najslabšem Ivy vpraša sestre: »Kaj pa, če je prava resnica to, da te Beverly Weston nikoli ni maral? Da nikoli ni maral nobene od nas? Da nikoli ni čutil nič lepega do svojih otrok?« Vsekakor si torej lahko mislimo, da ni bil pretirano ljubeč. To pomanjkanje ljubezni, ki ga čutijo vse tri, pa se pri vsaki manifestira drugače; zato ima tudi Violet za uničevanje vsake od njih poseben pristop.

Najmlajša Karen je tako lačna ljubezni, da se je pripravljena oprijeti kogar koli, tudi Steva, s katerim je zaročena; prepričuje se, da je z njim srečna, čeprav to več kot očitno ni res, in čeprav je petdesetletni Steve, ki preprodaja orožje in poskuša spati s štirinajstletno nečakinjo svoje zaročenke, na vseh nivojih vreden prezira. Karen zavrača kruto realnost in se odloči, da resnice ne bo videla, tudi ko je naravnost pred nosom – tako je kar grozljivo hitro pripravljena zagovarjati Steva, ko ga družina najde z Jean. Violet se z njo od vseh treh hčera najmanj ukvarja, saj jo ima za šibko in jo neprestano podcenjuje, kar sicer počneta tudi Karenini sestre; Violet lahko Karen uniči spotoma z bežno opazko (»Rekla sem, da [ženske z leti] ratajo grde. To sploh ni stvar debate, Karen. Ti ravnokar postajaš dokaz za to.«).

Srednja hči Ivy je vse življenje preživela v bližini staršev in tako je najbolj prikladna tarča za Violetino neprestano poniževanje. Napada jo zaradi videza, stila, izbire partnerjev in na splošno zaradi vseh življenjskih odločitev. Vse to se sešteje v nenehno spodjedanje samozavesti, ki deluje kot Violetin (morda nameren) trud, da bi Ivy zlomila voljo in jo priklenila nase, da bi večno skrbela zanjo (»Ivy ima za biti tukaj.«). Uteho Ivy poišče v svojem bratrancu Malemu Charlesu, ki je edini v njenem življenju nežen in razumevajoč. Tudi on je namreč popolnoma zatrt s strani svoje mame, ki mu je uničila samozavest; obe sestre svoje otroke obravnavata s primerljivo krutostjo. In ravno prek tega odnosa lahko Violet Ivy najbolj učinkovito uniči; razkrije namreč davno zakopano družinsko skrivnost, da je Mali Charles Beverlyjev sin, produkt afere, ki jo je njena sestra imela z njenim možem. Bratranca-ljubimca sta v resnici torej brat in sestra.

Najstarejša Barbara je neke vrste odsev svoje matere v novi generaciji. Ima iste tendence obsedenosti z nadzorom in zna biti enako kruta; od očeta pa je »podedovala« nagnjenost k pretiranemu pitju. Poročila se je z moškim, ki je nadvse podoben njenemu očetu – prav tako je faliran akademik in prav tako jo vara z mlajšo žensko – le da za razliko

² Philip Larkin, *Ta verz za danes*, prev. Veno Taufer.



Filip Samobor, Alojz Svete



Klara Kuk, Diana Kolenc

od matere, ki se svojega zakona vse do zadnjega obupno oklepa, Barbara pusti, da njen odnos dokončno razpade. Zanimivo je Barbara edina hčerka, ki je tudi sama mati. Pri tem s hčerko Jean nadaljuje cikel družinskega nasilja in motenih odnosov; do nje je izredno ponižujoča (»Ja, jaz pa tebe [sovražim], spaka grda mala!«), prav kot je Violet ponižujoča do svojih hčera. Morda ravno zaradi podobnosti med njima Violet Barbaro uničuje na najbolj subtilen in hkrati na najgloblji način, pri čemer ji izkazuje jasen in celo eksplicitno priznan favoritizem. Barbaro udari tam, kjer jo najbolj boli (očita ji, da ni izkoristila svojih kariernih talentov, da je razpadel njen odnos z Billom, da je razočarala očeta), in obenem v hčerki vzbuja njene lastne najslabše vzgibe – ustvarja jo po svoji podobi.

Ne glede na to, kako daleč ji hčerke poskušajo ulti, tako v dobresednem prostorskem smislu – Barbara je materi pobegnila v Kolorado, Karen živi na Floridi, Ivy pa z Malim Charlesom načrtuje selitev v New York – kot tudi v prenesenem pomenu, kako zelo se vse tri poskušajo distancirati od mame in ne postati take kot ona, jih Violet vedno znova ujame v svoje lovke.

*A tudi njiju jebala sta norca
v dobi smešnih sukenj in kravat,
pol sožitja razmehčano toga,
pol drug drugega grabeč za vrat.³*

Violet ni imela lahkega otroštva. Slika svoje mladosti, kot jo Violet predstavi hčerkam v zgodbah o napadih s tesarskim kladivom, o od pasjega dreka umazanih škornjih in o življenju v popolni revščini iz prtljažnika pontiaci sedana, je grozljiva. Svojo mater okliče za »grdo, zlobno staro babo« in v redkem trenutku samorefleksije še doda: »Verjetno imam to po njej.« Lahko domnevamo, da zloba, s katero tako Violet kot njena sestra Mattie Fae pristopata k medčloveškim odnosom, izhaja iz njunega otroštva in vzgoje.

Kot o drami piše Gabriela Glävan v članku *Family Carnage*,⁴ morda prav iz globokih ran Violetinega otroštva izhaja tudi njena odvisnost od tablet na recept, predvsem pomirjeval, ki meglijo njeno presojo in tekom drame še prilivajo olje na ogenj Violetine krutosti. Odvisnica je očitno že dlje časa, večkrat se je že poskušala odvajati, a se vedno znova ponovno »odloči za drugo realnost«, v kateri ji je očitno lažje živeti. Pravzaprav je odvisnost v Violetini srenji nekaj skorajda običajnega. Stric Charlie kadi marihuano, »in to velike količine«, mala Jean prav tako, Beverly je bil alkoholik in Barbara proti koncu drame že sledi očetu po tej poti. Iz obupnih družinskih odnosov morajo očitno vsi pobegniti v zavetje neke substance.

Cikel medgeneracijske travme se torej zrcali pravzaprav v vseh odnosih med otroki in starši v drami: v Violet z njenimi hčerkami, v Mattie Fae z Malim Charlesom, v Barbari z Jean. Edina izjema je ljubeč očetovski odnos, ki

³ Philip Larkin, *Ta verz za danes*, prev. Veni Taufer.

⁴ Glävan, Gabriela. "Family Carnage Tracy Letts' August: Osage County." *British and American Studies*, št. 21 (2015). Str. 117–124.

ga ima Charlie do Malega Charlesa, ki pa sploh ni njegov sin. Vzorec travme se ponovi celo skozi stranski lik šerifa Deona Gilbeauja, Barbarinega bivšega fanta, čigar oče je bil kriminallec in »žleht pizdun« (celo svojemu sinu je nekoč ukradel avto); lahko domnevamo, da je Deonova izbira poklica neke vrste kompenzacija, da poskuša biti očetovo popolno nasprotje. To je seveda nasprotna pot, kot jo v odnosu do svoje matere in travme, ki ji jo je ta prizadejala, ubere Barbara.

Vpliv prejšnjih generacij pa lahko v drami čutimo tudi na ravni metanarative, v smislu literarne tradicije. V Violet in v Westonovih nasploh lahko prepoznamo odmeve njihovih »prednikov«, likov in literarnih del, na katera je avtor Tracy Letts namerno navezal svojo dramo. Najmočnejše na *Avgust v okrožju Osage* vpliva tradicija ameriške dramatike dvajsetega stoletja. Družine, katerih disfunkcionalnost dosega epske proporce, lahko najdemo tudi pri Edwardu Albeeju, Arthurju Millerju ali pri Tennesseeju Williamsu; najočitnejši pa je vpliv Eugena O'Neilla, natančneje njegove drame *Dolgega dne potovanje v noč*. Kot piše Elizabeth Fifer⁵ v članku *Memory and Guilt*, so Westonovi v mnogih ozirih odmev Tyronovih v omenjeni drami: starša, ki nista obračunala s preteklostjo, družinska matriarhinja v primežu odvisnosti, zapiti oče in otroci, ki trpijo zaradi »grehov očetov«.

Bedo človek izroči potomcem.

*Zmeraj ožja je obrežna pot.*⁶

Violet je na neki način tragičen lik. Znašla se je v brezizhodni situaciji (to, da si je to situacijo ustvarila sama, za trenutek pustimo ob strani), in zdaj poskuša narediti vse, da bi ohranila nadzor, pri čemer ne vidi, da ji je vse že zdavnaj ušlo iz rok. Razsežnost njene tragedije prepozna tudi Barbara na koncu drame, ko Violet toži: »Če bi bila malo bolj pri pameti, bi mogoče kaj drugače naredila. Ampak sem bila ... tvoj oče pa jaz, oba sva bila ...« Barbara v odgovor na to pravilno oceni: »Oba sta bila v pizdi materni. [...] V pizdi sta bila. [...] Tudi zdaj si, totalno si v pizdi.«

Med branjem drame nam postane jasno, da je zakon Violet in Beverlyja deloval po principu nenehne borbe za prevlado. Ko je Violet je v dokazovanju, da je močnejša, šla predaleč, so bile posledice smrtonosne. Ko ji je Beverly pustil pismo, v katerem je pisalo, da se namerava ubiti, je ona čakala, da se je odprla banka in je lahko dvignila denar iz njenega sefa, preden je ukrepala. S tem je dosegla Pirovo zmago, ki je dokončno razsula družino, oziroma kar je ostalo od nje.

Za Violetino usodno napako se, kot pri junakih antičnih tragedij, izkaže *hubris*, nevarno prekomerna samozavest. V zadnjem monologu, v katerem naslavlja mrtvega Beverlyja, se zdi, da hoče dokazati svojo premoč nad svetom in bogovi samimi: »Jebenti, da ni nihče močnejši od mene. Ko ne bo ničesar več, ko bo vse šlo in

⁵ Elizabeth Fifer. »Memory and Guilt: Parenting in Tracy Letts's *August: Osage County* Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*«. *The Eugene O'Neill Review*, letn. 34, št. 2. Str. 183–97.

⁶ Philip Larkin, *Ta verz za danes*, prev. Veno Taufer.

izginilo, bom jaz še zmeraj tukaj. No, kdo je zdaj močnejši, eh, ti prasec?!« S tem ne le lik Violet, temveč celoten cikel medgeneracijskega nasilja privzema skorajda mitske razsežnosti. Družina Weston priklič v spomin prekleto rodbine iz mitologije; so kot Atridi sodobne Amerike.

Na koncu drame je družina popolnoma opustošena. Violet ostane sama s hišno pomočnico Johnno, sama v »tej prekleti preriji«. Tematsko se opustošenje družine veže na opustošenje sveta, in sicer prek verzov T. S. Eliota, ki jih poje Indijanka: *»Takole pride konec sveta, takole pride konec sveta, takole pride konec sveta ...«* Zadnji verz ostane neizgovorjen: *»ne s treskom temveč s cviljenjem«*.⁷

*Poberi se od tod, prej ko moreš,
in ne imej sam nič otrok.*⁸

⁷ T. S. Eliot, *Votli ljudje V*, prev. Veno Taufer.

⁸ Philip Larkin, *Ta verz za danes*, prev. Veno Taufer.



Klara Kuk, Gaber K. Trseglav

Ula Taliya Pollak
ŽIVO BLATO

Drama Tracyja Lettsa vsebuje kar nekaj odnosov med materjo in hčerjo, lahko bi morda rekli, da je odnos mati-hči ena izmed osrednjih tem, s katerimi se drama ukvarja. Shahar Marnin-Distelfeld v svojem članku¹ pravi, da je odnos mati-hči s strani feminističnega diskurza o materinstvu in vlogi matere v družbi obravnavan kot eden izmed najmočnejših in najkompleksnejših odnosov. V drami je v ospredju odnos med mamo Violet in hčerko Barbaro in Barbarin odnos s hčerko Jean. V drugem planu pa so prisotni odnosi mame še s hčerkama Ivy in Karen ter oris odnosa med Violet in njeno mamo. Morda sta najzanimivejša odnosa med Violet in Barbaro ter Barbaro in Jean, saj zaobjemata tri generacije.

Mogoče je potrebno za začetek izpostaviti tisto, na kar je opozorila esejistka, pesnica in kritičarka Adrienne Rich, da je bil odnos mati-hči velikokrat zanemarjen ali pa mistificiran. Kot predmet raziskovanja in preučevanja je prišel v ospredje šele skozi preučevanja materinstva, večinoma s strani feminističnih študij. Ena izmed morda najvidnejših lastnosti oziroma značilnosti odnosa mati-hči je, da imajo matere in hčere med seboj podobne vedenjske vzorce, med katere spada tudi način komunikacije v interakciji z drugimi ljudmi. Na posameznikovo socializacijo, še posebej na spolno socializacijo, vplivajo njegova opažanja in izkušnje znotraj družine, posledično je mati za hčerino (spolno) socializacijo še posebej pomembna, prav tako pa vpliva tudi na njene nadaljnje odnose, ki jih bo imela v življenju. Podobno Casper Lötter v svojem članku² izpostavi Freudovo opazko, da naj bi hčere prav težaven odnos z materjo reproducirale v svojem odnosu s partnerjem, čeprav naj bi ženske iskale partnerje

¹ Shahar Marnin-Distelfeld: »'In the liveliest place, my mother's bosom, there was death' – mother-daughter relationships in the work of Rachel Nemesh, Second-Generation Holocaust survivor«. V *Holocaust Studies* (2021). Str. 6.

² Casper Lötter: »The waning of vision's hegemony: A phenomenological perspective on motherdaughter discord in patriarchal societies«. V *Indo-Pacific Journal of Phenomenology* (2021). Str. 8.

podobne svojim očetom. Kar je po vsej verjetnosti povezano tudi z dejstvom, da se matere nagibajo k temu, da se močnejše identificirajo s hčerami.³ (Beauvoir v knjigi *Drugi spol* (1949)⁴ celo trdi, da mati pogosto v hčeri ne vidi drugega, ampak sebe oziroma svojega dvojnika, posledično na hčer projicira tudi odnos do sebe.) Zaradi tega pa naj bi prej ali slej na plan prišli materine neuspele želje in spomini iz mladosti. Ker pa se matere tako močno identificirajo s hčerami, pogosto pride do tega, da si želijo, da bi bil otrok tak kot one. S tem pa se še pojavi »push-pull« dinamika, kot jo poimenuje Casper Lötter⁵, kjer mati želi opolnomočiti svojo hčer, a ji hkrati zameri priložnosti, ki jih sama nikoli ni imela. Poleg tega je, zato ker se pričakuje od hčere, da bo podobna svoji materi, manjša potreba po tem, da bi se razlikovala od nje in tako jo tudi mati sama ne bo spodbujala k temu. S tem ko ji mati pokaže, da si ne želi, da bi se hči individualizirala, hči ugotovi, da ji bo morda bolj ugajala, če bo ostala v bolj infantilnem stanju. Ko hčerka odraste, ponovi vzorec in prepreči avtonomijo svoji hčeri. Hči naj bi materi predstavljala edini vir emocionalne varnosti, zato ji ne sme dovoliti, da bi se ločila od nje oziroma individualizirala. Ločitev matere in hčere, ki je vsekakor poglobljena za hčerin razvoj, je za mater zelo težavna. Flax pravi,⁶ da ta proces pogosto hčer razdvoji med željo, da bi ostala v tesnih odnosih s svojo materjo, in željo po samostojnosti. Tako lahko hči avtonomijo zelo negativno dojema – celo kot izdajo matere. Lötter⁷ navede besede britanskih psihologinj Luise Eichenbaum in Susie Orbach, ki sta se dolga leta posvečali ženskam, ki trpijo za depresijo. Pravita, da se veliko žensk nikoli ne počuti osvobojenih svojih mater. Matere ne doživljajo kot drugo osebo, ampak kot nekaj, kar živi znotraj njih, jih obsoja, zavezuje in razočara. Flax pravi,⁸ da ženske pogosto priznajo, da je eden izmed motivov, zakaj so se odločile za otroka, želja po občutku, da nekdo skrbi za njih. Nadaljuje, da se pri otrocih ženskega spola pojavi večja zmedenost glede tega, kdo je otrok in kdo je mama. Mnogo žensk pa ji tudi prizna, da so pogosto čutile pritisk lastnih mater, da jim zagotovijo oskrbo, ki je same v svojem otroštvu niso bile deležne. Psihološka navezanost in že omenjeno pomanjkanje ločitve med materami in hčerami pa samo pripomore k tendenci, da

³ Jane Flax: »The conflict between nurturance and autonomy in mother-daughter relationships and within feminism«. V *Feminist studies*, letn. 4, št. 2 (1978). Str. 174.

⁴ Str. 536.

⁵ Casper Lötter: »The waning of vision's hegemony: A phenomenological perspective on motherdaughter discord in patriarchal societies«. V *Indo-Pacific Journal of Phenomenology* (2021). Str. 3.

⁶ Jane Flax: »The conflict between nurturance and autonomy in mother-daughter relationships and within feminism«. V *Feminist studies*, letn. 4, št. 2 (1978). Str. 175–176.

⁷ Casper Lötter: »The waning of vision's hegemony: A phenomenological perspective on motherdaughter discord in patriarchal societies«. V *Indo-Pacific Journal of Phenomenology* (2021). Str. 2–3.

⁸ Jane Flax: »The conflict between nurturance and autonomy in mother-daughter relationships and within feminism«. V *Feminist studies*, letn. 4, št. 2 (1978). Str. 174.



Tomo Tomšič

hčere poskušajo skrbeti za mater. Ena izmed najbolj eksplicitnih anomalij odnosa mati-hči je, ko hči stopi na mesto negovalke⁹, mati pa na mesto pacientke.¹⁰

Kako pa je z odnosom mati-hči v Lettsovi drami *Avgust v okrožju Osage*? Če je pogost pojav, da hči zavzame položaj negovalke, je primer tega tudi Ivy. Edina od treh hčerk je, ki je ostala blizu doma, in zato je tudi tista, na katero je izključno padla skrb za starše. Violet tega pretirano ne ceni – pojavi se vsem znan pojav, Violet namreč hoče, tako kot mnogi, pozornost tistega, ki se ji najmanj posveča, Barbare. Ivy kmalu po začetku drame direktno pove, da od nje ni nobene koristi, čeprav je edina izmed njenih hčerk, ki zanjo skrbi. Poleg tega je žrtev Violetine neumorne kritike (obleke, ličila ...). Ivy je tako »uničena« od družine in svoje mame, da je prepričana, da je Violet zlobna – to je razvidno iz njene reakcije, ko ji mama pove, da ve, da je Mali Charles njen polbrat. Edinokrat ko se ji Violet posveti, je, ko ji Ivy prisiljeno pove, da ima partnerja, in ko postane jasno, da jo zapušča. S svojo odločitvijo, da odide z Malim Charlesom v New York, se osvobodi navezave na mamo in tako pridobi svojo avtonomnost. Druga zgodba je Karen, pri kateri je navezava mati-hči najšibkejša. Violet se večinoma ne zmeni zanjo ali pa jo ponižuje in izrabi za svojo izzivanje Barbare. Skoraj edina bližina, ki je razvidna iz drame, je prizor s kremo. Če je bilo iz Ivyjinega obnašanja slutiti vsaj majhen občutek krivde ob zapustitvi mame (s tem ko je poudarjala, da ne bo nihče s prstom kazal nanjo), tega pri Karen ni. Če govorimo o vedenjskih vzorcih, ki jih hčere prevzamejo po svoji materah, takoj pomislimo na Barbaro (agresivnost, direktnost ...). To je še bolj razvidno proti koncu drame z odnosom do Ivy in Violet, ko jo sili jesti, sestri pa poskuša preprečiti, da bi materi povedala za Malega Charlesa. Čeprav ima dobre namene (da Ivy prepreči govoriti), je njen način agresiven in nespoštljiv, »gazi« čez njo, tako kot »gazi« čez ljudi Violet. Za Barbaro bi skoraj lahko rekli, da ob koncu drame postane eno z Violet. Postane podaljšek Violetinega življenja, stopi na njeno mesto, ostala bo tam, kjer bo Violet končala. Freudovo opazko, da ženska reproducira svoj težaven odnos z mamo v svojem odnosu s partnerjem, bi lahko aplicirali na odnos med Billom in Barbaro. Bill že na začetku drame nazorno nakaže, da ne prenaša Violet in njenega obnašanja. V Barbarinih in Billovih prepirih pa bi lahko zasledili vzorce Violetine retorike (načina komunikacije), kar bi potencialno lahko bil tudi eden izmed razlogov za razpad njune zveze. Violetina identifikacija in tudi skoraj da obsedenost z Barbaro je vidna iz njene želje po Barbarini pozornosti in prisotnosti. Z identifikacijo pa pride tudi zamera zaradi hčerinih priložnosti, ki jih sama nikoli ni imela, kar jasno pove med sedmino vsem trem hčerkam. Lahko bi trdili, da je pri Barbari najmočnejši občutek izdaje svoje mame v povezavi z njeno avtonomijo, ki jo z odločitvijo, da ostane z mamo, tudi skorajda izgubi. Če se Barbara in Violet do konca drame skorajda spojita v eno osebo, gre pri odnosu

⁹ »negovalka-pacientka«, angl. caregiver-patient.

¹⁰ Ann Rogerson, Mandy Morgan, in Leigh Coombes: »Hysterical inquiry: A methodology emergent through a dutiful daughter«. V: *Theory & Psychology*, letn. 28, št. 6 (2018). Str. 826.

med Barbaro in Jean za popolnoma nasproten proces. Barbara v Jean ne vidi druge, ampak svojega dvojnika, na katerega projicira tako svoj odnos do sebe kot tudi stresno situacijo z Violet in očetovo smrtjo. Konec koncev tudi razpad zveze z Billom. Zato tudi ni presenetljiv Jeanin občutek, da jo Barbara in Bill kaznujeta. Barbara hoče imeti nad Jean popolno kontrolo, se pravi zavrača njeno avtonomnost in individualizacijo, želi si, da bi ostala infantilna (»Prezgodaj razvita je, prasica mala – «, poskus kontrole nad njenim seksualnim življenjem).

Za zaključek bi bilo potrebno omeniti še pomen prostora, »preklete prerije«, okrožja Osage. Ta je za hčerke prostor otroških spominov in travm. Neke vrste živo blato, ki jih tako emocionalno kot tudi »fizično« pogoltne. Kar Ivy uspe – oditi, Barbari spodleti, ujame se v živo blato prerije in v odnos med materjo in hčerjo. Drama je aktualna z večih vidikov. Najprej z vidika epidemije, med katero so se pokazale mnoge anomalije družinskih odnosov. Poleg tega pa je zaskrbljujoč odnos matere in hčere, ki ga najdemo v sodobnih patriarhalnih družbah, osrednja skrb mnogih feminističnih študij.¹¹

¹¹ Casper Lötter: »The waning of vision's hegemony: A phenomenological perspective on motherdaughter discord in patriarchal societies«. V *Indo-Pacific Journal of Phenomenology* (2021). Str. 1.



Boris Kerč





TJAŠA ŽELEZNIK

Dnevnikova nagrada
za izjemen umetniški dosežek v sezoni 2020/2021

Žirija v sestavi **Maja Šučur** (predsednica), **Tina Mahkota** in **Marija Leskovar** je Dnevnikovo nagrado 2021 согласно podelila igralki **Tjaši Železnik** za vrhunski igralski interpretaciji v uprizoritvah *Ta obraz* in *Slamnik*.

Obrazložitev

Tjaša Železnik prejme priznanje za izjemen umetniški dosežek za obe vloge, ki ju je v pretekli umetniški sezoni ustvarila na odru Mestnega gledališča ljubljanskega: za vlogo Marthe v drami *Ta obraz* Polly Stenham, ki je na odrskih deskah zaživela v režiji Tijane Zinajč, in za vlogo Anaide v komediji *Slamnik* Eugèna Labichea v režiji Diega de Bree. V obeh se je mojstrsko razigrala v povsem različnih žanrih.

Kot Martha v drami Polly Stenham je stoično utelešala žensko, ki se lahko z vsakdanom »soočí« le tako, da ga prespi v zavetju alkoholne in tabletne omame ali v objemu najstniškega sina Henryja. V vlogi matere in ločenke, patološko odvisne od sinove pozornosti, je pokazala mentalno disciplino igralka, ki je ni strah ne raziskovanja najbolj temnih plati starševske manipulacije ne najbolj sivih con človeške zapuščenosti in osamljenosti. Ob tem pa je zmogla tudi zavidljivo fizično kondicijo performerke, ki v kratkem času tako suvereno prehaja med občutki navdušenosti, obupa in otopelosti, da moč svoje nemoči prek govorice telesa prenese tudi na gledalca.

V Labiche-de Breovi farsu ji je uspelo suvereno izkrciti prostor igre med bezglavimi moškimi liki, s subtilno odmerjenimi igralskimi izrazi in dikcijo je nadgradila tipsko vlogo prešuštnice Anaide, da je ta učinkovala sveže, (zgolj) navidezno lahkotno. Odlika njene odrske prezence v *Slamniku* je obenem, da je svoje nastope gradila na soigri, ki soigralcem darežljivo ponuja impulze za igralsko prepletanje in dopolnjevanje. S preciznostjo svojih intervencij je omogočila, da dobro podmazani stroj komedije ves čas brezhibno teče, ne da bi zašel v neosmišljeni prosti tek, in vse to zmore le igralec, ki v vsaki novi vlogi združi tudi izkušnje vseh poprej odigranih. Zgolj redkim sicer to uspeva s toliko prefinjene ubranosti, kot jo večer za večerom premore Tjaša Železnik.

Tracy Letts

AUGUST: OSAGE COUNTY

2007

Drama

First Slovenian production

Opening 4th November 2021 on the Main Stage

Translator **TINA MAHKOTA**

Director **JANUSZ KICA**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designer **KARIN FRITZ**

Costume designer **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Language consultant **MAJA CERAR**

Music selector **DARJA HLAVKA GODINA**

Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Sound designer **SAŠO DRAGAŠ**

Assistant to director **JURE SRDINŠEK**

Assistant to dramaturg **MANCA LIPOGLAVŠEK** and **ULA TALIJA POLLAK**

The song *Space for Two* was written for the character of Little Charles by **Jernej Gašperin**.

Stage manager **Sanda Žnidarčič**

Prompter **Nataša Pevec**

Technical director **Janez Koleča**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Head of technical coordinators **Boris Britovšek**

Sound and video masters **Sašo Dragaš** and **Gašper Zidanič**

Lighting masters **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar**

Hair and make-up stylist **Jelka Leben**

Wardrobe mistresses **Dijana Đogić** and **Sara Kozan**

Property mistress **Brina Šenekar**

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 Ljubljana City Theatre.

Cast

Beverly Weston **BORIS KERČ**

Violet Weston, Bev's wife **JUDITA ZIDAR**

Barbara Fordham, Bev and Violet's daughter

JANA ZUPANČIČ

Bill Fordham, her husband **GREGOR GRUDEN**

Jean Fordham, their daughter **KLARA KUK**

Ivy Weston, Bev and Violet's daughter

TINA POTOČNIK VRHOVNIK

Karen Weston, Bev and Violet's daughter **TJAŠA ŽELEZNIK**

Mattie Fae Aiken, Violet's sister **NATAŠA TIČ RALIJAN**

Charlie Aiken, Mattie Fae's husband **ALOJZ SVETE** as guest

Little Charles Aiken, their son

FILIP SAMOBOR/JERNEJ GAŠPERIN

Johnna Monevata, housekeeper **DIANA KOLENC** as guest

Steve Heidebrecht, Karen's fiancé

GABER K. TRSEGLAV

Sheriff Deon Gilbeau **TOMO TOMŠIČ**

A family estate in Oklahoma. The sudden disappearance of Beverly, the head of the family, brings together his three daughters, their partners and children, as well as other family members to gather around their mother, Violet. A sombre premonition dominates the beginning of the play. Woefully, it turns out to be true. Beverly is found drowned, and all the clues indicate to a suicide. As the family members cope with their loss each in their own way, many an old wound is opened under the roof of what used to be a shared family home.

Violet, the domineering mother of Barbara, Ivy and Karen, is dying of throat cancer, and is also addicted to prescription drugs and alcohol. As a result of traumatic family relationships, skeletons start falling out of cupboards, many a harsh word is uttered, and family secrets are gradually exposed. Letts' play is a tongue-in-cheek exploration of taboo subjects such as drug and alcohol addiction, dysfunctionality of marriage, terminal illness, suicide and incest. The play is distinguished by brilliant dialogues and psychologically multi-layered characters, especially the female ones.

August: Osage County by the American playwright, screenwriter and actor Tracy Letts was the recipient of the Pulitzer Prize for Drama and Tony Award in 2008. It opened in 2007 at the Steppenwolf Theatre in Chicago and soon transferred to Broadway and London. In 2013 it was adapted into a film, directed by the American director and producer John Wells, with an all-star cast featuring Meryl Streep, Julia Roberts, Julianne Nicholson, Juliette Lewis, Sam Shepard, Benedict Cumberbatch and many others.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje

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 umetniška vodja

Petra Bizjak direktoričina pomočnica – poslovna vodja

Janez Koleča direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka

Eva Mahkovič 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 javnostmi in trženja

tel. +386 (0)1 4255 000

Branka Lepšina koordinatorka in planerka programa

tel. +386 (0)1 2514 167

Katarina Koprivnikar vodja projektov

tel. +386 (0)1 4258 222

Petra Setničar koordinatorka obiska

tel. +386 (0)1 4258 222

Zdenka Kristan in **Rok Špacapan** blagajničarja in informatorja

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

mag. Mojca Jan Zoran (predsednica), **Ira Ratej** (namestnica predsednice), **Špela Knol**, **mag. Kim Komljanec**, **Ksenija Sever**

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega

Eva Mahkovič (predsednica), **Alen Jelen**, **Tone Peršak**, **izr. prof. dr. Katarina Podbevšek**, **Matej Puc**, **Nina Valič**

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega

Letnik LXXII, sezona 2021/2022, številka 4

Izdaja Mestno gledališče ljubljansko

© **2021 Mestno gledališče ljubljansko**

Za izdajatelja **Barbara Hieng Samobor**

Urednice **Alenka Klabus Vesel**, **Eva Mahkovič**, **Petra Pogorevc**, **Ira Ratej**

To številko je uredila **Petra Pogorevc**

Lektorica **Maja Cerar**

Avtor fotografij **Peter Giodani**

Oblikovalka **Mojca Višner**

Tisk **MatFormat**

Naklada **300 izvodov**

Ljubljana, Slovenija, november 2021

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



Ustanoviteljica

Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO