

VSEBINA

- 5 Svetlana Slapšak **LJUBEZEN, KOGNITIVNE PRAKSE IN ČETRTA OBLIKA NOROSTI**
- 9 Anja Krušnik Cirnski **IZGUBLJENA ILUZIJA, V ČAS ZAPISANA SKRIVNOST**
- 13 Rok Andres **ŽIVIMO V TRDEM SVETU - NEKAJ MISLI H KOMEDIJI *ILUZIJE***
- 16 Terry Eagleton **SMISEL ŽIVLJENJA: ZELO KRATEK UVOD** (odlomek iz knjige)
- 19 Fotografije

Ivan Viripajev

ILUZIJE

Iljuzii, 2011

Prva slovenska uprizoritev

Premiera 12. maja 2016

Prevajalka **TATJANA STANIČ**

Režiserka **ANJA SUŠA**

Dramaturginja **PETRA POGOREVC**

Scenograf **IGOR VASILJEV**

Kostumografka **BARBARA STUPICA**

Avtor glasbe **DRAGO IVANUŠA**

Asistentka dramaturginje **ANJA KRUŠNIK CIRNSKI**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **BOŠTJAN KOS**

V odlomkih iz tonskega zapisa pogovora, ki smo ga v gledališču s pomočjo Zlate mreže organizirali v času vaj, sodelujejo **Martina Kralj**, **Mirko Jankovič**, **Vera Snoj** in **Veronika V. Klemenčič**. Za prijaznost in pomoč se jim iskreno zahvaljujemo.

Hvala tudi **Martinu Vrtačniku** za koreografijo prizora otroške zabave in **Gašperju Tiču** za pomoč pri izboru iluzionističnih trikov.

V uprizoritvi smo uporabili odlomka iz pesmi *Brez ljubezni mi živeti ni* **Moni Kovačič** in *Hallelujah* **Leonarda Cohena**.

Vodja predstave **Jani Fister**

Tehnični vodja **Jože Logar**

Vodja scenske izvedbe **Janez Koleša**

Vodji tehničnih ekip **Matej Sinjur** in **Branko Tica**

Vodja tonskih tehnikov **Sašo Dragaš**

Vodja osvetljevalcev **Andrej Koležnik**

Vodja frizerk **Jelka Leben**

Vodja garderoberk **Angelina Karimovič**

Rekviziterja **Sašo Ržek** in **Borut Šrenk**

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


Igrajo

Prva ženska **JOŽICA AVBELJ** k. g.

Druga ženska **MIRJAM KORBAR ŽLAJPAH**

Prvi moški **MILAN ŠTEFE**

Drugi moški **JANEZ STARINA**



Svetlana Slapšak

LJUBEZEN, KOGNITIVNE PRAKSE IN ČETRTO OBLIKA NOROSTI

Nenujne opombe namesto uvoda

V antiki je prevladovalo prepričanje, da je ljubezen bolezen, ki izčrpava in slabi zaljubljenega/zaljubljeno. Tako jo opisujejo mnogi pesniki in dramatik, in to prav s simptomi, ki jih v svoji pesmi navaja Sapfo. Edino zdravilo za to bolezen je seks. V antični mitologiji so bili tisti, ki so bili brezbožni in torej niso spoštovali bogov, jim niso dajali predpisanih žrtev ter so jih z besedami ali dejanji žalili, pogosto kaznovani; čeprav ni med najbolj maščevalnimi bogovi in boginjami, je boginja ljubezni Afrodita kaznovala tiste, ki so jo užalili, denimo s tem, ker bolezn, ki se imenuje ljubezen, niso zdravili s seksom. Tezejev sin Hipolit je denimo nastradal, ker je preveč častil boginjo lova Artemido in se ni predajal ljubezni. Tako je sofist, potujoči filozof Gorgija, ki je eden izmed likov v Platonovih dialogih, napisal govor z naslovom *Pohvala Heleni*, v katerem dokazuje, da lepa Helena, ko je zapustila moža in s Parisom pobegnila v Trojo, ni bila samo nedolžna, marveč tudi pobožna, saj je poslušala Parisove besede ter ubogala boginjo Afrodito in boga Erosa. Antični zdravniki so namreč menili, da ima vzdržnost od seksa lahko usodne posledice za telo in dušo potencialnega pacienta. Afrodita je boginja, ki v Platonovem dialogu *Fajdros* označuje četrto obliko norosti – ljubezen. V Platonovem opisu ljubezni in poželenja, ki ga v dialogu izgovarja Sokrat, je seksualni napad na dečka – ker sploh ni heteroseksualne ljubezni – kaznovan z 9000 leti tavanja duše ...

V politiki pa spolna želja ni bila tako cenjena: v demokratičnih Atenah so menili, da je moška želja politično nevarna, tako homoseksualna, ker vodi v zarote proti demokraciji, kot biseksualna, ker vodi v revolucije. Pri homoseksualnosti so še posebej nevarni plemiči, ker je v njihovih krogih spolna želja razširjena kot družbeni običaj uvajanja mlajših v družbo starejših moških, medtem ko so v primeru biseksualnosti nevarni vsi. Ženske so, čeprav niso imele praktično nobenih državljskih pravic, v demokraciji posredno »zadolžene« za stabilnost in delovanje države. Ta paradoks je veselo izrabil Aristofan v nekaterih svojih komedijah, denimo v *Lizistrati*, v kateri junakinja s tem imenom organizira žensko seksualno stavko in v sodelovanju s Špartankami uspešno vzpostavi mir med vojskujočimi se Atenami in Šparto: epidemija simptomov »gripe« med moškim prebivalstvom je bila tako velika, da sprti državi nista mogli več delovati in sta pristali na ženske zahteve oziroma na mir.

Med »boleznijo« in »zdravilom« ljubezni je ključno dogovarjanje. Če lahko bogovi posilijo vse in vsakogar, pa so stvari med ljudmi v urejeni državi drugačne: osnovno orodje demokracije je beseda, torej govorjenje,

prepričevanje. Govorica ljubezni, ki zagotavlja ozdravitev in je hkrati znak pobožnosti, spoštovanja bogov, je postala v kulturah velikih religij praktično edini način izkazovanja te ključne človekove potrebe. V velikih religijah, ki dopuščajo ali celo pobožanstvujejo ljubezen in seksualnost, težav ni bilo. Prikazovanje ljubezni drugih kultur, verbalno in vizualno, je postalo v krščanskih kulturah osnovni trezor erotike, kar je samo potrjevalo prepričanje, da nevarnosti prihajajo iz drugih kultur. Evropski umetniki so zaradi krščanske cenzure uporabljali motive iz antike (ki so bili pod nekakšno kulturno zaščito), da so prikazali ljubezen, gola telesa, željo. V krščanstvu, ki se odlikuje z veliko omejevalnostjo, ko gre za ljubezen in seks, je ostala govorica ljubezni spričo vseh pritiskov in cenzur kljub vsemu pomemben izraz kulture. Nikoli se ni znašla v učbenikih govorništvu, vendar je prevladala v poeziji in drugih književnih žanrih ter se v raznih oblikah ohranila tudi v vsakdanu. Ljubezensko pismo je ena izmed takih vsakdanjih oblik, ki si jo enakopravno delijo visoka kultura in vsakodnevne prakse. Ko je verbalnost cenzurirana, se govorica ljubezni pojavlja kot govor znakov, denimo cvetja ali pahljač. Govorica ljubezni je nujni del vsakega ljubezenskega razmerja. Zaradi pomanjkanja boljših vzorov ljubezenskih govoric večina danes ponavlja tisto, kar sliši v medijih in popularni kulturi: moški govorjenje akcijskih junakov, ženske pa govorico iz televizijskih limonad, da ne pozabimo modrosti o seksu, ki jih ponujajo manj kakovostni časopisi – seksualnost je performativna in kulturno vpisana. Če torej govorice ljubezni ne negujemo, to pomeni, da odobravamo spolno nasilje in ogrožamo temeljne državljanske pravice, kot je svoboda izražanja. A to še ni vse: če se seksualnost meri in ocenjuje s simptomi bolezni, potem je logična rešitev v primeru neozdravljivosti karantena za obolele. Tej rešitvi so bili priča v evropski zgodovini prejšnjega stoletja.

Poleg izjave, ki je bila povod za to razmišljanje o vsakdanu ljubezni, pa obstaja veliko znakov, ki nakazujejo na to, da je kultura ljubezni v Sloveniji ne le zapostavljeno področje preučevanja, marveč tudi zapostavljeno področje javnega in zasebnega komuniciranja. Prvi razlog za to je vsekakor splošna raven izobraženosti in pristnosti s kulturo, ki je nedvomno vse manjša: pedagogi, od tistih v osnovnih šolah do tistih na fakultetah, lahko to enoglasno potrdijo. Raven znanja ni nujno povezana z veščino iznajdljivosti v družbi in doseganja najbolj cenjenih pozitivnih lastnosti, na kar nas vsakodnevno s komičnimi in žalostnimi dokazi opozarjata politični in poslovni svet. Toda znanje je vsekakor nujno potrebno pri oblikovanju govora. Dejstvo, da bo dialekt po izobraževanju na kateri izmed šol javnega nastopanja začasno izginil, kretnje z rokami pa postale smešno enake, ni v veliko pomoč: domača javnost čuti nujno potrebo po obnovi govorice ljubezni, pametnega pridobivanja ljubezni drugega, brez nasilja in stigmatizacije, brez šarlatanskih posegov v javno zdravje in temeljne pravice posameznika. Govorica ljubezni mora prepričati, da so vse oblike ljubezni zaželeno in vse oblike nasilja prepovedane.

Komedija Ivana Viripajeva in kognitivne prakse

Viripajev potrebuje imaginarne like in imena – ameriška, da bi opisal govorico ljubezni, kognitivne prakse in oblike norosti, ki jih ljubezen uresničuje. Njegova komedija je izrazito podobna Platonovemu dialogu,

prevajanju zgodb v pojmovne kategorije ter klasifikaciji ljubezenskih diskurzov v kognitivnem procesu. Tako kot v Platonovem dialogu, vsaka oblika ljubezenskega diskurza definira določen pristop k znanju. Ker je vsako znanje odveč, nepotrebno in napačno, ima komedija logičen naslov – *Iluzije*. Liki, ki vodijo pogovor o diskurzih ljubezni, pa so na enak način nevtralni, kot Sokrat in njegovi učenci in prijatelji.

Danny: prva stopnja norosti, razumevanje sveta skozi upor drugega in njegovo nepristajanje, laž kot prostor kompromisa in barantanja: »In takrat je Danny na lepem dojel vso grozo, ki prežema svet. Dojel je, da zaradi tega, ker ljudje tako pogosto lažejo drug drugemu, in še posebej zato, zaradi tega, ker ljudje ves čas drug drugemu pripovedujejo neresnice, da prav zaradi tega nobeden več nikomur ne verjame.« Danny je nehal lagati in je obenem izgubil možnost razlage sveta. Srečal je svojo dušo, ki je plula v obliki vesoljskega plovila: potem mu spremembe lastne duše, nova krila in leta, ki po Platonu prinašajo spremembe, niso nič več pomenila.

Sandra: druga stopnja norosti, delegiranje laži na drugega, samomučenje, mazohizem: »je Sandra spoznala, da je življenje sestavljeno iz takšnih bežnih in barvitih drobcev. Da v življenju ni nič celega, ampak samo takšni bežni, razdrobljeni koščki, da ni enotne zgodbe, ampak samo množica pripovedi, da ni nič osrednjega, ampak samo drobiž in podrobnosti. In da se te podrobnosti nikoli ne sestavijo v nekaj celovitega, v nekaj enotnega. Verjetno je to nemogoče razložiti z besedami, ampak Sandra je naenkrat spoznala, da na tem svetu, na katerem živi, manjka nekaj skupnega, nekaj enovitega, manjka nekaj, kar bi moglo vse povezati med seboj.«

Margareta: tretja stopnja norosti, ironija in cinizem, distanca do znanja in možnosti znanja, agnosticizem – mora končati tragično, s samomorom: »Sama sebe sem zaprla, zato ker sem želela, da bi se igral z mano to igro, ki ti jo ponujam. Prosim te, Albert, ne bodi hud, ampak se igray z mano. To je samo igra, vzemi to kot igro. Moraš me izvabiti iz te omare, ampak da bi me izvabil iz omare, moraš zapeti čarovno pesem. Izmisli si kakšno čarovno pesem in mi jo zapoj.«

Albert: četrta stopnja norosti, negiranje ljubezni kot kognitivne prakse, vem-da-nič-ne-vedem oholost, torej Sokrat sam: »In tako je Albert sedel in gledal to z modrikasto svetlobo popikljano meglo, in nenadoma se je spomnil Margaretinega zadnjega stavka, tistega, da bi vendarle moralo biti vsaj nekaj stalnega v tem spremenljivem vesolju. Albert je stavek spregovoril na glas, kot da bi zastavil vprašanje samemu vesolju, ki je bilo razprostrto nad njim v obliki modrikaste migotajoče megle. Vendarle bi moralo biti vsaj nekaj stalnega v tem spremenljivem vesolju? je Albert vprašal vesolje.«

Ali je Ivan Viripajev bral Platonovega *Fajdra*? Skoraj sigurno ga je, ker za opis četrte vrste norosti in štirih stopenj četrte vrste norosti rabi trivialno okolje, imaginarna imena in prostore, ki so v lastni trivialnosti imaginarni (ameriška imena, hiše, bel srednji razred, vesoljska ladja, avstralska pokrajina). Tako nevtralizira in scensko znosno prikaže kognitivno moč ljubezni in filozofsko superiornost ljubezenskega diskurza: edino z njim lahko dojemamo smrt.



Anja Krušnik Cirnski

IZGUBLJENA ILUZIJA, V ČAS ZAPISANA SKRIVNOST¹

1. Iluzija

Dramsko besedilo *Iluzije* sodobnega ruskega dramatika Ivana Viripajeva pripoveduje različne zgodbe o štirih osebah, dveh zakonskih pari: Dannyju in Sandri ter Albertu in Margareti. Besedilo se pričinja s citatom iz Corneilleve *Odrske utvare*: »In če pogumni ste, vam v podobi iluzije / pokažem to, kar slišal je in videl, / v življenju doživel. Pred vašimi očmi / bo vzdignila preteklost, se sprehodila bitja, / v ničemer nič drugačna od tistih iz mesa.«² Viripajev pa v svojem besedilu ne govori le o gledališki iluziji, temveč skozi pripoved o omenjenih pari govori tudi in predvsem o iluziji ljubezni.

2. »Kaj pa potem sploh je ljubezen?«

To je vprašanje, ki je vedno v podtekstu dramskega besedila, saj Albert, Margareta, Sandra in Danny enačijo ljubezen s smislom, ki ga vsi neutrudno iščejo. A v pripovedi zgodb se hitro opazi, da te štiri osebe pravzaprav zgolj govorijo o ljubezni, o konceptu ljubezni, vendar ostaja vprašanje, ali sploh ljubijo. Para se ne ženeta za ljubeznijo, temveč za pravilno definicijo ljubezni: ali je ta vzajemna ali nevzajemna, ali je resnična. Obenem je vsak izmed četverice tudi prepričan, da sam pozna ali je spoznal, »kaj je ljubezen. Kaj je resnična ljubezen, natančno tista, ki jo opisujejo v knjigah, tista ljubezen, o kateri v mladosti vsi sanjajo.«

Zanje je sicer smisel ljubezen, a kot samostalnik, kot predmet želje, pozabijo pa, da je ljubiti dejanje, glagol, in da obstaja zgolj v odnosu do nekoga: ali kot se na primer sprašuje glasbena skupina Mi2: »Kam zbežati pred pogledom, / ko ljubezen ni dovolj« (*Sveta Margareta*). Četverica ljubezen idealizira, mistificira in glorificira. Nekaj primerov:

- »Ker sem zaradi tebe izvedel, kaj je to ljubezen, kakšna moč je to« (Danny).
- »Ljubezen je taka moč, da prestopi vse bregove in ruši vse pregrade« (Sandra).

¹ »Izgubljena iluzija, v čas zapisana skrivnost« sta prva verza pesmi *Sveta Margareta*. Celotno besedilo se glasi: Izgubljena iluzija / v čas zapisana skrivnost / hormoni in telepatija / trhel in nevaren most. / Reka se duši pod ledom / doma je mrzlo, tu še bolj, / kam zbežati pred pogledom, / ko ljubezen ni dovolj ... / Tam, kjer sveta Margareta / skriva misli, šteje leta, / ura moje Margarete bije moje dni. / Besede so meso postale, / naj ne ločim, kar je zvezal Bog / »Milovat te budu stale / dekuju za krasny rok«! / Bilo je včeraj in bo jutri. / Mi2 sva ostala vmes / vsak na svojem bregu sreče / z ustavljenim korakom čez.

² Prosti prevod Tatjane Stanič iz ruščine za dramsko besedilo *Iluzije*.

– »Ljubezen je popolnoma drugačna, ona diši drugače, ona ima drugačne vibracije, ona je drugačnega okusa, drugačne barve« (Albert).

Kajpak se lahko strinjamo z vsem naštetim, lahko pa tudi z ničimer. Dramsko besedilo *Iluzije* pravzaprav močno sproža ta premislek, to negotovost. V hipu, ko se strinjamo z nečim od izrečenega v *Iluzijah*, se v naslednjem hipu že sprašujemo, zakaj smo se strinjali, če pa je naslednja definicija ljubezni, ki jo slišimo, bolj smiselna. Odgovor na to dilemo nam ponuja Zoran Milivojevič v knjigi *Formule ljubezni*: »Z drugimi besedami, pogovori o ljubezni niso pogovori o neki ljubezni, ki nekje obstaja, temveč so pogovori ljudi, ki imajo različne predstave o ljubezni in ki, prepričani, da so njihove predstave čista resnica, poskušajo v to prepričati sogovornika. Spoznanje, da razprava o ljubezni ni razprava o resnični ljubezni, temveč zastopanje svojih predstav o ljubezni, je velik korak k razumevanju človeškega ljubezenskega vedenja« (Milivojevič 2010: 59). In: »Odkritje /.../ je preprosta resnica, da ne obstaja neka objektivna prava ljubezen, temveč da obstaja na stotine pravih ljubezni – prav toliko, kolikor je fantazem o pravi ljubezni« (prav tam: 61).

3. »Hudič naj vzame vse koncepte, jaz te ljubim.«

Naj se pogloblje dotaknem zakoncev Alberta in Margarete. Skupaj sta preživela vse svoje življenje in bila, če verjamemo pripovedi, srečna in (za)ljubljena. Milivojevič pravi: »Prava ljubezen je vedno tisto, kar določena oseba verjame, da je prava ljubezen, zato je tako pomembno, da je predstava takšna, da omogoča najti drugo osebo s sorodno predstavo. Pomembno je, da je predstava funkcionalna, da v resničnosti res omogoča nastanek dovolj kakovostnega odnosa ljubezni« (Milivojevič 2010: 61), kar je morda določeni zakonski par izkusil in realiziral.

Albert začne po Sandrini ljubezenski izpovedi³ na smrtni postelji misliti, da je v resnici ljubil Sandro. Zakaj? Odgovor se skriva v Albertovem izrazu »zapoznel izbruh romantike ostarelega bedaka« in Galimbertijevi analizi mita o mladosti. Ta poskuša in tudi uspe reducirati naše življenje na obdobje mladosti, ko smo fizično na vrhuncu. Umberto Galimberti nas opozarja na to, da »ljubezen /.../ v starem človeku ne ugasne. Z besedo ljubezen tu označujemo erotiko in čutnost, predmeta spominov in otožnega hrepenenja« (Galimberti 2011: 51). Na kratko: Albert pogreša mladostniška čustva, vznemirjenje zaljubljenosti,⁴ iluzijo o sebi in objektu zaljubljenosti.

³ Sandra razlaga, kako je vse življenje ljubila Alberta, čeprav je bila poročena z Dannyjem; postavlja se v vlogo žrtve, čeprav bi lahko temu rekli tudi odrekanje v dobro ostalih treh oseb, predvsem Alberta. A po Milivojeviču je razlika med odrekanjem in žrtvovanjem v tem, da je odrekanje prilagajanje resničnosti, žrtvovanje pa simbolno dejanje. Čeprav se poraja vprašanje, ali bi se Sandra – če bi imela priložnost – odrekla Albertu, ideji in realizaciji njiju.

⁴ Milivojevič pojasnjuje razliko med zaljubljenostjo in ljubeznijo z odnosom do realnosti. Zaljubljenost je afektivno stanje, privid resničnosti, ki je v resnici usmerjen nase, medtem ko je ljubezen odnos, obrnjen k drugemu.

S tem prizadene Margareto, ki iz razočaranja o ljubezni, o predstavi o ljubezni, laže o aferi z Dannyjem, Margareto, ki pravzaprav najmanj govori o konceptu ljubezni, vendar pa naredi najbolj ekstremno dejanje. Ko ji Albert pove, da njuna ljubezen ni bila resnična, da ljubi Sandro, je razočarana in zapuščena. Roland Barthes v *Fragmentih ljubezenskega diskurza* zapiše, da je razhod para na neki način hujši kot smrt ljubljene osebe, saj pri razhodu oseba umre zgolj simbolično, fizično pa še naprej živi in osebi se še naprej srečujeta. Skupna točka obojega je žalovanje. Med tem procesom se pojavi odstopanje od neke določene (njene in njune) predstave o ljubezni. Porušila se je predstava, odnos, ki je bil stabilen, trajen in stanovit. Čeprav Margareta zagotovi Albertu, da ni kriv za njen samomor, je vzrok le-tega izguba smisla, ljubezni, odstopanje od predstave o ljubezni. Prav zato Margareta v svojem poslovnem pismu zapiše: »Dragi Albert. /.../ Ne najdem zakonitosti. Ne najdem stalnosti. Ali bi morala obstajati kakršna koli stalnost, Albert? Vendarle bi moralo biti vsaj nekaj stalnega v tem spremenljivem vesolju, Albert?« Margaretin samomor je tista točka besedila, ko ljubezen ali iluzija ljubezni prerase v absoluten ideal, saj se po Milivojeviču to potrjuje vsakokrat, ko ljubezen vodi v smrt. Tako postane še bolj romantična in mistična. Tako Albert in Margareta ostaneta »vmes / vsak na svojem bregu sreče / z ustavljenim korakom čez« (Mi2, *Sveta Margareta*).

4. Preživetje

Na tisoče knjig, na tisoče pesmi, na tisoče filmov je ustvarjenih na temo ljubezni. In v vsakem od teh lahko najdemo različne koncepte in predstave o ljubezni in zaljubljenosti. Friedrich Nietzsche je rekel, da je človeštvo preživelo po zaslugi iluzij. Moja prijateljica je dejala, da potrebuješ določeno mero avtoiluzije, da lahko preživiš; da ljudje, ki vidijo popolnoma realno sliko, padejo v depresijo. Kaj pa, če so iluzije, prividi, tisti, ki so najbolj nevarni? Najbrž je »izgubljena iluzija, / v čas zapisana skrivnost« (*Sveta Margareta*) izgubljena z razlogom. Fjodor M. Dostojevski v romanu *Bratje Karamazovi* pravi: »Predvsem ne lažite samemu sebi. Kdor laže samemu sebi in posluša svojo laž, naposled ne razloči več nobene resnice« (Dostojevski 2010: 54–55).

Bibliografija:

- Barthes, Roland, 2002: *Fragmenti ljubezenskega diskurza*. Ljubljana: Collegium graphicum.
 Dostojevski, Fjodor M., 2010: *Bratje Karamazovi*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 Galimberti, Umberto, 2011: *Miti našega časa*. Ljubljana: Modrijan.
 Milivojevič, Zoran, 2010: *Formule ljubezni: Ne zapravimo življenja v iskanju prave ljubezni*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
 Viripajev, Ivan, 2015: *Iluzije*. Ljubljana: MGL (tipkopis).



Rok Andres

ŽIVIMO V TRDEM SVETU – NEKAJ MISLI H KOMEDIJI ILUZIJE

Kako zelo gledališki naslov nosi besedilo Ivana Viripajeva – *Iluzije!* Iluzija je ena zanimivejših komponent gledališča. V umetnosti in življenju nasploh se redno srečujemo z vprašanji o resničnosti izrečenega ali videnega. Gledališče nas še posebej izziva v svoji ekspresivni, izjavljalni funkciji, da smo večkrat žrtve lastne naivnosti ali tuje manipulacije. Spremenljivost gledališke umetnosti – ko nič ne more biti narejeno dvakrat isto, ampak je vsak dogodek unikaten, izvenserijski – vzpostavlja podobnost z življenjem, v katerem je logika enaka.

Kadar razmišljamo o gledališki iluziji ali iluziji v gledališču, nam pride na pomoč definicija Patricea Pavisa, ki zapiše, da do iluzije pride takrat, ko imamo za resnično nekaj, kar je zgolj fikcija. V gledališkem smislu gre za umetniško (u)stvaritev nekega referenčnega sveta, ki se glede na našega ponuja kot možni svet. Nadalje, piše Pavis, je iluzija povezana z učinkom resničnega, ki ga ustvari oder.¹ Michael Billington ob uvodu v razmišljanje o gledališki iluziji zapiše, da je zadrževanje procesa *verjeti* močno gledališko orodje. Sprašuje pa se, ali bi se morali kot gledalci bolj čustveno oddaljiti od dogajanja v uprizoritvi.² Gledalci sprejemamo umetnost, jo gledamo, čutimo, razumemo, med samim soočenjem z umetniškim delom nenehno razmišljamo in vzpostavljamo povezave. Iluzija umetniškega dela pa nas lahko zavede, da se popolnoma prepustimo toku

¹ Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL. 346–348.

² Kogar bi zanimalo več, je ta izvrsten članek na voljo na spletu (Michael Billington: *I is for illusion*, 2012).

uprizoritve, kar povzroči, da ob intenzivnem spremljanju ne moremo z gotovostjo trditi ali vedeti, kako se bo dramska fabula končala, saj nas je dejanje samo vsrkalo v svoj mehanizem in nas, če hočete, začaralo do te mere, ko ne ločimo prav dobro med tem, kar je resnično ali zgolj plod domišljije.

To razmerje se dogaja na več ravneh, izpostavimo dve. Prva je, ko gledalec med uprizoritvijo ne more z gotovostjo trditi, da je neka gesta, replika, mizanscena laž (kar v gledališču vedno je) in se nam zdi tako zelo resnična ter otipljiva (kar vedno je, saj je igralec živ človek, kakor je gledalec), da bi lahko prisegli, da je to čista resničnost; znotraj tega se skriva paradoks gledališke iluzije, saj je na odru vse zlagano in resnično hkrati. Druga raven pa se dogaja znotraj besedila ali uprizoritve, torej takrat, ko nas avtor (ali uprizoritelj) nalašč vodi skozi lastni labirint znakov in besed, ker ve, da mu bomo v skladu z gledališko konvencijo sledili. Ta konvencija je vsajena v nas in nam pravi, da je odrska situacija resnična in da ji je treba verjeti.

In ravno ta romantični pogled na gledališko umetnost je avtorje ali režiserje vedno fasciniral do te mere, da so se radi poigrali z gledalčevo (ali bralčevo) naivnostjo. Naj za primer izpostavimo le *Odrsko utvaro* Pierra Corneilla, pri kateri se je navdihoval Ivan Viripajev, in besedilo *Iluzije*. Corneille je prikazal očeta, ki v iskanju svojega izgubljenega sina pride v stik z nekim magom, ki da lahko prikliče v sedanost kar koli in kogar koli. Čarodej očetu obljubi, da mu bo pokazal sinovo življenje; nato odgrne zaveso, za katero se pojavi izgubljeni sin, in pred njegovimi očmi se odvrti sinova zgodba. Seveda gre za gledališko igro o spletkah, strasteh, ljubezni, prevarah in bojih, ki pa jo presenečeni oče spremlja, kot da bi bila resnična. Na koncu mu čarodej, ki se izkaže za režiserja, pove, da je njegov sin postal igralec in da je bilo vse videno le laž. Oče šokiran vzklikne: »Jaz sem zares verjel v to smrt igrano / in srcu je zares zadala rano.«³ Corneille nalašč želi, da bi gledalec verjel v čarovnijo, kot ji verjame oče, in da bi bil njegov šok ob spoznanju, da je šlo za gledališko igro, enak očetovemu. Gledališče nas zares gane, kljub laži iluzije, ki jo vzpostavlja, nam pride blizu, nam zleze pod kožo, čustva, ki jih sproža v nas, so iskrena in resnična za razliko od uprizoritve, ki se zaradi tega učinka mora pretvarjati.


V *Iluzijah* nas liki nenehoma presenečajo. Želijo nam pokazati, da se tudi v resničnem življenju večkrat odločimo, da bomo verjeli iluziji (laži), ki smo si jo ustvarili sami ali so nam jo »odigrali« drugi ljudje. Včasih zato, ker je tako lažje, včasih, ker ima tako naš vsakdan smisel. Na premici iskanja resnice, ko iščemo razliko med lažjo in iluzijo, se nam zdi, da nas vedno znova želi kdo (ali kaj) preslepiti, nas nalašč zvabiti na ono stran resničnega. In resnice. Zaupljivi smo, ker verjamemo iskrenim izpovedim, ki lahko, da niso tako zelo iskrene. Verjamemo, ker si želimo verjeti, da ima življenje neki smisel, ki ga kaže iluzija, a vendar je pravo presenečenje ravno v dejstvu, da se neresnice, ki smo jih imeli za zlata vredne, spreobrnejo v svoje nasprotje, v prave resnice. In trenutek deziluzije nas postavi na pravo mesto. Kot pravi Danny v pričujoči komediji: »Poišči svoje mesto na tem svetu, vsak mora imeti svoje mesto. Drevo raste na svojem mestu in roža raste na svojem mestu in ptič leti

³ Corneille, Pierre, 1990: *Odrska utvara*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 78.

po svojem tiru. Torej mora tudi človek najti svoje mesto na tem svetu.« Njemu se to zgodi čisto preprosto, na nekem zaobljenem kamnu sredi poti, ko najde sebe in svoj položaj v ustroju življenja.

Svoj pravi jaz pa najdemo, ko pričnemo razbijati iluzijo vsakdana, kot na primer liki v naši komediji, ki svoj nastop pričnejo kot Prva ženska, Druga ženska, Prvi moški in Drugi moški, skozi procese pripovedovanja in soočanja z utopijo resničnosti postajajo Sandra, Margareta, Danny in Albert. Razmerje, ki ga vzpostavljajo do zlagane resničnosti, je mestoma cinično, humorno, zadušljivo ali poteka v popolnem sprijaznjenju. Gledalec (bralec) jim sledi in vedno znova ga postavijo na laž, v zavedanje iluzije. V tem dramskem momentu se prične metafora našega življenja (saj je to, po neki drugi konvenciji, naloga gledališča). Viripajev usmerja svojo dramatično ost na drobne poudarke, ki imajo usodne posledice – kaj drugega pa so rožnata črta, kamen ali zvitek marihuane? Drobnji opomniki o pomembnosti življenja in odnosov, ki jih živimo, v skladu z naslovom, v iluzijah.

»Vendarle bi moralo biti nekaj stalnega v tem spremenljivem veselju!«



Terry Eagleton

SMISEL ŽIVLJENJA: ZELO KRATEK UVOD

(odlomek iz knjige)

Prav tako kot je mogoče verjeti, da ima nekaj – celó »življenje« samo – brez namere neki smiseln načrt ali smer, lahko kdo verjame tudi, da je človeška eksistenca nesmiselna in kaotična, le da je to dejansko njen namen. Morda je plod zlohotne Usode ali Volje. Takšen pogled je, v grobem, zagovarjal nemški filozof Arthur Schopenhauer, mislec, ki je bil tako neusmiljeno mrakoben, da njegovo delo povsem nehote predstavlja eno velikih komičnih mojstrov in zahodne misli (Celó njegovo ime zveni nekam komično, saj združuje plemeniti, nabuhli priimek »Schopenhauer« in precej bolj vsakdanje ime »Arthur«.) Za Schopenhauerja je celotna resničnost (in ne le človeško življenje) bežen produkt nečesa, kar sam imenuje Volja. Volja je nenasitna in neizprosna sila, ki premore neke vrste namernost; toda če že poraja vse, kar je, tega ne počne zaradi kakega bolj hvalevrednega razloga, kot je njena lastna ohranitev. Z reproduciranjem resničnosti Volja reproducira samo sebe, vendar brez kakršnegakoli namena. Potemtakem življenje dejansko premore neko bistvo ali središčno dinamiko; vendar to ni vzvišena, ampak strašna resnica, je vir uničenja, kaosa in večne nesreče. Niso vse vélike pripovedi naivno optimistične.

Ker je volja absolutno samodoločujoča, ima svoj smoter le sama v sebi, kot kaka zlohotna karikatura Vsemogočnega. To pa pomeni, da nas skupaj z vsem ostalim stvarstvom zgolj izrablja za svoje lastne zagonetne namene. Mi že lahko verjamemo, da ima naše življenje vrednost in smisel; toda resnica je, da eksistiramo le kot nebogljene instrumenti slepe, brezkoristne samoreprodukcije Volje. V ta namen pa nam mora Volja vzbuditi utvaro, da ima naše življenje zares smisel; zato v nas razvije neroden mehanizem samoprevare po imenu zavest, ki nam omogoča iluzijo, da posedujemo svoje lastne namene in vrednote. Volja nas spelje v prepričanje, da so njeni apetiti tudi naši lastni. Vsakršna zavest je za Schopenhauerja v tem smislu lažna zavest. Kakor je bilo nekoč rečeno, da jezik obstaja zato, da lahko svoje misli prikrijemo pred drugimi, tako tudi zavest obstaja zato, da nam prikriva popolno brezkoristnost našega bivanja. Če ne bi bilo tako, bi se ob soočenju s panoramo morije in jalovosti, ki nosi ime človeška zgodovina, zagotovo odstranili s sveta. Toda celo samomor je le pretkano zmagoslavje Volje, saj se ob smrtnosti njenih človeških marionet dramatično izkazuje njena lastna smrtnost.

Schopenhauer potemtakem pripada družini mislecev, za katere lažna zavest ni meglica, ki bi jo bilo treba razbliniti z jasno lučjo razuma, temveč bistveni del naše eksistence. Nietzsche, čigar zgodnji spisi nosijo Schopenhauerjev vpliv, je bil še eden izmed teh mislecev. »Resnica je grda,« piše v *Volji do moči*. »Imamo umetnost, da ne propademo ob resnici.«¹ Tudi Sigmunda Freuda je misel njegovega pesimističnega rojaka globoko zaznamovala. To, čemur Schopenhauer pravi Volja, Freud poimenuje želja. Po Freudu so fantazma, napačno dojetanje in potlačitev Realnega za jaz konstitutivni, ne le naključni. Brez te odrešujoče pozabe ne bi mogli shajati. Kaj, če potemtakem zares obstaja neki smisel življenja, vendar bi bilo za nas bolje, da ne vemo, kakšen je? Običajno privzemamo, da bi bilo smisel življenja vsekakor vredno odkriti, toda kaj, če se motimo? Kaj, če je Realno pošast, ki bi nas spremenila v kamen?

Navsezadnje se lahko zmeraj vprašamo, zakaj bi sploh kdo *hotel* vedeti, kaj je smisel življenja. Ali smo lahko prepričani, da nam bo to pomagalo bolje živeti? Neštevilni ljudje so navsezadnje živeli izjemna življenja dozdevno brez posedovanja te skrivnosti. Ali pa so skrivnost življenja morda posedovali vseskozi, ne da bi to vedeli. Morda je smisel življenja nekaj, kar počnem prav ta hip, ne da bi se tega sploh zavedal, morda je nekaj tako preprostega kot dihanje. Kaj, če se nam smisel ne izmika zato, ker bi bil prikrit, ampak zato, ker je očem preblizu, da bi ga jasno ugledali? Morda smisel življenja ni neki cilj, ki naj bi ga zasledovali, ali neki kos resnice, ki bi jo morali potegniti na dan, ampak nekaj, kar se izraža v samem dejanju življenja, ali morda v določenem načinu, kako živeti. Smisel neke pripovedi navsezadnje ni samo v njenem »cilju/koncu« [end], v obeh pomenih besede, temveč tudi v samem procesu pripovedovanja.

Eagleton, Terry, 2009: *Smisel življenja: zelo kratek uvod* [*The Meaning of Life*]. Iz angleščine prevedel Miha Marek. Ljubljana: Krtina (Knjižna zbirka Kratka; 8) [prevedel Miha Marek]

¹ Nietzsche, Friedrich, 1991: *Volja do moči* [*Der Wille zur macht*]. Iz nemščine prevedel Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica. 460.



Mirjam Korbar Žlajpah,
Janez Starina,
Jožica Avbelj,
Milan Štefe



Jožica Avbelj



Mirjam Korbar Žlajpah, Janez Starina,
Milan Štefe, Jožica Avbelj



Mirjam Korbar Žlajpah,
Janez Starina,
Jožica Avbelj,
Milan Štefe



Mirjam Korbar Žlajpah



Janez Starina, Mirjam Korbar Žlajpah,
Milan Štefe, Jožica Avbelj



Mirjam Korbar Žlajpah, Milan Štefe, Jožica Avbelj, Janez Starina



Milan Štefe



Jožica Avbelj, Milan Štefe, Janez Starina, Mirjam Korbar Žlajpah



Janez Starina,
Mirjam Korbar Žlajpah,
Milan Štefe,
Jožica Avbelj



Janez Starina

Ivan Viripaev

ILLUSIONS

Iljuzii, 2011

Slovenian premiere

Opening 12 May 2016

Translator **TATJANA STANIČ**

Director **ANJA SUŠA**

Dramaturg **PETRA POGOREVC**

Set designer **IGOR VASILJEV**

Costume designer **BARBARA STUPICA**

Composer **DRAGO IVANUŠA**

Assistant to dramaturg **ANJA KRUŠNIK CIRNSKI**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Lighting designer **BOŠTJAN KOS**

Special thanks to **Martina Kralj**, **Mirko Janković**, **Vera Snoj** and **Veronika V. Klemenčič** who took part in a conversation recorded for the performance.

We would also like to thank **Martin Vrtačnik** who choreographed the children's party scene, and **Gašper Tič** who helped us choose illusion tricks.

In the performance we used extracts from songs *Brez ljubezni mi živeti ni* by **Moni Kovačič** and *Hallelujah* by **Leonard Cohen**.

Stage manager **Jani Fister**

Technical director **Jože Logar**

Stage foreman **Janez Koleša**

Technical coordinators **Matej Sinjur** and **Branko Tica**

Head sound master **Sašo Dragaš**

Head lighting master **Andrej Koležnik**

Head hairstylist **Jelka Leben**

Haed wardrobe mistress **Angelina Karimovič**

Property masters **Sašo Ržek** and **Borut Šrenk**

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

First woman **JOŽICA AVBELJ** as guest

Second woman **MIRJAM KORBAR ŽLAJPAH**

First man **MILAN ŠTEFE**

Second man **JANEZ STARINA**

What is true love? How can you tell if you have ever experienced it? When should you think of it if not at the moment when you are certain that death is knocking on your door? And what is it that must be told to the loved one at the moment when you are leaving for good? The latest work by Russian playwright Ivan Viripaev, who first made his mark in Mestno gledališče Ljubljansko in 2011 with his play *Oxygen*, presents two closely connected elderly marital couples in their autumn years, astonishingly complicates their relationships and offers an intriguing dramatic story about love, fidelity and (self)deception.

Despite serious topics in which all four characters are obsessively involved, the style of the play is communicative, suggestive and genuinely witty. Ivan Viripaev is a master of contemporary drama writing; in *Illusions* he combines the (melo)dramatic structure with poetic reflection, fast and flexible dialogues with lyrical confessions and the staged reality with its numerous possible parallel worlds. As he pays equal attention to the exploration of the selected topic and to the possibilities of the theatre medium, the *Illusions* from his last play refer to the unreachable ideal of his characters as well as to the principle of their staging. The staging of this play is undoubtedly a challenge that promises an exciting theatrical experience.

INFORMACIJE O PREDSTAVAH MGL DOBITE

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