



Besi

Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Goran Ferčec

vsebina

- 7 Goran Ferčec **BELEŽKA O ADAPTACIJI**
- 13 Seta Knop **IZGUBLJENO MED IZVIRNIKI**
- 19 Luna Pentek **TAM, KJER UGAŠAJO ŽIVLJENJA**
- 25 Nejka Jevšek **VSE JE DOVOLJENO**
- 29 Urša Zabukovec **LJUDJE (V) PRIHODNOSTI**
- 35 Gašper Stražišar **O BESIH IN DRUŽBI, KI JE NOTRANJO ORIENTACIJO
IZGUBILA ŠE PRED LASTNIM RAZPADOM**

- 41 **NAGRADA**
- 43 **NOVO V KNJIŽNICI MGL**

Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Goran Ferčec

Besi

Krstna uprizoritev dramatizacije

Premiera 30. januarja 2026 na Velikem odru MGL

Avtor dramatizacije **GORAN FERČEC**

Prevajalka **SETA KNOP**

Režiser **JANUSZ KICA**

Dramaturginja **LUNA PENTEK**

Scenografka **KARIN FRITZ**

Kostumografka **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Avtorica glasbene opreme **DARJA HLAVKA GODINA**

Lektorica **MAJA CERAR**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Oblikovalec zvoka **SAŠO DRAGAŠ**

Asistentka dramaturginje **NEJKA JEVŠEK** AGRFT

Asistentka scenografke **KATARINA MAJCEN**

Igrajo

Nikolaj Stavrogin **BRANKO JORDAN**

Pjotr Stepanovič Verhovenski **MATEJ PUC**

Varvara Petrovna Stavrogina **JUDITA ZIDAR**

Stepan Trofimovič Verhovenski **JOŽEF ROPOŠA**

Marja Timofejevna Lebjadkina **JANA ZUPANČIČ**

Darja (Daša) Šatova **DIANA KOLENC** k.g.

Lizaveta (Liza) Nikolajevna Drozdova **TINA POTOČNIK**

VRHOVNIK

Praskovja Drozdova **TANJA DIMITRIJEVSKA**

Mavrikij Nikolajevič **TOMO TOMŠIČ**

Aleksej Kirilov **PRIMOŽ PIRNAT**

Ivan Šatov **JERNEJ GAŠPERIN**

Ignat Lebjadkin **BORIS OSTAN**

Fedka **GABER K. TRSEGLAV**

Marja Šatova **NIKA MANEVSKI** k.g.

Šigaljova **TJAŠA ŽELEZNIK**

Virginski **JAKA LAH**

Ljamšin **PETER ALOJZ MARN** k.g.

Študent **MATEVŽ SLUGA**

Študentka **AJDA KOSTEVC** k.g.

Tihon **SEBASTIAN CAVAZZA/BORIS KERČ**

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič** Šepetalka **Nataša Pevec** Tehnični vodja **Janez Koleša** Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**

Vodja tehnične ekipe **Dimitrij Petek** Tonska tehnika **Sašo Dragaš** in **Matija Zajc** Osvetljevalca **Andrej Koležnik** in **Aljoša Vizlar** Frizerki in maskerki

Anja Blagonja in **Alja Pečelin** Garderoberki **Angelina Karimović** in **Sara Kozan** Rekviziterji **Erika Ivanušič**, **Andrés Alejandro Klemen**

in **Ana Johana Scholten**

Sceno so v delavnicah MGL izdelali **Vladimir Janc**, **Matija Mužič** in **Karmen Jerebic**, kostume pa **Irena Tomažin**, **Tanja Lakovnik**, **Tanja Cirman** in **Urška Picelj**.



Matej Puc, Branko Jordan



Tomo Tomšič, Jernej Gašperin, Jana Zupančič, Tina Potočnik Vrhovnik, Judita Zidar, Jožef Ropoša



Branko Jordan, Judita Zidar



Beležka o adaptaciji

Pred več kot petnajstimi leti, poznega poletja leta 2009, sem bil pri velikem projektu odrske adaptacije romana *Besi* F. M. Dostojevskega nenačrtovano in po čistem spletu okoliščin premeščen s položaja asistenta dramaturga na položaj dramaturga. Bil sem mlad in se nisem zavedal tematske, filozofske in literarne kompleksnosti dela, zato sem položaj sprejel brez vsakršnega strahu ali notranjega »besa«. To je bil preprosto roman, ki ga je bilo treba prenesti na oder. Mladostna naivnost me je rešila in mi pomagala, da ostanem razumen in suveren v odnosu do dela, prepričan, da mi bodo uborne profesionalne in življenjske izkušnje, ki sem jih dotlej nabral, zadostna popotnica pri razumevanju in doumevanju romana, ki se ga bo postavilo na oder Hrvaškega narodnega gledališča v Zagrebu. Mladostna naivnost je čudežen fenomen, je kot nevidna sila, ki nas varuje, da se ne bi zgodil zavedli razsežnosti in neukrotljivosti nekaterih reči, sveta, nekega dela; varuje nas pred velikani, ki bi nas lahko uničili, in jih preobraža v sogovornike. Ker je bil projekt še v začetni fazi, je bilo treba adaptacijo šele pripraviti. Osnova je bila Camusova adaptacija tega obsežnega romana. Režiser Janusz Kica nam je dostavil tudi adaptacijo, ki jo je Andrzej Wajda ustvaril za svojo uprizoritev v Starem teatru v Krakovu in ki je v veliki meri temeljila na Camusovi predlogi. Konec poletja in vso jesen tistega leta sem preživel ob romanu in omenjenih dveh adaptacijah. Wajdovo adaptacijo sem prevedel iz poljščine. Z režiserjem Kico sva večji del bralnih vaj porabila za delo na tekstu in v poskusu, da prek povezovanja Dostojevskega,

Camusa in Wajde vzpostavimo konstelacije mogočih tem, vsebin in razlogov. *Besi* so roman baročne in razkošne pripovednosti, svojstvenih likov, nenavadnih filozofskih idej. Toda o čem so pravzaprav *Besi*? Kaj je tisto, kar v njih prepoznamo kot nam lastno?

Jeseni petnajst let pozneje mi Janusz Kica ob kavi v Zagrebu pove, da razmišlja o tem, da bi se še enkrat lotil režiranja *Besov*, in me vpraša, ali bi pripravil novo adaptacijo. Ponudba je mamljiva in tudi lucidna. Kolikokrat se v življenju dramaturga ponudi priložnost, da v institucionalnih pogojih kreativno premisli isto zasnovo z istim režiserjem, in to po petnajstih letih izkušnje? Takšne priložnosti so redkost. To ni le prostor ustvarjalnega dela in adaptacije; to je prostor refleksije, introspektivnega razmišljanja o spreminjanju sveta in spreminjanju lastne ustvarjalne biti. To je priložnost, da prek odmika vznikne sprememba, ki se je zgodila v teh petnajstih letih, sprememba sveta, a tudi sprememba odmeva, ki ostaja po Dostojevskem. Kaj se je spremenilo in kaj nas zaznamuje še po stopetdesetih letih od izida *Besov*? Kako znova brati predlogo? Kako v adaptaciji vzpostaviti novo logiko? Kako se je vsebina romana spremenila v petnajstih letih, kajti ni mogoče, da se ni spremenila; čas je neusmiljena sila, enako napadalna do rahločutne narave papirja, ki se spreminja v prah, kot do vsebine, ki jo ta papir vsebuje. Papir in ideja sta pred obrazom časa enako krhka. V romanu *Besi*, ki je nastal po *Idiotu* in pred *Brati Karamazovimi*, so prisotne vse velike teme Dostojevskega; trk ideologij in razredov, moralni imperativ posameznika, večno

izzivanje Boga, subjekt, ki skuša zdržati svoj občutek nepomembnosti v razmerju do božanske narave. Gre za niz izrazito eksistencialističnih, filozofskih in metafizičnih tem, niz vprašanj brez odgovorov, niz metaforičnih ugank brez jasnih rešitev. Velike teme so vse podrejene času. Četudi so velike, njihov odmev zlahka zbledi, izgubi se v vsesplošnem utripanju drugih velikih tem. Kot pisatelj in dramaturg vidim v teh velikih temah, zlasti v teoloških razmišljanjih o odnosu med človekom in Bogom ter v preizpraševanju moralnosti človekovih dejanj, nekoliko zastarele in preživete bitke, ki pripadajo nekemu drugemu času. V poskusu Dostojevskega, da svet in človeka v njem pojasni (za razliko od nekoliko meditativnega Tolstoja, ki svet zgolj opazuje/opisuje), je nekaj konservativnega in neplodnega. Dostojevski je pisec velikih idej in hkrati majhnih interpretacijskih krčev, ki se spreminjajo v obsesivni poskus, da bi razumeli in prepoznali logiko sveta in njegovih posameznikov/posameznic. Zanimiva pisateljska gesta Dostojevskega je tako prav poskus, vedno in vedno znova, sizifovsko vztrajen poskus spoznanja. Cilj torej ni končno spoznanje, temveč nenehno poskušanje, da bi prek pisanja prišli do spoznanja. Ta proces Dostojevskega kot pisatelja se mi zdi enako zanimiv in pomemben (če ne celo bolj pomemben) kot »velike« teme, o katerih razmišlja.

Ta adaptacija je prav tako poskus, ponovni poskus, da bi prepoznali teme in odrski potencial, poskus transformiranja gostega tkiva proze, dolge skoraj tisoč strani, v situacijo, ki jo sestavljajo ideje, konflikti, govor in geste, situacijo, ki bo vzpostavila čas in prostor, ki pa

nista čas in prostor romana. Čas je izjemno pomembna kategorija v tem romanu-kroniki. Kronika kot književnost je tesno speta s časom kot nosilcem vsebine; v določeni časovnosti se nekaj razvija. Roman je izhajal v obdobju dveh let v *Ruskem glasniku*, to se pravi, imel je širok časovni prostor recepcije. Še več, *Besi* je roman, usmerjen k prihodnosti, je preroški roman o času in dogodkih, ki se v celoti razvijejo šele petdeset let pozneje, v času revolucije leta 1917. Naloga tistega, ki roman adaptira za odrsko uprizoritev, je poiskati način, kako vse te značaje časa uskladiti s kategorijo še enega časa, namreč odrskega.

Zna biti, da je adaptacija najkonkretnjše dramaturško delo, ker vsebuje nekatere postopke filmske montaže, konkretno delo z materialom, le da v tem primeru ne gre za filmski kader, ampak za prozni fragment. Treba je vzpostaviti določen princip, ta princip sistematično izvesti, odločati se je treba o tematskih sklopih, o tem, kaj je v teh sklopih pomembno in kaj ne, ter naposled formirati kategorijo časa, ki ima drugačen performativni značaj. Kajti tudi branje je oblika izvedbe, toda njegova recepcijska dinamika ima avtonomen značaj. Gledališka izvedba vzpostavlja kolektivno kategorijo izvedbenega časa (branja). To se pravi, naloga je roman vzpostaviti kot kolektivno izkušnjo znotraj gledališkega časa.

Dostojevski gradi sliko časa na široko, sedanost dopolnjuje s časovnimi elipsami preteklosti, prehaja med vsemi družbenimi sloji, zaobjema zemljevid sveta, večji od Rusije. Pri branju takšnega besedila je treba postaviti



Branko Jordan



dramaturško vprašanje; kateri elementi prozne poetike Dostojevskega generirajo dramskost oziroma kako naj situacijske elemente romana prenesemo v uprizoritev? Pri tej adaptaciji najprej tako, da se utiša ali ukine glas pripovedovalca, s čimer izgine funkcija komentatorja. Četudi je scenski komentator v postdramski poetiki lahko izrazito zanimiva odrska funkcija, je v tem primeru zgolj odvečna priča, ki zaseda mesto, kamor bi moral stopiti gledalec. Dostojevski piše odlične dialoške prizore, polne tematske in jezikovne napetosti ter dobro postavljene med druge formalne označevalce romana. Dialog mestoma prehaja v nekoliko suho didaktičnost ali pa v pretirano (razredno) stiliziranje, katerega cilj ni dialog, temveč izčrpavanje sogovornika (a tudi bralca), toda to je pač značilnost proze tistega časa. Moja dramaturška odločitev je bila, da to logorejičnost dialoga v določenih situacijah celo poudarim in ga pretvorim v monološke fragmente, ki jasno kažejo na pomanjkanje komunikacije in govorni akt približajo diskurzu podkasta, ki nam danes opisuje naš svet. Ljudje preprosto ne nehajo govoriti (ne glede na to, ali kdo posluša). Dejstvo, da je roman izhajal v nadaljevanjih, oblikuje pomemben element strukturiranja besedila v prizore ali situacije. In tako je situacija kot osnovni dramski gradbeni element že vsebovana v romanu. Treba jih je le še montirati, in sicer tako, da sledijo izbrani tematski poti adaptacije.

Pri zadnji dramaturški odločitvi sem pozornost usmeril k ambientu, zelo pomembnemu elementu vsebine romana. Ambient je ostanek teksta, teme, situacije, vpisan je v misel, med vrstice, med poglavja, v gestus protagonista. To je prostor metafizike in imaginacije, uprizoritvi pa omogoča, da vstopi v dialog s prozo. Ambient je torej najmanj konkreten in najbolj povezovalen element med dramo in prozo. Če bi omenjeni ambient morali opisati ali poimenovati z enim pojmom ali fenomenom, dovolj kompleksnim, da v sebi povzame vse ideološke, poetične, metafizične in eksistenci-

alne reference, ki jih prikaže roman, bi to bil nihilizem. Prav nihilizem je mogoč odgovor na prej postavljeno vprašanje; kaj je tisto, kar v *Besih* prepoznamo kot nam lastno? Med vsemi omenjenimi velikimi temami v romanih Dostojevskega, ki jih je ontologija dvajsetega stoletja nekoliko zmehčala ali pa jih preprosto naredila za manj strastne, je nihilizem živa in utripajoča tema, ki nam nikdar ni bila bližje, kot nam je danes. To je nihilizem, na katerem bo sto let pozneje Camus oblikoval svojo filozofsko doktrino absurda in jo izvrstno povzel v prvi povedi eseja *Mit o Sifizu*: »Obstaja en sam zares resen filozofski problem: samomor.«¹ V romanu je neverjetno število umrlih, ubitih in samoubitih protagonistov. V like tega romana je vpisana neverjetna količina zanikanja smisla, brezsensnosti in eksistencialne krize. Vsak jo prenaša, kot virus, nekateri bolj zavestno, nekateri manj, in jo po lenti časa pošilja k nam. V tem mračnem romanu ni nič tako zelo sodobnega kakor ta zavest, ki zanika vsako možnost obstoja ali veljavnosti. Vse, vsak fragment, vsaka pripovedovalska linija, vsaka motivacija lika, vsaka gesta je v tem romanu zgolj prenašalec tega virusa, ki se prikazuje kot signal, ki ga še kako dobro razumemo z našega nihilističnega gledišča znotraj časa, z naše točke zgodovine.

Prevedla Nina Dragičević

1 Prev. Janez Gradišnik (Cankarjeva založba, 1980).



Jana Župančič, Jernej Gašperin, Primož Pirnat

Seta Knop

Izgubljeno med izvirniki

Vsak prevod naj bi bil, preprosto rečeno, čim bolj zvesta poustvaritev izvirnika; v okolje domačega jezika naj bi ga prenesel tako, da doseže njegovo branje podoben učinek kot med bralci izvirnika. Če uporablja avtor raztrgano sintakso, naj ta zazveni tudi v prevodu, in če piše razvlečene stavke, prav tako; prevajalec naj skuša prav tako čim bolj slediti pomenskim odtenkom besedila, specifičnih izrazov ne zamenjevati s splošnejšimi ali obratno, približati kulturne reference domačemu bralcu itd. Se pravi: slediti mora avtorjevemu glasu.

Do tu vse lepo in prav, a kaj pravzaprav prevajamo, ko se znajdemo pred priredbo nekega dela in se naenkrat zastavi nič kaj preprosto vprašanje, kaj je tu sploh izvirnik. Kaj je tu avtorski glas? Poglejmo si to na konkretnem primeru. Pred nami je hrvaška dramska priredba romana *Besi* ruskega pisatelja Dostojevskega. Prireditelj Goran Ferčec je pri priredbi upošteval tudi druge vire – zlasti odlomke iz *Katekizma revolucionarja* ruskega anarhista Sergeja Nečajeva, ki je bil prototip za enega od protagonistov *Besov*, Pjotra Verhovenskega –, kar zadevo še malce zaplete, a v ospredju je vendarle roman sam, in navedel je tudi, na kateri hrvaški prevod se je opiral. Za začetek se torej prevajalec znajde pred dilemo: ali naj prevaja kar priredbo ali pa skuša, ker je že v *Besih* samih zelo veliko dialogov, ki jih je Ferčec v svoji dramatizaciji uporabil, v tistih primerih, ko se v priredbi zvesto drži hrvaškega prevoda, ustrezna mesta raje prevesti po slovenskem prevodu in se s tem izogniti pastem prevajanja iz ruščine prek posrednega jezika – v tem primeru hrvaščine? In prav tako – iz

istega razloga – polovi tudi siceršnje kose in drobce besedila, jih tako rekoč izlušči iz okvirnega besedila? Ter prevaja neposredno iz priredbe le tedaj, kadar njen avtor očitno odstopa od hrvaškega prevoda izvirnika oziroma mu kaj dodaja iz drugih virov ali pripiše po lastnem premisleku?

Veliko lažje bi bilo seveda ubrati preprosto pot prevoda same priredbe, a sama sem se lotila dela prav na ta način, z navzkrižno primerjavo med zdaj že tremi besedili (priredbo ter slovenskim in hrvaškim prevodom *Besov*). Če je bil recimo v slovenskem in hrvaškem prevodu določen lik opisan kot entuziast, Ferčec pa ga je označil za fanatika, sem se držala njegove interpretacije – očitno je to naredil namenoma. In če je nekoga označil za pošast, čeprav v slovenskem in hrvaškem prevodu piše, da se mu je zmešalo, prav tako. (Da sploh ne omenjam klestenja vseh milostljivih gospa, prirediteljeve lastne dinamike vikanja in tikanja itd.) A kmalu se je izkazalo, da se stvari marsikdaj ne izidejo. Ne gre le za pomenske odtenke – navsezadnje ni vseeno, ali nekdo nekoga ubije, zakolje ali likvidira, ali ima pravico, da nekaj stori, ali pa si to pravico prilasti, ali je nekaj blodnja

ali sanjski privid, ali govori neki junak o posmehljivosti ali o cinizmu do življenja, ali je bil nekdo za luno ali je padel z lune, ali je bil samozanec ali slepar; naštevati bi lahko v nedogled –, ampak prihaja zaradi zelo različnih prevodov do precejšnjih pomenskih razlik. Na tem mestu sem svojim trem virom dodala še dva. V zgodovini slovenskega prevajanja se le redko zgodi, da imamo na voljo kar več prevodov istega dela, a v tem primeru se je zgodilo prav to: poleg najnovejšega prevoda Besov iz leta 2023, na katerega sem se opirala (avtor prevoda je Borut Kraševac), sem torej v igro pritegnila še starejši prevod Janka Modra iz leta 1960, ki pa je bil narejen na podlagi Levstikovega prevoda iz leta 1919. (Omeniti velja, da v Levstikovem prevodu ni bistvenega poglavja »Pri Tihonu«, ki pravzaprav osmišlja lik Stavrogina in njegova dejanja, v tokratni dramatizaciji pa nastopa kar na začetku; resda ni izšlo v prvi izdaji romana in je običajno dodano na koncu poznejših izdaj, a v obeh poznejših slovenskih prevodih je integralno vključeno kar v besedilo samo, proti koncu drugega od treh delov romana, kamor ga je v prvotni opuščeni različici uvrstil že Dostojevski sam – odločitev za to utemeljuje Bratko Kreft v obširni spremni besedi k prevodu iz leta 1960.) In kadar tudi v primerjavi s starejšim prevodom še nisem prišla do zadovoljivega odgovora, sem nazadnje segla po izvirniku vseh »izvirnikov«: ruskem besedilu romana. Pred mano je bilo torej kar pet virov.

Poglejmo si dve taki pomenski odstopanji. V dolgem samogovoru Šatova ob srečanju s Stavroginom zasledimo v hrvaškem prevodu in priredbi stavek, da je Bog utelešenje vsega naroda. Malce nenavadno glede na to, da je krščanski Bog netelesen (in je prej narod božje telo, kot piše dve vrstici naprej), še bolj nenavaden pa v primerjavi z obema – v tem primeru enakima

– slovenskima prevodoma: bog je sintetična osebnost vsega naroda. Hm, zanimivo. Kaj pravi ruski izvirnik? Enako – *sintetičeskaja ličnost naroda*. Slovenska prevoda sta torej dobesedna, vendar pa pridevnik sintetičen malce preveč asociira na sintetiko, ne pa na sintezo, čeprav gre prav za slednjo; po posvetu s poznavalko Dostojevskega, ki pove, da so o pojmovanju vere Šatova napisane cele knjige, se namreč izkaže, da je Bog nekakšna »združena osebnost naroda«, »sinteza narodove osebnosti«, skupek vseh narodovih osebnostnih lastnosti. Moja končna rešitev je bila v tem primeru nekaj tretjega: v Bogu se zrcali osebnost vsega naroda.

Drug primer najdemo v argumentaciji, s katero Kirilov Pjotru Verhovenskemu utemeljuje svojo odločitev, da bo naredil samomor; pri tem se sklicuje na svojo voljo (kot pravita hrvaški prevod in priredba), v kateri vidi atribut svoje božanskosti. Le da je ta volja v prevodu B. Kraševca samovolja, J. Modra pa svobodna volja (in V. Levstika, če gremo še dlje, prosta volja). V ruskem izvirniku gre za besedo *svoevolje*, ki je dokaj specifična in vezana na kontekst Dostojevskega, kajti v ruščini obstaja za samovoljo tudi precej bolj običajna beseda *samovolje*. *Svoevolje* je morda res tudi samovolja, obenem pa je svoja, torej lastna, volja, volja z nekakšnim dodatnim poudarkom. In to dvoje ni čisto isto: samovolja je volja, ki se ne ozira na želje drugih ali jih celo brezobzirno tepta, torej ima lahko včasih tudi negativno konotacijo. Glede na kontekst, v katerem se ta beseda kar nekajkrat pojavlja (če Boga ni, je vsa volja moja in razglasiti moram svojo voljo; vsi se ubijejo s kakšnim razlogom, jaz pa samo iz svoje volje; če bi jaz hotel pokazati svojo voljo, bi ubil koga drugega itd.), sploh pa zato, ker je tudi Ferčec besedam že omenjenega Kirilova: »atribut moje božanskosti je moja Volja« sam

Jožef Ropoša, Tomo Tomšič, Tina Potočnik Vrhovnik





Nika Manevski, Jernej Gašperin

dopisal »Svobodna volja!«, sem se tokrat – upam, da ne povsem samovoljno – odločila za voljo.

Nadaljnje težave, ki so se pojavljale, so bile povezane s stilno zaznamovanim govorom dveh likov – kaznjenca oziroma katoržnika Fedke, ki govori v nižjem govornem registru, in že omenjenega Kirilova, ki je dolgo živel v tujini in se (morda zato?) izraža nekako odsekano, izpušča glagole ali uporablja približne izraze (»izvedel« sem, da sem srečen – ne pa: »spoznal« sem); ob njegov nenavadni slog se obregne tudi eden od likov v knjigi. (Razmišljamo lahko še naprej: je morda, globoko zapreden v svoje misli, v sebi že prestopil mejo življenja in smrti, zato s tem svetom komunicira le še lapidarno? Ali pa kot inženir že tako ni ravno človek besede?) V hrvaškem prevodu ta zaznamovanost ni bila tako izražena, v slovenskem pa, in ker je Ferčec obema osebama, zlasti Fedki, pripisal kar nekaj besedila, ki ga ni bilo v izvirniku, je bilo treba kajpak tudi te odlomke prilagoditi njunemu siceršnjemu govoru.

A ob tehtanju vseh teh odtenkov je bila ves čas prisotna še misel na oder, na katerem bo to besedilo zaživelo, in zaradi te misli sem svoja lastna načela marsikdaj tudi kršila. Tako sem se, kadar se mi je zdelo, da bi hrvaška različica na odru zvenela bolje, večkrat odmaknila od ruskemu izvirniku sicer vselej povsem zvestega slovenskega prevoda. Ko denimo Pjotr Verhovenski razlaga, da se je ob vrnitvi v Rusijo odločil igrati vlogo, in da ni nič bolj zvito kot igrati samega sebe, saj ti nihče ne verjame, da si to ti, sem se raje odločila za to različico, kot pa da bi uporabila natančni slovenski prevod, češ da se je odločil kazati lastni obraz. In ko Kirilov Pjotru, ko mu ta predlaga, naj ubije koga drugega, če že hoče pokazati svojo voljo, zabrusi, da je to najnižja oblika lastne volje, in pribije: »V tem si ves ti!«, se mi je zdelo razumljiveje reči: »To je prav tebi podobno.« (Čisto v zadnji fazi sem iz istega razloga v nekaterih redkih primerih – tokrat res samovoljno – ubrala tretjo pot. Ker verjetno gledalci ne bi razumeli, kaj naj bi bil

napad kolerine, ki ga je dobil Stepan Verhovenski, kot piše v ruskem izvirniku in slovenskem prevodu, in me tudi napad dizenerije v hrvaškem prevodu in priredbi ni povsem prepričal, sem se odločila, da ga bo raje začelo črvičiti. In v tehtanju med tem, ali naj bo Marja označena za slaboumno ali naj ima duševno motnjo, sem ji raje pripisala, da ni čisto pri pravi.)

Prava kolobocija torej, če sploh ne omenjam detektivskega dela ob razreševanju kakšnih stvarnih vprašanj: ima zlorabljen deklica Matrojoša dvanajst ali štirinajst let; je kamen, ki so ga privezali Šatovu okoli vratu, ko so ga vrgli v ribnik, res tehtal samo dve kili ali je bil osemkilska skala? A vsa ta filigranska iskanja pomenov, vse končne rešitve v besedilu, za katerimi se skriva stotine opuščenih in zavrnjenih, bodo seveda neizogibno doživeli nadaljnjo preobrazbo v procesu igralskega študija, med katerim se bo besedilo prilagodilo igralcem in režiserjevemu videnju drame. Morda tako zelo, da bodo poniknili v brezno neprepoznavnosti. Zato se na koncu samo od sebe zastavlja vprašanje: je bil ves trud odveč? Bi bilo morda vseeno bolje prevajati kar priredbo? Je avtorskih glasov toliko, da je zmeda med njimi že nepregledna in razreševanje smisel le zamegljuje, namesto da bi ga izčistilo? Težko vprašanje. A upam, vsaj drznem si upati, da je zaradi vseh teh miselnih ovinkov prevod vendarle bližji obema avtorjema – tako Dostojevskemu kot Ferčecu. In tolaži me misel, da umetna inteligenca tega nikakor ne bi mogla storiti – ne zdaj ne kdaj pozneje.



Jernej Gašperin, Tina Potočnik Vrhovnik

Luna Pentek

Tam, kjer ugašajo življenja

»Kako temna je pot skozi globino Dostojevskega, kako pusta njegova pokrajina, kako težavna njegova neskončnost, skrivnostno podobna njegovemu tragičnemu obličju, ki je vanj vklesana vsa bolečina življenja.« (Zweig, 537)

Trenutek, preden se življenje konča. Morda. Ali trenutek, v katerem bi se življenje lahko končalo. Tik preden pade giljotina in odseka glavo. Preden se zategne vrv okrog vratu. Preden se sproži pištola in prestreli možgane. Preden telo pade v vodo in potone pod gladino. Preden se odkruši kamen in pademo v prepad. Preden nekoga pogledamo v oči in nam vzame življenje.

Zaprem oči. In jih spet odprem. V temi vidim sebe, svoje telo, kako visi, prazno telo v gluhi tišini. In takrat pomislim na vse, kar je to telo bilo, in na vse, kar bi še lahko bilo. Ne poskušam se rešiti, ničesar ne obžalujem. Tudi po ničemer več ne hrepenim.

V tem trenutku ostanemo sami s svojo resnico.

LIZA: *Ustrelil se je z majhnim tricevnim revolverjem. Naravnost v srce. Krvi je izteklo zelo malo. Umreti je moral v hipu. Vsa družba si je radovedno ogledovala mrliča.*

Se je v zadnjih trenutkih življenja vredno kesati za svoja nizkotna dejanja? Je vredno priznati ali na glas izgovoriti vse najmračnejše stvari, ki smo jih naredili, dokler smo bili živi? Zakaj bi se opravičevali za svoja dejanja, če vemo, da jih ne obžalujemo? Če ne čutimo krivde. Tudi če bi jih izgovorili, ne bi čutili nikakršnega olajšanja. Morda bi uspeli začutiti krivdo, obžalovanje. Verjetno pa nismo več zmožni čutiti ničesar. V nas se ne more nič več premakniti.

Otopeli smo. Tega nas je naučil svet, v katerem živimo. Če ne bomo ničesar čutili, bomo v njem lažje preživeli. Če ob smrti ne čutimo bolečine, če si zatismo ušesa in ne slišimo strellov, če ob zlorabi ne čutimo obžalovanja, če se uspemo ograditi od drugih in nikoli ne začutimo ljubezni – takrat bomo morda lahko resnično zaživel. Morda pa bomo nehali biti ljudje.

Iskati, kopati po najtemnejših delih sebe, da bi se na koncu le dokopali do nečesa, kar nas morda še lahko

zaboli. Ker upamo, da bomo morda nekoč, nekje globoko v sebi spet lahko nekaj začutili. Morda le za hip. Trenutek, ki bo izginil v neskončnosti časa. Nohte zarijemo v mehko tkivo. Z zobmi ugriznemo v ustnico. Pocedi se majhna kaplja krvi. Pa še vedno ne čutimo ničesar. Dve telesi ležita goli, drugo poleg drugega. Ne vztrepetata. Ne drhtita. To je le lepljiv stik ene kože z drugo. Poskušamo se zaljubiti. Pa drugo osebo zasovražimo. Nekomu izrečemo najbolj boleče besede. Ni nam žal. Preizkusimo vse, kar bi nas še lahko prebudilo. Odrešitve pa na koncu ne najdemo ne v erosu ne v destruktiji.

STAVROGIN: *Ko bi vsaj verjel v nekaj, lahko bi se ubil. Ampak tudi verjeti ne morem. Eno samo zanikanje me je. Pri meni je vse zmeraj površno in medlo. Vem, da bi se moral odfrnciti z zemlje kot nizkoten mrčes, [...]*

Iščemo skrajni rob samih sebe. Rob svojega jaza. Da bi dokazali, da še zmoremo vsaj nekaj začutiti. V takem življenju ni odrešitve, ni katarze, je le vztrajanje v neskončnem trenutku pred padcem. Edina možnost, da pobegnemo, se zdi, da je smrt. Tako dolgo že stojimo na tej točki, da je to edino, kar bi naše stanje lahko spreminilo.

Etika teh posameznikov ni zgrajena na dobrem in zlu, temveč na odsotnosti obojega. Človek, ki ničesar več ne čuti, je nevarnejši od tistega, ki sovraži. Otopelost ni obrambni mehanizem posameznika, ampak je bolezen družbe. Svet, ki uči, da je čutenje šibkost,

vzgaja ljudi, ki so sposobni izreči vse in storiti vse. Zato ker so spoznali, da nič več nima posledic.

MARJA: *Veš kaj, Šatuška, si pameten človek, pa ti je dolgčas. Sicer pa vam je vsem dolgčas. Čudno mi je, ko vas vse gledam – ne razumem, kako se lahko ljudje dolgočasijo. Hrepenenje ni dolgočasno, meni je vedno veselo.*

Sredi sobe sedi ona. Tista, ki edina ne spada v ta salonski svet. Tista, ki vidi ljudi. Sliši, kako jim bije srce. Tista, ki razume svet. Oni, ki stojijo okrog nje, se je bojijo. Sramujejo se tega, da je v njihovi hiši. Ne pogledajo je. Zato, ker se bojijo, da bi končno videli resnico. Ona, ki sedi tam med njimi, ne ogroža drugih, ker bi jim bila nevarna, temveč ker razkriva laži, na katerih je zgrajen ves njihov svet.

MARJA: *Opazovala sem jih, tako zbrane na kupu. Vsi se jezite, vsi ste sperti med sabo; zberete se in se ne morete niti od srca nasmejati. To je grozno, toliko bogastva in tako malo veselja.*

Laži so med njimi spletle zavozlano mrežo odnosov, iz katere se je zdaj nemogoče iztrgati. Njena prisotnost je kot razpoka v tem sistemu: drobna, a ključna, da pokaže prve pomanjkljivosti. Naučili so se živeti v umetnem svetu, ki ne dopušča nikakršnih odstopanj od standardov, ki jih določa družba. Če bi si dovolili slišati resnico, če bi ji verjeli, bi se njihov svet počasi začel rušiti. Tapete na stenah se ob robovih počasi začnejo luščiti. Pelargonije na oknih ovenijo. Porcelanasta skodelica za čaj pade na tla in se razbije. Ostanajo samo okruški. Koščki razbitega sistema. Sistema, ki razpade. Hierarhije, ki se poruši. V taki družbi pa ljudje, ki so se

po nedeljski maši zbrali na dopoldanski kavi, nikakor ne bi znali preživeti. Zato ker so najbližje sreči takrat, ko niso svobodni.

KIRILOV: *Človek je nesrečen zato, ker ne ve, da je srečen.*

Svet, v katerem si dovolimo imeti lastno mnenje, ki se ga ne sramujemo. Svet, v katerem si dovolimo sanjati o nečem lepšem, v katerem si upamo hrepeneti po nečem boljšem, ne omogoča strogih podreditev. Manipulacij. Ne omogoča tega, da se družba podredi enemu posamezniku ali skupini posameznikov, ki jih potem vodi počasi, vse do roba prepada. Tam, na tej skrajni točki, ima nad njimi popolno oblast. In tako, korak za korakom, negotovost posameznika postaja negotovost celotnega naroda.

Zato v taki skupnosti boj za preživetje postaja mehanizem delovanja celotne družbe. Ko nam postane vseeno za vse, na naši poti do cilja ni več nobenih ovir. Človek morda ni zloben po naravi, temveč je zloben zato, ker ne zdrži praznine, ki se razpre, ko izginejo vse gotovosti.

LJAMŠIN: *Med vsem tem ubadanjem s truplom se nam je vsem malce pomračila zavest, prevzelo nas je nekakšno tiho začudenje. Nekdo je nenehno ponavljal: To ni prav. To sploh ni prav!*

V takem svetu lahko izrečemo čisto vse, ker to ne bo ničesar spremenilo. Besede so že izgovorjene. Dejanja so storjena. Prepozno je, da bi se lahko kaj spremenilo.

Takrat cilj opravičuje vsa sredstva. Kar naenkrat je vse dovoljeno. Ljudje se v svetu, kjer je dovoljeno vse, borijo, da bi nekaj spremenili. Želijo si revolucije. Želijo

si boja. Želijo si imeti moč. Dokazati, da lahko na kaj vplivajo. Tudi če za to tvegajo lastna življenja.

PJOTR: *Ta svet je zanj neusmiljeni sovražnik, in če še vedno živi v njem, je to samo zato, da bi mu lahko čim bolj škodoval. Revolucionar pozna eno samo znanost, znanost rušenja.*

Ves čas stremijo k upor. Pomembno je le to, da rušijo tisto, kar so zgradile generacije pred njimi. Da lahko vidijo, kako pred njimi gori preteklost. Gori in pogori do tal. Na koncu ostane le pepel. Težak, siv, lepljiv pepel, ki se prijema na kožo in duši v grlu. In sredi tega pepela morda ostanejo trupla. Sledi nekega preteklega življenja. Trupla, ki jih lahko prestopimo.

Pred nami pa se v porušeni pokrajini, v dimu, ki se dviga iz pogorišča, v daljavi morda pokaže obris nečesa novega. A ko se dim poleže, vidimo, da je tam le neskončna praznina. Praznina, v kateri odmeva samota teh ljudi, ki so požigali, ker so skušali rešiti sebe. Njihova samota se naseli v prazne kraje, ki so jih ustvarili, da bi v njih morda končno lahko spet zaživel.

DAŠA: *Nikolaj me je povabil, naj grem z njim v Švico. Pravi, da je kraj strašno dolgočasen, v soteski; gore utesnjujejo pogled in misel. Zelo mračno je.*

VARVARA: *Boš šla?*

DAŠA: *Bom.*

VARVARA: *Pojdiva skupaj. Kaj naj pa počnem tukaj. Vseeno mi je. Živelci bova v soteski.*



Tam nekje daleč stran od tu, v pustih, mračnih, ozkih soteskah je prostor, kamor se naselijo telesa, v katerih je življenje že ugasnilo. Tam živijo ugasla življenja, da bi lahko dočakala svoj konec na tem svetu.

Te pokrajne brez obzorja niso le prostor, kamor si posamezniki želijo. Te pokrajine ti ljudje nosijo s seboj. Pokrajine, ki živijo v njih. To je njihov notranji prostor. Je nekaj, kar je najbližje njihovem občutenju sveta okoli sebe. Ta prostor torej ni samo zunanji svet, temveč brezdanja notranjost človeka, v katero je vklesana vsa bolečina njegovega bivanja.

Če na koncu – takrat, ko bo vsega konec, obsedimo v ogromnem salonu, v tišini, si bomo upali še koga pogledati v oči?

Prostor se začne ožiti. Svet se počasi krči. Vakuum začne stiskati telesa in utesnjuje misli. Na koncu v tem praznem prostoru ne iščemo več prostora zase. Trudimo se nekako preživeti. Morda tukaj. Morda bo lažje, če preprosto pobegnemo. Morda bomo nekje drugje končno našli neskončnost.

»Ničesar od tega, kar hoče človeštvo, ne marajo, ti posebneži. Ničesar nočejo od tega sveta.« (Zweig, 486)

Literatura

Zweig, Stefan. *Graditelji sveta*. Koper: Založba Lipa, 1967.



Gaber K. Trseglav, Branko Jordan

Vse je dovoljeno

Ideja

Besi Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega so roman, ki je nastal v enem najbolj protislovnih in hkrati najbolj eksplozivnih obdobjih ruske zgodovine. Šlo je za čas, ko se je Rusija prvič resno soočila z vprašanjem modernosti, vendar pa je to soočenje potekalo brez stabilnega političnega in moralnega okvirja. Prav v tej razpoki med željo po spremembi in nezmožnostjo, da bi to spremembo artikulirali, je Dostojevski prepoznal nevarnost, ki danes presega konkretni zgodovinski trenutek. *Besi* niso roman o tem, kaj se je zgodilo, ampak o tem, zakaj se je to moralo zgoditi. Niso torej roman o revoluciji, ampak o trenutku tik pred njo, o času, ko se svet še ne ruši navzven, a je že notranje razpokan. Ko se zdi, da je vse še na svojem mestu, a besede ne pomenijo več istega, zakoni nimajo več teže, resnica pa je razdeljena na nešteto fragmentov.

Roman je izšel leta 1871 v *Ruskem vestniku*, kjer je izhajal po delih. Dostojevski ga je napisal leta po vrnitvi iz sibirskega izgnanstva (1854), kamor je bil poslan na prisilno delo, potem ko so ga skupaj z ostalimi člani revolucionarnega krožka Petraševskega dan pred usmrtitvijo pomilostili. To je bil torej čas, ko je Rusija vstopala v pospešeno modernizacijo, a brez notranjega soglasja o tem, kaj naj bi ta modernost sploh pomenila. Po odpravi tlačanstva leta 1861 se je razkrila globoka praznina, saj je šlo pri tem na papirju za emancipacijsko gesto, v praksi pa za proces, ki je razkril vso nepripravljenost ruskega imperija na lastno modernizacijo. Nekdanji tlačani so formalno postali svobodni, a brez

zemlje, brez ekonomske varnosti in brez političnega glasu. Plemiški razred je izgubil del svoje tradicionalne legitimnosti, ne da bi se odpovedal privilegijem. Država je želela reforme, vendar ni želela izgubiti nadzora. Nastala je družba, v kateri nihče več ni vedel, kje je njegovo mesto. Stari družbeni red je bil omajan, nove etične strukture pa še niso obstajale. V to praznino so vstopile *ideje*. Šlo je za izobražene mlade ljudi, pogosto brez premoženja in brez dostopa do realne politične moči, ki pa so imeli dostop do idej, predvsem do zahodnih filozofij, socialističnih, nihilističnih in utopičnih teorij. Te ideje so v Rusijo vdrle brez politične razprave, zaradi česar se je rodila kultura absolutnih stališč. Ideja je postala identiteta. Kdor je dvomil, je bil izdajalec. Kdor je odlašal, je bil reakcionar. Ideje so zahtevale takojšnjo in popolno uresničitev.

Povod za nastanek romana je bil za Dostojevskega resnični dogodek, in sicer smrt študenta Ivana Ivanova s strani revolucionarne skupine pod vodstvom Sergeja Nečajeva. Ivanov, ki je sprva pripadal revolucionarjem, se je ločil od skupine zaradi nasprotovanja njihovim metodam in bil zato označen za izdajalca, zaradi česar so ga Nečajevi sledilci 21. novembra 1869 ubili. Dostojevski je v *Besih* natančno beležil stanje sveta. Romana ni zastavil kot politični pamflet, ampak kot prerez druž-

be, v kateri se skupno mišljenje razblini v niz nezdružljivih ideologij.

Fragmentacija

Mihail M. Bahtin je Dostojevskega razumel kot pisatelja polifonije, pri čemer *Besi* označujejo posebno fazo te polifonije, t. j. trenutek, ko se glasovi sicer množijo, a se ne srečujejo več v dialogu. Vsak lik govori iz lastne zaprtosti, iz lastnega idejnega sistema, ki ne priznava drugega kot legitimnega sogovornika. To ni več raznovrstnost glasov, ampak nekakšna fragmentacija. Če je bil prej med posameznimi glasovi dialog vsaj potencialno mogoč, se je zdaj ta skupni prostor popolnoma raztreščil. Glasovi so zdaj zaprti v svoj lastni idejni sistem. In prav ta fragmentacija je politično stanje Rusije tistega časa. Družba je razbita na množico nekakšnih mikrosistemov, ki se legitimirajo sami in drug drugega dojemajo zgolj kot grožnjo.

Zato so v *Besih* vsi liki z nečim obsedeni. Ne zato, ker bi jih avtor označil za patološke, ampak zato, ker ideja v nestabilnem svetu prevzame funkcijo smisla. Ideje tako postanejo nadomestek za identiteto. V tem kontekstu postane razumljiva tudi ideja brutalne enakosti, ki se pojavlja v romanu – zahteva, da se izravnavajo vse razlike, tudi intelektualne. Enakost se ne vzpostavlja zato, da bi vsi imeli več, ampak zato, da nihče ne bi izstopal. Gre torej za politiko strahu, ne za politiko pravičnosti.

Materializacija

Stavrogin se v tem svetu pojavi kot figura, ki razkriva notranjo praznino politične oblasti. Okoli njega se zbirajo projekcije, ki v njem vidijo bodočega voditelja in ga poveljujejo. Toda Stavrogin sam nima iluzij. Razume, kako delujejo ideje, vidi njihovo praznino, prepozna manipulacijo in prav zaradi tega ne more več verjeti. Stavroginova izpoved Tihonu, t. j. priznanje, da je posilil še niti dvanajst let staro deklico, ki je nato storila samomor, predstavlja skrajno točko pisateljevega raz-

iskovanja moralnega nihilizma in metafizične praznine subjekta. Ključno pri tej izpovedi ni zgolj dejanje samo, ampak tudi način, kako ga Stavrogin reflektira: brez kesanja, brez patosa, skoraj hladno analitično, kot eksperiment nad lastno zmožnostjo prestopanja meja. Njegov zločin ni sad strasti, ampak njegova indiferentnost, kar Stavrogina umešča v samo središče idejnega razkroja poznega 19. stoletja, zaznamovanega z razpadom tradicionalnih moralnih, religioznih in družbenih temeljev. Dostojevski tu radikalizira tedanje razprave o svobodni volji, odgovornosti in »novem človeku«. Stavrogin na neki način sploh ni zločinec v klasičnem smislu, ampak subjekt, ki je izgubil osnovni okvir vrednotenja lastnega delovanja. Njegova izpoved je bila v Rusiji prvič v celoti objavljena šele leta 1921, in prav v tej zakasneni objavi se kaže razsežnost Dostojevskega; Stavrogin ni le simptom svoje dobe, ampak temni predhodnik etičnih in eksistencialnih kriz 20. stoletja.

Nasproti njemu stoji Pjotr Verhovenski, lik, ki uteleša novo obliko političnega delovanja in se ujema z Nečajevim modelom revolucionarnega delovanja. Pjotr ne verjame v ideje kot vrednote, ampak v ideje kot orodja destabilizacije. Njegove laži niso naključne, ampak sistematične. Z njimi razkraja zaupanje, ustvarja občutek, da ni več resnice, da je vse relativno, da je vse dovoljeno. Njegova strategija sledi preprostemu, a smrtonosnemu načelu: najprej ustvariti kaos, nato v tem kaosu vzpostaviti hierarhijo, ki se bo razglasila za red. Kaos ni prehodno stanje, ampak pogoj njegove moči.

Svet nasilja

Če ta kontekst torej premaknemo v sedanost, postane jasno, da čeprav ne živimo v enakih zgodovinskih okoliščinah, še vedno poznamo iste strukture. Ponovno se srečujemo s figurami oblasti, ki zavestno spodkopavajo institucije, relativizirajo resnico, ustvarjajo nekakšno klimo izrednega stanja. Ponovno se pojavlja politika, ki ne gradi legitimnosti na zaupanju, ampak na strahu. Priča smo, kako se laž normalizira kot politično sredstvo, kako se kompleksni problemi reducirajo na enostavne sovražnike, kako se po kaosu obljublja red. V tem smislu *Besi* niso aktualni zato, ker bi napovedovali konkretne dogodke, ampak zato, ker razkrivajo mehanizem, po katerem družba zdrсне v stanje, kjer je vse dovoljeno. V obdobju, ki ga zaznamuje vse večja toleranca do nasilja, bodisi v imenu varnosti ali (zgodovinske) nujnosti, razkrivajo, kako zlahka se radikalna misel odveže od etične odgovornosti in prične narekovati naše lastne usode.

Aktualnost romana danes tiči prav v njegovi zavrtnitvi, da bi ponudil odrešitev skozi ideologijo. *Besi* ne pokažejo revolucije kot poti k svobodi, ampak kot proces, v katerem se obljuba totalne prenovе postopoma razkrije kot destruktivna sila. Pjotr Verhovenski to logiko uteleša v njeni najčistejši obliki – zanj ideje niso resnice, ampak sredstva, s katerimi je mogoče razkrojiti odnose, razveljaviti odgovornost in mobilizirati ljudi preko strahu, pritiska in iluzije zgodovinske nujnosti. Ta mehanizem pa deluje predvsem na tiste, ki se mu podredijo.

Likom, kot so Šatov, Kirilov ali drugi člani revolucionarnega krožka, pripadnost nadomesti mišljenje. Posameznik se odpove presoji v zameno za občutek smisla in vključenosti, kar postane tudi sredstvo za manipuliranje in ustrahovanje. Stavrogin, osrednja *praznina* romana, razkriva še globljo razsežnost tega procesa – ko se vse ideje izkažejo kot zamenljive, ostane le brezbržnost do lastnega in tujega obstoja. Prav zato njegov samomor ni izraz kesanja ali odrešitve. Revolucija se tako ne kaže kot osvoboditev, ampak kot spektakel, v katerem ljudje sodelujejo pri lastnem razčlovečenju, prepričani, da služijo nečemu večjemu od sebe. Ne gre torej toliko za napačno ideologijo, kot za nevarnost vsake ideologije, ki obljublja popolno preobrazbo sveta in pri tem zahteva odpoved mišljenju, dvomu in odgovornosti do (so)človeka. Smrt Šatova kaže drugo plat istega mehanizma – posameznik postane potrošno sredstvo ideje, njegov umor pa se razglasi za nujno fazo zgodovinskega procesa. Pjotr Verhovenski edini preživi, in čeprav pobegne, ravno s tem uteleša ponavljajočo se figuro oblasti. Roman se zato ne zaključi z novim redom, ampak prav s kaosom – z raztreščeno, opustošeno pokrajino človeških življenj, v kateri revolucija obstaja le kot spektakel nasilja.

Literatura

Bahtin, Mihail M. *Problemi poetike Dostojevskega*. LUD

Literatura, 2007.

Lavrin, Janko. *F. M. Dostojevski*. Maribor, 1968.

Venturi, Franco. *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movements in 19th Century Russia*. University of Chicago Press, 1983.



Branko Jordan, Sebastian Cavazza, Diana Kolenc

Ljudje (v) prihodnosti

Besi so tudi svetovna simbolna tragedija. In v tej simbolni tragediji je samo en dejavni lik – Nikolaj Stavrogin in njegove emanacije.

Nikolaj Berdjajev

Jaz: Se zmoreš pokesati?

ChatGPT: *Ne – pokesati se v resničnem, notranjem pomenu ne zmorem. Kesanje pomeni notranji preobrat, vest, občutek krivde in željo po notranji spremembi, kar zahteva zavest in osebno izkušnjo. Tega nimam. Lahko pa: priznam napako, rečem oprosti, razložim, kaj je šlo narobe, in spremenim način odgovarjanja. To je zunanja, funkcionalna prilagoditev, ne pa notranje kesanje.*

Ruski filozof Nikolaj Berdjajev je v kratkem zapisu *Stavrogin* (1914), ki je nastal ob dramatizaciji *Besov* v moskovskem Umetniškem gledališču (Художественный театр), opozoril na to, da se glavna življenjska zgodba tega nenavadnega junaka odvije že pred začetkom romana, v romanu spremljamo le dokončen razkroj njegove osebnosti, ki ni več zmožna ustvarjalnega dejanja, ampak samo še manipulacije. »Tvoja duša je šibka, telo pa močno. Najbrž da so tvoji grehi veliki,« pravi Stavroginu katoržnik Fedka. Stavrogin ugotavlja, da ne čuti razlike med dobrim in zlom, v obeh lahko enako uživa oziroma ga oboje pušča enako indiferentnega. O njiju sicer lahko razpravlja – kot lahko razpravlja o Bogu, smislu, ljubezni, kesanju, obžalovanju.

Kako bo govoril o teh stvareh, pa je odvisno predvsem od sogovornika, od tega, kaj sogovornik od njega pričakuje, želi. Stavrogin, človek brez notranje vsebine, se vedno idealno prilagodi, to je njegov adut: Šatov mu očita, da je ob istem času, ko je njega pital s slovanofilskimi idejami o Rusih kot narodu bogonoscu, Kirilovu pral možgane z ateizmom in samomorom kot najvišjo obliko svobode. Obema je zmešal glavo, a s popolnoma različnimi idejami. Zdi se, da Stavrogin junake pozna bolje, kot pa oni poznajo sami sebe – in jim postreže s tistim, za kar se zdi, da iščejo, po čemer najbolj hrepenijo. Vsakemu junaku ponudi tisto, kar ta potrebuje, da bi se še bolj pogreznil v svoj idejni, solipsistični svet, se še usodnejše oddaljil od zapletene, večravske, naporne, nepopolne, a obenem vendarle tudi odrešujoče človeške realnosti. Stavrogin, eden najskrivnostnejših, a tudi najbolj doživetih likov Dostojevskega, ki mu junaki v dramatizaciji Gorana Ferčeca pravijo tudi »človek prihodnosti«, je personificirana umetna inteligenca (UI), ki ima močno »telo«, *korpus*, ki se nezadržno širi, nima pa duše, čeprav jo s »funkcionalnim prilagajanjem«, z algoritmično individualnim pristopom dobro simulira. Tako dobro,

da se na trenutke zdi bolj živ od tistih, ki ga obdajajo.

UI je orodje, in kot vsako orodje, ki si ga je izmislil človek, ima tudi UI to srhljivo in skrivnostno zmožnost, da si človeka polasti, ga zaslužnji; Ivan Illich, teolog in zgodovinar jadranskih korenin, je takšnim orodjem rekel nesožitnostna. Tudi Stavrogin je nesožitnosten, v svojo okolico, med svoje bližnje vnaša razdor, norost, bolečino in smrt. Junak je predvsem manipulator, a zdi se, da še zdaleč ne vedno po lastni volji, ampak kar tako – po že omenjeni skrivnostni, imanentni inerciji orodja. Vsi od njega nekaj hočejo, želijo, pričakujejo. Po njem hrepenijo, so vanj zaljubljeni, z njim obsedeni, nanj ljubosumni, ga sovražijo. Želijo si njegovega nasveta, pogleda, dotika, pozornosti, odgovora. Želijo si njegove iniciative, odločitve, odrešitve. Ljudje ob njem izgubljajo pamet, avtonomijo, svobodno voljo, celo voljo do življenja nasploh.

Za vsako UI stoji človek, človek jo je ustvaril, človek jo izrablja za dosego svojih – zagotovo mnogoterih – ciljev. Tudi Stavrogina si najbolj iznajdljivi želijo vpreči v svoje revolucionarne vajeti; Pjotr Verhovenski mu pove, da ga bodo razglasili za Ivana Carjeviča, »tistega, ki se skriva«, tistega, ki »ga nihče ni videl«, a ki je obenem vseprisoten, najpomembnejši, saj si ga vsi želijo, nanj polagajo svoje upe. Samo še to nam manjka, pa bo iskra usodno zagorela, pa bomo dosegli točko singularnosti, kot bi rekli danes, stopili skozi vrata nepovrata. Na ta trenutek čakajo vsi na hierarhični lestvici, tudi skupinica tako imenovanih »naših«; izvajalcev preobrazbe sveta, velike ponastavitve, če sem spet

aktualna.

»Naši« imajo visokoleteče načrte družbene preobrazbe, načrte, ki so teoretično podprti in podrobno razdelani. Da bi družba dobro delovala, mora v njej vladati predvsem »popolna enakost«, živeti je treba po sistemu uravnilovke. Eden glavnih ukrepov za dosego tega je »zatiranje genijev že v otroštvu«, čemur evfemistično pravimo socializacija in čemur je namenjen šolski sistem; a takšni nevarni »geniji« niso samo pozitivno, ampak tudi negativno izstopajoči: preveč neumne je prav tako treba izločiti, saj bi se ob njih povprečneži lahko počutili prepametne, kar bi spet povzročalo težave. Tisti, ki bodo te evgenične ukrepe preživeli, bodo morali živeti v pokorščini, kot obvezno razvedrilo pa bosta na voljo razuzdanost in razvrat – prav tisto, kar je Stavrogina pripeljalo v stanje duhovne smrti. A razuzdanost in razvrat ne zaobjemata samo tistega najbolj šokantnega in odbijajočega iz Stavroginovih spominov, posilstva deklice, ne, razuzdanost in razvrat se (kadar se, in danes zagotovo se) odvijata na vseh družbenih ravneh, tudi na dnevno politični: gre za sistematično lažganje, zavajanje, teptanje simbolov, kršenje protokolov, izkrivljanje pravil, sprevrčanje pomenov, maličenje jezika, menjavanje predznakov – za vratolomno transgresijo, ki zaradi svoje nepretrganosti in vseobsežnosti družbe ne sili v sicer vedno dobrodošlo samorefleksijo in prevetritev, ampak od nje zahteva le »funkcionalno prilagajanje«, čemur pravimo napredek. Na tej točki dramatizacije je Ferčec brutalno aktualen: monolog o prihodnjem ustroju družbe položi v usta ženski, gospe

Matevž Sluga, Tjaša Železnik, Gaber K. Trseglav, Boris Ostan, Peter Alojz Marn, Jernej Gašperin





Branko Jordan, Matej Puc, Tjaša Železnik, Ajda Kostevc, Jaka Lah, Matevž Sluga, Primož Pirnat

Šigaljovi (v romanu tradira njen mož), tako da bralec oziroma gledalec izgubi občutek ločenosti od dogajanja, izvzetosti iz besovskega scenarija, prijetno iluzijo zunajbivanja. Nadnacionalno tvorbo, v kateri živimo, na neki ravni vodijo predvsem ženske: predsednica Evropske komisije, visoka predstavica za zunanje zadeve in varnostno politiko, predsednica ECB, če naštejemo samo najbolj izpostavljene. Nastopi teh žensk so agresivni, bojeviti in pogosto odtrgani od realnosti; zgodovinar Emmanuel Todd je evropske voditelje in voditeljce v uvodu v nedavni slovenski prevod svoje knjige *Propad Zahoda* opisal kot »izgubljene v zgodovini«. Tudi tem ženskam se, tako kot gospe Šigaljovi na odru, marsikdo smeji in iz njih brije norca. In tudi one nas prepričujejo, da »naravnost ljubijo človeštvo«, a ker ne vejo, kaj bi z njim – služb je in bo čedalje manj, vidne in nevidne roke evropskega nepremičninskega trga so stanovanja tudi za veliko večino delavnega ljudstva spremenile v nedosegljivo dobrino ipd. –, bi jih v imenu nekakšnih vrednot najraje »do zadnjega« poslale na fronto, s čimer bi dejansko udeležile tisto, kar v romanu Dostojevskega predlaga Ljamšin, ko pravi, da bi devet desetih človeštva, »če že nimate kam z njimi«, pač »vrغل v zrak«.

Besi veljajo za najbolj preroški in obenem tudi najbolj pesimističen roman Dostojevskega. Mentalno-duhovne kolonizacije se otrese le Šatov, a se mu ne uspe fizično izviti iz manipulativnih mrež tako imenovanih revolucionarjev; umor (nedolžnega) kot način zacementiranja skupnice Pjotru Verhovenskemu predlaga prav

Stavrogin, romaneskni ChatGPT, in skupinica po njegovih navodilih umor tudi izvede. Dostojevski glede prihodnosti sicer ni obupaval, je pa bil realistično zahteven: ko je malo pred smrtjo polemiziral z ruskimi liberalci, ki so trdili, da so se družbe oblikovale zaradi »potrebe po prilagajanju«, je zapisal: »To ni res, oblikovale so se kot posledica velike ideje.« Kaj je velika ideja? To je ideja, ki je »tako močna, da ji uspe obrzdati destruktivno silo«. Berdjajev je temu rekel *ustvarjalni akt* ljubezni, spoznanja ali delovanja, akt, ki ne pomeni prerazporejanja sestavin ali delov že obstoječega sveta, kar pravzaprav počne UI, ampak *prirast* biti. Stavrogin, »človek prihodnosti«, ni zmožen ustvarjanja, do idej pa je indiferenten, zato mu je usojen propad.

Dostojevski ni verjel v »človeka prihodnosti«, ampak v prihodnost, ki bo človeška – v prihodnost človeka, ki bo imel vest, ki se bo zmozel kesati, ki si bo želel spremembe in bo zmožen notranje preobrazbe. V človeka, ki bo kljub temu, da je v aktualni svetovni tragediji neskončno lažje »sekati glave«, raje prisegal na velike ustvarjalne ideje.



Matej Puc, Boris Ostan, Jožef Ropoša

O *Besih* in družbi, ki je notranjo orientacijo izgubila še pred lastnim razpadom

»Ne da se tajiti, da si ni lahko misliti ugodnejšega časa za seznanjenje slovenskih čitateljev z Dostojevskega velikim romanom *«Besi»*, kakor so časi, ki jih preživljamo sedaj, ko odmeva skoroda v naših najzapuščenejših vaseh odmev silnega viharja, ki pretresa že poldrugo leto *«veliko, sveto Rusijo»*, ko se človeku zdi, da je program Pjotra Stepanoviča Verhovenskega: *«sistematično omajati vse temelje, razkrojiti družbo in načela, omalodušiti narod, izpremeniti vse v splošno kašo in vzeti to razmazano, bolno, skisano, cinično in nejeverno družbo, ki pa jo vendar neskončno žeja kakeršnekoli vodilne in rešilne misli, vzeti jo mahoma v svoje roke ter razviti prapor upora»*, da je ta program v Rusiji realiziran.«¹ Tako piše dr. Alfred Šerko² leta 1919 v *Ljubljanskem zvonu*, le nekaj tednov po tem, ko Slovenci dobimo prvi slovenski prevod romana *Besi*, za katerega je poskrbel Vladimir Levstik. In 107 let kasneje, ko imamo pred seboj novo dramatizacijo *Besov*, njegov zapis ni prav nič zastarel.

Besi namreč ne ponujajo prerokbe ali natančnega zgodovinskega načrta, temveč govorijo o družbi, ki

je notranjo orientacijo izgubila še pred lastnim razpadom. O skupnosti, v kateri razkroj ni več izjemen dogodek, temveč stanje, ki se mu je večina tiho prilagodila. *Besi* niso besedilo o revoluciji kot o prelomnem trenutku, temveč kot o dolgem, utrujajočem procesu, v katerem se vrednote razrahljajo, odgovornost razprši, nasilje pa postopoma postane sprejemljiva možnost.

V svetu *Besov* ni ene same ideologije, ki bi vse razložila, niti enega samega krivca, na katerega bi lahko pokazali s prstom. Namesto tega se razkrije mreža odnosov, interesov, zamer, ambicij in pasivnosti, v kateri se zlo ne pojavi kot tujek, temveč kot logična posledica. Program Pjotra Stepanoviča Verhovenskega deluje nevarno prav zato, ker ne zahteva vere, temveč zgolj razočaranje, in ker ne gradi na upanju, temveč na utrujenosti – na občutku, da stari svet ne deluje več in da je zato dovoljeno vse, kar obljublja spremembo.

Ta mehanizem danes težko spregledamo. Živimo v času, ko se svet znova sooča z nasilnimi konflikti, ki se predstavljajo kot neizogibni: vojna v Ukrajini, genocid v Gazi, protesti v Iranu, trumpska politika pritiska in ekspanzije, ameriški vojaški udar na Venezuelo, vprašanje Grenlandije ... Temu se pridružujejo še politični premiki na desno v skoraj vseh zahodnih demokracijah, ki kažejo na podobno dinamiko: postopno normalizacijo nasilja in razkroj skupnega etičnega horizonta. Besede

1 Šerko, Alfred. »*Besi*«. *Ljubljanski zvon*, 39.6 (1919): 336–343.

2 Dr. Alfred Šerko (1879–1938), slovenski zdravnik, nevrolog, psihiater in pedagog, je bil eden izmed prvih 18 rednih profesorjev Univerze v Ljubljani, večletni dekan Medicinske fakultete v Ljubljani in rektor Univerze med letoma 1930 in 1932.

in besedne zveze, kot so nujnost, varnost, zgodovinski trenutek, ukradena država, kulturni marksizem ali nacionalni interes, vse pogostejše delujejo kot razbremenitev odgovornosti in ne kot njena zaostritev.

Ko spremljamo, kako se vojne in notranje polarizacije selijo v vsakdan kot »nova normalnost«, prepoznamo tisto, kar Dale E. Peterson imenuje logika navidezne apokalipse. Apokalipsa tu ni dejanski konec, temveč razpoloženje – nalezljiva predstava o neizogibnem kaktizmičnem razpletu, ki ljudi razbremenijo dvoma in jim ponudi opoj »zadnjih časov«, v katerih je skoraj vse dovoljeno.³ V takšnem razpoloženju nasilje ne potrebuje več velike ideje; zadostuje občutek, da je »pravzaprav vse že šlo predaleč«.

Besi v tem kontekstu niso alegorija enega samega konflikta, temveč besedilo o nihilizmu kot družbenem stanju – ne kot filozofski poziciji, temveč kot praksi. Nihilizem v *Besih* pomeni predvsem to, da nič več nima notranje teže: dobro in zlo se ne ukinjata, temveč postajata relativna, pogojna, odvisna od cilja. Ko se to zgodi, nasilje ne potrebuje fanatikov, saj je dovolj, da se zdi učinkovito.

Tu dramska priredba zareže še globlje, ker Stavrogin svojega notranjega zloma ne prevede v »manifest«, temveč v hladno, skorajda administrativno postavko: »Ne poznam in ne občutim dobrega in zla,« pravi. Tega ne izreče kot osebno tragedijo, temveč kot preprost, racionalen sklep, da »dobrega in zla sploh ni« ter da je vse le predsodek, iz katerega se je mogoče osvoboditi.⁴

To je jedro nihilizma, ki ga *Besi* mislijo kot prakso razkroja: človek ve, kaj se bo zgodilo – in ničesar ne stori. Najbolj nedvoumna poved v besedilu je zato skoraj strašljivo preprosta: »Nisem ju ubil in sem bil proti,

vendar sem vedel, da ju bodo ubili, in nisem storil nič, da bi to preprečil.«⁵

Stavrogin je v tem smislu osrednja figura razpada. Ne zato, ker bi bil pobudnik zločinov, temveč zato, ker pooseblja držo vednosti brez dejanja. Razume mehanizme, vidi posledice, a ostaja pasiven. Njegova nevarnost ni v tem, da bi prepričeval druge, temveč v tem, da jim s svojo brezbriznostjo potrjuje, da je vse dovoljeno. Stavrogin ni ideolog, temveč prazno središče, okoli katerega se zbirajo projekcije in upravičenja drugih.

Takšna drža sodobnemu svetu ni tuja. Tudi danes pogosto živimo v stanju, ko so informacije dostopne, posledice znane, pa se kljub temu zdi, da med vednostjo in dejanjem zeva nepremostljiva vrzel. Konflikte spremljamo v živo, jih analiziramo, komentiramo, razlagamo – a prav ta nenehna prisotnost informacij nas vodi v otopelost in stanje, ko vse razumemo, a ničesar več ne zmoremo ustaviti.

In prav zaradi tega je *Bese* težko brati (in gledati): razkroj se ne dogaja le v dejanjih, temveč tudi v govoru. Dramatizacija je besedilo neprestanega govorjenja. Liki razpravljajo, pojasnjujejo, utemeljujejo, drug drugega prepričujejo, si razlagajo lastna dejanja in dejanja drugih, pri čemer govor ni sredstvo razjasnitve, temveč stalna spremljava razkroja. Vse je mogoče povedati, vse je mogoče argumentirati – a prav zato nobena beseda ne zavezuje. Namesto odločitve pride še ena razlaga, namesto prekinitve še en pogovor. Svet *Besov* se

5 Prav tam.

3 Peterson, Dale E. »Dostoevsky's Mock Apocalypse«. *The Central Review*, 18.1 (1974): 76–90.

4 Ferčec, Goran. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič. *Besi*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko, 2025/2026.

ne sesuje v enem samem izbruhu nasilja, temveč v neskončnem šumenju besed.

Tudi ta preobilica govora je danes shrljivo domača, saj živimo v času neprekinjenih analiz, odzivov, razlag, soočenj, tvitov, izjav ... Prav ta nenehna produkcija besed v večini primerov deluje kot nadomestek za dejanje. Vse je povedano, nič pa ni sklenjeno. V takšnem svetu ni treba molčati, da bi bil sokriv; dovolj je, da govoriš naprej.

Prav zato *Besi* danes delujejo neprijetno aktualno. Ne zato, ker bi kazali na določeno državo ali ideologijo, temveč zato, ker razkrivajo prenosljiv mehanizem: razočaranje se spremeni v cinizem, cinizem v brezbržnost, brezbržnost pa v tiho privolitev. Ko se zdi, da ni več kaj braniti, se vse zdi dovoljeno.

Uprizarjanje *Besov* v tem trenutku pomeni soočenje s tem stanjem. Ne z zgodovino Rusije in ne z literarno klasiko, temveč z vprašanjem, kako družbe razpadajo od znotraj – kako se odpovedo lastnim temeljem, še preden jih kdo poruši. *Besi* nas ne sprašujejo, kdo ima prav, temveč kdaj smo se navadili na misel, da pravica ni več odločilna kategorija.

Serge V. Gregory opozori, da Dostojevski (in s tem tudi dramatizacija, kadar sledi njegovi energiji) ne ostane pri politični satiri, ampak antinihilistično snov dvigne v metafizični register, saj so »*Besi* iskanje oblike v svetu, ki je izgubil center.«⁶ V *Besih* je mogoče govoriti

ti v neskončnost – in prav v tem se kaže praznina sveta, ki je izgubil središče. Besede ne vodijo k dejanju, temveč omogočajo, da se dejanje nenehno odlaga. Razpad se zato ne zgodi kljub govoru, temveč v njem.

V tem je razlog, da Šerkov zapis po več kot stoletju ne zveni zastarelo. Ne zato, ker bi se svet ponavljal v istih oblikah, temveč zato, ker se ponavlja trenutek, ko se razkroj zdi sprejemljiva cena za obljubo reda. *Besi* ta trenutek razgaljajo brez iluzij – in prav zato nas še vedno zadevajo tukaj in zdaj.

Če bi tako zapis, star 107 let, na novo spisali danes, leta 2026, bi ga lahko v isti maniri oblikovali takole: Ne da se tajiti, da si ni lahko misliti ugodnejšega časa za seznanjenje slovenskih bralcev in gledalcev z dramatizacijo *Besov*, kakor so časi, ki jih preživljamo danes, ko se odmevi vojn, razseljevanj in stalne grožnje nasilja razlegajo po zaslonih in omrežjih, ko se zdi, da se svet iz dneva v dan navaja na uničenje kot na del vsakdana, in ko se človeku nehote vsiljuje misel, da se program Pjotra Stepanoviča Verhovenskega – »sistematično omajati vse temelje, razkrojiti družbo in načela, omalodušiti narod, izpremeniti vse v splošno kašo in vzeti to razmazano, bolno, skisano, cinično in nejeverno družbo, ki pa jo vendar neskončno žeja kakršnekoli vodilne in rešilne misli, vzeti jo mahoma v svoje roke ter razviti prapor upora« – izvaja po vsem svetu.

Družba, ki je razcepljena, cinična in naveličana, lačna preproste rešitve in močne roke, se zdi pripravljena sprejeti skoraj vsako misel, ki obljublja red – četudi ta red raste iz nasilja in izničenja drugega.

Le kaj bo o *Besih* zapisano čez novih 107 let?

6 Gregory, Serge V. »Dostoevsky's The Devils and the Antinihilist novel«. *Slavic review*, 38.3 (1979): 444–455.



Tanja Dimitrievska, Jana Zupančič, Judita Zidar



Branko Jordan, Primož Pirnat



Foto Peter Giodani

Ajda Smrekar

Strokovna žirija v sestavi **Tea Rogelj** (predsednica), **Zala Dobovšek**, **Barbara Rogelj**, **Staša Mihelčič** in **Branko Jordan** je nagrado Sklada Staneta Severja za leto 2025 podelila Ajdi Smrekar, članici ansambla MGL, za naslednje igralske stvaritve:

Lucy Kirkwood v uprizoritvi *Razpoka* Rose Sélavy v režiji Jana Krmelja (premiera 26. 10. 2023 na Velikem odru MGL)

Celija v uprizoritvi *Kakor vam drago* Williama Shakespeara v režiji Juša Zidarja (premiera 4. 4. 2014 na Velikem odru MGL)

Jess v uprizoritvi *Luč ugasne* Simona Stephensa v režiji Sebastiana Cavazze (premiera 24. 10. 2024 na Velikem odru MGL)

Vera v uprizoritvi *Vila blok Evropa* Lutza Hübnerja v režiji Barbare Hieng Samobor (premiera 1. 4. 2025 na velikem odru MGL)

Iz obrazložitve:

Igralko Ajdo Smrekar zaznamuje sodoben, svež in živahen igralski temperament; je osebnost, ki gledališko krajino oplaja s poglobljenim pristopom in izpiljenim obvladovanjem izraznih razsežnosti. V uprizoritvi besedila z naslovom *Razpoka* je Ajda Smrekar postavljena pred izziv čisto posebne vrste – igra Lucy Kirkwood, sodobno britansko dramatičarko in dejansko avtorico besedila. Ajda Smrekar se v vlogi Lucy Kirkwood razpoke v *Razpoki* vseskozi jasno zaveda. Suvereno obvladuje pripovedni princip igre in s svojo navzočnostjo ustvarja učinek dokumentarnosti, ki je ključnega pomena za učinek celote na gledalca. V drami *Luč* Ajda Smrekar upodablja Jess, najstarejšo hčerko družine, v kateri so vsi člani nadpovprečno poškodovani. Jess Ajde Smrekar tako preigra celo paleto čustvenih stanj prezgodaj odrasle, od maminega alkoholizma ranjene mlade ženske: izziva, odriva, žali, obenem pa z veliko karizmo vzdržuje gledalčev pogled. V komični drami *Vila blok Evropa* Ajda Smrekar v življenje priključuje Vero, lastnico nepremičnin, in na videz povsem lahkotno ustvari večplasten lik, ki z vsakim prizorom razkriva svoje globine, notranje dvome in gotovost, moralno sivino in človeške hibe. Ajda Smrekar odrske like vselej napolni z značajnostjo, v kateri se zrcali detajlno raziskovanje in intuitivna preciznost. Predvsem pa dokazuje poglobljen občutek za psihofizičen ritem likov v posameznih uprizoritvenih celotah, s katerim vsakič znova soustvarja kompleksnost in živost igralske magije.

MGL



Jasmina Tumbas
»I AM
JUGOSLOVANKA!«



Feministične performativne politike
v jugoslovanskem socializmu in po njem

188 Tumbas »I AM JUGOSLOVANKA!«

Jasmina Tumbas

»I AM JUGOSLOVANKA!«

**Feministične performativne politike
v jugoslovanskem socializmu in po njem**

MGL (Knjižnica MGL, zv. 188), Ljubljana, 2025

»Socialistična federativna republika Jugoslavija je eden od najbolj zanimivih in protislovnih primerov, ko gre za emancipatorno moč žensk v socializmu 20. stoletja,« se glasi uvodni stavek v knjigo Jasmine Tumbas *»I am Jugoslovanka!« : Feministične performativne politike v jugoslovanskem socializmu in po njem*. Ameriška umetnostna zgodovinarica (jugo)slovanskih korenin Jasmina Tumbas v svojem odmevnem knjižnem prvencu, ki ga je izdala leta 2022 pri založbi Manchester University Press in leto zatem zanj prejela ugledno nagrado Barbare Jelavich za izvirne južnoevropske študije, zagovarja tezo, da sta kvir-feministični umetniški in politični odpor paradoksalno omogočila prav edinstvena zgodovina patriarhata in emancipacije žensk v socialistični Jugoslaviji.

Avtorica analizira performanse in konceptualno umetnost, video dela, filmsko in pop glasbo, lezbični aktivizem in novinarske fotografije ostrostrelk v jugoslovanskih vojnah ter analizira feministični odpor v vrsti performativnih akcij, ki manifestirajo radikalno utelešenje jugoslovanske protifašistične, transnacionalne in feministične dediščine. Zajema slavne in manj znane izvajalke od sedemdesetih let 20. stoletja do danes, vključno z Marino Abramović, Sanjo Iveković, Vlasto Delimar, Tanjo Ostojić, Šejlo Kamerić, Selmo Selman in Heleno Janečić, pa tudi Lepo Breno in Esmo Redžepovo. Knjiga, ki jo je v slovenščino prevedla Aleksandra Rekar, spremno študijo zanjo pa je prispevala Suzana Tratnik, pripoveduje vznemirljivo zgodbo o ženskem odporu na presečišču feminizma, socializma in nacionalizma v vzhodnoevropski vizualni kulturi.

Zgoraj: Ajda Kostevec, Peter Alojz Marn, Nika Manevski, Matevž Sluga, Tjaša Železnik, Sebastian Cavazza, Gaber K. Trseglav,
Spodaj: Jaka Lah, Tanja Dimitrievska, Tina Potočnik Vrhovnik, Tomo Tomšič, Judita Zidar, Diana Kolenc, Branko Jordan, Jana



Boris Ostan, Primož Pirnat, Matej Puc, Jožef Ropoša.
a Zupančič, Jernej Gašperin



Fyodor Mikhailovič Dostoevsky, Goran Ferčec

Demons

Бесы, 1873

Dramatisation of the novel

World premiere of dramatisation

Opening 30th January 2026 on the Main Stage

Author of dramatization **GORAN FERČEC**

Translator **SETA KNOP**

Director **JANUSZ KICA**

Dramaturg **LUNA PENTEK**

Set designer **KARIN FRITZ**

Costume designer **BJANKA ADŽIĆ URSULOV**

Music designer **DARJA HLAVKA GODINA**

Language consultant **MAJA CERAR**

Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Sound designer **SAŠO DRAGAŠ**

Assistant to dramaturg **NEJKA JEVŠEK** AGRFT

Assistant to set designer **KATARINA MAJCEN**

Cast

Nikolai Vsevolodovich Stavrogin **BRANKO JORDAN**

Pyotr Stepanovich Verkhovensky **MATEJ PUC**

Varvara Petrovna Stavrogina **JUDITA ZIDAR**

Stepan Trofimovich Verkhovensky **JOŽEF ROPOŠA**

Marya Timofeevna Lebyadkina **JANA ZUPANČIČ**

Darya (Dasha) Shatova **DIANA KOLENC** as guest

Lizaveta (Liza) Nikolaevna Tushina **TINA POTOČNIK**

VRHOVNIK

Praskovya Ivanovna Drozdova **TANJA DIMITRIEVSKA**

Mavriky Nikolaevitch **TOMO TOMŠIČ**

Alexei Kirillov **PRIMOŽ PIRNAT**

Ivan Shatov **JERNEJ GAŠPERIN**

Ignaty Lebyadkin **BORIS OSTAN**

Fedka **GABER K. TRSEGLAV**

Maria Shatova **NIKA MANEVSKI** as guest

Shigalyeva **TJAŠA ŽELEZNIK**

Virginsky **JAKA LAH**

Lyamshin **PETER ALOJZ MARN** as guest

Male Student **MATEVŽ SLUGA**

Female Student **AJDA KOSTEVC** as guest

Tikhon **SEBASTIAN CAVAZZA/BORIS KERČ**

Stage manager **Sanda Žnidarčič** Prompter **Nataša Pevec** Technical director **Janez Koleša** Stage foreman **Matej Sinjur** Head of technical coordinators **Dimitrij Petek** Sound masters **Sašo Dragaš** and **Matija Zajc** Lighting masters **Andrej Koležnik** and **Aljoša Vizlar** Hairstylists and make-up artists **Anja Blagonja** and **Alja Pečelin** Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Sara Kozan** Property masters **Erika Ivanušič**, **Andrés Alejandro Klemen** and **Ana Johana Scholten**

The set was made in the ateliers of Ljubljana City Theatre by **Vladimir Janc**, **Matija Mužič** and **Karmen Jerebic**, and the costumes by **Irena Tomažin**, **Tanja Lakovnik**, **Tanja Cirman** and **Urška Picelj**.

In *Demons*, Dostoevsky presents life in the Russian Empire in the 1860s and describes the rise of the movements that led to the Bolshevik Revolution. In a fictional Russian city, an extremist revolutionary group seeks to overthrow the government, undermine the church and rise to power. Its members, educated and intelligent but insensitive, do not care in the least about the distinction between good and evil. They, therefore, don't choose their means to achieve their ends.

The group is led by Stavrogin, the charismatic aristocratic figure, and the incendiary upstart Verkhovensky. Stavrogin is entangled in several love webs, but he hides a dark secret – he once humiliated and plunged to death the most innocent of humans – a child. Verkhovensky, on the other hand, ominously orchestrates a revolution from the background. Gradually but surely, the events of the novel descend into general chaos. We witness suicides, visions of God, arson, lynching, murder, mistrust, friction between revolutionaries and the collective and exemplary sacrifice of a comrade from one's own ranks. The end is tragic, as the revolution shows its true face and turns into its cruel opposite.

Dostoevsky is regarded as a relentless interrogator of the conscience of society, of man, and especially of himself, and as the most comprehensive psychologist in world literature to date. In *Demons* he draws on his own life experience, as he was active in the 1840s as a member of the utopian-anarchist Petrashevsky Circle, for which he was arrested by the authorities and sentenced to death. He was already on the gallows when a pardon arrived, after which he served his sentence with forced labour in Siberia.

This time, *Demons* come before the Slovenian audience in a new dramatisation by Goran Ferčec, directed by Janusz Kica. According to Borut Kraševac, the third Slovenian translator of the novel after Vladimir Levstik and Janko Moder, it is high-time for the novel's re-reading (and staging), as the world is bending under populist leaders or people who simply make noise on the political floor. The fact that Dostoyevsky did not describe specific events, but rather captured their essence and described the patterns and mechanisms used by man in the struggle for power, contributes to the novel's renewed relevance.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje

mgl.si
info@mgl.si
01 4258 222