



Yasmina Reza **Bog** masakra



Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija

Hišna centrala **+386 (0)1 4258 222**

Tajništvo **+386 (0)1 4257 148**

Blagajna **+386 (0)1 2510 852**, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure

in uro pred predstavo, e-naslov **blagajna@mgl.si**

E-naslov **info@mgl.si**

Spletno mesto **www.mgl.si**

Barbara Hieng Samobor direktorica in umetniška vodja

Petra Bizjak direktoričina pomočnica – poslovna vodja

Janez Koleša direktoričin pomočnik za tehnične zadeve

Alenka Klabus Vesel dramaturginja in arhivarka

Eva Mahkovič dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka

Petra Pogorevc dramaturginja in urednica Knjižnice MGL

Ira Ratej dramaturginja in vodja izobraževalnega programa

Maja Cerar, Martin Vrtačnik lektorja

Simona Belle vodja službe za odnose z javnostmi in trženja

tel. +386 (0)1 4255 000

Branka Lepšina koordinatorka in planerka programa

tel. +386 (0)1 2514 167

Katarina Koprivnikar vodja projektov

tel. +386 (0)1 4258 222

Petra Setničar koordinatorka obiska

tel. +386 (0)1 4258 222

Urša Petelinek in **Rok Špacapan** blagajničarja in informatorja

tel. +386 (0)1 2510 852

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana

Program gledališča financirata Ministrstvo za kulturo (iz proračuna Republike Slovenije) in MOL.

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega

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

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega

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

Ustanoviteljica

Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

VSEBINA

- 5 ZALA DOBOVŠEK **ZA BRUHAT'**
- 11 JURE GANTAR **UKINITEV SMISLA ZA HUMOR**
- 23 KAJA NOVOSEL **VSE ZA(RADI) OTROK(E)**
- 30 NAGRADA
JUDITA ZIDAR
- 32 IN MEMORIAM
RADKO POLIČ – RAC

YASMINA REZA

BOG MASAKRA

Le dieu du carnage, 2006

Črna komedija

Premiera 20. oktobra 2022

PREVAJALEC **ALEŠ BERGER**
REŽISER, DRAMATURG, SCENOGRAF
IN AVTOR GLASBENE OPREME **DIEGO DE BREA**
KOSTUMOGRAF **LEO KULAŠ**
LEKTORICA **BARBARA ROGELJ**
OBLIKOVALEC SVETLOBE **BOŠTJAN KOS**
OBLIKOVALEC TONA **GAŠPER ZIDANIČ**
ASISTENT SCENOGRAFA **JANEZ KOLEŠA**

Vodja predstave **Borut Jenko**
Šepetalka **Neva Mauser Lenarčič**
Tehnični vodja **Janez Koleša**
Vodja scenske izvedbe **Matej Sinjur**
Vodja tehnične ekipe **Dimitrij Petek**
Tonska tehnika **Sašo Dragaš** in **Gašper Zidanič**
Osvetljevalca **Boštjan Kos** in **Bogdan Pirjevec**
Frizerka in maskerka **Anja Blagonja**
Garderoberki **Angelina Karimović** in **Urška Picelj**
Rekviziterka **Erika Ivanušič**

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

Igrajo

VÉRONIQUE HOUILLÉ **JANA ZUPANČIČ**

MICHEL HOUILLÉ **UROŠ SMOLEJ**

ANNETTE REILLE **IVA KRAJNC BAGOLA**

ALAIN REILLE **SEBASTIAN CAVAZZA**

KODAK PORTRA 400

51

TRA 400



9

Uroš Smolej, Jana Zupančič

ZALA DOBOVŠEK **ZA BRUHAT'**

Skoraj zagotovo si je vsakdo, ki si je že kdaj ogledal katero od uprizoritev *Bog masakra*, zapomnil trenutek, ko Annette silovito bruha. Četudi svoje slabo počutje napoveduje in se zdi, da smo na njeno morebitno bruhanje nekako pripravljeni, nas to preseneti, in sicer tako ob branju drame kot ob spremljanju predstave ali filma. Iztiri nas – vzporedno zaradi dveh razlogov: prvi se navezuje na nenadni vdor nekega surovega fizičnega impulza v srž potekajočega pogovora, drugi pa izhaja iz estetizacije te akcije, saj Annette bruha divje, to je »nenaden in katastrofičen curek«. Človek, ki bruha – pa naj bo sam ali v družbi –, je vedno nekako ponižan, čeprav je sam tisti, ki to ponižanje sproži. Največkrat ga spremlja (fiziološki) gnus, pogosto pa tudi (psihološki) sram. Velikokrat gre za posledico nesposobnosti predelati bodisi hranilne vnose (materialnost) bodisi duševne stiske (stanje). Bruhanje je tako rekoč eden bolj avtentičnih odzivov človekovega telesa, to je trenutek, ko telo preprosto »ne laže« – tudi zato, ker je sočasno nemogoče proizvajati besede. Tudi nadzorovanje prihajajočega bruhanja je nemogoče, kontrola je le navidezna in kratka, bolj v funkciji zavlačevanja kot preprečitve. Bruhanje je krik, preoblikovan v repulzivno dejanje, ko namesto nesnovnega govora telo izvrže svojo lastno tvarino, za katero je težko določiti, ali pove več ali manj od besed. Zgodi se kot procesna motnja, zasuk smerokaza in prekinitiv utečenega toka, ki namesto v nadaljnjo impregnacijo napol obdelan »material« vzvratno potisne na začetek. Bruhanje je neestetsko, neokusno in odbijajoče, a je hkrati tudi življenjsko, prvinsko in razorožujoče. Subverzivnost umeščanja tega dejanja v okolje visoko situirane družbe je seveda jasna in na mestu.

Izjemno pronicljiva, tankočutna in angažirana pisava Yasmine Reza je polna na prvi pogled neznatnih nians in samoumevnih detajlov, saj prerisuje dinamiko vsakdanjih medosebnih dialogov, ki pa jih še bolj kot izrečeno

definira neizrečeno, ali še bolje, neizrekljivo. Telesa takrat postanejo rentgenska naprava za komuniciranje onstran besed; kot eklatanten primer je med drugimi tudi njena drama *Naključni človek*, ki govori o srečanju potnice in potnika v vlakovnem kupeju, ki med seboj nikoli ne spregovorita (z besedami!), ampak njun dialog poteka na ravni notranjih monologov. Psihično stanje kot sprožilec za posledično držo in gibanje telesa tako postane protagonist dogajanja, četudi za namene žanra in uprizarjanja bogato obložen z nenehnimi mislimi in internim, navideznim pogovorom z drugim. »Zmeraj pravim, nad tistim, kar je močnejše od nas, nimamo moči,« v drami *Bog masakra* izreče gostitelj Michel malo po bruhajočem incidentu, pri tem je umerjeno dvoumen, z izjavo cilja na dotično bruhanje in hkrati na situacije, pojme, dogodke in nazadnje na kompleksno življenje, ki nas presega. Včasih se zdi, da še vedno izobilju napredka, znanosti, znanja in informacij navkljub spregledujemo pomembnost in pomenskost psihosomatike. Pri tem nam še zdaleč ni treba zdrsniti v kontekste ezoterike, psihosomatski tresljaji so vzporednica naših številnih doživljanj na vsakodnevni ravni. Kako logično in samoumevno se nam zdi, da so živčnost, nemir in trema povezani s črevesnimi pripetljaji, ali pa vznemirjenje in pričakovanje s pospešenim bitjem srca in plitkim dihanjem. Verjetno smo jih obložili s samoumevnostjo prav zato, ker skoraj praviloma spremljajo naša stanja, ki so razumljena kot pozitivna, dobra, nagrajujoča. A to ne zmanjša kredibilnosti izjemnemu vezju med mislijo in telesom, ki neoprijemljivo idejo v glavi teleportira v konkretno občutje v telesu. Ta povezava je tako rekoč sinonim za resnico, ki butne na dan ne glede na naš (samo)upor.

Yasmina Reza element psihosomatike, torej potezo bruhanja, lucidno vnese kot ne le fizični, pač pa tudi etično brutalni moment v na videz spolirano okolje, ki mu soočanje z (lastno ali tujo) resnico ni ravno ljubo. Srečanje dveh generičnih parov, poročenih, heteroseksualnih, z otroki, nadstandardnim stanovanjem, socialnim kapitalom in finančno preskrbljenostjo je preveč uglajeno in »po pravilih«, da mu ne bi na neki točki spodrsnilo na lastnem bruhanju. Drama, ki se dogaja v realnem času, vzporedno razpira več kril dramaturgije, ki segajo od dinamike dialogov in postopnega formalnega spoznavanja med paroma do ritma razkrivanja osebnih/zasebnih prikritosti, popuščanja potrpežljivosti in naraščanja jeze. Na eni strani totalna prisotnost dveh parov staršev in na drugi popolna odsotnost njunih dveh objestnih enajstletnih sinov – kot dramskih figur, ki sta sicer zanetila »osrednji« zaplet zgodbe, a obenem razpletla še neštete druge, ki segajo veliko dlje od njunih najstniških existenc. Yasmina Reza z neposrednim portretiranjem vzorca populacije višjega socialnega razreda in njihovega prvotnega elitnega blišča korak za korakom demistificira njihovo politiko existencije in jih po nekakšni »spontani poti« brez pretiravanja in karikiranja upodobi kot prazne lupine brez moralnih kompasov, a z močnim solipsističnim zaledjem in neprestanim vulgarnim branjenjem lastnih privilegijev.

Véronique in Michel ter Annette in Alain pridejo v stik zaradi nasilja, ko sin drugega para izbije par zob sinu prvega para. Detekcija otroške agresije in njeno razumevanje je vedno zagatno početje, saj pri otrocih, ujetih

KODAK PORTRA 400

51

TRA 400



9

Sebastian Cavazza, Iva Krajnc Bagola

v prehodnem obdobju, ni vedno povsem jasno, kje se konča njihova nedolžnost in začne preračunljivost. Bodimo iskreni, tega največkrat ne vemo niti pri odraslih. Prav zato so paralele med problematičnim odnosom med otrokoma in relacijami med njunimi starši tako pomenljive ter na trenutke zastrašujoče. Brez dvoma tudi zato, ker vsem tako rekoč nikoli ni dovoljeno biti avtonomna individualna persona, ampak so nenehno vpeti v družbene vloge in kot osebe definirani šele s funkcionalno vrednostjo: sin, mama, oče, žena, mož, sodelavec. Ujeti so v levje žrelo ponotranjenih bivanjskih shem, v katerih se (samo)definirajo šele s pomočjo zakoreninjenih družbenih oziroma družinskih matric, ki naj bi skupaj s statusom omogočale tudi smisel. Ta obstaja, vse dokler ga ne revidiramo in tako kot nekateri od tokratnih likov boleče podvomimo o smislu reprodukcije, zakona, partnerstva in družinske ljubezni.

Družina je zagotovo ena najkompleksnejših antropoloških konceptov, po katerem rovari nešteto paradoksov, ki segajo od vrha glorificiranja, idealiziranja in čiste brezpogojnosti do temačnega dna (čustvenega) izsiljevanja, zlorab, podreditve in razkroja samobitnosti. Vse je preveč normalizirano, da bi smelo biti zares problematizirano, in vse je v redu in skoraj nihče ne bruha, vse dokler sin nekoga ne zbije zoba sinu nekoga drugega. Takrat se začne »nagonski« boj za lastno kri, korak dlje je že spopad, potem pa se nekoč nekje konča pri vojni. Moj, tvoj, naš, vaš, otroci kot ozemlje, ki ga je treba brezkompromisno braniti, četudi iracionalno in v prid ohranjanju lastne (nad)vrednosti. Otrok kot preusmeritev fokusa na lastne težave, morda pa je to še sreča, no, vse dokler nekateri ne spijejo preveč in so nasploh razrvane že vse celice naučenega bontona ter je čas le še za poniževanja, psovke in distribucijo (dvosmernih) spolnih stereotipov.

Abstinenca dveh ključnih likov, torej sinov, Reza prefinjeno umesti kot dramatičnost odsotnega, saj so vse, kar slišimo od njunih staršev, le interpretacije, domneve in mnenja na podlagi lastnih preferenc. Pomislimo, kaj bi otroka imela povedati o sebi, drug o drugem in – kar je najbolj intrigantno – o svojih starših. Razen nekaj objektivnih dejstev o otroškem spopadu o njej ne vemo nič oziroma vse so projekcije in približki predstavljanja. In neobhodno vprašanje: katero nasilje je hujše? Fizično, psihično, verbalno, pasivno? Cel spekter agresivnih nagibov in nians Yasmina Reza vnese v prostor navidezno »miroljubnih« ljudi, ki so miroljubni do trenutka, ko niso ogroženi njihova vplivnost, dominantnost in plemenita značajska. Plasti preigravanja in žongliranja z različnimi ravni vlog pa so prav zaradi prostora oziroma situacije dogodka še številnejše in kompleksnejše. Pojem oziroma dejanje obiska je platforma z neštetimi potencialnimi relacijami med igro in ne-igro. Logika uprizarjanja obiska v življenju kot takem je pravzaprav že tudi zmeraj predstava.

Kaj vse korenini v fenomenologiji samega obiska? Obisk je spojitev in skupnostna delitev nekega prostora in časa, a je hkrati tudi že intenziven moment prilagajanja in posluha za drug drugega. V obisk je vselej že vpisana njegova minljivost, je moment, iztrgan iz toka prvotne realnosti, da bi vstopili v neko drugo realnost. Ta je lahko

fikcija ali zgolj še ena resničnost na neki drugi ravni. Z obiskom nam je naložena nova vloga, ki za seboj potegne tako rekoč vse: obnašanje, gibanje, sporazumevanje. V njem se vsakič na novo modificirajo vrtljiva razmerja (ne)moči, četudi se načeloma izogibamo kategorijam nadrejenosti in podrejenosti navzočih. Gre za vstop nekoga/nečesa tujega v neko domačnost, pri čemer tujosti ne gre razumeti dobesedno, temveč kot vrivek v neko obstoječe (udomačeno) stanje. Obisk skoraj vedno zaznamuje vsaj minimalno pričakovanje nečesa presežnega, obisk kot dogodek, na katerega se obe strani nevidno (psihično ali tehnično) pripravljata, predvsem da bi se izognili zadregam in nesproščenosti. In če gostja na obisku bruhne, je to vsekakor na prvem mestu ultimativni vdor realnega – v življenju in na odru. In medtem ko se bodo izločki čistili, si lahko v obliki zastranitve kupijo čas in utrdijo koncentracijo za nadaljnji potek obiska. Torej bitke, dvoboja in verbalne vojne med ljudmi, ki imajo morda premalo resničnih eksistenčnih problemov in si jih morajo za ohranitev lastnega imidža pač izmisliti sami.



Jana Zupančič

JURE GANTAR

UKINITEV SMISLA ZA HUMOR

1

Ena najbolj zanimivih replik v *Bogu masakra* Yasmine Reza je Véroniquina izjava nekje v drugi tretjini igre, ko razočarana nad Michelovo popustljivostjo in neodločnostjo ob njegovem relativno nedolžnem poskusu duhovičenja izgubi živce. »Malo humorja prosim,« jo poskuša pomiriti njen mož, nakar mu ona zabrusi: »Nimam humorja. In ga ne mislim imet.« Ker se gledalci dobro zavedajo, da smisla za humor ni mogoče kar tako vključiti in izključiti, in ker prav tako dobro vedo, da si ga večina želi, ne pa obžaluje, se na njeno nepremišljeno in pretirano ostro trditev zelo verjetno odzovejo z nasmeškom. Konec koncev imamo sposobnost zaznavanja sorodnosti v na prvi pogled nepovezanih ali celo protislovnih pojavih že vsaj od Aristotelove *Nikomahove etike* naprej navadno za vrlino, ki olajšuje sporazumevanje in izkazuje posameznikovo širino duha. V svoji jezi je Véronique očitno bleknila nekaj, kar sicer priča o njenem trenutnem čustvenem stanju, a hkrati tudi nekaj, česar bržkone nikoli ne bi bila pripravljena javno priznati.

Po drugi strani pa se ob njenem vsakdanjem pričkanju vseeno ne moremo izogniti občutku, da gre pri Véroniquinem nepotrpežljivem izbruhu le za nekaj več. Kaj pa, če razpad vrednostnega sistema, ki ga spremljamo v igri Yasmine Reza, dejansko vodi v ukinitev smisla za humor kot družbene vrednote? *Bog masakra* je postmoderna komedija nravi, v kateri avtorica razgali celo vrsto pomanjkljivosti sodobne družbe. Kot opažajo kritiki, Reza v svojem besedilu opozarja na neizogibno prisotnost nasilja kot orodja socialne integracije (Hélène Jaccopard), razčlenjuje vlogo volje do moči (Michael Karwowski) in razkrinkuje dvoličnost meščanskih moralnih in etičnih meril (David Sheward). Je možno, da kot del svojega socialnega komentarja opisuje tudi nevarnost enačenja humorja in civilizacijskih procesov? Oziroma, natančneje, nevarnost ideološkega pristopa k dialektiki identitete in razlik? O teh vprašanih in še o čem drugem bom s pomočjo *Boga masakra* podrobneje razmišljal v nadaljevanju.

2

Začnimo kar s primerom z začetka tega prispevka. Če hočemo natančneje razumeti Véroniquino stališče, si moramo najprej ogledati širše okoliščine njene izmenjave z Michelom. Še preden se razjezi nanj, jo prvi vznejevolji Alain, ki pravi: »Preveč razmišljate. Ženske preveč razmišljajo.« Véroniquin odgovor na njegovo seksistično opazko je odločen in zgovoren: »Ne vem, kaj pomeni preveč razmišljat. In ne vem, kakšno je lahko bivanje brez moralne koncepcije sveta.« Véronique se ima očitno za tipičen novoveški subjekt, se pravi, za osebo, ki se s svetom sooča s pomočjo razuma, kar po njenem mnenju nujno vodi do moralnega odnosa do življenja. Ponosna je, da ima načela, in njihovih zahtev ne dojema kot omejitev, temveč kot kažipot. Njen odgovor Michelu, da nima humorja in da ga niti noče imeti, je potemtakem obenem posreden napad na humor kot metodo spoznavanja. Če želimo bivati z moralno koncepcijo, si očitno ne moremo privoščiti, da bi v pojavih okrog nas opažali vrojena protislovja ali vprašljive skrajnosti.

Véronique je torej značilna predstavnica tistega sodobnega odnosa do sveta, ki so mu nasprotniki nadeli ime »kultura izbrisa«. Tako kot vsaka prava prebujenka si želi jasno zarisanih ločnic in se izogiba vseh mejnih primerov. Morala je stvar odločitev, humor pa se, prav nasprotno, zanaša na oklevanje, zato nas ne bi smelo začuditi, da se mu Véronique izrecno odpoveduje. Čeprav je Reza svojo igro napisala vsaj desetletje pred popularizacijo besedne zveze »kultura izbrisa«, je z likom Véronique na oder postavila parodijo moralistične prebujenke, ki zvesto poseeblja večino temeljnih razsežnosti (in seveda najbolj očitnih pomanjkljivosti) te modne ideologije. Pariška amaterska pisateljica, ki »delo polovično v umetnostni knjigarni«, je nestrpna v svoji naprednosti, nepotrpežljiva pri iskanju pravice in nepopustljiva pri stikih z drugače mislečimi. Sočustvuje z begunci iz Darfurja, a hkrati ne prenese špekakel. Zavzema se za iskrenost in laže svoji hčerki. Pravičnost ji pomeni več kot posameznikova enakopravnost, toda če se kdo z njo ne strinja, ga obtoži pristranskosti.

kljub načelnemu zavračanju humorja pa se Véronique v *Bogu masakra* vendarle tudi smeje. Pravzaprav se ravno ona ob koncu igre najbolj zabava. Smeje se na primer, ko Annette podraži Michela, ker si ne upa dotakniti Camillinega hrčka, ko Annette Alainov telefon »vrže v vazo s tulipani«, in še bolj sproščeno malo kasneje, ko Michel s sušilnikom za lase poskuša osušiti dele razstavljenega Alainovega telefona. Mar to pomeni, da humorja le ni tako preprosto ukiniti in da je smisel za humor nagonska lastnost, ki je ne moremo zavestno nadzorovati?

Prvi odgovor na ti vprašanji ponuja že sama ugotovitev, da se Véronique v glavnem smeje v drugi polovici komedije, se pravi, po tem, ko je uvidela, da ji ne bo uspelo doseči željene poravnave. Z Véroniquinega skrajno resnega zornega kota – na uvodnih straneh besedila je ona tista, ki si prizadeva najti kompromis in se z uglajenega klepetanja vedno znova vrača k srži pogovora, k pretepu med Brunom in Ferdinandom – je smeh le skrajni izhod, ki prej kot na njen smisel za humor kaže na njeno nemoč oziroma obup. K njemu se zateče šele, ko odpovejo vsi



Iva Krajnc Bagola

drugi poskusi racionalizacije in skupaj z njimi potreba po vzdrževanju vtisa vljudnosti kot ene izmed temeljnih vrednot civilizirane družbe. Njen smeh je obrambna reakcija, ki jo – s tem, ko med njo in drugimi začasno vzpostavi akustični zid – zavaruje pred neprijetnimi protargumenti. Je prej izraz nezadovoljstva nad drugimi kot posledica nepričakovanega odkritja.

Poleg tega ne smemo pozabiti, da je Véroniquin smeh skoraj zmeraj privoščljiv, ne pa radosten. To je še posebej opazno v prizoru sušenja telefona, v katerem se Véronique in Annette zabavata ob neuspešnih poskusih svojih soprogov, da bi popravila drag elektronski aparat. Ko jo jezni Michel prosi, »Vsaj ti, Véronique, bi bila lahko spodobna in se ne smejala!«, je njegovo moledovanje prav nič ne gane. Prav nasprotno, pripravi jo do tega, da se krohota še bolj nebrzdano. Nasploh velja, da se Véronique načeloma zabava na račun drugih in ne skupaj z njimi, kar seveda krši prvo pravilo tradicionalne definicije humorja kot značajske lastnosti, ki družji, ne pa ločuje. Imeti smisel za humor pomeni biti sposoben zaznavanja razlik v vseh, tudi v samem sebi, značilnost, ki je Véronique vsekakor nima. Ker njen smeh izvira izključno iz opažanja napak, ki dokazujejo njen prav – medtem ko humor svoj prav išče tako, da opozarja na vse možne slabosti –, bi zelo težko trdili, da je Véroniquin smeh znamenje odpornosti humorja na ideološke pritiske. Prej bi lahko predpostavili, da njeno zavračanje humorja kot družbene vrline razvrednoti smisel za humor kot značajsko potezo, ki omogoča dosegati ta etični cilj. Če že kaj, Véroniquin smeh dokazuje zgolj, da humor ni edini vir smeha. Nič posebej izvirnega ni v stvareh, ki jo zabavajo: edini užitek najde v nesreči drugih.

3

Besedo »humor« Reza v *Bogu masakra* uporabi še enkrat, takoj za vrsticami, ki sem jih navedel na začetku prejšnjega odstavka. »Michel, nedovzetan za kakršenkoli humor, se še bolj skrbno napreza,« predpiše avtorica v didaskaliji. Michel, ki je prej od Véronique pričakoval, da se bo zabavala ob njegovemu duhovičenju, je trenutno preveč osredotočen na svoje opravilo, da bi se ji lahko pridružil pri smehu. Humor očitno potrebuje distanco, ne pa čustvene navezanosti. Sposobni smo ga le, ko do smešnega dogodka nimamo kakšnega prav posebnega odnosa. Čeprav Véronique svojega moža ne opozori na njegovo nedoslednost, njen odziv sam na sebi jasno kaže, da so se vloge zdaj zamenjale: tokrat smisla za humor zmanjka Michelu.

Taka korenita sprememba v Michelovem razpoloženju pa je le malce nepričakovana, in to ne le zato, ker je pozabil na svojo prejšnjo prošnjo, temveč predvsem zato, ker je prav on tisti, ki se v igri prvi začne šaliti. V uvodni režijski opombi pisateljica »[o]zračje« na odru opisuje kot »resnobno, prisrčno in strpno«. Za uspešna pogajanja in morebitno spravo je očitno potrebno, da je pogovor med sptimi stranmi resen in da v njem ni nobene dvomnosti. Že prvi dialog v igri, ko Alain predlaga, da besedo »oborožen« spremenijo v »opremljen«,



2000 F 8.0

M

43

D45/2.8 120

KODAK PORTRA

Uroš Smolej

je, denimo, jasen dokaz, da pravo govorno dejanje v Griceovem smislu besede zahteva popolno nedvoumnost: ena sama beseda, en sam pomenski odtonek lahko spremeni potek celotnega dogajanja. V takih okoliščinah humor ovira sporazumevanje. Nič čudnega torej, da Michel s humorjem, se pravi, s strategijo, ki govorce razoroži in hkrati zbliža, poskusi šele po tem, ko sta se para nekoliko sprostila in si izmenjala uvodne puhlice in vljudnostne fraze. Ko pogovor nanese na njegovo taščo, se dvakrat poheca, obkrat na račun njene upepelitve. Čeprav sta njegovi opazki precej hudobni, ju preostali trije junaki sprejmejo »z *nasmeški*« in pogovor se nato nadaljuje v bolj prijateljskem vzdušju.

Od tega trenutka naprej Michel dobi zagon in vselej, kadar je to potrebno, konverzacijo s pomočjo humorja usmerja v mirnejše vode. Ko na primer Véronique precej napadalno opozori Alaina in Annette, da je njun »sin ... iznakazil najinega«, jo takoj dopolni: »Začasno iznakazil.« Michel je verjetno edini v igri, ki se k humorju ne zateka samo, ko mu zmanjka vseh drugih retoričnih sredstev, pa tudi edini, ki je sposoben samoposmeha. Ko ga Alain preseneti med prezirljivim smejanjem ljubkovalnemu imenu za Annette (»tutu«), se takoj začne norčevati iz lastnega bedastega nadimka (»darjeeling«). In celo, ko se Véronique nanj tako razburi, da ga začne omalovaževati in obtoževati pasivnosti ter intelektualne lenobe, je njegov prvi odziv na njene obtožbe lahkotna neresnost.

V nasprotju z Véronique, ki pravega smisla za humor sploh nima in se zabava predvsem takrat, kadar tega drugi nočejo, Michel vsaj v uvodnem delu besedila redno potrjuje, da je strpen do razlik in dovzeten za dvoumje. Njegovi poskusi humorja sicer niso prav posebej prefinjeni, a že zgolj dejstvo, da sploh poskuša, nam vrača vero v svet, v katerem obstaja več kot ena sama resnica. Kaj torej pripelje do tega, da tudi on navsezadnje izgubi smisel za humor? Glede na to, da se to pripeti neposredno po incidentu z Alainovim telefonom, ko se v igri prvič zgodi nekaj nepopravljivega – sušenje s fenom, ki je bilo tako učinkovito pri Véroniquini umetnostnozgodovinski knjigi, očitno ne pomaga pri namočenem telefonu –, bi lahko domnevali, da je Michelov smisel za humor odvisen od njegove samozavesti. Takoj ko spozna, da problem presega njegove zmožnosti, ga zapusti tudi smisel za humor, s katerim je prej javno izpričeval svojo preudarnost. Michel se šali samo takrat, ko ne dvomi, ko pa postane negotov, v prepirih s svojo ženo in gosti postane povsem predvidljivo zadirčen.

Pa še nekaj je zanimivo pri Michelovi izgubi smisla za humor: nenadoma začenjamo opazati njegovo robotost in primitivizem. Njegovi predsodki zdaj niso več le posredni, temveč hitro preraščajo v odkrite žaljivke. Prav Michel s svojo rasistično opazko o »zamorci[h] iz Sudana« prvi krši osnovne norme zahodne civilizacije. Nekoliko kasneje se mu sicer pridružijo še preostali trije, ampak najprej film počí njemu. Ko zamre humor, očitno izgine tudi posluš za raznolikost.

4

Tako kot Véronique se tudi Annette velik del igre zavestno izogiba rabi humorja. Čeprav je sposobna opaziti presenetljiva protislovja, ki so eden izmed temeljnih predpogojev za humor – to lahko lepo vidimo, ko ob prelistavanju Véroniquine ilustrirane knjige zavzdihne: »Krutost in krasota.« –, pa se dolgo uspešno upira skušnjavi, da bi omenjanje takšnih nasprotij uporabila kot pogajalsko metodo. Veliko raje se pri pogovorih z Houilléjevima sklicuje na pomembnost sočutnosti in si v razpravah o pretepu prizadeva najti olajševalne okoliščine za Ferdinandovo nasilnost. Bolj kot ocenjevanje razlik med otrokoma jo zanima vzpostavljanje nekakšne vrednostne uravnilovke, ki se v dejanjih posameznikov osredotoča predvsem na njihov skupni imenovalec. In čeprav dihotomije med naravo in vzgojo ne opredeljuje tako očitno kot Véronique, se izmed vseh štirih oseb v igri ravno Annette najbolj zagrizeno oklepa družbenih norm ter najbolj boji divjaštva kot antiteze civiliziranosti.

Pri takšnem pristopu Annette vztraja do trenutka, ko se Michel odloči, da bo nasprotja med družinama poskusil zgladiti s pomočjo pijače. Vse dotlej Annette sicer občasno izgubi živce, predvsem ob Alainovem neprestanem odgovarjanju na telefonske klice, ampak na konfliktno situacijo se vendarle odziva razsodno in brez zatekanja k nepotrebnim retoričnim izpadom, med kakršne skoraj zagotovo prišteva tudi humor. Celo potem ko ji postane slabo, za kar bi brez posebej slabe vesti lahko okrivila svoja gostitelja, se po vrnitvi iz kopalnice še zmeraj iskreno opraviči. Pri zagovarjanju svojih interesov je sicer včasih dokaj ostra, na primer ko Michela spomni, da je »[t]udi psovka ... agresija«, toda celo v takšnih trenutkih navadno ostaja resna.

A takoj ko ji Michel ponudi prvi kozarec petnajstletnega guadeloupskega ruma, se v njeno konverzacijo zelo hitro prikrade humor. Prvič zaduhoviči, ko sprejme ponujeno pijačo. »Z Véronique bi tudi malo,« pravi in potem nadaljuje: »Ampak zabavno, da se nekdo sklicuje na Ivanhoa in Johna Wayna, ne upa pa si prijet ene miške.« Opozarjanje na nedoslednost Michelovih stališč – kako se lahko nekdo, ki občuduje neustrašne junake, boji drobnega glodavca? – je preprost primer Annettinega smisla za humor, pa vendar predstavlja precejšen odstop od njene predhodne zapetosti in hkrati začetek precej bolj jedkega odnosa do njenih sogovorcev.

Toda alkohol ima pozitiven vpliv na njen smisel za humor samo prvih nekaj minut. Le za kratek čas je Annette dovolj sproščena, da se ne boji smeha. Ob koncu igre, ko je zagotovo popila preveč, ga kmalu zamenjajo solze. Alkohol ji resda začasno zrahlja civilizacijske okove, a čim le-ti dokončno odpadejo, se popolnoma prepusti svojim naravnim nagonom. Z drugimi besedami, Annette dobesedno podivja. Nič več je ne skrbi, kaj si bodo o njenem obnašanju mislili sosedi; zanima jo le lastno počutje. Ko se razjezi, se ne brani več z ostrim jezikom, temveč z rokami, in se brez oklevanja znese najprej nad Alainovim telefonom in kasneje še nad nesrečnimi tulipani. To še ne pomeni, da je humor v njenem primeru zgolj eden izmed stadijev sublimirane agresivnosti oziroma korak na poti od besednega k telesnemu nasilju, ampak prej, da

KODAK PORTRA 400

51

TRA 400



9

Sebastian Cavazza

humor opravlja ključno vlogo pri nadzorovanju našega odnosa do Drugega. Brez smisla za humor bi v svetu zavladata zgolj vulgarna sebičnost.

5

Alain je bistveno drugačen kot Annette. Veliko manj ga zanima sprava in precej manj očitno zagovarja svojega sina. Še posebej na začetku igre se zdi, da je njegova glavna pravna taktika priznavanje Ferdinandove odgovornosti, toda hkrati vseskozi ponavlja, da je njegov sin še otrok in da ga ne smemo soditi z istimi merili kot odrasle. »Zaveda se svojega dejanja,« prizna, a takoj nato doda: »Ni pa predvidel posledic. Enajst let je star.« Ferdinandu torej pripisuje sposobnost refleksije, ne pa tudi popolne avtonomije, kar je vsekakor bolj uravnotežena ocena kot pa tista, ki jo, recimo, ponuja Véronique.

Nasploh je Alain – kadar se ne pogovarja po telefonu – s svojim neizprosnim relativizmom protiutež prebujenski ideologiji, kot jo v *Bogu masakra* pooseblja predvsem Véronique. Ne pozabimo, da je Alain tisti, ki Ferdinanda prvi opiše kot »divjaka«, ter da je prav on avtor ničejanske filozofije boga klanja kot edine sprejemljive alternative kvarnemu vplivu civilizacije na sodobno družbo. Je edini lik v besedilu Yasmine Reza, ki odkrito zavrača razsvetljenske vrednote in ne pristaja kar tako na diktat razuma kot izključnega merila človečnosti. Alain je hedonist: zanimajo ga grmiček, rum in cigare. Je divjak, ki so mu telesne potrebe pomembnejše kot civilizacijske pridobitve. Ker je kot odvetnik mojster besednih odtenkov, bi lahko pričakovali, da bo neposredneje vpleten v pogajanja o Ferdinandovi krivdi, pa se vanja, razen na prvih straneh igre, niti ne vključuje. Bolj kot z družino se ukvarja s poslom, pri katerem je dinamika sil bistveno manj zapletena.

S tega stališča nas ne bi smelo prav posebej presenetiti, da je glavna oblika humorja, ki jo uporablja v svojih pogovorih z drugimi dramskimi osebami, sarkazem. Etimološko beseda sarkazem izvira iz starogrške besede *sárks* ali 'meso' in opisuje nekoga, ki »reže meso s kosti« (*Slovenski etimološki slovar*). Sarkazem je v tem smislu divji ali vsaj podivjan humor, ki svoje žrtve dobesedno raztrga. Alain takšen učinek navadno dosega s pomočjo ironije, se pravi, tako, da govori nasprotno od tega, kar misli. To lahko zelo jasno vidimo v virtuoznem dialogu o straniščnih mehanizmi, ko se pretvarja, da ga zanima prodaja gospodinjskih aparatov. Takole se odvija njegov razgovor z Michelom:

ALAIN: Zanima me. Straniščni mehanizmi me zanimajo.

MICHEL: Zakaj pa ne.

ALAIN: Koliko vrst jih imate?

MICHEL: Dva sistema sta. Na vrvico ali na gumb.

ALAIN: A ja.

MICHEL: Odvisno od napeljave.

ALAIN: Aha.

MICHEL: Namreč, voda lahko pride od zgoraj ali pa pride od spodaj.

ALAIN: Ja.

MICHEL: Lahko vas povežem z enim fantom iz skladišča, če vas zanima, je pravi strokovnjak. Ampak bi morali it do Saint-Denisa La Plaine.

ALAIN: Zelo sposobni ste videt.

Alain je tukaj, vsaj na videz, ne le vljuden, temveč celo zelo prijeten sogovorec. Michela pozorno posluša, poizveduje o podrobnostih njegove stroke in mu celo polaska. A vse to je seveda le površinski vtis. V podtekstu njunega pogovora Alain, odvetnik z zvezami na mednarodnem sodišču v Haagu, z vsakim naivnim vprašanjem in prijaznim pritrdilom dodatno poudari vrzel v njunem družbenem statusu, saj gledalce vedno znova opominja, da se njegov sogovorec preživlja z najbolj banalnim izmed človeških opravil, z izločanjem. Njun dialog je še bolj zabaven, ker se Michel ne pusti kar tako ponižati, ampak se zelo hitro prilagodi Alainovi šaradi ter na njegova preprosta vprašanja odgovarja s podobno samoumevnimi odgovori. To se pravi, ker se sarkazmu zoperstavi s sarkazmom.

Kot lahko vidimo v citiranem odlomku, Alain sarkazma ne uporablja le kot retorično sredstvo, temveč tudi kot podaljšek logike. Kadar koli hoče opozoriti na zaletavost ali nerodnost kakšne izjave, se pretirano navdušeno strinja z njeno glavno (v njegovi poenostavitvi seveda vprašljivo) predpostavko. To pa v hipu podkrepi nesmiselnost izrečenega. V tem pogledu je njegov sarkazem dejansko skrajna, dekadentna faza humorja, po kateri humor dokončno odmre. Alain se na humor resda ne zanaša tako zgodaj kot Michel, a pri njem vztraja še kak trenutek dlje, dokler mu ne postane jasno, da je njegov telefon uničen in da se ne bo več mogel izogniti prepiranju. Ko nekaj minut kasneje poda svojo zadnjo serijo govorov, v kateri zanika pomembnost »socialnega življenja« in razkrije svoje najgloblje predsodke, ne zmore več niti sarkazma. Sposoben je samo še cinizma in zlobnosti, njegov humor pa je dokončno pokopan.

6

Ob koncu *Boga masakra* so prav vsi štirje liki ostali brez smisla za humor. Pri Véronique, ki se mu zavestno izogiba že od začetka, ga nadomesti privoščljivost. V Michelu izgine skupaj z njegovo samozavestjo. Annettin smisel za humor je zamrl že zdavnaj in ga alkohol samo začasno obudi. V Alainovem primeru smisel za humor zamenja nagnjenje k sarkazmu, ki pa je kot njegova zadnja faza prav tako le prehodni pojav in kot tak v načelu neobstoje. Odgovorov na vprašanje, zakaj se to zgodi, zakaj je po mnenju Yasmine Reza v sodobni družbi smisel za humor

obsojen na neizogiben zaton, je precej. Možno je, recimo, trditi, da je postopno izginjanje smisla za humor logična in celo zaželena posledica napredka: bolj ko smo kot skupnost strpni, manj je potrebe po retoričnih mehanizmih, ki nam omogočajo presegati privzgojene predsodke. A prav tako je možno zagovarjati predpostavko, da smisel za humor izgine, kadar se ljudje preveč zaprejo v svoje ideološke trdnjave in jih ne zanima več pragmatično iskanje srednje poti.

Kakor koli že, dejstvo, da so Véronique, Michel, Annette in Alain ob koncu igre brez smisla za humor, še ne pomeni, da niso smešni. Prav nasprotno, pretirana zadržanost in zavračanje humorja jih, tako kot mnoge druge turobne komične junake, lahko naredi celo zabavnejše. Ko Reza svojim junakom amputira smisel za humor, jih preprosto naredi resničnejše. V tej luči bi celotno igro lahko razumeli kot potrditev domneve, da ukinitev smisla za humor ni le simptom, temveč vzrok za krizo sveta. Oziroma, drugače povedano, da bo civilizacija propadla zato, ker smo začeli izgubljati smisel za humor, in ne, da smo začeli izgubljati smisel za humor zato, ker je civilizacija v krizi. Občutek krivde ob uživanju v razmišljanju kot samozadostni in nenadzorovani dejavnosti je posledično zgolj prvi znak, da se je kolo zgodovine začelo obračati navzdol. In prav pred tem nas svari Reza v *Bogu masakra*. Ko humor postane nevaren, postanejo nekatere vrednote enakopravnejše od drugih. Od tu pa je le kratek korak do enoumja kot prevladujoče oblike kolektivne zavesti. Konec humorja torej ne pomeni le konca civilizacije z vsemi njenimi prirojenimi pomanjkljivostmi, ampak tudi konec osebne svobode kot njenega osnovnega predpogoja.



Iva Krajnc Bagola, Jana Zupančič

KAJA NOVOSEL

VSE ZA(RADI) OTROK(E)

Na trgu enajstletni deček s palico udari drugega enajstletnega dečka po obrazu in mu izbije zob ali dva. Dogodek ne potrebuje dodatnih oplemenitev: na novo vzpostavljen konflikt med dvema mlad(oletn)ima povzročiteljema v trenutku vodi v neobhodno zaostritev odnosa z vključevanjem več (starejših) akterjev in je kot tak dramsko potenten pripetljaj, ki ga francoska piska in dramatičarka Yasmina Reza uporabi kot sprožilni dogodek besedila *Bog masakra*. O dveh dečkih, katerih igra se sprevrže v nasilen incident, ki ga težko razumemo kot nesrečo med nedolžno otroško igro, pa razen njunih imen in priimkov pravzaprav ne (iz)vemo nič več; celo informacije o njuni socialno-družbeni vključenosti v krog sovrstnikov so bolj ali manj subjektivne špekulacije, ki jih generira gostobeseden pogovor štirih enakovrednih protagonistov dramskega besedila: staršev enajstletnikov.

Vse, kar te štiri like neposredno pahne v delovanje, se je že zgodilo in izteklo tako zunaj časovne kot tudi prostorske komponente njihovega dramskega sveta. Sprožilni trenutek drame postopno sestavljamo iz subjektivnih špekulacij dveh tandemov, ki sta v izrazitem in nenehnem nasprotovanju: zakonca Reille, katerih sin je s palico poškodoval sina zakoncev Houillé. Situacija je dinamična ne le zaradi dvogovora dveh parov, ki se postopoma drobi v neusklajen polilog štirih posameznikov, temveč tudi zaradi dejstva, da nihče od staršev ni bil priča incidentu, zaradi katerega se vse to dogaja. Kaj kmalu postane jasno, da prave »resnice« in dognanja (posledično pa tudi zaključka) ne more biti – zmaga lahko le moč argumenta staršev, ki pa se ne krepi, temveč se bolj in bolj briše pod njihovimi individualnimi pomisleki in notranjimi neskladji. Kljub jasni dramski hierarhiji, ki v središče postavlja starše, pa sta eno od interpretacijskih vprašanj *Boga masakra* ravno dečka kot sprožilca dejanja in lika, ki se nikoli ne pojavita na prizorišču. Premislek ne vodi toliko v to, zakaj dečkov ni, temveč kako njuna odsotnost vpliva na dramsko besedilo, glede na to, da kljub vsemu še vedno ostajata središče sveta, v katerem manjkata.

Liki, ki niso fizično (niti mentalno) prisotni, a ključno vplivajo na elemente dramskega besedila, so tehtnejše

dramaturško vprašanje, kot se zdi na prvi pogled, saj na svojevrsten način gradijo dramski svet in karakterje, fizično prisotne v njem. Paradoksalno je moč odsotnega dramskega lika ravno v njegovi odsotnosti, od koder širi tako prostorske kot časovne dimenzije besedila, pri tem pa na neki voajerski način razgibava in dinamizira napetost dogajanja. Dečka najprej sprožata začetno trenje, ki vodi v ključni konflikt dramskega besedila – sta torej razlog za tisto, čemur smo priča v drami. Nadalje se prek njiju izoblikujejo tudi štirje (prisotni) akterji drame. Opazujemo lahko, kakšna prepričanja, vrednote in vzgojne manevre goji vsak od posameznih staršev, na podlagi otroških spominov pa izvemo tudi nekaj o sicer precej okrnjeni biografiji likov – dramsko besedilo se dogaja tukaj in zdaj, Reza pa nasploh v svojih besedilih ne stavi na poglobljeno avtobiografijo likov, temveč izrazito klesti njihovo širše ozadje. Prek dečkov posredno vznikajo konflikti in pogosto sporne odločitve, ki krojijo družinski vsakdan: daleč najbolj izpostavljano in kontroverzno je Michelovo eliminiranje hrčka družine Houillé, ki ga ne odobrava niti njegova žena Véronique, ravno tako poveden je pogovor o otroških tolpah, saj sta svojo v mladosti imela tako Michel kot Alain. V pogovor, ki se neposredno nanaša na otroško dinamiko obeh dečkov, je v sterilnost »zrelega« diskurza zaviti cvetober bolj in bolj samosvojih razmišljanj o (ne)poštenosti, (ne)etičnosti in (ne)sebičnosti, ki so za umestitev likov v kontekst enako motivno pomenski kot bolj eklatantni zapleti, kot so denimo Annettini živčni, a metaforični izbljvki na umetnostnozgodovinskih knjigah, bahavo postavljenih na sredino nizke mize.

Če gre pri sprožilnih trenutkih dramskega besedila in pri karakterizaciji njegovih dramskih likov primarno za dramsko-teoretska vprašanja, povezana s konstitucijo besedila in njegovo dramaturško pregibnostjo, pa je morda najbolj večplastno širše družbeno-socialno vprašanje odsotnosti likov, ki hkrati spregovori tudi o kulturoloških značilnostih prostora in obdobja, v katerem dramsko besedilo nastaja in se pojavlja. Glede na psihofizične karakteristike odsotnosti lika je njegovo umanjkanje v dramskem besedilu vedno socialna, če ne celo politična gesta, kar lahko opazujemo že z bežnim preletom zgodovine drame. Odtegnitev prisotnosti lika, ki vpliva bodisi na sam dramski zaplet bodisi na karakterizacijo likov, je nemalokrat spolno zaznamovana: še posebej v zgodnjih obdobjih dramske pisave lahko spremljamo mestoma šokantno ignorantsko umikanje žensk (to lahko še posebej slikovito opazujemo v polju antične komedije ali v Shakespearjevem opusu, za katerega je značilno kronično umanjkanje (še posebej starejših) žensk, kar sicer lahko pripišemo izraziti maskulinizaciji takratnega gledališča), v dramatiki 20. stoletja pa lahko v luči številnih vojnih izgub in vsesplošne povojne depresije zasledujemo trend umanjkanja moških likov iz dram (ki poteka na vedno bolj metaforičnih ravneh – tudi še vedno najbolj omenjanega odsotnega lika Godota lahko beremo kot posledico vojnih travm in eksistenčnega brezupa).

Tudi pri izostanku enajstletnih Ferdinanda in Bruna ter navezavi na njune starše lahko razbiramo določene kulturne fenomene, ki besedilo usmerjajo ne le v socialno okolje, temveč tudi v območje družbenega duha,



2000 F 8.0 M 43 D45/2.8.120 KODAK PORTRA

Sebastian Cavazza, Uroš Smolej

kot ga zaznava avtorica (besedilo je objavljeno leta 2008). Kar nekaj pomenskih odločitev je, ki nam že pred prvo repliko avtomatsko podajajo signale o družinah Reille in Houillé: v edinem avtoričinem zaznamku o likih, da so »stari nekje med 40 in 50 let«, lahko na podlagi sorazmerno nizke starosti potomcev v kombinaciji z jedrnatim opisom okolja ter (vsaj začetno) jezikovno sfero predvidevamo, da gre za višji socialni sloj izobraženih intelektualcev, ki si družino ustvarijo takrat, ko zaključijo izobraževanje in izoblikujejo trdne temelje svoje kariere. Jedro dramskega besedila je kljub manjšim eruptivnim prostorskim premikom in fizičnim dejanjem neusmerjen polilog štirih individualistov, ki spominja na nekakšen blitzkrieg izmenjavajočih očitkov in poskusov pomiritve, ki imajo vedno manj zveze z osnovnim namenom srečanja. Dečka tako postopoma bolj in bolj služita kot leitmotiv, h kateremu se starši vračajo, ko preveč zaidejo na (vsak svoja) stranpota, nikakor pa nista več v središču pozornosti in zanimanja. Perpetuum mobile le v teoriji motiviranega poskusa reševanja težav bi lahko trajal daljši, lahko pa tudi krajši čas – rezultat bi bil v vsakem primeru enak, saj je situacija taka, da ne more proizvesti nekega smiselnega zaključka. Ker ni centralnega zaobrata – vse, na kar bi se liki v tem konfliktu lahko naslonili, se je namreč že zgodilo zunaj njihove bližine –, jim preostane le to, da drug za drugim nizajo svoja prepričanja, težave v intimnem in poslovnem življenju, navsezadnje pa tudi stiske, ki se kažejo bodisi verbalno ali izrazito fizično. Nenazadnje pa je nezanimljiv tudi detajl v obliki telefonskih klicev (ravno tako iz prostora umaknjene) Michelove mame, ki kaže širšo sliko večgeneracijske odnosnosti in hkrati zavedanje o srednji generaciji, ki na eni strani skrbi za prednike, na drugi pa za potomce, pri čemer na plečih nosijo še lastna bremena.

Čeprav je Yasmina Reza v enem izmed intervjujev izjavila, da socialne dimenzije njenih besedil niso v središču njenega avtorskega pristopa ali razmišljanja (zato tudi nima tendence po razkrivanju socialnega ozadja likov niti svojemu občinstvu niti ustvarjalcem), pa je kljub pogostosti o zguljenih resnicah, o hudih posledicah individualizma in egocentrizma, ki vplivajo na družbo ne le na lokalni, temveč na globalni ravni, dandanes vendarle nujno branje, ki je kritično in kontekstualizirano tukaj in zdaj. Nekoliko v ozadje potisnjen motiv utišanosti mlajše generacije – za kar so krivi starši, ki se ob »boju« za (svoj in otrokov) prav v resnici več kot s potomci ukvarjajo sami s seboj –, se morda ob izidu drame ni zdel rigorozen družbeno-socialen motiv, danes pa v luči aktualnih (med)generacijskih težav lahko razbiramo sodobnejše razlage, ki občutljivega bralca usmerjajo tudi k premisleku o tem, kakšna je medvedja usluga tovrstne medgeneracijske dinamike. Ignoranca globalnih podnebnih sprememb in njenih uničujočih posledic, navsezadnje pa, ožje začrtano, tudi bivanjske stiske mladih, povezane s prekarnim delom, previsokimi najemninami in posledično onesposobljenostjo samostojnega življenja, lahko razumemo tudi kot posledico utišanosti mlajših generacij na račun srednje generacije, vpete v razne delovne procese, bolj namenjene hipnemu zaslužku kot pa dolgoročni skrbi za prihodnje generacije.

V katerem koli svetu je vedno neobhodno vpisan manko nekega posameznika, dvojca ali skupine: vendar ta manjkajoča entiteta več kot o sebi pove o svetu, v katerem je umanjala; ravno tako, kot mala Ferdinand in Bruno iz svoje daljave pripovedujeta o starših v prvem planu, ki govorijo o njima, namesto njiju in predvsem (tako ali drugače) brez njiju. Tovrstni manko je treba zaznavati, ga razumeti v luči aktualnega dogajanja in ga v primeru družbenih anomalij poskušati angažirano odpravljati. Ena pomenljivejših (in simbolnih) replik besedila, ki jo izreče Michel, je namreč ta: kupček gline smo, ki ga je treba gnest in bo mogoče šele na koncu dobil obliko. Misel lahko kljub anti-katarzičnosti osiromašenega konca razumemo kot vsaj delno optimističnega: družba, ki jo kontinuirano gnetemo in poskušamo preoblikovati, na koncu slej ko prej dobi vsaj neko obliko – naša kolektivna družbena odgovornost pa je, kakšna ta oblika bo in česa (koga) v njej ne bo.



Iva Krajnc Bagola, Uroš Smolej



Jana Zupančič, Sebastian Cavazza



Dnevnikovo nagrado 2022
za izjemno umetniško stvaritev na odru
Mestnega gledališča ljubljanskega v pretekli sezoni
prejme igralka

JUDITA ZIDAR

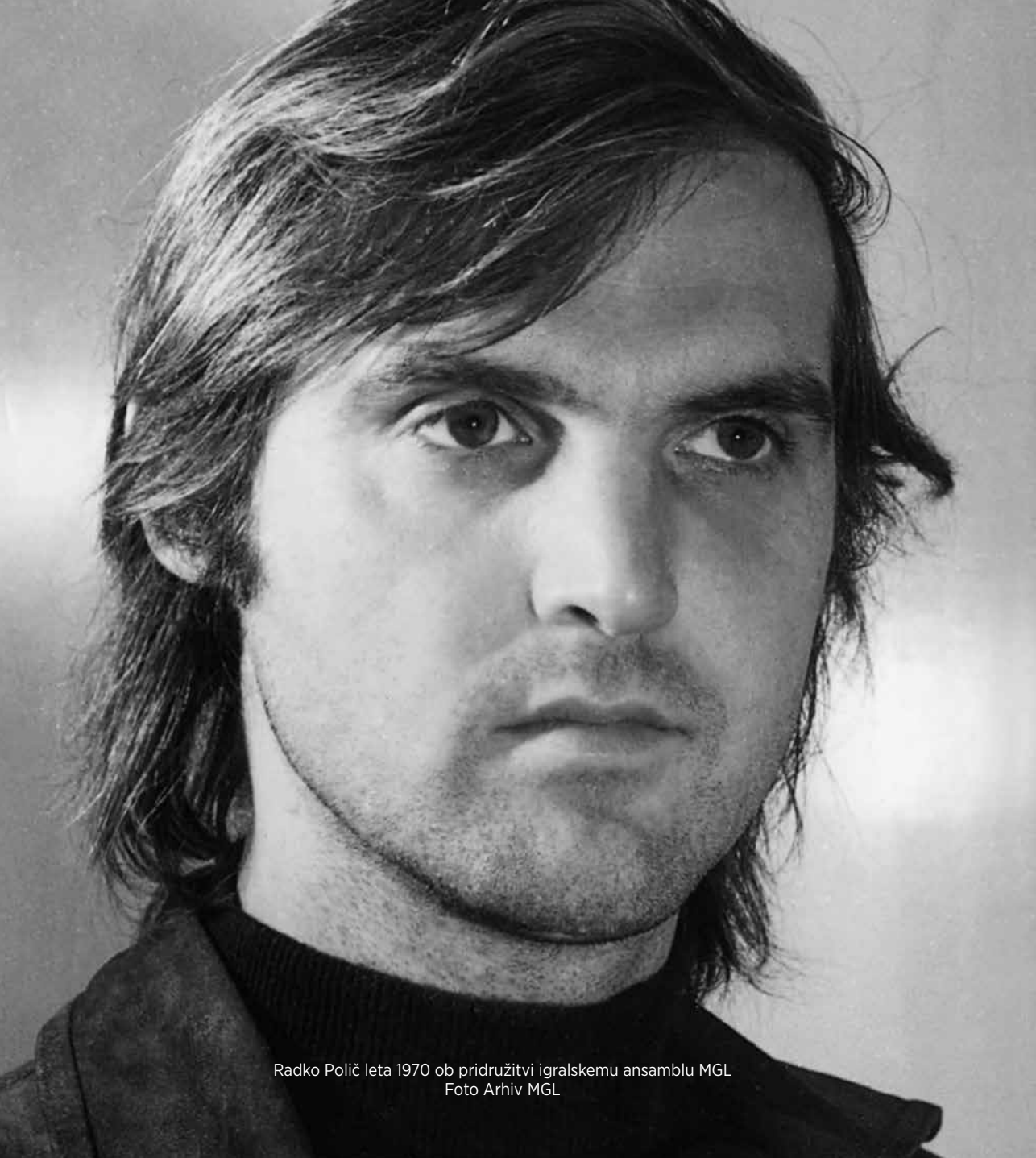
za vlogo Violet Weston v uprizoritvi *Avgust v okrožju Osage*,
ki jo je po drami Tracyja Lettsa zrežiral Janusz Kica.

Judita Zidar je kot Violet Weston znova izkazala vso širino ter silovitost svoje igralske umetnosti. V pretresljivi družinski drami nepovratno poškodovanih eksistenc z večplastno, tenkočutno in celovito interpretacijo poseblja njeno trpko središče – oblastno, zajedljivo ter od alkohola in tablet odvisno mater, ki tudi ob neposrednem soočenju z minljivostjo ostaja ujetnica svojih demonov in širi spiralo psihičnega nasilja med svoje bližnje. Med tri ure in pol trajajočo predstavo z natančno odmerjenim telesnim izrazom ter občutljivostjo za raznovrstne duševne lege postopno odstira maske tragičnega, zapletenega značaja, ki brez zadržkov vrta tako v brazgotine preteklega kakor v živo meso življenja; od prvotne podobe krute, manipulativne pošasti, ki uživa v tuji – a tudi lastni – bolečini, tako Violet vse bolj postaja univerzalna freska protislovij človeškega bivanja, ki segajo onkraj zmage in poraza.

Pred premiero predstave *Avgust v okrožju Osage* je Judita Zidar dejala, da je Violet vloga, kakršne si želi vsaka igralka – dodamo lahko le, da je Judita Zidar igralka, kakršne bi si želela vsaka vloga.

Tina Mahkota
Marija S. Leskovar
Gregor Butala

V Ljubljani, 23. 9. 2022



Radko Polič leta 1970 ob pridružitvi igralskemu ansamblu MGL
Foto Arhiv MGL

RADKO POLIČ – RAC

1942–2022

Zavesa je padla in oder je potonil v mrak, v katerega je rjoveč odkorakal doyen slovenskega igralstva Radko Polič – Rac. Igralsko pot je leta 1967 začel v Mestnem gledališču ljubljanskem, najprej kot gost in kasneje kot član igralskega ansambla. Že kmalu je zablestel z vlogo Baltasarja v Hiengovem *Osvajalcu*, za katero je leta 1972 dobil nagrado Prešernovega sklada. Po prodornih začetkih v MGL je igralsko pot nadaljeval v ljubljanski Drami. Pozneje se je kot gost še dvakrat vrnil na oder MGL in tako na njem skupno odigral 16 vlog. Po mnogih letih je sprejel povabilo režiserja Sebastijana Horvata in na Mali sceni MGL bleščeče odigral vlogo Valmonta v Müllerjevem *Kvartetu* in zanj leta 2006 prejel Borštnikovo nagrado za igro. Rac je bil doma na vsakem odru in na vseh odrih tega sveta, ker se je v vsaki njegovi odrski osebi iskrla prvobitna življenjska sila. Samo zato je lahko ta neutrudni iskalec resnice našel njene delčke v prostorih izmuzljive iluzije.

Sožalje svojcem in vsem, ki so ga imeli radi.

MGL

Petindvajsetletni Radko Polič kot gost
v svoji prvi vlogi na odru MGL
(Peter Weiss, *Pesem o luzitanskem strašilu*,
režiser Janez Vrhunc, 1967/1968,
s soigralci Miro Bedenk, Nikom Goršičem,
Nado Bavdaž in Majo Šugman)
Foto Marjan Ravnikar/Arhiv MGL



Radko Polič kot Baltasar
(Andrej Hieng, *Osvajalec*,
režiser Andrej Hieng, 1970/1971,
s soigralko Mileno Zupančič)
Za vlogo Baltasarja je leta 1972 prejel
nagrado Prešernovega sklada.
Foto Arhiv MGL

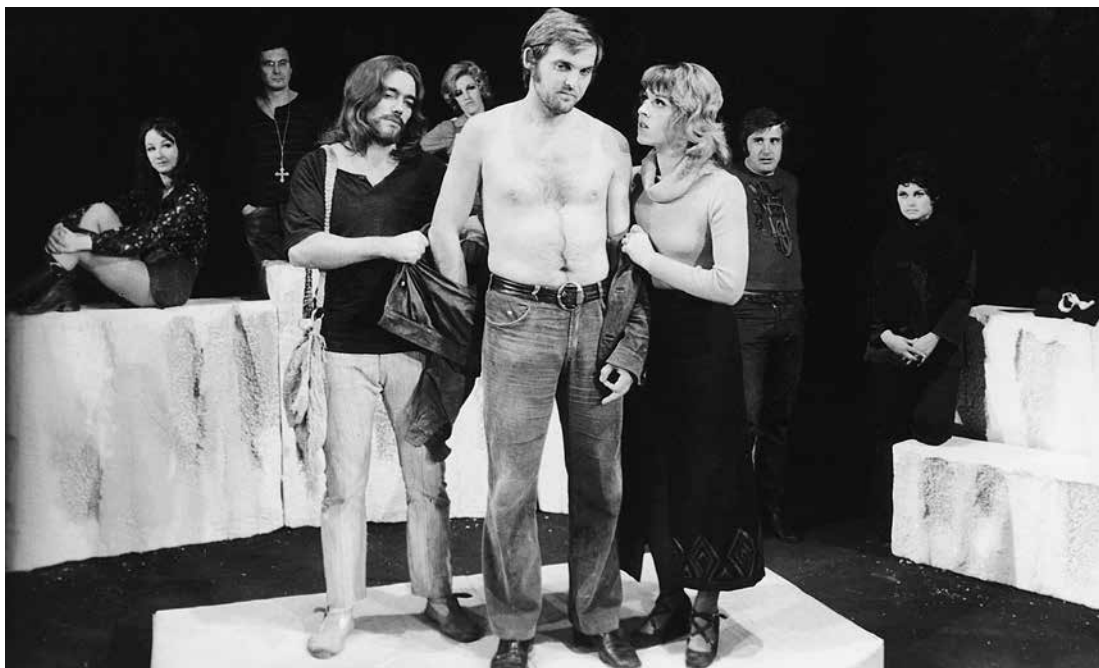


IN MEMORIAM

Radko Polič kot Alfred
(Ödön von Horváth, *Pripovedke iz Dunajskega gozda*,
režiser Žarko Petan, 1973/1974)
Foto Arhiv MGL



Radko Polič kot Slobodan Begović – Boban
(Djordje Lebovič, *Padli angeli*,
režiser Janez Vrhunc, 1971/1972,
s soigralci Polono Vetrlih, Tonetom Kuntnerjem,
Ivanom Jezernikom, Anico Veble, Mileno Zupančič,
Francem Markovčičem in Majdo Grbac)
Za vlogo Slobodana Begovića – Bobana je leta 1972
prejel nagrado Prešernovega sklada.
Foto Arhiv MGL



Radko Polič kot Vetrin
(Andrej Hieng, *Izgubljeni sin*, režiser Mile Korun, 1974/1975,
s soigralci Vladimirjem Skrbinškom, Majo Šugman, Majdo Grbac in Mileno Zupančič)
Foto Vlastja Simončič/Arhiv MGL





Radko Polič kot Kalixt Balandaszek
(Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Oni*,
režiser Jerzy Grzegorzewski, 1986/1987,
s soigralko Jožico Avbelj)
Foto Tone Stojko/Arhiv MGL



Radko Polič kot Valmont
(Heiner Müller, *Kvartet*,
režiser Sebastijan Horvat, 2005/2006,
s soigralko Natašo Matjašec)
Za vlogo Valmonta je leta 2006 prejel
Borštnikovo nagrado za igro.
Foto Marcandrea/Arhiv MGL

YASMINA REZA

GOD OF CARNAGE

Le dieu du carnage, 2006

Black comedy

Opening 20th October 2022 on the Main Stage

TRANSLATOR **ALEŠ BERGER**

DIRECTOR, DRAMATURG, SET DESIGNER

AND MUSIC SELECTION **DIEGO DE BREA**

COSTUME DESIGNER **LEO KULAŠ**

LANGUAGE CONSULTANT **BARBARA ROGELJ**

LIGHTING DESIGNER **BOŠTJAN KOS**

SOUND DESIGNER **GAŠPER ZIDANIČ**

ASSISTANT TO SET DESIGNER **JANEZ KOLEŠA**

Stage manager **Borut Jenko**

Prompter **Neva Mauser Lenarčič**

Technical director **Janez Koleša**

Stage foreman **Matej Sinjur**

Head of technical coordinators **Dimitrij Petek**

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

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

Hairstylist and make-up artist **Anja Blagonja**

Wardrobe mistresses **Angelina Karimović** and **Urška Picelj**

Property mistress **Erika Ivanušič**

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

VÉRONIQUE HOUILLÉ **JANA ZUPANČIČ**MICHEL HOUILLÉ **UROŠ SMOLEJ**ANNETTE REILLE **IVA KRAJNC BAGOLA**ALAIN REILLE **SEBASTIAN CAVAZZA**

Two eleven-year-olds had a fight in the playground. Since one of them lost two teeth due to being hit with a stick, their parents arrange a meeting to discuss the unfortunate incident. Annette and Alain's visit to Véronique and Michel's grand Parisian bourgeois apartment begins with polite chit-chat and calm and conciliatory tones of the well-mannered people, but in the carefully cultivated bourgeois refinement the cracks quickly appear. The relations become increasingly tense and the situation escalates into mutual and general recriminations of increasing proportions. We witness a real psychological war between the couples, and long-buried disagreements in both marriages come to light. The conflict, which they have approached with all sobriety, tolerance and diplomacy, reveals the darkest sides of their personalities. Their outbursts of anger and repressed aggression increase with the amount of alcohol they have consumed. Sexist, racist and homophobic remarks abound, and their extreme egocentricity and lack of any empathy are striking ... The action escalates, and the conflict between the sons is just a forgotten cue.

The world-renowned French playwright Yasmina Reza (1959), author of numerous stage hits, is already well known to Slovenian audiences. She wrote the play *God of Carnage* in 2006 and won numerous accolades for it. As in many of her other plays, in this brutal comedy she mercilessly exposes the contemporary bourgeois elite and draws attention to the duplicity of human nature with irony and sarcasm. This witty satire excels in brilliant dialogue and remarkably convincing characters. Yasmina Reza and Roman Polanski adapted the play into a film script, which was made into the 2011 film *Carnage* with an all-star cast. Yasmina Reza's play *Bella Figura* was staged on the Small Stage of Ljubljana City Theatre in 2016.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega
Letnik LXXIII, sezona 2022/2023, številka 4
Izdaja Mestno gledališče ljubljansko
© 2022 Mestno gledališče ljubljansko

Za izdajatelja **Barbara Hieng Samobor**
Urednice **Alenka Klabus Vesel, Eva Mahković, Petra Pogorevc, Ira Ratej**
To številko je uredila **Ira Ratej**
Lektor **Martin Vrtačnik**
Fotograf **Peter Giodani**
Oblikovalka **Mojca Višner**

Tisk **MatFormat**
Naklada **400 izvodov**
Ljubljana, Slovenija, oktober 2022

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

SEZONA **2022/2023**

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