



Ödön von Horváth

KAZIMIR IN KAROLINA

KONTAKTI

Mestno gledališče ljubljansko, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenija

(Ljubljana City Theatre, Čopova 14, 1000 Ljubljana, Slovenia)

Hišna centrala (Central operator) **+386 (0)1 4258 222**

Tajništvo (Secretary) **+386 (0)1 4257 148**

Blagajna (Box office) **+386 (0)1 2510 852**, odprto vsak delavnik od 12. do 18. ure in uro pred predstavo
(open Monday to Friday from 12 a.m. to 6 p.m. and an hour before start of performance),

e-naslov (E-mail) **blagajna@mgl.si**

E-naslov (E-mail) **info@mgl.si**

Spletno mesto (Web site) **www.mgl.si**

Barbara Hieng Samobor, direktorica in umetniška vodja (General Manager and Artistic Director)

Petra Bizjak, direktoričina pomočnica – poslovna vodja (Assistant General Manager)

Janez Koleča, direktoričin pomočnik za tehnične zadeve (Assistant General Manager – Technical)

Simona Belle, vodja službe za odnose z javnostmi in trženja (Head of Public Relations and Marketing)

tel. +386 (0)1 4258 222

Katarina Koprivnikar, Katarina Bogataj (nadomeščanje), vodja projektov (Project Manager)

tel. +386 (0)1 4258 222

Helena Štrukelj, koordinatorka in planerka programa (Programme Coordinator and Planner)

tel. +386 (0)1 4440 309

Petra Setničar, koordinatorka obiska (Visit Coordinator)

tel. +386 (0)1 4258 222

Urša Petelinšek in Rok Špacapan, blagajnika in informatorja (Box office and Information)

tel. +386 (0)1 2510 852

Eva Mahkovic, dramaturginja in vodja mednarodnega oddelka (Dramaturg and Head of International Department)

Petra Pogorevc, dramaturginja in urednica Knjižnice MGL (Dramaturg and Editor)

Ira Ratej, dramaturginja in vodja izobraževalnega programa (Dramaturg and Head of Education)

Alenka Klabus Vesel, dramaturginja in arhivarka (Dramaturg and Archivist)

Maja Cerar, Martin Vrtačnik, lektorja (Language Consultants)

Mojca Višner, oblikovalka (Designer)

Javni zavod Mestno gledališče ljubljansko, ustanoviteljica Mestna občina Ljubljana

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

Svet Mestnega gledališča ljubljanskega (Board of Ljubljana City Theatre)

mag. Mojca Jan Zoran (predsednica/President), **Ira Ratej** (namestnica predsednice/Deputy President),

Alen Jelen, Špela Knol, Ksenija Sever

Strokovni svet Mestnega gledališča ljubljanskega (Professional Board of Ljubljana City Theatre)

Tone Peršak (predsednik/President), **Sandi Jesenik** (namestnik predsednika/Deputy President),

prof. Tomaž Gubenšek, Darja Hlavka Godina, Eva Mahkovic, Matej Puc

Ustanoviteljica



Mestna občina
Ljubljana



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

VSEBINA

7	Ödön von Horváth	NAVODILA ZA UPORABO
13	Tibor Hrs Pandur	KRATKA ZGODOVINA NEKE ADAPTACIJE
19	Nina Dragičević	ERNA V NAJLEPŠEM MESTU NA SVETU
31	Muanis Sinanović	DELAVSKA KULTURA: PROTI IDEALIZACIJI
37	Tilen Oblak	BITKE ÖDÖNA VON HORVÁTHA
43		GLASBA, KI JE VPLIVALA NA UPRIZORITVENI PROCES
48		NAGRADE
56		JUBILEJA
60		IN MEMORIAM

Ödön von Horváth **KAZIMIR IN KAROLINA**

Kasimir und Karoline, 1932

Drama

Premiera 19. septembra 2024 na Velikem odru MGL

Prevajalec **BORUT TREKMAN**

Avtorja priredbe **NINA RAJIĆ KRANJAC** in **TIBOR HRS PANDUR**

Režiserka in avtorica glasbenega izbora **NINA RAJIĆ KRANJAC**

Dramaturg in prevajalec dodatnih besedil **TIBOR HRS PANDUR**

Scenografka **URŠA VIDIC**

Kostumografka **MARINA SREMAC**

Avtor glasbe in zvoka **BRANKO ROŽMAN**

Lektor **MARTIN VRTAČNIK**

Oblikovalec svetlobe **ANDREJ KOLEŽNIK**

Oblikovalec zvoka **SAŠO DRAGAŠ**

Asistent režiserke **JAKA SMERKOLJ SIMONETI**

Asistent dramaturga **TILEN OBLAK**

Asistentka kostumografke **NINA ČEHOVIN**

Vodja predstave **Sanda Žnidarčič**

Šepetalka **Nataša Pevec**

Tehnični vodja **Janez Koleča**

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 **Sara Dolinar**

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. Maske je izdelala **Danijela Mamuzić**.

Osebe v ljudski igri:

Kazimir, še včeraj voznik avstrijskega daimlerja, Karolinin zaročenec **PRIMOŽ PIRNAT**

Karolina, uradnica, Kazimirjeva zaročenka **JANA ZUPANČIČ**

Karolinina mama **KARIN KOMLJANEC**

Karolinin papa, upokojeni strojevodja **GREGOR GRUDEN**

Merklov Franc, Kazimirjev bližnji prijatelj **MATEJ PUC**

Erna, njegova partnerka, nekdanja arestantka **MOJCA FUNKL**

Angel, Kazimirjev angel varuh **TANJA DIMITRIEVSKA**

Eugen Schürzinger, modni prikojvalec **JERNEJ GAŠPERIN**

Schürzingerjeva upokojena mama **BERNARDA OMAN**

Konrad Rauch, višji trgovinski svetnik, Schürzingerjev nadrejeni **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**

Werner Speer, deželni sodnik, Rauchov bližnji prijatelj **UROŠ SMOLEJ**

Peter, Rauchov sin **JURE RAJŠP** k. g.

Von Müller, Petrov prijatelj **GABER K. TRSEGLAV**

Elli in Marija, mladoletni obiskovalki Oktoberfesta **LENA HRIBAR ŠKRLEC** in **DIANA KOLENC** k. g.





Gaber K. Trseglav, Gregor Gruden, Diana Kolenc, Lena Hribar Škrlec, Matej Puc, Mojca Funkl, Uroš Smolej



Gregor Gruden, Jana Zupančič, Primož Pirnat, Matej Puc, Karin Komljanec

Ödön von Horváth

NAVODILA ZA UPORABO

Doslej sem se zmerom kar se da branil, da bi tako ali drugače spregovoril o svojih igrah – bil sem namreč tako naiven, da sem si domišljal, kako bo večji del občinstva, ki redno obiskuje gledališče, razumel satiričnost oziroma ironičnost mojih iger brez navodil za uporabo. Priznam, da je bila to huda pomota.

V prvem in drugem primeru sem tega kriv sam, saj sem mislil, da bi cela vrsta mest, ki jih je mogoče razumeti zgolj nedvoumno, tudi morala biti razumljena tako – to pa je napak: velikokrat se mi ni docela posrečilo, da bi izoblikoval tisto sintezo med ironičnostjo in resnobnostjo, ki mi je bila pred očmi. Drugič: krive so uprizoritve – vse moje igre doslej niso bile izvajane v pravem slogu, zavoljo česar je seveda sólo po sebi prišlo do nešteto nesporazumov. Tega seveda ni kriv noben gledališčnik, noben režiser ali igralec, kar bi rad še posebej poudaril – tega sem kriv le jaz sam. Kajti vsakič sem prepustil uprizoritev tistim, ki so bili zanje pristojni – zdaj pa jasno vidim in natanko vem, kako morajo biti moje igre igrane.

Tretjič pa je tega krivo tudi občinstvo, kajti: žal se je odvadilo biti pozorno na besede v drami, pogosto gleda samo dogajanje – dramsko dogajanje najbrž vidi, dramskega dialoga pa več ne pozna. Vsakdo lahko, prosim lepo, naknadno moje igre še prebere: v njih ni enega samega prizora, ki ne bi bil dramatičen – meni beseda dramatičen pomeni spopad dveh temperamentov, preobrate itn. V dialogu slehernega prizora se ena od oseb spremeni. Berite še enkrat, prosim! Da se to doslej ni pokazalo, so krive uprizoritve. Pa tudi občinstvo.

In tule bi takoj rad dodal, kakšen je namen mojih iger: v zadnji skrajnosti razkrinkavanje zavesti – to je moj dialog. Dramatičnost je pri meni v dialogu – v boju med zavestjo in podzavestjo. Dramsko dogajanje postaja s tem odveč, stopa v drugi plan. Iz vsega tega se lepo vidi, da paradija ne more biti moj namen – velikokrat mi očitajo parodičnost, ampak to seveda nikakor ne drži. Paradijo sovražim! Satira ali pa karikatura – to že tu pa tam. Ampak satirične in karikaturne prizore se da v mojih igrah prešteti na prste ene roke – nikakršen satirik nisem, gospoda moja, nikakršnega drugega namena nimam kot: razkrinkavanje zavesti.

Tega razkrinkavanja se lotevam iz dveh razlogov: prvič, ker mi je v zabavo – drugič, ker izvira iz mojih spoznanj o bistvu gledališča, o njegovi nalogi, saj je naloga navsezadnje vsake umetnosti naslednje – (in to bi se navsezadnje vendarle že lahko razvedelo) – ljudje hodijo v gledališče, da bi se zabavali, da bi prišli v stik z nečim višjim, da bi nemara lahko jokali ali izkusili kaj drugega. Tako torej obstaja zabavno gledališče, estetsko in pedagoško gledališče. Vsem tem vrstam gledališča pa je skupno eno: ljudem odvzemajo fantaziranje, fantazirajo namesto gledalca in omogočajo, da gledalci to, kar se je s pomočjo fantaziranja izoblikovalo, tudi doživijo.

Fantazija je ventil za želje, to je znano – če pa pogledamo malo pobliže, so to najbrž asocialni nagoni in želje, pa še na moč primitivni za povrh. V gledališču torej obiskovalec najde hkrati ventil in potešitev (s pomočjo doživetja) svojih asocialnih nagonov in želja. To bom pojasnil na konkretnem primeru:

Na odru umorijo nekega komunista, in to stori na strahopeten način veliko število zveri. Komunistični gledalci prekipujejo od besa in sovraštva do belih – obenem pa to sodoživljajo in pri tem prav tako morijo, tako da se bes in sovraštvo stopnjujeta, saj sta usmerjena zoper lastne asocialne želje. Dokaz: navsezadnje je nenavadno, da hodijo ljudje v gledališče zato, da bi videli, kako bodo nekoga ubili – in da za to plačujejo vstopnino in potem zapuščajo gledališče v nekoliko privzdignjenem, celo slovesnem razpoloženju. Kaj pa se pri tem dogaja drugega kot umor, pri katerem je nekdo udeležen, s tem da ga sodoživlja. Ljudje odhajajo iz gledališča z manj asocialnih nagnjenj, kot so jih imeli tedaj, ko so prišli vanj. (Beseda asocialen mi pomeni nagone, ki temeljijo na zločinu – ne pa nagibe, ki so usmerjeni zoper kako družbeno obliko – in to še posebej poudarjam, tako sem že postal preplašen zavoljo številnih nesporazumov.)

To je žlahtna pedagoška naloga gledališča. In gledališče ne bo nikoli propadlo, ker so ljudje v tem primeru zmerom ukaželjni – ja, močnejši ko bo kolektivizem, toliko večja bo tudi domišljija. Dokler bo trajal boj za kolektivizem, seveda še ne, ampak potem – včasih že mislim na čas, ki ga bodo označevali kot proletarsko romantiko. (Prepričan sem, da bo prišla.)

S svojim razkrinkavanjem zavesti pa seveda povzročam motnje v morilskih občutkih – odtod tudi izvira, da se ljudem zdijo moje igre večkrat ogabne in odbijajoče, zato ker pač ne morejo podoživljati nizkotnih dejanj. Resda na nizkotna dejanja naletijo – padejo jim v oči, vendar jih ne podoživljajo. Jaz poznam namreč en sam zakon, in ta je: resnica.

Docela razumljivo mi je, kadar me kdo vpraša – Dragi gospod, zakaj pa potem pravite svojim igram ljudske igre! Tudi na to bom danes odgovoril, zato da mi bo s takimle rečmi vsaj nekaj časa prizaneseno – torej: do česa takega pride takole. Pred šestimi leti sem napisal svojo prvo igr, *Gorska železnica*, in jo podnaslovil z delovno oznako *ljudska igra*. Oznaka ljudska igra je tisti čas pri mladi dramski produkciji utonila v pozabo. Seveda nisem uporabil te oznake kar tako, se pravi: ne čisto preprosto zato, ker je igra napisana v bavarskem dialektu in ker so njene osebe železniški delavci, ampak zategadelj, ker sem imel v mislih nekaj podobnega kot nekakšno nadaljevanje, nekakšno prenovalo stare ljudske igre – se pravi igre, v kateri so problemi obdelani in oblikovani na preprost, ljudski način, igre, v kateri gre za vprašanja, kakršna zastavljajo preprosti ljudje, za preproste skrbi, gledane skozi oči teh preprostih



Primož Pirnat, Gregor Gruden, Jana Zupančič

ljudi. Ljudska igra, ki je v najboljšem pomenu besede pritlehna in ki nemara spodbuja celo vrsto drugih, da bi prav tako delovali v tej smeri – zato da bi ustvarili resnično ljudsko gledališče.

Za ljudsko igro pa je, tako kot za vsako igro sploh, nujno potrebno, da stoji na odru človek. Mimo tega pa še: človek zaživi šele z jezikom. Dandanes pa sestavlja Nemčijo, pa tudi druge evropske države, devetdeset odstotkov že razvitih ali pa še ne čisto razvitih malomeščanov, vendar pa seveda v vsakem primeru malomeščanov. Če bi torej rad prikazoval preproste ljudi, kot zvesti kronist svojega časa ne morem prikazovati samo tistih deset odstotkov, ampak večino. To mora biti vsa Nemčija!

Zavoljo malomeščanstva pa je prišlo do razkroja dejanskih dialektov, s tem da je nastal žargon izobraženstva. Žargon izobraženstva (in razlogi zanj) pa seveda spodbujajo h kritiki – in tako nastaja dialog nove ljudske igre, in prek njega človek, in šele prek njega dramsko dogajanje – sinteza resnobnosti in ironičnosti.

Povsem zavestno torej uničujem staro ljudsko igro, tako formalno kot tudi etično – in skušam najti novo obliko ljudske igre. Pri tem se veliko bolj naslanjam na ljudske pevce in ljudske veseljake kot pa na avtorje klasičnih ljudskih iger. In tako smo prišli do poglavja: režija.

Zdajle bom poskusil dati samo nekaj praktičnih navodil (ta veljajo za vse moje igre, razen za *Gorsko železnico*).

Med naglavne grehe režije sodi naslednje:

1. Dialekt. V dialektu ne sme biti izgovorjena ena sama beseda! Vsaka beseda mora biti izgovorjena v zborni nemščini, vendar tako, kot jo govori nekdo, ki govori drugače samo dialekt, pa se sili, da bi govoril zorno nemščino. Zelo pomembno! Kajti že s tem postaja sleherna beseda sinteza resnobnosti in ironičnosti.
2. V vseh mojih igrah ni niti enega parodičnega mesta! Pogosto je tudi v življenju mogoče videti nekoga, ki teka naokoli kot parodija samega sebe – tako že, drugače pa ne!
3. Tudi satiričnosti vidim v svojih igrah zelo malo. Nihče tudi ne sme biti upodobljen kot karikatura, razen nemara nekateri statisti, ki pa jih kaže razumeti bolj kot nekakšno scenografijo. Tudi sama scenografija naj, prosim lepo, ne bo karikaturistična – kolikor mogoče preprosta naj bo, prosim lepo, pred navadno zaveso, z zares primitivno pokrajino, ampak v lepih barvah, prosim lepo.
4. Samo po sebi se razume, da je treba moje igre igrati stilizirano. Naturalizem in realizem jih ugonabljata – kajti tedaj postajajo miljejske podobe, ne pa ponazoritve boja zavesti zoper podzavest – ta gre v tem primeru docela pozlu. Prosim lepo, pazite natanko na pavze v dialogu, ki jih označujem z besedo »tišina« – tedaj se spopada zavest s podzavestjo, in to mora biti vidno.
5. V tako stilizirano govorjenem dialogu so izjeme – nekateri stavki, včasih tudi en sam stavek, ki mora biti nenadoma intepretiran čisto realistično, čisto naturalistično.
6. Vse moje igre so tragedije – komične postajajo samo zato, ker so neprijetne. Neprijetnost mora biti vseskozi navzoča.

7. Vsak dialog mora biti poudarjen – nema igra drugih je strogo prepovedana. Oglejte si skupine ljudskih pevcev. Na primer v prvem prizoru pri cepelinu: noben statist ne sme biti negiben – posamični ljudje z nalepljenimi bradami, debeluhi, suhci, otroci, Elli in Marija itn. Morajo gledati – celo za tiste, ki imajo tekst, velja isto. Ko cepelin izgine, morajo vsi zapustiti oder, samo Kazimir in Karolina ne – sladoledar pride samo, kadar je potreben, in stopi k zaboju – ko Kazimir preskuša svojo moč na mehanični igrači, pridejo ljudje, nemo gledajo, kako se zatič požene kvišku, nato spet odidejo. Igrati je treba stilizirano, zato da pride do izraza pomembna in bistvena splošna veljavnost teh ljudi – preveč poudariti je tako rekoč sploh ni mogoče, saj je drugače ne bo nihče opazil. V dialogu in monologu je treba realistično intepretirati tista mesta, ko se na lepem pojavi kak človek – ko stoji tam kar tako, brez vsakršne laži, ampak takih mest je seveda zelo malo.

8. Znotraj te stilizirane igre so seveda razlike v stopnjah, tako npr.:

Prva skupina (najmanj stilizirano):

Kazimir

Karolina

Merklov Franc

Erna

Druga skupina:

Schürzinger

Rauch

Speer

Elli

Tretja skupina:

Marija

in vsi ostali

Karikaturistično:

statisti in spački.

Ta stil je rezultat praktičnega dela in izkušnje, ne pa teoretičen postulat. Nič si ne prizadeva, da bi bil splošnoveljaven, veljaven je samo za moje igre.¹

Prevedel **Borut Trekman**

¹ Ödön von Horváth tega besedila ni nikoli objavil, ohranilo se je v rokopisu, in očitno tako stílno kot tudi v izrazu ni do konca izdelano, zato pa kar najbolj avtentično ponazarja njegove lastne poglede na uprizarjanje njegovih iger.



Tibor Hrs Pandur

KRATKA ZGODOVINA NEKE ADAPTACIJE

Nimam časa za branje debelih knjig, ker sem reven in moram delati, da zaslužim denar, da lahko jem in spim. Tudi jaz sem le otrok svojega časa. Ne želim stradati, želim dobro živeti.

Ödön von Horváth¹

Ko je Horváth leta 1931 prejel prestižno Kleistovo nagrado ter bil deležen javnih obsodb in kritik nacionalsocialistov, je slovel kot »princ socialne melanholije Srednje Evrope«² in kot »najstroumnejši analitik malomeščanstva po inflaciji«³. Njegovo kratkotrajno slavo in polne dvorane sta prekinila Hitlerjev vzpon na oblast (30. januarja 1933) ter posledična cenzura, ki je Horváthu onemogočila kakršno koli javno umetniško udejstvovanje v Nemčiji. Glavni vzrok za prepoved dela so bili predvsem Horváthov antifašizem in kritike nacionalsocializma v poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih. Pričal je tudi na sodnem procesu »Saalschlacht«, ki je bil morda navdih za pretep na koncu *Kazimirja in Karoline*.⁴ A kljub delovni prepovedi in statusu izgnanca se je po letu 1933 izogibal javni kritiki Hitlerjeve oblasti, saj je, kot mnogi kulturniki tedaj, očitno naivno pričakoval, da bo ta oblast kratkotrajna, in »iz podzemlja« poskušal še naprej zaslužiti s svojim delom.⁵ Določena stopnja samocenzure se kaže tudi v genezi

¹ Cit. v: Krischke, Traugott: *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit*. Berlin: Ullstein, 1998, str. 217.

² Cit. v: Borin, Maja: »Zdaj sem na vrsti jaz.« Ödön von Horváth«. Gled. list *Kazimir in Karolina*, SNG Drama Maribor, 95. sezona, 2017/2018, str. 21.

³ Jenny, Urs: »Horváth realistisch, Horváth metaphysisch«. *Akzente* 4, 1971, str. 290.

⁴ Ödön von Horváth je bil 1. februarja 1931 priča napadu tolpe nacionalsocialistov na socialdemokratsko prireditev in kasnejšemu pretepu. »Kot vedno v Horváthovem življenju je bilo to čisto naključje. Horváth je peljal nekaj znancev na železnico v Murnau in se s postaje – malo po eni uri – sprehodil do dvorane Kirchmeir-Saal, kjer je potekalo srečanje socialistov. Ob pozni uri je prišlo do spopada v dvorani med socialisti in »svastikaši«. Ranjenih je bilo šestindvajset ljudi.« (Tworek-Müller, Elisabeth: *Horváth und Murnau*. Wien: Löcker, 1988, str. 22.) Naslednji dan je Murnauer Tagblatt poročal o pretepu: »Tukaj v Murnauu je simpatija zagotovo na strani nacionalsocialistov« (Krischke 1998, str. 98). Ko so Horvátha zaslišali na kasnejšem sojenju, je pričal, da »ne pripada nobeni stranki«, čeprav so ga odvetniki »svastikašev« obtožili, da je pisal »tendenčne članke proti nacionalsocialistom« (Zisser, Doris Rosa: *Ödön von Horváths Werk im Spiegel der realen sozialen Verhältnisse der Weimarer Republik*. Diplomaska naloga. Dunaj: Universität Wien, 2013, str. 47).

⁵ Zisser 2013, str. 60.

Kazimirja in Karoline, kar je osnovni razlog, zakaj sva se z Nino odločila za temeljito priredbo, ki se precej razlikuje od Horváthove zadnje verzije.

Horváth je splošno recepcijo drame komentiral ob dunajski uprizoritvi leta 1935 in trdil, da »to sploh ni satira, to je balada o brezposelnem šoferju Kazimirju in njegovi ambiciozni nevesti, balada tihe žalosti, ki jo blaži humor«. ⁶

Arhivska dokumentacija te drame je ena najbolj ohranjenih v Horváthovem opusu. V obsežni, 600-stranski izdaji iz leta 2009 lahko naštejemo pet različnih verzij. Prvi dve se osredotočata na zapeljevanje mlade dame, v kasnejših pa se »preusmeri v dilemo družbenega nazadovanja«, razvidna postane »povezava med zasebno usodo in socialno-ekonomskim ozadjem«. ⁷ Teatrologi radi omenjajo, da drama *Kazimir in Karolina* tematizira razpad družbenih odnosov kot posledico ekonomske krize ter analizira vzroke za vzpon nacionalsocializma. Zisser glede trajne brezposelnosti v Weimarski republiki navaja, da »se je število registriranih brezposelnih povečalo z zgodovinsko najnižjega števila 636.000 oktobra 1925 na neverjetnih 6,1 milijona februarja 1932«. ⁸ Stanje tedanjega ekonomskega brezupa v delavskih četrtih pa nazorno predstavi Mommsen:

»Položaj trajno brezposelnih v družbi, ki se jih je obravnavalo, kot da so si za lastno brezposelnost krivi sami, in se jih je družbeno stigmatiziralo, je težko ustrezno opisati. Stiska v velikih mestih [...] je bila nepredstavljiva. Obupani ljudje, ki so hodili po ulicah z napisi ›Iščem delo za vsakršno plačilo«, ki so [...] najemali prostor za spanje po urah, [...] ki so bivali v občinskih ogrevanih dvorinah, [...] ki so se lotili najbolj podlih del, [...] ki so brskali po smetnjakih bogatih, da bi dobili hrano.« ⁹

Ekonomska stagnacijo so sprva povzročile pretirane reparacije, ki so jih poraženi Nemčiji naložili zmagovalci prve svetovne vojne, te pa so bile tako visoke, da je bilo jasno, da jih nikdar ne bo zmožna odplačati, čemur je sledila astronomska inflacija, nato pa še borzni zlom leta 1929 ter desetletje finančne depresije, ki jo je Hitler reševal z vojno mobilizacijo, demonizacijo in iztrebljanjem Judov ter političnih nasprotnikov. Varoufakis pa kot ključen razlog za vzpon nacionalsocializma k temu doda še »komedijo napak« tedanjega liberalnega establišmenta Weimarske republike, ki je bremena krize prelagal na revno večino in se – namesto da bi se boril proti »pošastnosti nacistov« – »veliko bolj ukvarjal s tem, kako pristnim progresivcem preprečiti vpliv na nemško družbo«. ¹⁰ A brezposelnost, ekonomska kriza in izguba narodnega ponosa so bili zgolj plodne okoliščine za Hitlerjev vzpon. Vzroki so globlji, starejši in povezani z evropsko zgodovino kolonializma in strukturnega nasilja zasužnjevanja

⁶ Ödön von Horváth: »Entwurf eines Briefes an das Kleine Theater in der Praterstrasse«. *Gesammelte Werke Band 4, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1972, str. 666.

⁷ Kastberger, Klaus in Reimann, Kerstin: *Predgovor. V: Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition am Österreichischen Literaturarchiv. Band 4: Kasimir und Karoline*. Ur. K. Kastberger in K. Reimann. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2009, str. 6.

⁸ Zisser, 2013, str. 70.

⁹ Mommsen, Hans: *Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar: 1918–1933*. Pred. in dop. izdaja. Berlin: Ullstein, 1998, str. 444.

¹⁰ Gl. Yanis Varoufakis: *In the Eye of the Storm: The Political Odyssey of Yanis Varoufakis*. Dokumentarna miniserija (rež. Raoul Martinez), 4. epizoda (16'16"–18'20").



Jure Rajšp

»drugih«. Aimé Césaire je lucidno povzel, da je bil za elito in buržoazijo Evrope resnični zločin fašizma uporaba kolonialnih praks na belcih, »ki so do takrat bili namenjeni izključno Arabcem v Alžiriji, »kulijem« v Indiji in »črncem« v Afriki».¹¹

Kontekst revščine in represije morda osvetli, zakaj je Horváth eksplicitnejše politične izjave iz zadnje verzije *Kazimirja in Karoline* črtal, morda prav iz strahu pred cenzuro, ki jo je drugje definiral kot samocenzuro, svoje številne kompromise, ki jih je opravičeval z željo po zaslužku, pa kasneje obžaloval.¹² Zato je ta priredba, ki ohranja Horváthov dramaturški lok ter skoraj vse dialoge, situacije in like, razširjena in predelana s pomočjo zavrženih zapletov, likov in dialogov, ki jih v zadnji Horváthovi različici ni. Paradigmatski primer je Kazimirjeva črtana izjava, ki vrže povsem drugačno luč na njegovo malodušje:

»Do zdaj sem vedno volil socialdemokrate, jutri pa bom volil komuniste! Ali pa celo Hitlerja!«¹³

Kazimirjevo vprašanje o »pravi« stranki ostaja v končni različici, a o Hitlerju ni več govora. Ključna uprizoritvena strategija zato predstavlja tudi postavljanje vseh likov v odnos glede na vlogo, ki jo bodo igrali sredi vojne, ki bo zajela Nemčijo in Evropo, in o kateri v drami eksplicitno seveda ne more biti govora. Pomembna zavržena linija, ki smo jo ohranili in celo razvili v naratorski lok, je linija Angela varuha, ki se Kazimirju prikaže le v eni od verzij:

»ANGEL VARUH: Sem tvoj angel varuh, dragi Kazimir.

KAZIMIR: Spizdi!

ANGEL VARUH: Ne veš, ali bi kradel ali ne – zdaj ti hočem samo povedati, da jaz na tvojem mestu ne bi kradel.

KAZIMIR: Od česa pa naj živim?

ANGEL VARUH: Od socialne podpore.«¹⁴

Angel varuh celotno dogajanje sicer spremlja, nima pa nobene moči, da bi vanj kakor koli posegal. Tej liniji se priključuje tudi mama Eugena Schürzingerja, ki je zgolj omenjena, a v drami ne nastopi. Akademika Stari Stunk in Stari Krach iz zgodnjih različic sta na koncu postala trgovinski svetnik Rauch in deželni sodnik Speer. Njuna sinova (Erwin in Peter) sta bila v prvih verzijah s Von Müllerjem študenta in sošolca levosučnega Emila Wegmanna, ki je na koncu postal povzpethnik Eugen Schürzinger. Lik Petra je v naši uprizoritvi vidno razširjen. Emilov izbruh o zaroti finančnega velekapitala med prvo svetovno vojno, ki omenja posle med britanskim podjetjem vojne opreme Vickers in nemškim Kruppom, je prav tako ključen:

¹¹ Césaire, Aimé: *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press, 2000, str. 36.

¹² »Cenzura je posledica strahu. [...] Toda obstaja samo ena prava cenzura: vest! Nje pa ne smemo nikoli opustiti. Tudi jaz sem jo zapustil, pisal sem za film, na primer zaradi nove obleke in tako naprej. To je bil moj moralni padec.« (Ödön von Horváth: »Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben?« *Sportmärchen und andere Prosa und Verse. Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*. Ur. T. Krischke in S. Foral-Krischke. Band 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, str. 223–226.)

¹³ Ödön von Horváth: »Konzeption 3: Kasimir und Karoline in sieben Bildern – Eugen Schürzinger«. *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Historisch-kritische Edition am Österreichischen Literaturarchiv. Band 4: Kasimir und Karoline*. Ur. K. Kastberger in K. Reimann. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2009, str. 181.

¹⁴ Ödön von Horváth: »Konzeption 4: Kasimir und Karoline in 117 Szenen«, *ibid.*, str. 296.

»Ali ne veste, da je Krupp med svetovno vojno na primer dobival nikelj od nikeljskega sindikata iz Francije? In to preko Norveške! In da je Krupp podjetju Vickers odstopil nemški patent za vžig angleških granat? In da je bila angleška flota v Skagerraku opremljena z optičnimi instrumenti, ki jih je Angliji med vojno dobavljalo nemško podjetje? In da je bodečo žico okoli trdnjave Douaumont, pri kateri je na tisoče Nemcev izkrvavelo do smrti, mesec dni prej Franciji dobavilo nemško podjetje! In takšna parazitska golazen nam še vedno vlada! In vi, ja, vi, vi jih ščitite!«¹⁵

Družbo študentov, ki jo ohranjamo, je Horváth v kasnejših verzijah črtal, tako kot lika Karolininih staršev. Tudi določene replike Erne, žene Merklovega Franca (v prvih verzijah Rosa in Jakob), so razširjene, tako kot nekatere replike Elli in Marije, ki ju ekonomska kriza sili v prostitucijo. Erna v zgodnji črtani repliki eksplicitno razkrije ideologijo, v katero je vpeta:

»Država ni varna, ker ji vladajo Judje – v trenutku, ko ne bo več Judov, bo vse spet varno! Judje in jezuiti! In prostozidarji! Vse spodkopljejo – a mislite, da jim ni uspelo že med nami vse spodkopati? [...] Države morajo spet postati radikalno nacionalne – in vse te nacionalne države se morajo nato mednarodno povezati za zaščito bele rase! V nasprotnem primeru bodo prišli Mongoli!«¹⁶

Tudi konec drame z vsesplošnim pretepom, vzrok katerega je v končni verziji popolnoma banalen, je bil sprva drugačen. Do njega je prišlo zaradi ukradene torbice in Emilovih (Schürzingerjevih) stališč, kar je izzvalo, da so ga napadli Erwin, Peter in Von Müller. V zavrnjenem drugem osnutku Varnostnik in Bolničar pretep komentirata kot izrecno napoved prihajajoče vojne:

»VARNOSTNIK: [...] Ljudje so bili preprosto pijani, poleg tega pa je bila tu še politika – to je tak čas, da je celotno ozračje naelektreno.

BOLNIČAR: Ni čudno, da se ljudje prepirajo!

VARNOSTNIK: Živci jim preprosto popustijo. Nihče ne zdrži več! Rad bi videl, kako bi bilo videti, če bi bila vojna s takimi slabimi živci! Že ob tretji granati bi bili vsi histerični! Kaj šele, če bi prišlo do zračnega napada!

BOLNIČAR: Ali celo plina.«¹⁷

V končni in uradni verziji pa banalnejši vzrok pretepa Bolničar pojasni Karolini:

»Baje je en tak stari kazanova hotel z dvema gospodičnoma v avto, pri tem pa se je spravilo nanj nekaj mladoletnikov. Baje si je en mladoletnik sezul čevelj in ga pomolil staremu kazanovi pod nos, češ, naj ga malo povoha – ta pa ga ni hotel povohati, in zato ga je en drug mladoletnik pošteno kresnil po obrazu. In rezultat je bil pač, da se je v nič celih nič minute steplo kar sto oseb, nihče ni več vedel, za kaj pravzaprav gre, vsak je samo mlatil okrog sebe. Ljudje so pač nervozni in ničesar več ne prenesejo.«

¹⁵ Ödön von Horváth: »Konzeption 2: Kasimir und Karoline in sieben Bildern – Emil Wegmann«, *ibid.*, str. 132.

¹⁶ Ödön von Horváth: »Konzeption 1: Kasimir und Karoline in fünf Bildern«, *ibid.*, str. 71.

¹⁷ Ödön von Horváth: »Konzeption 2: Kasimir und Karoline in sieben Bildern – Emil Wegmann«, *ibid.*, str. 141.



Mojca Funkl, Matej Puc, Jernej Gašperin

Nina Dragičević

ERNA V NAJLEPŠEM MESTU NA SVETU

Leta 2020 so
partnerji
ali sorodniki
umorili približno
47.000 žensk.

To je eno na vsakih enajst
minut.

Ne se čudit.
Nobenih solza.

Kako grozno, kajneda.

Ekonomske krize
pridejo pozneje.

Kje ste bili prej?

Ampak leto 2020 je daljna
zgodovina.

Vseh žensk, umorjenih leta 2022,
je bilo približno 89.000.

To je ena na šest minut.

Grozno, kajneda.

Kako se imate kaj na
predstavi?

Kaj determinira dramo
Kazimir in Karolina?
Brezposelnost?
Kmetavzarstvo?

Prekarna literarna
življenja kličejo po
prekarni literarni formi.

Ne zato, da se eno sreča
z drugim, pač pa zato, ker
ekonomska prekarnost, ki
prežema ta literarna
življenja, ni občasna,
fragmentirana, pač pa
nenehna, vsenavzoča.

Buržoazno gnitje?

Drži gobec, Karolina.

Reče Kazimir.

89.000.

Za perspektivo: to je
približno toliko, kot če bi
v enem letu

umorili
vso populacijo Kranja,

Nove Gorice,
Novega mesta
in
Kopra.

Kako grozno, kajneda.
Od kod ste prišli na to
predstavo?

Po principu konstrukcije
pomena prek negacije
v interpretaciji reprezentacije
je socialna

in ekonomska beda
tisto, kar ni socialna in
ekonomska blaginja.

Govorimo seveda
o družbeni razliki

*Če bi mi ti naredila kaj
takega, se ne bi pobrala.* Reče
Merkel Erni.
89.000 v enem letu.

Ali pa, recimo, kot če bi
v dveh letih
pomorili vse
Ljubljancanke.
Baj baj.

Mogoče pa v izvoru te
zgodbe, ki je znana zgodba,
ni socialna in ekonomska
beda.

Nova liberalnost je, poleg
tega, da je ena sama
hipokrizija,
tudi nekaj najbolj
dolgočasnega, kar se ti lahko
zgodí.

*Takoj ko se naslika, ji
razbije gobec.* Reče Merkel.
Zgodba nato mirno teče
dalje.

Merkel Erni *primaže klofuto*.
Nihče tam, v tej baladi,
tem fikcionaliziranem
prikazu povsem realnih,
vsak dan videnih
življenj, ne bev ne mev.
Kar se mene tiče, koga
briga, ali vam bo neki revež
med to predstavo
vdrl v avto.

Pred socialno in
ekonomsko bedo je
zmožnost konceptualnega in
jezikovnega zamišljanja
strukture,
v kateri socialna in
ekonomska beda sploh
obstaja.



Matej Puc, Jernej Gašperin

Če vam povem,
draga liberalna gledališka
publika, da si je kolega
umetnik,

Ti prijazni, čuteči pogledi,
to veliko razumevanje,
kaj naj človek s tem počne.

Koliko ene vitalnosti je
v Kazimirju. Kjer zdi se
resigniran, potrtn in pobit,
vidim izrek zamišljanja
možnega, se pravi, nečesa,
kar se odbija od
realne, empirične izkušnje.

Toda.

Toda to delo vendarle ima
vsaj eno, pravzaprav
natanko eno stalnico,
nekaj, kar je od nekdaj tu
in med igro nima namena
nikamor oditi: verbalno in
fizično nasilje nad
ženskami.

odličen in avtorsko uspešen
umetnik, ki ga nekateri izmed
vas gotovo poznate,
zadnjič pri mami sposodil
denar, čisto tako, za preživetje,
boste rekli kaj točno? Storili
kaj?

Vam povem, kaj?
Nič.

Kjer
se zdi, da Kazimir ničesar
ne more, vidim predvsem, kaj
bi.

Te stvari je treba povezati.
Prekarna forma tvori celoto.

Komu pišemo? Koga mi to
zabavamo s svojimi
zgodbami o ekonomski
prekarnosti.

To ni moralno vprašanje.

Moraš stran, moraš stran.

V delu *Kazimir in Karolina*
se vsem nekaj
zgodi.

Izgublajo službe, se
prepirajo, razhajajo,
spoznavajo, spravijo skupaj
s kom drugim, vlamljajo
v avtomobile, se
poškodujejo, se ne
poškodujejo, se spet
sprejo.

Razlikovalni politični in
ekonomski sistemi,
kot sta denimo nacizem in
kapitalizem,

ne gradijo na poudarjanju
nekogaršnje večvrednosti.

Ne na nekogaršnjem
ekonomskem uspehu,
pač pa na ohranjanju
nekogaršnje ekonomske
nezmožnosti.

Leto po nastanku drame
Kazimir in Karolina, ko je
torej nacionalsocializem
uradno prišel na oblast
v Nemčiji,

Peter E. Gordon pa piše na
primeru sodobnejšega
tako imenovanega
trumpizma, da »največji
delež Trumpovih volivcev
niso bili
nezadovoljni pripadniki
nizko mobilnega belskega
delavskega razreda, temveč ...
pripadniki širokega in
primestnega ameriškega
srednjega razreda«.
Srednjega razreda.

Uničenje nekega segmenta
populacije ni nikdar
nezamisljivo,
ker ima svojo zgodovinsko
reprezentacijo. 89.000.

Točno to je bila tudi
zgodovinska osnova za

Zamisljivo je, kar je
izrekljivo.
Podoba kot izrek konstituira
svojo

so bili vsi pogoji zanj že
pripravljeni.
Prvič, kontinuirana (in v tem
uspešna) zgodovinska raba
podrejanja žensk za
vzpostavljanje oblastniške
drže.

»Ko gre za politike
reprezentacije,« piše Ksenija
Vidmar Horvat
v spremni besedi h knjigi Nire
Yuval-Davis *Spol in nacija*,
»celoto moderne ideološke

Nasprotno, gradijo na
vzpostavljanju nekogaršnje
manjvrednosti.

nastanek
patriarhata in fratriarhata.

prihodnjo empirično
pojavnost.
Zato nobenega govora
o empatiji. Prazne marnje.

Erna je tako edini lik
tega teksta, ki se ji ne zgodi prav
nič.

Izpostavljena je nasilju,
a ker nasilje nad ženskami
v času, v katerem je ta
drama nastala, tako kot v času,
v katerem
je ta drama izvedena tu,
predstavlja nedogodek, je
smotno skleniti,
da se ji resnično nič ne
zgodí.



Mojca Funkl, Matej Puc, Jana Zupančič, Gaber K. Trseglav, Karin Komljanec, Jure Rajšp, Gregor Gruden

koreografije nacije ...
poganjajo spolne
dihotomije moško/žensko,
preslikane na dvojice
subjekt/objekt,
aktivno/pasivno,
središče/obrobje – in medtem
ko imajo te dihotomije lahko

Najprej je bilo treba
normalizirati podrejanje
celih družbenih skupin.

Dodamo svoj popravek, in
sicer da »slednje« mesto
podrejenega
subjekta ne zasedajo
»hkrati«, pač pa najprej, in
da je to nujni
predpogoj,
da ga lahko zasedajo tudi
pozneje, v konstrukciji
nacije ali celo
nacionalističnih režimov.

skupne učinke tako za moške
kot ženske, pa za slednje
glavnina dote
nacionalnega zatiranja izhaja
prav iz dejstva, da ko gre za
vprašanja reprodukcije
nacije, hkrati zasedajo tudi
mesto podrejenega
subjekta«.

Možno je reči, vsaj v obliki
ohlapne teze,
da je Erna zlahka sposobna
sovražnega, antisemitskega
govora ne le zato, ker bi
vedela, kaj govori (zlahka
namreč ugibamo,
da nima blage veze),
temveč zato, ker reproducira
natanko tisto, v kar je
zgodovinsko indoktrinirana
tako na teoretski
kot empirični ravni: nasilje
na podlagi zgodovinske,
družbeno zgrajene razlike.
Nehajte ubijati ženske.

In drugič, med ključnimi
elementi volilne mase, ki je podprla
NS režim, niso bili
revni in brezposelni ljudje –
ti so se povečini
usmerili h komunistični
stranki, nekateri pa tudi
k nacistični –, pač pa srednji in
višji sloj prebivalstva.
Dober večer, meščanstvo.

Tako me torej bolj kot
predstava zanima
njena publika.

Kaj mesto gleda, ko gleda
muke ekonomsko
podhranjene populacije?
Se ji ta smili? Joj ne.

and the rest will follow.

Kako opazuje nedogodek,
imenovan Erna?

Malo je tem Ernam in
Kazimirjem mar za novo
liberalno empatijo.

Vse se zgosti.

Zgodovinska izgradnja
dopuščanja nasilja nad
nekaterimi segmenti
družbe,

na čigav račun boljšega, se
sprašujem, Horváthov

Schürzinger medtem pravi,
da sta oba kompleksa, torej splošna
kriza in zasebnost,

sicer pa sedi ko klada.

Sicer pa, kaj vidi v tem
dramskem delu, denimo,
ministrica za kulturo, če si ga
je ogledala?

Ali vidi kulturo? Celo
umetnost?

Predstavljam si, da ve. In
prejema plačo. Zunanji
sodelavci gledališča pa ne.
Uživata v predstavi o revščini?

bes v revščini, a tudi
senzibilnost v revščini,
zamišljanje boljšega življenja,
ko se to zdi skorajda

»zelo nesrečno povezana«,
v tej povezavi je Erna. Erna ni
ena, Erne so povsod. A povsod

Ali ve, da samozaposleni
kulturniški subjekti
njene oblasti drug za
drugim cepajo od
izčrpanosti,

se pravi od

podplačanosti, se pravi od
učinkov

ministrskega sadizma?

nemogoče,
a je mogoče, je mogoče, na
drugi strani varovanje
obstoječega boljšega
življenja, boljše pa
potrebuje, da obstaja,
slabšega,

je tudi meščanstvo. Zlasti
meščanski srednji sloj, ki se
liberalizira, ceni kulturo,
hodi v gledališče in je
naklonjen vsemu mogočemu,
naklonjen zlasti v besedah,



Jana Zupančič, Mojca Funkl, Jure Rajšp, Diana Kolenc, Karin Komljanec, Uroš Smolej



Mojca Funkl, Lena Hribar Škrlec, Gaber K. Trseglav, Jure Rajšp

Medtem pa se nekje drugje sestavljajo sanje,
precizno artikulirane misli, ideje,
in v preprostem »moraš stran« je pravzaprav vedno
neki priti bližje drugod, kjer Erna ni zabita, zlasti pa ne pretepena,
kjer Kazimir sicer je besen, a mu v resnici nihče nič ne in se reži,
kjer Rajić et al. to kot neizrečeno možnost omogočijo pred našimi očmi,
vse to poteka v tem istem mestu.
Če česa, potem tega ne gre nikdar pozabiti.

En Vogue, 1992, *Free Your Mind* (album *Funky Divas*, Eastwest Records).

Ksenija Vidmar Horvat, *Postnacionalna reprodukcija: spol in nacija v dobi post-politik*, v Nira Yuval-Davis, 2009, *Spol in nacija* (Založba Sophia, prev. Polona Petek), str. 209.

Peter E. Gordon, 2018, *The Authoritarian Personality Revised*, v Wendy Brown, Peter E. Gordon in Max Pensky, *Authoritarianism: Three Inquiries in Critical Theory* (The University of Chicago Press), str. 68.

United Nations Office on Drugs and Crime, 2021, poročilo *Data Matters 3* (ur. Jonathan Gibbons).

United Nations Office on Drugs and Crime, 2023, poročilo *Gender-related killings of women and girls (femicide/feminicide): Global estimates of female intimate partner/family-related homicides in 2022* (koor. Angela Me, Sonya Yee, Kalliopi Mingeirou).



Karin Komljanec, Gregor Gruden, Uroš Smolej, Jana Zupančič, Jernej Gašperin, Mojca Funkl

Muanis Sinanović

DELAVSKA KULTURA: PROTI IDEALIZACIJI

Na postjugoslovanski levici se pogosto pojavlja nekakšna idealizacija delavskega razreda in njegove kulture. Delavski razred je pogosto romantiziran, malomeščanski levičarji se navdušujejo nad turbofolk glasbo, slavijo avtentičnost delavskega razreda. Pri tem spregledajo lastno eksotizacijo in nerazumevanje povezave med kulturo in kapitalizmom ter ne zmorejo proizvesti relevantne kritike kulture. Velikokrat tudi podlegajo razrednemu determinizmu, ki delavski razred vidi kot preprosto žrtev in vse njegove (sicer heterogene) navade pripisuje goli razredni vzročnosti. Tako se pogosto tudi fašistični izbruhi delavskega razreda pripisujejo tej enostavni vzročnosti, pri čemer se spregleda inherentna povezava med buržoazno in delavsko kulturo. Horváthova drama *Kazimir in Karolina* bi prav lahko podlegla takšnim interpretacijam.

Naslov igre nas takoj spomni na *Romea in Julijo*. In res gre za tekst, ki je na prvi pogled na glavo obrnjena različica Shakespearovega. Če pri Shakespearu zaljubljenca ločujeta klana, ki oba izhajata iz višjega razreda, Kazimirja in Karolino razločuje razred; če je prvi vzvišena drama o vzvišenih čustvih in ljudeh, ki nas navdaja s tragičnim patosom, je druga burka, ki neposredno prikazuje nizkotnost ljudi v kapitalistični družbi. Vendar menim, da sta pravzaprav del istega ideološkega ozadja kapitalistične moderne, le da se kažeta na različne načine.

Razhod Kazimirja in Karoline bi zlahka reducirali na revščino. Kazimir je zaradi izgube službe zafrustriran, Karolina pa želi moškega, ki jo bo popeljal v višji razred. Seveda to razmerje ni tako enostavno. Karolina je želela živeti za ideale ljubezni, ki jih je Kazimir zaradi lastnih frustracij pomagal rušiti. Zatrjevala je, da mora biti ženska ob moškem tudi takrat, ko mu gre slabo – takrat pravzaprav še bolj. Upirala se je poprejšnjim pritiskom staršev, predvsem očeta, ki so jo potiskali v zakon na podlagi ekonomskega interesa. Gojila je romantične ideale, ki pa so jo izdali. Prav tako, kot je sprva naivno gojila romantične ideale, se je nato oprijela ideala prodora v višji razred s pomočjo svoje seksualnosti. V besedilu je sočasno predstavljena kot mlado dekle in kot ženska, ki šteje petinštirideset let. To v mojem branju ponazarja stanje ženskega duha, ki je značilno za specifični patriarhat

zahodne modernosti, v katerem so ženske vpete med protislovne družbene zahteve. Na eni strani zahteva po romantični ljubezni, ki je v skladu z nežnostjo in intimnostjo, ter na drugi strani zahteva po vzpenjanju po družbeni lestvici s pomočjo svojega imaginarno razkosanega in razstavljenega telesa. Danes se temu pridružujejo protislovne zahteve po uspešni karieri in trdnosti ter prodornosti na poslovnem področju, in to istočasno z zahtevo po skrbnem, popolnem materinstvu. Če sploh ne omenjamo zahtev po ustrežanju določenim telesnim tipom, s popkulturo predpripravljenim tipom, ki se na lestvici priljubljenosti redno menjajo.

Vendar pa romantika in prostitucija nista nujno v nasprotju. Tradicionalni zakon, kakršnega še vedno poznamo v mnogih drugih kulturah, dejansko temelji bolj na ekonomski kot na romantični podlagi. Romantične pravzaprav ni, vsaj ne v zahodnem smislu, ko se par najprej nesmrtno zaljubi, se sooči s krizo, eksperimentira in se nato, po dolgih letih, poroči. V tem drugem pojmovanju dobrega zakona se ljubezen razvije kasneje, ob medsebojnem sodelovanju pri gradnji doma in družine, ne pa kot nosilka vzburkanih in kaotičnih čustev. Vendar je modernost ti dve plati zakonskega življenja razdružila. Kot sta napisala Marx in Engels v *Komunističnem manifestu*, kapitalizem pri svojem prodiranju uničuje vse plemenite institucije in sentimente. In del tega uničevanja je morda tudi iznajdba romantične ljubezni.

Ta sicer izvira že iz srednjega veka in časa trubadurjev ter se kasneje združi z buržoazno kulturo in v novejšem času postane stvar splošnih kulturnih praks, pri čemer pa bi lahko rekli, da v postmoderni dobi doživlja delni zaton. Romantična ljubezen temelji na ločenosti od objekta poželenja, vzdržuje se lahko, kot pri Romeu in Juliji, le tako, da pri njej ne pride do izpolnitve. Idealiziranje potencialnega partnerja je mogoče le na daljavo in ob tragičnih preprekah, ki ga podpihujejo. Če bi Romeo in Julija zaživela skupaj, bi bila najbrž kmalu razočarana nad zvezo. V potrošniški družbi je funkcija romantične ljubezni ta, da med posamezniki ustvarja razdaljo in tako parazitira na njihovi atomiziranosti. Nesrečna romantična ljubezen je odlično izhodišče za kulturno industrijo, saj filmov ali pesmi o srečnem zakonu skoraj nihče ne želi poslušati ali gledati. Posamezniki, ki se ne povežejo v družino in nato v širše skupnosti, so natanko to, kar kapitalizem potrebuje, da bi individuume kot prodajalce svoje delovne sile na trgu dela ohranjal v odvisnosti. Takšna zasnova kulture zavira ustvarjanje alternativnih družbenih modelov, ki so mogoči le z občutkom za skupnost. Družina je subverzivna.

Razbitje organske povezave med ljubeznijo in ekonomijo pa je ravno tako posledica romantične ljubezni. Kot pri Karolini. Razočaranje nad romantično ljubeznijo je pri njej privedlo do ciničnega pojmovanja odnosa z moškimi kot sredstva za napredovanje po družbeni lestvici. Oba modela odnosov sta povezana z modernostjo in v končni instanci zvedena na golo računico: pri romantični ljubezni gre za računico, od katere ima koristi, denimo, kulturna industrija, ki jo opeva in romantizira ljubezensko trpljenje, pri povzpetniškem odnosu pa tisti, ki se vzpenja. V obeh primerih pa sta pri tem zanemarjena dostojanstvo in človeško hrepenenje po celovitem odnosu, varnosti in skupnosti.

Lahko torej zaključimo, da bi bilo preveč preprosto reči, da je gola revščina problem uničenih odnosov ter kaotičnega in primitivnega obnašanja v drami. Navsezadnje odnos do ženske ni popredmeten samo pri klasičnih



Lena Hribar Škrlec, Diana Kolenc

proletarcih, temveč tudi pri višjem sloju, pripadniki katerega želijo imeti orgijo s Karolino. Problem ni zgolj v dejstvu revščine, temveč v ponotranjeni kulturi, v katero se vpenja in ki prikriva protislovja in resnično stanje kapitalizma. To je kultura, ki je tesno prepleдена z zabavno industrijo in njenimi mistifikacijami, kot je razvidno tudi iz samega besedila, katerega dogajanje poteka v zabaviščnem parku. Revščina kot taka še ne naredi nacista. Za to sta potrebna še odsotnost jasne razredne zavesti in kičaste, mistificirane vrednote, ki jo nadomestijo.

Podobno smo lahko videli pri nedavnih pogromih, ki so jih nad ljudmi s priseljenskega ozadja izvajali britanski fašisti. Zažigali so njihove trgovine, rasno profilirali voznike in nekatere skušali linčati, poskušali so zažgati hotel, v katerem naj bi bivali azilanti, in z motorno žago napasti muslimanska zakonca. Šlo je za klasičen pogrom, podoben nacističnim. Nikakor ne bi mogli reči, da je revščina edini faktor, ki sicer plemenite proletarce oziroma lumpenproletarce pripravi do nasilja. Najprej morajo proletarci ponotranjiti najgrša prepričanja in navade buržoazije, denimo rasizem (ki ni produkt proletarskega vraževerja, temveč buržoaznega znanstvenega duha) in diskurze, ki to nasilje upravičujejo. Delavska kultura večino časa ni prav nič bolj plemenita od buržoazne kulture. Prepleдена je s cenenim hedonizmom, dramatičnimi medosebnimi odnosi in egoizmom, tribalizmom, rasizmom, željo po nadvladi, pogoltnostjo za materialnimi dobrinami in podobno. Le da se pri buržoaziji ti pojavi kažejo v sublimirani obliki tako imenovane visoke kulture, pri proletarcih in lumpenproletarcih pa v ceneni popkulturi. Buržoazna in proletarska kultura sta ena kultura.

Pri tem pa je treba upoštevati tudi Horváthove izjave, da je večina prebivalcev tako imenovanih razvitih evropskih držav malomeščanov. Malomeščanski sloj je tisti, v katerega se stekata buržoazna in popularna kultura ter se zlivata v skupno gmoto. To je dramatik opazil že v času delavskih gibanj in pred obdobjem po drugi svetovni vojni, ko se je oblikovala današnja podoba delavskega razreda in njegove kulture, kot jo gojimo še danes. To je podoba modrih ovratnikov, močnih moških, velikih sindikatov, pogumnih in trdnih ljudi, ki vedo, kdo so in kam želijo. Podoba, ki je z neoliberalizacijo in izvozom zahodne industrije na globalni Jug izginila. Podoba, o kateri nostalgичno sanjajo Američani, združeni pod geslom Make America Great Again. Vidimo pa lahko, da je to gibanje kulturno veliko bolj podobno k nacizmu nagnjenemu proletariatu Horváthove drame kot razredno ozaveščenemu proletariatu šestdesetih let 20. stoletja. Proletarske kulture danes ni, prevladuje pa malomeščanska kultura.

Malomeščanstvu, ki v največji meri producira in konzumira kulturo, od poceni pop hitov in filmskih blockbusterjev do književnosti, zato se popularna kultura in sprva resna kultura v postmoderni dobi tudi močno zblížujeta. Malomeščanstvo izravnava vse kulturne razlike in jih meša v skupno gmoto: v skupni vulgarni jezik in skupne vrednote. To se prav zares dobro kaže v ameriški in posledično vedno bolj tudi svetovni delitvi na demokrate in republikance, ki oboji zastopajo bolj ali manj enake interese s konfekcijskimi razlikami. Opazi se tudi v vsakdanjem življenju. Večina ljudi, ki obiskuje gledališče, se ne razlikuje veliko od večine ljudi, ki obiskuje nogometni stadion: obema skupinama je kapitalistični način produkcije samoumeven, obe sta potrošniški in

zasledujeta hedonizem, obe verjameta v idejo Napredka in misijonarske vloge Zahoda, četudi vse te pojave občasno tudi kritizirata.

Z vidika tega izhodišča pa lahko razumemo tudi Horváthovo pojmovanje ljudske igre. Trdil je namreč, da skuša obnoviti ljudsko igro, vendar ne na stari način, ki je potrjeval najslabše lastnosti ljudstva v preprostih zapletih, temveč ljudsko igro, ki je utemeljena na izvabljanju podzvestnih vzgibov malomeščanstva na plano. Današnje ljudstvo je namreč malomeščanstvo. Ob teh igrah naj bi malomeščanstvo namreč izživel svoje nizkotne vzgibe in dramatik naj bi s tem opravljal družbeno koristno delo, saj bi preprečeval izbruhe nasilja. Vendar sam to berem s ščepcem ironije. Njegovo pojmovanje ljudske igre je namreč terapevtsko. Smisel take terapije, pri kateri izvabljam nezavedno na površje, pa ni samo posmeh gledalcem, temveč tudi prepoznavanje izvorov lastnih simptomov.



Karin Komljanec, Gregor Gruden, Primož Pirnat, Matej Puc, Mojca Funkl, Jana Zupančič, Jure Rajšp, Uroš Smolej

Tilen Oblak **BITKE ÖDÖNA VON HORVÁTHA**

Edmund Josef von Horváth (1901–1938) je eden najzgodnejših nemških antifašističnih avtorjev, ki ga je vojna obdajala vse življenje. Najprej je preživel vrtnec prve svetovne vojne, v katerem so v vojsko vpoklicali njegovega očeta, kasneje pa je njega in njegov opus neposredno zadela Hitlerjeva diktatura, ki se je začela z njegovim prihodom na mesto kanclerja v letu 1933. Slutnjo bližajoče se druge svetovne vojne ter z njo povezani vzpon nacizma obravnava tudi dramsko besedilo *Kazimir in Karolina*.

Že njegove zgodnje drame so mešanica fascinacije nad ljudsko kulturo in politično zgodovino, kasneje pa osrednja tema njegovega opusa postane vzpon nacizma in raziskovanje družbeno-političnih mehanizmov, ki so pripeljali do teh hudih časov. Te je na lastni koži občutil tudi sam in na podlagi tega začel obravnavati tudi avtobiografske motive. Horváth izraza ljudska igra ni razumel kot stare in že ustaljene (dramske) forme, temveč kot priložnost, da v njeno shemo umesti dramske like, ki pripadajo profilu družbe, v katerem živi; kot je zapisal, so to malomeščani in proletarci. Svoj globok uvid v hierarhično razslojene ljudske množice izkazuje tudi z natančno izdelavo dialektov glede na (družbeni) profil lika. V drami *Kazimir in Karolina* trk različnih dialektov pripelje tudi do satirične ravni, čeprav je zanimivo, da v svojih »Navodilih za uporabo« k uprizarjanju *Kazimirja in Karoline* dialekt strogo prepoveduje z utemeljitvijo, da je višja stopnja ironije dosežena s tem, ko se liki kot nosilci nekega dialekta trudijo govoriti zborna nemščino.

Prva svetovna vojna je v Horváthu sprožila alarm za nujne družbene spremembe. Takoj po prvi svetovni vojni se je včlanil v Galilejevo društvo, v katerem je prebiral številna revolucionarna dela, njegovo mržnjo klerikalnosti in hipokrizije, ki jo zrcali tudi njegov dramski opus, pa lahko povežemo s strogim nadškofijskim internatom Rakoczianumom, ki ga je obiskoval še pred vpisom na gimnazijo, ter s sporom z učiteljem verouka na dunajski gimnaziji. Horváth je obiskoval veliko predavanj z literarnega, zgodovinskega in teatrološkega področja, a so bila samo teatrološka predavanja tista, ki so ga zares zanimala.

Gimnazijo je pustil leta 1922 in nekaj časa preživel v hiši svojih staršev v Murnauu in Parizu, kamor je odšel z bratom. Med bivanjem v Parizu je ves čas sanjal o selitvi v Berlin, ki ga je idealiziral; zdel se mu je obljubljena dežela za mladega in ambicioznega človeka. V letu 1924 se je res preselil tja in njegovo idealiziranje Berlina se je za hipec izkazalo kot resnično: tam je napisal svoje zgodnje drame (začenši s prvim dramskim besedilom *Upor na koti 3018*), ki so bile tudi uprizorjene ter razdelile občinstvo in kritike. Svoj dramski navdih je najraje črpal iz motivov resničnega življenja, njegovo aktivno opazovanje je tudi razlog za številne motive v dramskem opusu, ki se dotikajo aktualnih dogodkov. Že njegova prva drama *Upor na koti 3018*, ki jo kasneje preimenuje v *Gorsko železnico*, obravnava resnični dogodek tragedije, v kateri je več delavcev umrlo med gradnjo železnice, tema dramske obravnave pa je posledični izbruh konfliktov med delavci. *Gorska železnica* je dejansko dosegla to, kar si je Horváth prizadeval pri snovanju ljudske igre: v njeno shemo je vgradil socialno sliko takratnega prebivalstva. Drama je bila uspešno uprizorjena v Berlinu leta 1929. Z žanrom ljudske igre je Horváth želel na piedestal postaviti negativne vplive množične kulture svojega časa.

Za Horvátha je bila največja prelomnica v januarju 1933, ko je Adolf Hitler prevzel oblast in postal kancler. Dva meseca kasneje se je odprlo prvo koncentracijsko taborišče v Dachauu. Začel se je čas nacističnega terorja, ki je aprila (istega leta) privedel do bojkota judovskih trgovin in storitev. To je tudi prvi množični napad nacistov na Jude v Nemčiji. Sprejet je bil zakon o prezasedenosti univerz in javnih šol, ki je omejil število judovskih učencev in študentov. Judje so izgubljali službe, odstavljani so bili tudi z vseh javnih funkcij, kot sta sodstvo in šolstvo. V juliju je Hitler podpisal zakon, ki je omogočal sterilizacijo ljudi z duševnimi motnjami.

Horváth je eno leto pred tem napisal dramo *Vera, ljubezen, upanje*, ki bi morala biti uprizorjena v Berlinu, in istega leta dramo *Kazimir in Karolina*, ki ob razpadu razmerja moškega in ženske podtalno napoveduje bližanje nove vojne. Drama *Kazimir in Karolina* je bila krstno uprizorjena v Leipzigu (istega leta) in je razdelila gledališke kritike, v slovenskem prostoru pa je bila krstno uprizorjena leta 1983 v režiji Žarka Petana, in to prav v Mestnem gledališču ljubljanskem.

Ob Hitlerjevem prihodu na oblast je zgodaj nastopila cenzura. Knjige, ki niso bile klasificirane kot nemške, so univerzitetni študentje javno sežigali in uničevali v več nemških mestih, prav tako so uničevali judovsko literaturo in literaturo političnih disidentov. Tudi Horváthove igre so bile v Nemčiji prepovedane. Odpovedali so tudi že načrtovane premiere njegovih dram, čez noč je izginil z repertoarjev. Ker je imel naposled probleme z nemško policijo, je pobegnil v Salzburg, kar je lahko storil zaradi svojega madžarskega državljanstva. Tudi na tej točki je motive za svoje pisanje še vedno črpal iz resničnega življenja. Tokrat avtobiografsko, ko je na podlagi zapletenega položaja s svojim državljanstvom napisal farso. Njegovo državljanstvo naj bi prišlo prav tudi pri zaščiti igralka Marie Elsner, s katero se je poročil, saj je bila delno judovskega rodu in bi se z njim lahko izognila napadom nacistov.

Leta 1934 je umrl nemški predsednik Paul von Hindenburg, nasledil ga je Adolf Hitler, ki je združil funkciji predsednika in kanclerja ter se oklical za »firerja«. Naziv mu je omogočil, da njegovih odločitev niso omejevali



Mojca Funkl, Matej Puc

državni zakoni. Še preden je nasledil Hindenburga, je svojo oblast utrdil z »nočjo dolgih nožev«, v kateri je izvedel množične aretacije in umore več 150 članov SA-ja na čelu z njihovim vodjo Rohmom. Njihova vojska mu je na poti do vzpona predstavljala grožnjo, zato jih je obtožil zarot proti vladi. Berlin, ki je bil še do nedavnega Horváthova obljubljena dežela in ga je imel za odprtega za mlade in ambiciozne ustvarjalce, se je spremenil v nočno moro, od katere je bilo treba samo pobegniti: Hitler je naslednje leto z *nürnberškim* zakonom kot superiorno označil nemško arijsko raso, Judom odvzel nemško državljanstvo, v ločenem zakonu pa prepovedal sklepanje zakonske zveze med Nemci in Judi. Med drugim Judje niso imeli dovoljenja razobešati nemško zastavo, zaostrile pa so se tudi kazni za homoseksualce, ki so pristali v koncentracijskih taboriščih. Horváth je skupaj z drugimi nemškimi pisci upal, da bo Hitlerjeva vlada padla, zaradi prepovedi dela je svoje finančno stanje želel popraviti z usmeritvijo v film. Z Dunaja se je vseeno vrnil v Nemčijo, kjer je nekaj filmskih scenarijev napisal pod psevdonimom.

Horváth ni nehal pisati. Poleg scenaristike in dramatike je začel pisati tudi leposlovje, hkrati pa je upal, da bi svoje igre lahko uprizoril na območjih Avstrije in Češkoslovaške. Leta 1937 je napisal romana *Mladost brez boga* in *Otrok našega časa*. Istega leta je minister za propagando Joseph Goebbels v Münchenskem muzeju s pomočjo urednika antisemitističnega časopisa pripravil antisemitistično razstavo, kasneje pa iz javnih galerij pobral slikarska, kiparska in literarna dela, ki jih oblast ni priznavala kot nemške, zato so bile obravnavane kot nesprejemljive. Iz teh del je v Münchnu naredil razstavo »izrojene umetnosti«. V juliju se je odprlo koncentracijsko taborišče Buchenwald. Horváthov roman *Mladost brez boga* je bil v Nemčiji prepovedan in uvrščen na seznam nezaželenih literature, čeprav v njem nikdar ne omeni Nemčije, vseeno pa brutalno in neposredno popisuje vpliv nacističnega režima na preproste ljudi, kot to denimo počne Bertolt Brecht v drami *Strah in beda tretjega rajha*. Kljub svojim očitnim levičarskim nagnjenjem se Horváth nikoli ni včlanil v nobeno politično stranko, že prej pa je izstopil tudi iz Katoliške cerkve.

Leto 1938 je bilo za Horvátha najhujše: še vedno mu je bilo prepovedano delati, njegovo finančno stanje se ni stabiliziralo in boril se je z depresijo. Iz Nemčije so prebegnili skoraj vsi njegovi kolegi. Ker so se nacistična preganjanja nadaljevala, so Judje množično zapuščali Nemčijo in skušali emigrirati v druge države, na Rooseveltovo pobudo so skušali problem reševati na mednarodni konferenci v Franciji, na kateri je sodelovalo 32 držav. Nemška četa je v tem času že prodrla do Avstrije in jo brez odpora priključila Nemčiji, Horváth pa se je tudi sam selil, ker je prejel dopis s prepovedjo bivanja v Nemčiji. Na Češkoslovaškem mu je zatočišče ponudil prijatelj, kasneje je emigriral v Amsterdam, od tam pa načrtoval pobeg v Švico, kjer je (kot nekoč v Berlinu) uzrl novo obljubljeno deželo in politično nevtralno državo, v kateri je videl priložnost za dokončanje romana *Zbogom, Evropa*, ki ga je ravnokar začel pisati. Italija, Nemčija, Francija in Velika Britanija so septembra podpisale Münchenski sporazum, da bi preprečile novo vojno.

Horváth je spet imel velike načrte za svojo kariero. V Amsterdamu naj bi celo obiskal neko vedeževalko, ki mu je povedala, da bo vrhunec svojega življenja doživel v Parizu, kamor se je tudi res odpravil konec maja

1938. Njegovi novi ambiciozni načrti so spet obudili usmeritev v film; tokrat je finančni minus načrtoval popraviti s filmsko priredbo romana *Mladost brez boga*. Morda bi bil to potencialni vrhunec, ki mu ga je napovedala tudi vedeževalka, a se to ni nikdar zgodilo. Sredi neurja mu je na glavo padla odlomljena drevesna veja in ga smrtno poškodovala.

Horváth je po filmski priredbi romana načrtoval selitev iz Pariza. Kljub vsemu, kar je prestal pod Hitlerjevo oblastjo, in preganjanju, nenehnemu utišanju in degradacijam njegovih umetniških del do zadnjega ni obupal in je vzdrževal svojo ambicijo dramatika, ki z ostrim peresom v svojih delih opozarja na družbeni razkroj. Njegovo ostro politično pisanje ne odseva samo njegovega poglobljenega razumevanja družbe, v kateri so ljudje že med seboj verbalno in fizično nasilni in izkoriščevalski (v primeru *Kazimirja in Karoline*), temveč tudi njegove lastne izkušnje pod režimom.



GLASBA, KI JE VPLIVALA NA UPRIZORITVENI PROCES

Einheitsfrontlied (Pesem združene fronte): ena najbolj znanih socialističnih pesmi nemškega delavskega razreda iz leta 1934, ki jo je napisal antifašistični dramatik in avtor Bertolt Brecht, uglasbil pa Hanns Eisler. Brecht je pesem napisal na željo gledališkega režiserja Erwina Piscatorja kot klic vsem delavcem, da se pridružijo združeni delavski fronti. Brecht je kot mnogi drugi verjel, da lahko združena fronta socialnih demokratov in komunistov premaga nacionalsocialistično politiko Adolfa Hitlerja.

Die Moorsoldaten: pesem taboriščnikov v nemškem delavskem taborišču v Börgermooru, ki je bilo prvo koncentracijsko taborišče v Emslandu. Nastala naj bi poleti 1933. Politični nasprotniki nacističnega režima, internirani v taborišče, so obširno barje, na katero je mejilo taborišče, bili prisiljeni obdelovati z lopatami. Besedilo je odgovor na nasilje paznikov nad taboriščniki. Pesem je prvič izvedlo 16 taboriščnikov, ki so na ramenih nosili lopate in jih na koncu zabili v zemljo kot znak lastnih grobov. Do drugega refrena se jim je pri petju pridružilo skoraj 1000 taboriščnikov. Dva dni kasneje je taboriščna administracija pesem prepovedala, kljub temu pa so pazniki večkrat zahtevali, da taboriščniki pojejo na svojih pohodih na delo.

Bublichki: pesem naj bi leta 1920 napisal skladatelj Jakov Jadov kot odziv na novo ekonomsko politiko (NEP) Sovjetske zveze, s katero so želeli v državi zagnati osiromašeno gospodarstvo. NEP je velik del ljudstva pahnil v revščino, tudi protagonistko pesmi *Bublichki*. Zaradi odkritega prikaza krute resničnosti življenja v obdobju NEP je bila pesem skoraj do konca osemdesetih let prepovedana, vendar je kljub temu ostala izjemno priljubljena. Enako velja za verzijo v jidišu, ki smo jo v izvedbi The Barry Sisters uporabili v uprizoritvenem procesu. Duo The Barry Sisters sta sestavljali Merna in Claire Barry, ameriški pevki judovskega rodu.

Solang der alte Peter (Dokler bo stari Peter): münchenska himna, ki jo je uglasbil Wilhelm Wiesberg, prvotno pa se je njeno besedilo v avtorstvu Carla Lorensa nanašalo na dunajsko stolnico sv. Štefana. Dunajsko stolnico v besedilu kasneje nadomesti münchenska cerkev sv. Petra, ki je bila med drugo svetovno vojno uničena. V čast njeni obnovi leta 1951 so Nemci napolnili münchenski trg in zapeli integralno verzijo himne. Ödön von Horváth je pesem navedel v integralni verziji dramskega besedila *Kazimir in Karolina* iz leta 1932.

Can't Help Falling in Love: uspešnica Elvisa Presleyja iz leta 1961, nastala leto po tem, ko je bil odpuščen iz vojske. Preden je bil marca 1958 vpoklican, je Presley s svojo glasbo in nastopi sprožal valove ogorčenja. Njegov menedžer Tom Parker ga je zato prepričal, naj v vojsko vstopi kot običajen vojak, čeprav je bilo sprva načrtovano, da bi Presley rok odslužil z nastopi za vojake. Parker je temu nasprotoval, saj od takšnih nastopov ne bi imel koristi. Presley je služil v Friedbergu v Zahodni Nemčiji, živel pa je v najeti hiši v bližnjem mestu Bad Nauheim, kjer je leta 1959 na eni od svojih zabav spoznal svojo bodočo ženo Priscillo. S tem, ko je vojsko služil kot navaden vojak, si je Elvis pridobil spoštovanje mnogih ljudi v Združenih državah Amerike, ki so ga prej dojemali predvsem v negativni luči. Ob vrnitvi iz vojske je postal še bolj slaven.

Pripravila **Jaka Smerkolj Simoneti** in **Tilen Oblak**.



Matej Puc, Primož Pirnat, Mojca Funkl, Jernej Gašperin, Gaber K. Trseglav



Jure Rajšp, Primož Pirnat, Gaber K. Trseglav, Gregor Gruden, Jernej Gašperin, Lena Hribar Škrlec, Matej Puc





NAGRADE NA 59. FESTIVALU BORŠTIKOV SREČANJE 2024 V MARIBORU**JERNEJ GAŠPERIN**

BORŠTIKOVA NAGRADA ZA IGRO
ZA VLOGO NOAHA V UPORIZITVI *RAZPOKA* V PRODUKCIJI
MESTNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANSKEGA

Jernej Gašperin se potopi v Noaha igrivo, malce provokativno in ljubeče. Njegovo postopno prehajanje iz družbeno angažirane intelektualne skrbi za okolje v izgubo vere v demokracijo ter osmišljanje sebe z aktivizmom premišljeno dozira s hkratnim zmanjševanjem ljubezni do Celeste, v katerem je krut, frustriran, pasivno agresiven, hkrati pa nežen in obžalujoč. Noaha mu uspe oblikovati s takšno mero človečnosti, da bi bil zlahka kdor koli med nami. Sprehodi nas skozi čustveno, psihično, socialno ter finančno potapljanje, potovanje po tanki meji med aktivizmom in norostjo pa skrbno uravnoteži ter kljub posesivnosti do Celeste in vedno večji izolaciji od družbe ne izgubi naše empatije niti takrat, ko postane radikalen.

DIANA KOLENC

BORŠTIKOVA NAGRADA ZA MLADO IGRALKO
ZA VLOGO CELESTE V UPORIZITVI *RAZPOKA* V PRODUKCIJI
MESTNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANSKEGA

Diana Kolenc utelesi Celeste z mehko prepričljivostjo ter blago odločnostjo. Prehajanje med različnimi stanji – iz zatrapanosti v ljubezen, pogrezanje v skrb za Noaha, pa v zamero, jezo, negotovost, strah in obsesivnost – poteka počasi in neslišno, zato ga skoraj ne opazimo, vsak njen korak se zdi logičen. Diana ustvari Celeste, ki Noahu sledi tako nežno in ljubeče, kot bi gledali tango, skoznjo pa sevata utrujenost od sistema in pretresljiva želja po ljubezni, bližini ter osmišljanju sebe in sveta.



JAN KRMELJ

BORŠNIKOVA NAGRADA ZA REŽIJO

UPRIZORITVE *RAZPOKA* V PRODUKCIJI MESTNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANSKEGA

Režiser Jan Krmelj nas v uprizoritvi *Razpoka* domiselno in spretno s pomočjo zanimivih ter predvsem izvirnih scenskih rešitev pritegne v zgodbo glavnih junakov. Multimedijski režijski postopek (z uporabo videa, kamere in mikrofonom) se skozi predstavo izkazuje kot večkratno upravičen. Na odru je ustvarjen realističen, toda na svoj način tudi virtualen svet, poln strahu in preganjave, v katerem prepoznavamo tudi del lastne izkušnje – to je svet, ki je napolnjen s skupnimi strahovi in negotovostjo. To čustveno lego je uspelo režiserju z izjemno natančnostjo posredovati od začetka do konca predstave – ter z odra med občinstvo.

LIN JAPELJ

BORŠNIKOVA NAGRADA ZA SCENOGRFIJO

V UPRIZORITVI *RAZPOKA* V PRODUKCIJI MESTNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANSKEGA

Ta izmuzljiva uprizoritev je pravzaprav vaja v rekonstrukciji; in scenografija, ki jo je zasnoval Lin Japelj, se izkazuje kot temeljni del tega postopka. S kombinacijo elementov industrijskega in domačnega omogoča premišljeno vključitev videa, tematike nadzora ter paranoje pa priziva na način, ki ni pretiran. Hlad, ki veje iz predstave, pri tem uravnoteži s prebliski lepote.

VAL FÜRST in PAVEL PANON RAŠČAN

BORŠNIKOVA NAGRADA ZA GLASBO

V UPRIZORITVI *RAZPOKA* V PRODUKCIJI MESTNEGA GLEDALIŠČA LJUBLJANSKEGA

Val Fürst in Pavel Panon Raščan v uprizoritvi *Razpoka* s svojo glasbo diskretno oblikujeta svet, ki je napolnjen z nenehno napetostjo in negotovostjo. Toda glasba pri tem ni vsiljiva – na trenutke je že skoraj nezaznavna, a tudi kadar je ni, imamo vseeno občutek, kot da je ves čas prisotna. Na ta način gradi prepričljivo vzdušje, ki prispeva k temu, da se osnovno čustvo te predstave naseli tudi v gledalca.



URŠA VIDIC

ŽUPANČIČEVA NAGRADA 2024 ZA GLEDALIŠKE SCENOGRAFIJE V ZADNJIH DVEH LETIH (TUDI ZA SCENOGRAFIJE V UPRIZORITVAH MGL *BOLJŠI SVET*, *NORA* IN *ZLOČIN NA KOZJEM OTOKU*)

Iz obrazložitve nagrade, ki jo podeljuje MOL:

Vizualna umetnica in scenografka Urša Vidic je na Akademiji za likovno umetnost zaključila magistrski študij slikarstva. V času študija se je izpopolnjevala na študijski izmenjavi na Akademiji za upodabljajočo umetnost v Münchnu. Kmalu po vstopu v profesionalni svet je začela razstavljati, tako samostojno kot kolektivno, predvsem v tandemu z umetnico Meto Grgurevič. Po letu 2010 je sprva kot asistentka Branka Hojnika, nato pa samostojno vstopila v svet gledališke scenografije. V njenem dosedanjem opusu najdemo preko 60 scenografij, s katerimi je sooblikovala mnoge odmevne uprizoritve. Nepogrešljiva je kot sodelavka tako treh osrednjih ljubljanskih gledališč – SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko mladinsko gledališče – kakor tudi SNG Nova Gorica, manjših gledaliških institucij ter kot akterka na neodvisni sceni. V obdobju preteklih dveh let je Urša Vidic z vrsto gledaliških uprizoritev, ki so bile deležne najvišjih priznanj, pri čemer izpostavljamo predstavi *Mrakijada* v režiji Nine Rajić Kranjac v SNG Drama Ljubljana ter *Angeli v Ameriki* v režiji iste režiserke v Slovenskem mladinskem gledališču ter s sodelovanjem pri skupinski razstavi *So_OBSTOJ* v Mestni galeriji Ljubljana, dokazala, da njeno delo pomeni izjemen prispevek h kulturni krajini Ljubljane.



Foto Peter Giodani

MOJCA FUNKL

NAGRADA NAJSVETLEJŠA ZVEZDA ORIONA 2024

Mojca Funkl je nagrado najsvetlejša zvezda Oriona, ki jo Zavod za uveljavljanje pravic avtorjev, izvajalcev in producentov avdiovizualnih del AIPA podeljuje za igralske dosežke, prejela za vlogo Irene Šmuc v 3. sezoni televizijske serije *V imenu ljudstva*, ki jo je režiral Vojko Anzeljc. Dobitnike nagrad je letos izbrala strokovna žirija, ki so jo sestavljali novinarka in televizijska voditeljica Miša Molk, novinarka in urednica Metine liste Nataša Briški, vizualna ustvarjalka in avtorica grafičnih romanov Samira Kentrić ter antropolog Dan Podjed.



EVGEN CAR

Osemdesetletnik

Konec maja letos je osemdeset let dopolnil Evgen Car, vsestranski umetnik in upokojeni član igralskega ansambla MGL, naš Prekmurec, naš Jeni.

Po končani osnovni in srednji šoli se je leta 1963 vpisal na AGRFT, kjer je diplomiral z vlogo Zdravnika v *Lepi Vidi* Ivana Cankarja. Med študijem je sodeloval z Mladinskim gledališčem, se v sezoni 1968/1969 zaposlil v SNG Drama Maribor, nato pa se leta 1980 pridružil igralskemu ansamblu MGL, ki mu je ostal zvest do upokojitve leta 2008. Še vedno občasno nastopa v gledališču, na filmu, radiu in televiziji. Za svoj igralski opus je osvojil številne nagrade in priznanja. Leta 1980 je prejel nagrado Prešernovega sklada, leta 1991 postal Prekmurec leta, leta 2006 pa še častni občan Dobrovnika. Leta 2013 ga je Združenje dramskih umetnikov Slovenije nagradilo z odličjem Marija Vera za življenjsko delo.

Poleg tega, da je priznan in priljubljen igralec, se je Jeni uveljavil tudi kot avtor dramskih besedil in pridelovalec vina. Ničkolikokrat je oboje tudi ustvarjalno povezal. Le kdo ne pozna Poredušovega Janoša, hudomušnega prekmurskega vinogradnika, ki ga je v lastni monodrami od leta 1998 odigral na mnogih odrih in si z njim pridobil simpatije gledalcev po vsej državi? Leta 2019 je objavil tudi avtobiografijo *Moja zgodba* s podnaslovom *Samo norček misli, da ga morajo imeti vsi radi*, ki so jo v njegovi lastni interpretaciji in ob sodelovanju z igralskim kolegom Matejem Pucem pri ZKP RTV Slovenija zatem posneli še kot zvočno knjigo v režiji Alena Jelena. V njej opiše svojevrsten življenjski krog, saj nas iz Dobrovnika prek Maribora in drugih postaj popelje do Ljubljane, da bi se nazadnje povrnil k prekmurskim trtam.

Dragi Jeni, ob jubileju ti želimo veliko zdravja, sreče in veselja v tvojem vinogradu, vseeno pa si želimo tudi, da bi nas čim večkrat obiskal v gledališču.



MARKO SIMČIČ

Osemdesetletnik

Sredi letošnjega junija je osemdeseti rojstni dan praznoval Marko Simčič, vseživljenjski raziskovalec igre in gledališča, borec za pravice delavcev ter upokojeni član ansambla MGL.

Po študiju na AGRFT, kjer je nase opozoril že z vlogo Jerryja v uprizoritvi igre *Zgodba o živalskem vrtu* Edwarda Albeeja, se je leta 1968 zaposlil v SLG Celje. Tam je ustvaril mnogo vidnih vlog in se zapisal v gledališko zgodovino z zavidanja vredno anekdoto: za vlogo Micka v igri *Hišnik* Harolda Pinterja mu je občinstvo nekoč tako vztrajno ploskalo, da se je moral iz zaodrja pod žaromete vrniti ter se prikloniti reci in piši sedemindvajsetkrat!

V Eksperimentalnem gledališču Glej se mu je zatem odprlo polje možnosti za oblikovanje igralskega izraza in gledališke senzibilitete. Leta 1975 je postal član ansambla MGL, v katerem je prav tako oblikoval številne izjemne vloge in mu ostal zvest do upokojitve leta 2013. Veliko je nastopal tudi na radiu, televiziji in v filmih. Leta 2009 je prejel odličje Marija Vera za življenjsko delo, ki ga podeljuje Združenje dramskih umetnikov Slovenije.

Čeprav ne igra več, v gledališče rad zahaja kot gledalec. Ko se srečamo na premierah v našem gledališču, nam zaupa, da si novih predstav ne ogleduje samo doma, temveč se v ta namen rade volje odpravi tudi v Prago, Bratislavo ali London. Omislil pa si je tudi zanimivo popestritev za svoje upokojsko življenje: otrokom v enem od ljubljanskih vrtcev enkrat na teden pripoveduje pravljice in zgodbe, kar je v veliko veselje tako njemu kot njim.

Dragi Marko, ob jubileju ti privoščimo izpolnitev vseh skritih in manj skritih želja, sami pa si želimo, da bi se še dolgo srečevali na premierah in razpravljali o tebi tako ljubem gledališču.



Foto Peter Giordani

ROBERT KOLAR

1972–2024

Dragi Robi,

kadar je v naši hišni zbirki Knjižnica MGL izšla nova knjiga, sem ti pustila en izvod pri vratarju. Bil si temeljit bralec, čigar uvidi in prebliski so me pri uredniškem delu vselej navdihovali. O knjigah sva se nato pogovarjala v zaodrju, zvečer, medtem ko so na enem ali obeh odrih tekle predstave. Jaz sem na njih dežurala, ti pa čakal na glas inspicienta, ki te je iz zvočnika opozarjal na menjave scenografije. Neredko se je zgodilo, da si povedal kaj zares tehtnega, tik zatem pa obstal in slovesno rekel: »Pridem nazaj.« Ko si postoril vse, kar je bilo treba, si se res vrnil in brez težav nadaljeval pogovor s točke, na kateri si se prej zaustavil.

Čeprav si bil do gledališča pogosto kritičen, te je zanimalo in si ga imel rad. Na delovnem mestu odrsko-scenskega manipulanta si vztrajal celih petindvajset let. Tako kot knjige in gledališke liste si budno spremljal tudi uprizoritve, ki so nastajale na obeh naših odrih. Vedno si si vzel čas za to, da si jih ogledaš ne zgolj iz zaodrja, ampak tudi iz dvorane. Svetove, ki so vznikali pod reflektorji, si znal nato spretno povezovati z aktualnim družbeno-političnim dogajanjem, ki si ga spremljal v medijih, pa tudi z življenjem samim, o katerem si vedel veliko. Rad si imel glasbo, poznal si številne bende in obiskoval njihove koncerte. Kadar je na gledaliških žurih iz zvočnikov zagrmela Psihomodopopova *Frida*, sva včasih naredila nekaj krogov na plesišču. Kar zadeva šport, si se navduševal nad kolesarstvom, a to naju ni povezovalo. Kot džentelmen si upošteval, da te strasti nimam in zato govoril o čem drugem.

Ko je v gledališču zarezala vest, da te ni več, smo obnemeli. Moral bi videti, koliko dela je bilo opravljenega s solznimi očmi. Moral bi slišati, s kolikšno nežnostjo so se te spominjali tvoji nekdanji sodelavci in sodelavke. Moral bi prebrati tele vrstice, se nad njimi nasmehniti in tako meni kot drugim zagotoviti, da se vrneš. Dragi Robi, težko je sprejeti, da se to ne bo več zgodilo. Tolaži me misel, da morda gledaš na nas od nekod drugod. Da si se pridružil duhovom, ki mešajo štrene v zaodrju vsakega gledališča in o katerih sva se rada šalila. Če si zares kje med lestvami in kulisami, me pocukaj za rokav, ko bom spet dežurala. »Se vidiva.«

Petra Pogorevc

Ödön von Horváth

CASIMIR AND CAROLINE

Kasimir und Karoline, 1932

Drama

Opening 19th September 2024 on the Main Stage

Translator **BORUT TREKMAN**

Authors of the adaptation **NINA RAJIĆ KRANJAC** and **TIBOR HRS PANDUR**

Director and author of the music selection **NINA RAJIĆ KRANJAC**

Dramaturg and translator of additional texts **TIBOR HRS PANDUR**

Set designer **URŠA VIDIC**

Costume designer **MARINA SREMAC**

Composer and sound author **BRANKO ROŽMAN**

Language consultant **MARTIN VRTAČNIK**

Lighting designer **ANDREJ KOLEŽNIK**

Sound designer **SAŠO DRAGAŠ**

Assistant to director **JAKA SMERKOLJ SIMONETI**

Assistant to dramaturg **TILEN OBLAK**

Assistant to costume designer **NINA ČEHOVIN**

Stage manager **Sanda Žnidarčič**

Prompter **Nataša Pevec**

Technical director **Janez Koleča**

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 **Sara Dolinar**

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. Masks were made by **Danijela Mamuzič**.

Characters in folk play:

Casimir, only yesterday, a driver of the Austro-Daimler truck, Caroline's fiancé **PRIMOŽ PIRNAT**

Caroline, clerk, Casimir's fiancée **JANA ZUPANČIČ**

Caroline's Mum **KARIN KOMLJANEC**

Caroline's Papa, retired engine driver **GREGOR GRUDEN**

Merkel Franz, Casimir's close friend **MATEJ PUC**

Erna, his partner, ex-con **MOJCA FUNKL**

Angel, Casimir's guardian angel **TANJA DIMITRIEVSKA**

Eugen Schürzinger, fashion designer **JERNEJ GAŠPERIN**

Schürzinger's retired Mum **BERNARDA OMAN**

Konrad Rauch, senior trade commissioner, Schürzinger's superior **LOTOS VINCENC ŠPAROVEC**

Werner Speer, provincial court judge, Rauch's close friend **UROŠ SMOLEJ**

Peter, Rauch's son **JURE RAJŠP** as guest

Von Müller, Peter's friend **GABER K. TRSEGLAV**

Elli and Maria, underage Oktoberfest visitors **LENA HRIBAR ŠKRLEC** and **DIANA KOLENC** as guest

The Austrian-Hungarian writer and playwright Ödön von Horváth wrote *Casimir and Caroline* at the beginning of the 1930s, only a year before Hitler's rise to power. The break-up of the Austro-Hungarian Empire, the economic crisis and the experience of the First World War were the main cause of the intensification of nationalist tendencies throughout Europe and of the fact that segregation based on ethnic, religious or any other affiliation became a legalised permanent feature. The social mood was represented by simple folks who were fed up with their ever-lasting existential issues and therefore willing to put the blame on someone else.

The drama *Casimir and Caroline* is set against the backdrop of Oktoberfest, the famous feast in the capital of Bavaria where people feast on sausages and indulge in beer until unbridled passions flare between them. The two protagonists are a truck driver who was made redundant and his girlfriend, a simple lower division clerk, whom he suspects of wanting to leave him because she wants to relax and have fun despite his troubles. A seemingly innocent quarrel between the two lovers, which is anything but that due to economic and social circumstances, results in a break-up of the relationship that is impossible to prevent.

Pokrovitelj
Mestnega gledališča ljubljanskega



Energija za življenje

Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega
Letnik LXXV, sezona 2024/2025, številka 1
Izdaja Mestno gledališče ljubljansko
© 2024 Mestno gledališče ljubljansko

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

Tisk **MatFormat**
Naklada **500 izvodov**
Ljubljana, Slovenija, september 2024

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

SEZONA 2024/2025

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